СЛОВО ЗНАК ДИСКУРС

АНТОЛОГІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ДУМКИ XX СТ.

Центр гуманітарних досліджень
Львівського державного університету
ім. Івана Франка
Наукове Товариство ім. Шевченка

СЛОВО ЗНАК ДИСКУРС

АНТОЛОГІЯ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОЇ ДУМКИ XX СТ.

за редакцією
Марії Зубрицької

ЛітОпис
Львів
1996

ББК 83.3 (0)
С 48

Підготовка текстів, приміток, упорядкування
Марії Зубрицької
при співпраці
Лариси Онишкевич *та* **Івана Фізера**

WORD. SYMBOL. DISCOURSE.
An Anthology of Literary and Critical Thought in the 20th Century

Edited by
Maria Zubrytska
with the assistance of
Larissa M.L.Z.Onyshkevych and **John Fizer**

Workshops and research for this publication were supported by a grant from the International Research & Exchanges Board with funds provided by the US Department of State (Title VIII). Neither of these organizations is responsible for the views expressed.

Антологія появляється завдяки фінансовій допомозі Видавничого Фонду НТШ-А з Фундації Софії і Василя Дмитренків

Оригінал-макет виготовлено ***НДІЦ "РАС"***
(290008, м.Львів, вул. Винниченка, 24)
на комп'ютерній системі ***"DELL"***,
наданій фірмою ***"Посейдон Ltd"***
(290000, м.Львів, вул. Листопадового Чину, 6)

© М.Зубрицька, передмова,
упорядкування та примітки, 1996
© М.Москаль, художнє оформлення, 1996
© Літопис, 1996

ISBN 966-7007-00-6

ЗМІСТ

Передмова 9

Психолінґвістична теорія Олександра Потебні

Олександр Потебня
Думка й мова (фраґменти) 23
Переклад Марії Зубрицької

Філософські основи європейського модернізму

Фрідріх Ніцше
Народження трагедії (фраґменти) 40
Переклад Івана Герасима
Анрі Берґсон
Вступ до метафізики (фраґменти) 55
Переклад Євгена Яворовського
Томас Стернз Еліот
Функція літературної критики 65
Переклад Миколи Рябчука
Музика поезії 73
Переклад Миколи Рябчука та Олега Лишеги

Психоаналіз та теорія архетипів

Зигмунд Фройд
Поет і фантазування 83
Переклад Івана Герасима
Карл-Ґустав Юнґ
Психологія і поезія 91
Переклад Івана Герасима
Нортроп Фрай
Архетипний аналіз: теорія мітів 109
Переклад Лариси Онишкевич

Феноменологічна теорія та критика

Роман Інґарден
Про пізнавання літературного твору (фраґменти) 136
Переклад Наталки Римської
Жан-П'єр Рішар
Смерть та її постаті 164
Переклад Андрія Шкраб'юка

Літературна герменевтика

Мартін Гайдеґґер

Навіщо поети? 180

Переклад Юрія Прохаська

Гельдерлін і сутність поезії 198

Переклад Тараса Возняка

Ганс-Ґеорг Ґадамер

Поезія і філософія 208

Переклад Семена Голендера

Про вклад поезії у пошук істини 216

Переклад Тараса Возняка

Герменевтика і деконструкція: дискусія Г.-Ґ. Ґадамера і Ж. Дерріди 223

Переклад Марії Зубрицької

Поль Рікер

Конфлікт інтерпретацій (фраґмент) 227

Переклад Віталія Дондюка

Екзистенціалістська модель в теорії літератури

Жан-Поль Сартр

Моя перемога є чисто вербальною 243

Переклад Христини Сохоцької

Школа рецептивної естетики

Вольфґанґ Ізер

Процес читання: феноменологічне наближення 261

Переклад Марії Зубрицької

Ганс Роберт Яусс

Естетичний досвід і літературна герменевтика (фраґменти) 278

Переклад Юрія Прохаська

Теорія діалогізму М. Бахтіна

Михайло Бахтін

Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування 308

Переклад Марії Зубрицької

Проблема тексту в лінґвістиці, філології та інших гуманітарних науках 318

Переклад Марії Зубрицької

Празьке лінґвістичне коло

Ян Мукаржовський

Мова літературна і мова поетична 324

Переклад Мирослави Приходи

Структуралізм і семіотика

Клод Леві-Строс
Міт і значення 343
Переклад Марії Маєрчик
Роман Якобсон
Лінґвістика і поетика 357
Переклад Орисі Демської
Ролан Барт
Від твору до тексту 378
Переклад Юрія Гудзя
Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По 385
Переклад Христини Сохоцької та Марії Зубрицької
Умберто Еко
Поетика відкритого твору 406
Переклад Уляни Головацької
Реторика та ідеологія 420
Переклад Уляни Головацької
Юрій Лотман
Текст у тексті 428
Переклад Мирослави Приходи

Постструктуралізм та деконструктивізм

Мішель Фуко
Що таке автор? 442
Переклад Марії Зубрицької
Жак Дерріда
Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук 457
Переклад Марії Зубрицької та Христини Сохоцької
Поль де Ман
Опірність теорії 478
Переклад Марії Зубрицької

Феміністична теорія та критика

Юлія Крістева
Stabat Mater 495
Переклад Христини Сохоцької та Марії Зубрицької
Елейн Шовалтер
Феміністична критика у пущі 510
Переклад Марії Зубрицької

Постколоніальна критика і теорія

Стівен Слемон, Гелен Тіффін
Постколоніальна критика 536
Переклад Марії Зубрицької

Ґаятрі Чакраворті Співак
Чи може підпорядковане промовляти? 540
Переклад Марії Зубрицької

Едвард Саїд
Орієнталізм (фраґменти) 544
Переклад Дарії Городиської

Гомі Бгабга
Націєрозповідність 559
Переклад Марії Зубрицької

Арун П. Мукгерджі
Чий постколоніалізм і чий постмодернізм? 562
Переклад Марії Зубрицької

Саймон Дюрінґ
Література – двійник націоналізму? 565
Переклад Марії Зубрицької

Постмодернізм в інтерпретації Фредріка Джеймсона

Фредрік Джеймсон
Політика теорії:
ідеологічні погляди у постмодерністичних дебатах 567
Переклад Михайла Стасіва

Теорія іронії Річарда Рорті

Річард Рорті
Пов'язаність і самотворення:
Пруст, Ніцше та Гайдеґґер 580
Переклад Лариси Онишкевич та Марії Зубрицької

Термінологічний словник 600
Упорядкування Марії Зубрицької
Іменний покажчик 626

ПЕРЕДМОВА

Волею історії судилося, щоб посткомунізм збігся у часі із завершенням доби постструктуралізму, тому наші гуманітарні науки виявились неготовими до нового осмислення світу і людини. Брак плюралізму та вільної гри людського інтелекту, мабуть, одна з найглибших лакун на полі гуманітарних наук у тих країнах, які щойно звільнилися від тотальної ленінської теорії відображення та позірних ідей соціалізму. Суспільно-політична ситуація, історичні умови завжди так чи інакше, впливали на світ інтелектуальних ідей. І навіть такий аполітичний історик літератури, як Д. Чижевський, унікальна постать на тлі українського культурного життя XX ст., у своїй відомій *"Історії української літератури"* писав: "Літературна теорія - не єдина сила, що визначає собою літературу певної епохи. Літературна практика залежить і від ідеології свого часу, і від соціальної структури суспільства" (1). У слов'янських культурах завжди дуже важливою була тріада: людина-суспільство-історія. У Східній та Центральній Європі інтелектуали виконували специфічну позакультурну функцію, бо, на відміну від інтелектуалів Західної Європи, вони перебували у таких суспільно-політичних вимірах нестабільности, коли у будь-який момент історії проблематичним могло стати існування їх культури, мови і всього народу. XX ст. - це особливий символічний вододіл між Заходом і Сходом, у минулих епохах такого різкого розмежування і віддалення Сходу від Заходу не було ніколи. Ось характерний приклад: у 60-і рр. на Заході зароджувався деконструктивізм Ж. Дерріди, структуралізм переходив у постструктуралізм, Дж. Барт на північноамериканському континенті проголосив ідею "літератури виснаження", а *"Сто років самотности"* колумбійця Ґабріеля Ґарсіа Маркеса подарували світові феномен магічного реалізму. Захід вступав у "постіндустріальне" суспільство, суспільство споживачів, а його культура входила в добу постмодернізму. І саме тоді Схід душив танками демократію на вулицях Праги, міста, що уособлювало своєрідну атмосферу Центральної Європи, де перетиналися і нуртували розмаїті ідеї, де ще витав дух членів Празького лінґвістичного кола, міста, що подарувало світові *"Нестерпну легкість буття"* М. Кундери, який спробує розкрити світові "трагізм Центральної Європи", яку заганяли у підземелля, на марґінес, нав'язуючи штучну систему мислення, і це позначилося на її культурній амбівалентності. Якимсь дивом існувала Тартуська школа структуралістів-семіотиків, десь на марґінесі офіційного культурного простору добудовував свій феноменальний світ М. Бахтін, що й засвідчувало опірність інтелектуальної системи, закоріненої у міцну традицію. Адже школа Ю. Лотмана багато чим завдячує Празькому лінґвістичному колу та російському формалізмові, а останній - ідеям українського мислителя О. Потебні. Однак і російський формалізм, і чеський лінґвістичний струк-

туралізм, і польська семіотика радикально відрізняються від французького й американського структуралізму, оскільки у своїх дослідженнях завжди враховують контекстуальний вимір.

1990-і рр. суттєво не змінили карти інтелектуальних ідей. Серед усіх посткомуністичних країн тільки словенець Славой Жижек спробував теоретично обґрунтувати те, що відбувається тепер в найтрагічнішому із усіх *постпостів*. Його дослідження *"Друга смерть Й. Броз-Тіто"*, *"Сублімований об'єкт ідеології"* миттєво були перекладені німецькою, французькою та англійською мовами, але залишились поза увагою гуманітаріїв країн колишнього соцтабору. Найхарактернішою рисою дискурсу гуманітарних наук усіх посткомуністичних суспільств є покапливе намагання заповнити лакуни, розриви, інформаційний голод, які спричинив облудний поділ на "наш/чужий" світ. Як і Східна, так і Центральна Європа опинилися в ситуації між-часом і між-простором, коли *"все-вже-відомо"* там і водночас *"нічого ще не почалося"* тут. Йдеться не про практикування досвіду того, що вже було там, але ще немає тут, а про потребу діалогу, коли "Я" потребує "Ти" чи "Іншого", щоб пізнати себе збоку, оскільки окремо взятий текст потребує іншого тексту, щоб утворити текстуальну мозаїку, бо саме у цьому й полягає феномен людського спілкування і спілкування культур. Ю. Лотман якось зауважив: "Могутні зовнішні текстові вторгнення у культуру, що розглядаються як великий текст, призводять не тільки до адаптації зовнішніх повідомлень і введення їх у пам'ять культури, а й виступають стимулами її саморозвитку, який дає непередбачувані результати" (2). Потребу діалогу культур, здається, вже зрозуміли й на Заході. Так, досить показовою є бесіда президента Інституту ім. Ґете Ґ. Гоффмана та М. Остена, генерального секретаря Фонду ім. Гумбольдта, яку під багатозначною назвою *"За політику культури ментальностей"* опублікував журнал *"Deutschland"*: "Оскільки ми вважаємо себе європейською нацією, то повинні в майбутньому входити в дедалі тісніший контакт з культурами інших країн" (3). Правда, американський політолог С. Гантінґтон вже обґрунтував свою теорію "конфлікту цивілізацій", і в інтелектуальних колах передбачають, що XXI ст. буде *постєвропейським*, тобто з'являться культури, в структурі яких індивідуум із центру витісниться на марґінес. Східна Європа завжди відрізнялася від Заходу нівелюванням індивідуальности, свободи людини, слабо розвинутою культурою ведення дискусії, яка б опиралась на естетичне творче начало. Незаперечна істина: естетичне виховання людини засновується на понятті індивідуальности, на здатності людини вступати в діалог з минулим, щоб осмислити себе в теперішньому і відчинити двері майбутньому. Відкритість суспільства, його чутливість до інших культурних світів відкриває шлях до глибинного осмислення рідної культури та її специфіки. Література і її теорія виконують особливу роль у формуванні та розвиткові естетичного досвіду людини, сприяють її розумінню світу та розумінню себе.

Якщо з часової перспективи подивитись на літературно-теоретичні спроби XX століття відповісти на фундаментальне запитання: "Що таке література?", то можна беззастережно стверджувати, що вони мали виразний нахил до філософської рефлексії, до позаісторичних узагальнень і розвивалися у швидкоплинному суспільно-політичному контексті і так чи інакше пов'язувалися з трьома головними поняттями: *знак, слово, дискурс*, які є яскравою ілюстрацією "лінґвістичного повороту" в поступі інтелектуальної думки. Початок століття ознаменувався подіями та яви-

щами, які засвідчили нове осмислення людини, світу, традиційних вартостей, про докорінно відмінне розуміння онтології художнього тексту. Епоха географічних відкриттів завершилася, уявлення про далекі екзотичні країни вичерпали себе, об'єктом гуманітарних наук стала людина та її внутрішній світ. "Світ, людина, вартості" - так можна схарактеризувати бурхливий розвиток інтелектуальної думки на початку століття, що вплинула на всі сфери культурного життя. Що таке людина? Тільки частина природи чи щось іще? Якщо так, то чому завдячує те "щось іще": Богові? власній активності? своєму мисленню? Що таке "людина-та-її-твір"? Відповіді на ці важливі запитання будуть різні, іноді полярні, але обов'язково обґрунтовані відмінними одна від одної теоріями. Чітких меж між цими теоріями немає, їм притаманна онтологічна флюїдність та семантична інтертекстуальність. Але найчастотнішим словом у всіх теоретичних моделях буде "модерний", "модерність", "модернізм". А. Мешонніс *(H. Meshonnic)* у дослідженні *"Modernite modernite"* (1988) налічує понад п'ятдесят напрямків, п'ять десятків різних "ізмів", що з'явилися у період від 1886 до 1924 р. Модернізм у найширшому розумінні став потужним рухом емансипації людського розуму. Ніцшеанівська ідея двох начал творчости, теорія інтуїції Берґсона, фройдівська концепція підсвідомости, його інтерпретація снів та творчого фантазування, гуссерлівська феноменологія відкрили перспективу нового бачення людини, її творчости і спричинили наслідування у культурології та літературі. Ці ідеї започаткували дискурси, які розгорталися і доповнювалися впродовж усього XX ст.

Термін *"modernus"* виник у V ст., означав "новий", "сучасний", опозицію до *antiquus* (античний). У XV ст. у Франції, у XVI ст. в Англії, а в XVII ст. у Німеччині з'явилося слово *moderne (modern)*. У відомих *"Тезах про модерну літературу"* (1886) берлінського літературного угруповання *"Durch"* звучало: "Нашим найвищим художнім ідеалом є не античність *(die Antike)*, а модерність *(die Moderne)* (4). В історії модернізму, на думку Габермаса (5), поворотним пунктом була ніцшеанська радикальна критика розуму і проголошення діонісійського месіанізму. Правда, модернізм Ніцше є амбівалентним, бо сам філософ вживав поняття *"modern"* і *"Modernität"* у зневажливому аспекті, коли говорив про "нашу нездорову модерність" чи про твори Ваґнера, які визнав декадентськими і жіночими. Жінка, як модерний символ, завжди у Ніцше асоціювалася із типами *decadance*, яким протиставляв сильну, могутню постать мужчини. Проте популярність Ніцше зростала разом із поширенням культури модернізму. У своїй спробі переоцінити традиційні вартості Ніцше прийшов до висновку, що традиція досягла свого кінця. Саме від Ніцше Габермас виводить спробу Гайдеґґера вийти поза межі філософії суб'єкта і завершити онтологізацію "діонісійського месіанізму" в іпостасі філософії буття: під суб'єктом Гайдеґґер розумів грецьке *"hipokeimenon"* - те, що лежить в основі. Ніцше стверджував: ""Суб'єкт" - це тільки фікція: *ego* взагалі не існує" (6). Крім того: "Не існує ані дух, ані розум, ані мислення, ані свідомість, ані душа, ані воля, ані правда: усе тільки фікція" (7). Однак свідомість у Ніцше існує для самоутвердження індивіда та його комунікації зі світом. Натомість Е. Гуссерль зі своєю концепцією свідомости глибше занурений у модернізм. Для нього свідомість - це свідомість у кожній фазі свого тривання, що має форму потоку переживань, але не обов'язково рефлексійних, як у Ніцше (8). У Гуссерля тільки самосвідомість (свідомість власної свідомости) має кшталти рефлексії. Передрефлексійну свідомість Гуссерль подає в

іпостасі "прасвідомости", "прадати" часового розщеплення *потоку свідомости* між "ще-немає" і "вже-немає". Метафора *"потоку свідомости"* незалежно з'явиться у В. Джеймса, Дж. Джойса, В. Вульф, М. Пруста і перегукуватиметься з ідеєю внутрішнього тривання французького філософа А. Берґсона та його теорією інтуїції. Варто нагадати, що Т.С. Еліот вважав *"Улісса"* Джойса "науковим відкриттям", а Е. Паунд розглядав літературу як "науку".

Трансцендентальна феноменологія Гуссерля засвоює джерело життя через переживання та "життєвий світ" *(Lebenswelt)*, і в цьому аспекті ідеї Гуссерля виражають модерні тенденції розуміння суб'єктивности. Саме Гуссерль порушив проблему кризи європейських наук, яка, на його думку, спричинена нехтуванням "життєвого світу" як смислового фундаменту науки. Ідеї Гуссерля мали значний вплив на формування екзистенціалізму та персоналізму, оскільки його безпосередніми учнями були М. Гайдеґґер, Р. Інґарден, Е. Левінас, концепції яких так чи інакше впливали на основні інтелектуальні ідеї в європейській культурі другої половини XX ст., коли розпочався бурхливий розвиток нових методів аналізу літературних творів, методів, що безпосередньо або опосередковано пов'язані з новими філософськими та ідеологічними тенденціями. Зв'язок західноєвропейської літературної критики та теорії літератури із сучасною філософією та ідеологією - це проблема, що заслуговує окремого дослідження. У цьому контексті варто нагадати погляд Р. Інґардена на цю проблему: "Вважаю корисним для дослідників літератури набути відповідної філософічної культури і це в таких різних її ділянках, як психологія, етика, естетика, а зокрема онтологія літературного твору, щоб дізнатися про погляди, які з'явилися в них, і тим виробити собі певну дозу критичного ставлення і глибшого усвідомлення власної наукової праці, а також знайти в онтології літератури окреслення своїх конкретних дослідів" (9). А Р. Барт не приховував того, що джерелами його світогляду як науковця були чотири напрямки "нової критики": екзистенціалізм, психоаналіз, марксизм і структуралізм. І взагалі, багато французьких інтелектуалів були прихильниками лівих тенденцій: Ж.-П. Сартр, К. Леві-Стросс, М. Фуко, Л. Ґольдман, Ж.-Ф. Ліотар, критики з кола журналу *"Тель Кель"* на чолі з його редактором Ф. Соллерсом.

Вплив екзистенціалізму на літературну критику та теорію був найзначнішим у Франції. І це не тільки Ж.-П. Сартр чи Ґ. Марсель (якщо брати християнський аспект екзистенціалізму). Своєрідним ферментом екзистенціалістської методології стали ідеї М. Гайдеґґера. Його есе про Гельдерліна, естетику Ніцше, його розуміння інтерпретації літературного твору особливо позначилися на літературно-критичних поглядах М. Бланшо, знайшли своє відлуння в ідеях М. Фуко та Ж. Дерріди. Варіант екзистенціалізму у пізніх працях М. Мерло-Понті (зокрема його праці *"Око і дух" (L'Oeil et L'Esprit, 1961)* про філософське розуміння малярства та *"Видиме і невидиме" (Le Visible et l'Invisible, 1964)* - про багатозначну незавершувану універсальність сенсу світу) вплинув на критичні дослідження Ґ. Башляра. Ж. Старобінський, Р. Жірар, Ж. Пуле, Л. Ґольдман у своїх дослідженнях найчастіше послуговувалися такими екзистенціалістськими категоріями, як "свобода", "проект", "зла віра", "заанґажованість", "погляд ближнього". Але ці категорії підпорядковуються власним концепціям критиків, які іноді є опозиційними до сартрівських поглядів. Специфіка французького екзистенціалізму полягала в тому, що він став своєрідним перехрестям філософії та літератури. Література, наприклад, для Сартра була однією із форм

вираження філософських ідей. Так, у Франції і Швайцарії виникла своєрідна сфера інтелектуальної діяльности, яку не можна схарактеризувати ні як "чисту" філософію, ні як чисту "критику". М. Бланшо, Ж. Батай та представники Женевської школи феноменологічної критики - яскраві зразки такого філософсько-літературного перехрестя: їхній тематичний аналіз трактує поетику як рефлексію над онтологічними проблемами. Скажімо, Ґ. Марсель, Ж.-П. Сартр, Ж. Батай основні проблеми, які їх цікавили, подавали або через призму мови екзистенціалістської філософії, або через призму мови літературної критики, або через художнє вираження та есеїстичний стиль роздумів. Це явище характерне для інтелектуального життя Франції, пригадаймо промовистий факт: філософ А. Берґсон був удостоєний Нобелівської премії у галузі... літератури.

Якщо у Франції феноменологічні ідеї мали виразний вплив на формування екзистенціальної моделі літературної критики, то у Німеччині вони призвели до того, що центральною і найпотужнішою сферою стала герменевтика. Тут міцною була традиція зв'язку поколінь: Ґуссерль-Гайдеґґер-Ґадамер-Ізер-Яусс. Герменевтика як теорія розуміння тексту розпочинається від концепції Шлейєрмахера, що була підготовлена розвитком біблійної екзегези. Шлейєрмахерівська дефініція герменевтики "як теорії мистецтва розуміння" висуває на перший план мову як спосіб первинного зрозуміння і розуміння-що-відкривається. Це уможливило появу науки про дух, яку В. Дільтей розумів як "описову психологію". Концепцію Дільтея скритикували Г.-Ґ. Ґадамер, Е. Гуссерль та М. Гайдеґґер. Гайдеґґер у *"Бутті і часі"* висунув ідею антисуб'єктивної форми герменевтики, яка наголошує на нашій зануреності в історію та мову. На думку Гайдеґґера, ми існуємо розуміючи, і мета будь-якої інтерпретації - виявити це перед-розуміння, яке закладене в основі нашого буття-у-світі. Гайдеґґерівську ідею розуміння розвинув і обґрунтував його учень Г.-Ґ. Ґадамер. Ґадамер передусім критикував історизм традиційних концепцій розуміння і запропонував ідею розуміння-себе як досвід "істини". За Ґадамером, інтерпретатор завжди занурений у світ життя, перебуває у певній традиції, говорить певною мовою, існує в певному окресленому горизонті. Початкове розуміння, з яким інтерпретатор підходить до тексту у процесі розуміння як такого, можна виправляти, доповнювати, воно може породжувати нові запитання і розвивати герменевтичну спіраль у діалогічному напрямку. Читач досягає розуміння-себе у тексті, оскільки текст ніколи не замкнений сам у собі, а відкритий до світу, який він водночас описує і відкриває. Учень Ґадамера Г.-Р. Яусс, один із найвпливовіших представників Констанської школи рецептивної естетики, розвинув поняття горизонту, його структури та діалогічности у рамках літературної герменевтики. Для Яусса горизонт - це "історичне обмеження і водночас умова можливости досвіду, які конституюють кожне витворення сенсу в людських вчинках та первинному розумінні світу" (10). Отже, рецептивна естетика ставить суб'єкт сприйняття у центр літературної історіографії, а текст - у ширший культурний соціальний та політичний контекст. На літературно-теоретичні погляди іншого представника школи рецептивної естетики - В. Ізера разом із герменевтикою Ґадамера відчутно вплинула феноменологія Е. Гуссерля та Р. Інґардена. Згідно з Ізером, індивідуальний акт читання - це конкретизація (в інґарденівському розумінні) тексту як літературного твору. Ізерівська концепція структури процесу читання як ретроспекції та антиципації розглядає "погодження" і "непогодження" з текстуальною дійсністю як форми набуття естетичного досвіду.

Німецький літературознавець стверджує, що будь-який текст на різних рівнях своєї структури має численні лакуни, які разом утворюють систему невизначеностей, що відкриває читачеві свободу інтерпретації. Процес читання в рецептивній естетиці розглядається як діалектичний процес самореалізації та зміни. Заповнюючи текстуальні лакуни, ми водночас змінюємо себе, оскільки розуміння літератури - це процес глибшого пізнання та розуміння Іншого, а отже, і розуміння-себе.

Літературний модернізм часто розглядають як тенденцію "чистого" мистецтва, а модернізм як "мистецтво-задля-мистецтва" тяжіє до знищення суб'єктивности. Символізм Маллярме - це розрив з романтичною лірикою переживання, з ліричним "я". "Мистецтво-задля-мистецтва" спричинило "зникнення" автора, який, як стверджує Маллярме, "віддає ініціативу словам". А дійсним "я" стає мова. За Р. Бартом, "уся література від Флобера до сьогоднішнього дня стала проблемою мови" (11). Мова та її позачасовість призвели до руйнування мімесису і ліричного суб'єкта, а пізніше й до руйнування самого слова, надаючи перевагу мовчанню, недомовленому. Отже, "я" перетворилося у нескінченну зміну взаємопов'язаних структур: глибинної та поверхневої. Автор як автентичне "я" не існує, його немає. Існує тільки мережа взаємопосилань, загальних правил, сукупність операцій, які визначають той чи інший вид комунікації між значеннями різного рівня. Людина у декартівському та кантівському розумінні закінчилася. Ж. Дерріда опише це явище у праці *"Межа людини" (Les fins de l'homme, 1968)*, а один із епіграфів до цієї праці - це слова М. Фуко: "Людина, як легко доводить археологія нашого мислення, є витвором, походження якого недавнє, але кінець може бути близьким" (12). У філософських та літературно-теоретичних дослідженнях мова стала упривілейованою сферою, що й було позначено терміном "лінґвістичний поворот".

Публікація 1916 р. *"Курсу загальної лінґвістики"* Ф. де Соссюра стала подією, яка розпочала герметичні мовознавчі окреслення словесного знака, а завершилася новою онтологією людини. Теорія де Соссюра визначила характер багатьох досліджень і дала поштовх до появи окремих літературно-теоретичних методів. Розрізнення Ф. де Соссюром мови і мовлення *(langua і parole)*, його концепція знака, синхронности та діахронности лягли в основу *структуральної лінґвістики* - термін цей запровадила в обіг Празька школа наприкінці 20-х рр.. Лінґвістичний структуралізм охоплював дослідження проблем фонології, фонетики, аналізу морфем та лексем. Прорив структуралізму поза рамки лінґвістики зробив Клод Леві-Стросс, який використав для своїх антропологічних спостережень концепцію Ф. де Соссюра про відсутність обов'язкового зв'язку між означником та означуваним, а також його твердження про системний характер значення. На думку Леві-Стросса, як і фонеми, найпростіші фонетичні елементи, не мають власного значення, так і "мітеми" не мають власного мітичного значення і набувають його тільки у контексті усього міту. Як і *parole* (мовлення), так і міт належать до структури *langue* (мови). І зразковою ілюстрацією цього твердження стала леві-строссівська інтерпретація міту про Едіпа.

Після антропології Леві-Стросса структуралізм у 60-х рр. заполонив інтелектуальне життя Франції. В основі французького структуралізму лежала визначальна теза: мова - це модель, на основі якої виникають, організовуються і розвиваються всі сфери людської діяльности: варто нагадати спробу Р. Барта через призму структурального аналізу описати моду в *"Системі моди" (Système de la mode, 1967)*,

ляканівське переосмислення фройдівського психоаналізу в *"Структурі психоаналізу" (Structure en Psychoanalyse, 1968)*, опис Леві-Строссом родинних взаємин в *"Елементарних структурах роду" (Les structures élémentaire de la parente, 1967)*. Згідно зі структуралізмом, усі гуманітарні науки - це різні типи мови, що мають власну лексику, морфологію та синтаксис і в цих вимірах витворюють своєрідні таксономії. У колективному збірнику "Що таке структуралізм?" *(Qu'est que le structuralisme?, 1968)* визначення структуралізму звучить так: "Під назвою "структуралізм" групуються всі науки про знак" (13), тобто структуралізм наголосив на універсальності своєї епістемології. Однак таке широке визначення структуралізму швидко призвело до його внутрішніх суперечностей та вичерпаности. Наприкінці 60-х рр. структуралізм почав трансформуватися в семіотику, науку про комунікаційні знаки. Кінець 60-х і середина 70-х рр. у Європі та США пройшли під знаком семіотики: 1969 р. у Парижі організувалася Міжнародна асоціація семіотичних студій, а 1974 р. у Мілані відбувся перший міжнародний з'їзд семіотиків. Основний внесок у формування та розвиток семіотики зробили У. Еко, Р. Барт, Ю. Лотман, Ю. Крістева, М. Ріффатер. У зв'язку з цим Р. Барт, якого вважають центральною постаттю французького структуралізму і який пройшов складний шлях від структуралізму до постструктуралізму, писав: "Що таке структуралізм? Він не є ані школою мислення, ані навіть рухом, тому що більшість авторів, яких за звичкою ототожнюють з цим словом, не відчувають спільности однієї доктрини чи мети. Хтозна, чи є він добрим терміном: структура - це слово з довгою традицією, яке, однак, сьогодні страждає від надмірного вжитку" (14). Для ранньої творчости Р. Барта характерне твердження, що все у світі має значення, все є мовою, яку потрібно зрозуміти. Для нього література - це міт, і щоб позбутися цього міту, треба його самого змітологізувати, створити "штучний міт". Барт-семіолог зацікавлений у мітотворчості та реториці творення мітичного рівня значень. Згідно з Бартом, література в середині минулого століття перебула кризу, пов'язану з демаскуванням її мітичного характеру та значення. Звідси випливає, що модернізм у літературі був спробою редукції мітичної системи мови до системи нижчого ступеня. Барт розглядав літературну критику не як систему досліджень зв'язків між твором та дійсністю, а як описування системи значень, якою є кожен твір. Критика - це метамова літературного твору, і тому її претензії на абсолютну об'єктивність є небезпечною ілюзією. Перехід Барта від семіологічно-структуральних досліджень до "аналізу тексту" - це перехід від структуралізму до постструктуралізму. Перехід від твору до Тексту відкривав перспективу письма. Для Барта на цьому етапі "текст - це методологічне поле" (15), література, яка в ранніх дослідженнях французького літературознавця не мала нічого для утаювання, зрештою, як і міт, тепер розпалася на твір і Текст. Твір може мати подвійне значення: явне, і тоді його досліджує філологія (наука про літературу), та приховане, і тоді він виступає як культурний знак. Таку подвійність уможливлює те, що твір має означуване. Текст не має означуваного, він є "полем означуваних", яке найкраще характеризує поняття "гри", і як гра віддається на розсуд читача. Отже, Текст не має "батька", автора знищує Текст і читач. Письмо *(écriture)* і читання у Барта-постструктураліста стали визначальними компонентами Тексту-гри, письмо затирає сліди авторства, не дозволяє окреслити, хто власне говорить. Вже не існує традиційного авторського вираження свого "я", експресії, письменника, який використовує мову, щоб щось розповісти, а існує скриптор ("той-хто-пише"), який ви-

конує "чистий жест в-писування" у тканину Тексту. На думку Барта, скриптор допомагає денонсувати значення і в цьому полягає його суспільна та інтелектуальна заслуга.

Як постструктуралізм, зокрема французький, розглядає інтерпретацію? Інтерпретант поетапно проводить *декомпозицію* тексту, розбиває його на елементи, з яких текст "витканий". На відміну від традиційної, класичної інтерпретації, яка скупчує смислову структуру тексту, постструктуралістична інтерпретація деконструює її. Постструктуралістський метод виступає також проти самої концепції знака, яка лежить в основі структуралізму, хоча саму ідею письма породив структуралізм. Проти ідеї знака виступив і М. Фуко, на думку якого, знак перестав спиратися на принцип подібности, що став основою трактування світу як великого тексту, який треба відчитати. Для Фуко знак виступає тепер в універсальній штучній системі калькуляції, яка вираховує усі можливі комбінації своїх елементів. Подібно до Гуссерля та Гайдеґґера, Фуко вбачає в сучасності мотив "математизації", тенденцію "калькуляційного" мислення. За Фуко, в кожній епосі існує *епістеме*, яке визначає обсяг знань людини, окреслює зв'язок між світом слів і світом речей. Французький культуролог стверджує, що в добу класицизму запанувала категорія гармонії та міри, а XIX ст. - це тріумф нової "гуманістичної" епохи, яка триває до сьогодні, і визначальними в ній є категорії функції та організації. Саме в епістеме XIX ст., від якого Фуко розпочинає відлік модернізму, що триває досі, з'являється "людина" як тема "наук про людину" (16). І ця людина - це "цілком новий твір", що з'явився майже двісті років тому. Перед тим, на думку Фуко, людина-як-така була незнаним об'єктом досліджень, і тільки з початком гуманітарних наук, які з'явилися внаслідок заникнення класичного епістеме, вона стала об'єктом досліджень. До такого епістемного перелому Фуко зараховує семіологію Ф. де Соссюра. На його думку, концепція знака де Соссюра повертається до класичної епохи і знову спирається на класичний дуалізм знака, який у де Соссюра має характер дуалістичної структури, що складається зі звуку та поняття. Перехід від класики до модернізму, як вважає Фуко, відбувся тоді, коли слова перестали "перехрещуватися" із уявленнями. Щодо розуміння Фуко літературної критики, то її можна звести до трьох тез: а) критика - це дослідження письма *(écriture)* та онтологічного статусу того чи іншого твору; б) літературний текст треба розглядати не як вираження авторських інтенцій, які швидко підлягають містифікації, а як дослідження можливостей та меж мови, що призводить до "оживання" автора і читача; в) європейська культура щойно визволяється з антропологічного сну, бо не людина є джерелом сенсу в культурі, а певний порядок схоплення світу в мові, і такі постаті, як Ніцше та Маллярме усвідомлювали це. Фуко, як і всіх теоретиків, приваблюють ті художні тексти, в яких він вбачає зароджування нового епістеме. У своїх пошуках фундаментальних структур мислення він приходить до поняття "дискурс" - системи висловлювань, обсягу того, що в тій чи іншій епосі можливе до розуміння, а отже, сказаности. Для Фуко дискурс є "вертикальною" формацією, вісь якої скупчує навколо себе різні культурні коди, і власне як скупчення кодів дискурс складається з висловлювань. Суб'єкт висловлювання не ототожнюється з автором. Фуко як і Барт розвиває ідею смерти автора-особи у традиційному розумінні і висуває концепцію автора-функції. Автор-функція - це певний вимір дискурсу, в якому відбувається обмеження, вибір і "вільна циркуляція" значень. На думку Фуко, із концепцією автора як джерела значень

з'являється загроза фікції в нашому світі. Натомість "полісемантичні тексти" можуть обходитися без автора-особи, якби вони були загальнодоступні як дискурс.

Критику концепції знака у ширшому контексті письма *(é criture)* продовжив Ж. Дерріда, який вважав зв'язок семіології із філософією досить виразним: семіологія виражає певну метафізику. Підтвердженням цього, на думку філософа, є промовистий факт репресії письма, який полягає в тому, що письмо традиційно редукували до писання чи записування. Згідно з Деррідою, таке переважання фонеми над графемою, мовлення над письмом набуло особливої форми у концепції знака де Соссюра та у всіх структуралістичних напрямках, де фоноцентризм виражає певний історично сформований смисл буття: присутність, яку представляють як "свідомість", "трансцендентність", "Бог", "людина" тощо. До фоноцентризму Дерріда додав свій термін "логоцентризм", оскільки концепція знака у де Соссюра містить в собі метафізичне відрізнення чуттєвого та розумового. На думку Дерріди, розумовий рівень завжди спирається на абсолютний логос, без якого він був би немислимий. Отже, уся концепція знака постає із метафізики присутности. Замість логоса Дерріда пропонує дискурс, в якому всі упривілейовані розрізнення зникають, зливаючись у нескінченній грі знаків. Французький філософ розглядає мову як систему *гри різниць*. Обидва слова набули у філософії, культурології та літературній теорії XX ст. подиву гідної популярности. Поняття гри, почавши від Л. Віттґенштайна та його ідеї мови як системи "мовних ігор", стало у герменевтиці Гайдеґґера та Г.-Ґ. Ґадамера моделлю розуміння, а у постструктуралістичних напрямках - привілеєм тексту та читача, засобом руйнування зцентрованої структури. На думку Дерріди, структури не існує, бо не існує її центру як організуючого конструкту. Центр - це тільки елемент у системі різниць, і при відсутності центру "все стає дискурсом" (17).

Деконструктивізм Дерріди як одна із версій постструктуралізму мав особливий вплив на розвиток американського літературознавства та теорії літератури 70-х років. Ґрунт для розквіту деконструктивізму у США підготували Нова критика та структуралізм. Усі три напрямки мали спільне гасло: *текст без контексту*. На початку 40-х рр. у працях Дж. Ренсома, який запровадив поняття Нова критика, з'явилися два поняття, що заполонили структуралістичні та постструктуралістичні дослідження як в Європі, так і в США, правда, з різними відтінками значення. Це - структура і текстура. За Ренсомом, будь-який поетичний твір - це "простора логічна структура з неістотною локальною текстурою" (18). І ця структура є основою твору, який огорнений тканиною значення. Текстура не редукується до структури, але водночас є "неістотною", виступає як маргінес, додаток до основи твору. Американський варіант деконструктивізму застосовує методи аналізу Нової критики, але не для пошуку сенсу, тільки для його розкладання. Як стверджує П. де Манн, деконструктивізм "має на меті виявити ряд прихованих артикуляцій всередині монадичної цілости" (19). Деконструкція 70-80-х рр. розглядає текст у його реторичному контексті, зараховує його до фігур письма. Але, на думку де Манна, аналіз реторичности тексту призводить до "стану непевности" і "не знає навіть, чи про щось запитує" (20). У такому висновку знаходимо відголоски трактування Деррідою метафори у філософському тексті, яка є "спільницею того, чому загрожує" (21), тобто філософського сенсу, який загублюється у метафорі і водночас віднаходить себе. Саме за посередництвом Дерріди деконструктивістське літературознавство, як ніколи до цього, поглинало філософські ідеї Ніцше, Гуссерля, Гайдеґґера. Для американського

деконструктивізму будь-яке читання "помилкове" *(misreading)*, "хибне", і таке читання радше відбігає від тексту, ніж наближається до нього. І сам текст, його парадоксальність ґенерує такі відчитування, тобто текст - це самодеконструкція. Так відбулася еволюція від "ґрунтовного читання" *(close reading)* Нової критики до деконструктивістського misreading. Серед прихильників теорії "реакції читача" найвідоміший С. Фіш з його популярною працею *"Чи є текст у цьому класі?" (Is There a Text in This Class?, 1980)*, в якій обґрунтовано метод "афективної стилістики" *(affective stylistic)*. Основна теза "афективної стилістики" - значення, тобто семантичний вимір твору, породжує не текст, а його реципієнт, модальність значення визначається не формальними властивостями тексту, а його "пояснювальними стратегіями". На думку Фіша, теоретичний і методологічний апарати "поінформованого читача" *(informed reader)* повністю обумовлюються тим історичним контекстом, в якому він перебуває, тобто значення твору, що закодоване у тексті, незалежно від того, чи воно приховане, чи виразно виявлене, не істотне для реципієнта. Американський літературознавець приходить до висновку, що літературний твір є "артефактом самоспоживання" *(self-consuming artifact)*. Тому на запитання: "Чи є текст у класі?" - Фіш відповідає: ні, його немає, бо він у читачеві. Текст як парадоксальне джерело відчитувань похитнув однозначність герменевтики сенсу, і тут показовою є дискусія Ж. Дерріди із Г.-Ґ. Ґадамером про можливість зрозуміти текст (ця дискусія включена до антології). Найвагомішим аргументом Ґадамера проти деконструктивізму стало його твердження, що будь-яка інтерпретація тексту, незважаючи на те, ідентична вона чи відмінна від закодованого в ньому значення, неможлива без наявности свідомости засвоєння цього тексту.

Деконструкція була академічним явищем, хоча її візія тексту вплинула й на літературну практику. З одного боку, деконструктивізм зараховують до постструктуралізму, а з іншого, його ідеологія багатозначного тексту є характерною рисою культури останніх декад XX ст., тобто постмодернізму. Але американська деконструкція не була останнім етапом на дорозі до постмодернізму. "Новий історизм" *(New Historicism)* 80-х рр. розмив усі бар'єри між текстом і контекстом, що стало природною реакцією історичної орієнтації на формалістичну. Новий історизм був опозицією до Нової критики, і його джерела сягають до постструктуралізму, дискурсології М. Фуко. Новоісторики розглядають літературний текст у контексті як такий, що "фундаментально пов'язаний з усіма іншими дискурсами" (22). Однак не йдеться про те, щоб розглядати твір через детермінізм обставин, як, наприклад, з'ясування інтенції автора через його біографію. Новий історизм розташовує текст серед інших культурно-історичних текстів певної епохи і досліджує його взаємодію з цими текстами. Знову відбувся перехід від вертикальної осі аналізу тексту до горизонтальної, і усі тексти розглядаються як документи епохи. Поряд із новим історизмом в американському літературознавстві наприкінці 70-х років заявила про себе марксистська школа, найпомітнішою постаттю в якій є Ф. Джеймсон. Для Джеймсона марксизм у критиці зводиться до інтерпретації тексту на трьох рівнях: політичної історії, вагомого соціального контексту, історії як наслідку функціонування різних способів продукування. На першому рівні текст сприймається як політичний акт, на другому - як вияв "ідеологеми" соціальної формації і на третьому - як вияв ідеології форми, тобто символічних повідомлень про співіснування різних знакових систем (23). *"Марксистська герменевтика"* Джеймсона прагне до алегоричного переописання

предметів культури. На відміну від усіх інших кодів, як, наприклад, комунікація у структуралізмі та семіотиці, енергія лібідо в психоаналізі, вибір і свобода в екзистенціалізмі, такий варіант марксистської герменевтики, на думку Джеймсона, об'єднує ці коди і стає "панівним кодом".

Серед структуралістських та постструктуралістських напрямків особливе місце посідає феміністична критика, яка оформилася у дві традиції: французьку та американську. Французька феміністична критика (Ю. Крістева, Л. Іріґерей, Г. Сіксу, Ш. Ґотьє) перебуває під великим впливом психоаналізу, структуралізму, марксизму та деконструктивізму. Тут слід зауважити, що психоаналіз впродовж XX ст. займав міцні позиції у французькому літературознавстві (психоаналітичні інспірації знаходимо у Сартра, Башляра, Барта). Особливу популярність у представників феміністичної критики здобули ідеї Ж. Лякана, який створив власну концепцію структурного психоаналізу. Критики-феміністи засвоїли та розвинули такі твердження Лякана: мова - це вияв структур підсвідомости, а лінґвістичні зразки виявляють важливі зразки психічного стану індивіда; означник може змінюватися, а означуване завжди умовне; мотивацією людського бажання є прагнення онтологічної єдности, якої не можна досягнути через психічне розщеплення. Ляканівські ідеї суб'єктивности в психоаналізі і мові та його теорію інакости адаптувала Ю. Крістева, а концепцію прелінґвістичної єдности матері і дитини застосувала у своїх дослідженнях Г. Сіксу. Та й сам Лякан у праці *"Жіноча сексуальність"* (1982) торкнувся проблем жіночої душі й жіночого бажання. Парадоксальним є те, що Сімона де Бовуар з її *"Другою статтю"* не мала такого значного впливу на французький літературний фемінізм, як на англо-американський. Розуміння С. де Бовуар статі - радше як культурного конструкту, ніж біологічного, її зосередженість на фундаментальній інакости *(alterité)* жінки щодо чоловічого "я" *(sujet)* стали визначальними для різних теорій американського фемінізму. Другим важливим джерелом англо-американського фемінізму був творчий доробок В. Вульф, першої жінки-критика, яка до свого аналізу жіночого письма включила соціологічний аспект. Ідеї де Бовуар та Вульф розвинула К. Міллет у дослідженні *"Сексуальна політика"* (1969), де вона чітко розрізняє поняття "стать" як біологічну концепцію, а "рід" - як психологічну. Англо-американська феміністична критика не має єдиного теоретичного стрижня, вона різна за теоретичним спрямуванням та ідеологією: структуралістська, марксистська, деконструктивістська. Усі напрямки об'єднує концепція заперечення фалоцентризму в політиці, культурі, економіці, релігії, науці та освіті. Американський літературний фемінізм зосереджує увагу і на специфіці та функціях роду *(gender)* у продукуванні та рецепції літературних й мистецьких текстів.

Ще одним напрямком постструктуралістської думки стала постколоніальна критика, яка адаптувала ідеї деконструктивізму, психоаналізу, марксизму, нового історизму, фенімізму і яка використовує найрізноманітніші теоретичні моделі для аналізу культури тих народів, які звільнилися з-під колоніального гніту. Постколоніальна критика порушує проблеми етнічности, національної ідентичности, культурної універсальности, культурної гібридности та культурної відмінности, проблеми мови, історії. Особливо важливою для критиків-постколоніалістів стала деконструктивістська концепція децентрування і культурної марґінальности. Сьогодні постколоніальний дискурс видозмінюється та розширюється.

З погляду теорії, не існує чітких меж між постструктуралізмом та постмодер-

нізмом. Постмодерністичну концепцію літературної теорії та критики обґрунтували в своїх дослідженнях С. Зонтаґ, Л. Фідлер та І. Гассан. На думку теоретиків літературного постмодернізму, основне їхнє завдання - позбутися розриву між *високим мистецтвом та низьким мистецтвом (high art and low art)*, і саме цей розрив має бути останнім реліктом класової структури індустріального суспільства, в якому існував поділ на елітарну культуру та культуру для мас. Сьогодні критик, як стверджує Фідлер, перестає бути арбітром смаку публіки. Навпаки, це високо-низьке, популярне мистецтво визначає критикам поле для зацікавлень, якщо взагалі "може існувати критика адекватна постмодернізмові" (24). Згідно із Зонтаґ, мистецтво не потребує інтерпретації, герменевтики, а тільки еротики (25). Таким афоризмом Зонтаґ прагне показати, що текст треба сприймати в "чистій, неперекладальній, чуттєвій безпосередності своїх образів" (26). Своєю еротичною естетикою (без еротичних метафор) Зонтаґ випередила на кілька років французьких постструктуралістів, зокрема Р.Барта з його *"Задоволенням від Тексту"* (1973). Однак Зонтаґ виходила із інших засад, ніж Барт: не від універсальности Тексту, а з універсальности культури, в якій літературний текст не повинен переважати, тільки поєднуватися з іншими формами художнього вираження (радіо, телебачення, кіно, наука, технологія). Літературному постмодернізмові залежить на показуванні не так багатозначности тексту, як на неможливості встановити будь-яке значення взагалі: дійсність є однією із іпостасей фікції, а остання - однією з постатей дійсности. На початку 70-х років постмодернізм вже виразно окреслився як літературна формація: І. Гассан обґрунтовує своє розуміння постмодернізму, а письменник-постмодерніст Р. Федерман видав книгу *"Сюрпроза. Проза сьогодні і завтра" (Surfiction. Fiction Now and Tomorrow, 1975)*, в якій розвиває тезу про самовичерпаність літератури. На думку Гассана, постмодернізм - це розлоге поняття і як "література мовчання" походить з європейської літератури XIX століття, пройшовши сюрреалізм, екзистенціалізм, французький авангардизм, творчість Беккета. Усі ці напрямки зазнали натхнення "постмодерністичного духу", який тепер "спочиває, оповитий великим корпусом модернізму - витвір Пруста, Манна, Джойса, Єйтса, Рільке, Еліота, Стрінберґа, О'Ніла, Піранделло" (27). "Традиція замовчування", згідно з Гассаном, з одного боку, охоплює "негативне відлуння мови", а з іншого, - його "позитивну, сакраментальну, повну тишу" (28). "Шлях мовчання", що тривав від маркіза де Сада до Беккета, сягнув вершини у "мистецтві абсурду", вияви якого Гассан віднаходить у класиків американського постмодернізму. В останніх своїх дослідженнях Гассан включає в поняття "постмодернізм" концепцію "нової чутливости" Зонтаґ, "неогностицизм" *beatengeneration*, а також французький та американські варіанти постструктуралізму і деконструктивізму (Барт, Фуко, Дерріда, де Ман).

"Паракритика", критика літературно-імпресивна, яку Гассан запровадив всередині 70-х рр., відповідає бартівській ідеї "творчої критики" як гри з текстом. Звідси спроба Гассана окреслити постмодернізм як суму загальних рис: урбанізм, технологізм, "дегуманізація", примітивізм, еротизм, експериментализм. Головним поняттям у постмодерністичній літературі та її теорії є тепер поняття субверсії: постмодерністичний текст не руйнує дійсність, а тільки іронізує з приводу модерністичної інтерпретації, звідси пародія і попурі. Контекстуалізація розмиває автономність структури тексту в позалітературному інтертексті та у системі змінних перспектив і способів наративії. Субверсія - це також фемінізація чоловічого естетизму, але постмодер-

ністична жіночність відрізняється від фемінізму на зламі XIX-XX ст. Тут не йдеться про адекватність жіночих відчуттів емоційно-інтуїтивних аспектів дійсности, а про адекватність "жіночого розуму" у плетиві Тексту. Субверсія щодо чоловічого розуму не веде до пізнання якоїсь "глибшої правди", тільки до розплутування всякої "глибини", яке прагне позбутися догматизму цілісности "сенсу".

Сьогодні говорять про "кінець філософії", вичерпаність літератури, нівелювання та розмитість її теорії, яка нагадує мозаїчне панно. Багато культурологів стверджує, що настав *fin de XX siecle*. Західна і Східна Європа по-різному вступають у XXI століття. Для Заходу - це кінець історії, філософії, літератури, для визволеного інтелекту Сходу - це початок тих етапів, ситуацій, які він повинен перейти і в яких повинен повноцінно реалізувати себе. Передаючи українською мовою досвід філософських і літературно-теоретичних пошуків століття, яке минає, хочеться нагадати слова П. Рікера про важливість і необхідність такого культурного факту: "Мова виявляє свою універсальність тільки в акті перекладу. Переклад є формою порозуміння, якого можна досягнути більшою чи меншою мірою. Я вважаю, що будь-яку мову можна перекласти на іншу, і переклад - це духовий акт, який полягає в тому, щоб увійти в оселю мови когось іншого, пожити у когось іншого, щоб згодом привести його до себе як запрошеного гостя. І в такому значенні я говоритиму про гостинність, яка здійснюється через мову. Це перший спосіб, як можна відчувати обов'язок перед мовою в ситуації розламування мов. І ця модель закладає основи другої моделі, прихованої у її глибинах. Йдеться про те, щоб зруйнувати засади замкнутости, яка завжди може підірвати те, що я називаю нараційною тотожністю. Завжди важливо пам'ятати, що ми втягнуті в історію інших, історію, яка розповідається про них самих і через них - про нас" (29).

Марія Зубрицька

Примітки

1. Чижевський Д. *Історія української літератури.* Нью-Йорк, 1956. С. 328.
2. Лотман Ю. *Текст в тексте* // Труды по знаковым системам. 1981. Вып. 14. С. 3-19.
3. *За культуру ментальностей* // Німеччина (Deutschland). 1995. 4. С. 61.
4. Wunberg G. *Die Literarische Moderne.* Frankfurt, 1971. P. 2.
5. Habermas J. *Der Philosophische Diskurs der Moderne.* Frankfurt, 1985.
6. Nietzsche F. *Werke: 3 Bd.* München, 1966. Bd. 2. P. 219.
7. Там само. С. 751.
8. Husserl E. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie.* 1913.
9. Ingarden R. *O poznawaniu dziela literackiego.* Warszawa, 1966. S. 268.
10. Jauß H. R. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* 1991. P. 657.
11. Barthes R. *Le degre zero de l'ecriture.* Paris, 1953. P. 8.
12. Derrida J. *Les fins de l'homme.* Paris. 1981. P. 2. У назві праці Дерріди маємо гру значень: у французькій мові слово *"la fin"* водночас означає межу, кінець і мету. Українське слово *"межа"* криє в собі міру здійснення і самоздійснення.
13. *Qu'est que le structuralisme?* Paris, 1968. P. 5.
14. Benoist J.-M. *The End of Structuralism* // 20th Century Studies. 1970. P. 31.
15. Barthes R. *Essais critiques.* Paris, 1984. P. 71.
16. Фуко М. *Слова и вещи.* СПб., 1994.
17. Derrida J. *L'ecriture et la differance.* Paris, 1967. P. 45.
18. Ransom J. *The New Criticism.* 1941. P. 16.
19. Man Paul de. *Allegories of Reading.* New Haven, 1979. P. 249.
20. Man Paul de. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.* 1971. P. 284.
21. Derrida J. *La mithology blanche.* Paris, 1971.
22. Lentricchia F. *After the New Criticism.* Chicago,1980. P. 351.
23. Jameson F. *Marxism and Form.* Princenton, 1971.
24. Fiedler L. *Cross the Border - Close the Gap.* New York, 1972. P. 62.
25. Sontag S. *Against interpretation.* 1967. P. 14.
26. Там само. С. 300.
27. Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus.* New York, 1971. P. 139.
28. Там само. С. 248.
29. Ricoeur P. *Filozofia osoby.* Kraków, 1992. S. 53.

ПСИХОЛІНҐВІСТИЧНА ТЕОРІЯ ОЛЕКСАНДРА ПОТЕБНІ

Олександр Потебня (1835-1891) - відомий лінгвіст, теоретик літератури, професор Харківського університету. Естетичні ідеї О.Потебні вплинули на розвиток філологічної думки XX ст. як на Україні, так і в Росії, а також знайшли своє відлуння у багатьох європейських літературно-теоретичних моделях. Основні праці" *"Думка й мова" (Мысль и язык, 1862), "Із лекцій з теорії словесности" (Из лекций по теории словесности, 1894), "Із записок з теорії словесности" (Из записок по теории словесности, 1905).* На формування лінгво-естетичних концепцій Потебні мали вплив такі представники німецької філософії, як В. Гумбольдт, Г. Штайнталь, Г. Льотце, М. Лацарус.

Одна із фундаментальних засад системи мислення Потебні - це ідея мови як пізнавальної діяльности: "мова не є засобом вираження готової думки, а її створення; вона не відображає світоспоглядання, яке склалося, а діяльність, яка його складає". На основі цієї ідеї вчений дає своє розуміння ролі слова як засобу спілкування і як засобу творення думки. Він висуває твердження про відмінність однієї і тієї ж словесно вираженої думки у мовця і слухача, а також про нетотожність висловленого значення і значення рецепційного. Потебня розробив своє вчення про внутрішню форму слова. Згідно з цим вченням, кожне слово за своєю структурою становить сукупність членороздільного звуку, внутрішньої форми й значення (змісту). Внутрішня форма близько пов'язана з етимологічним значенням слова і є "відношенням змісту думки до свідомости". Внутрішня форма виступає як засіб передачі значення, а слово - як засіб поєднання членороздільного звуку з чуттєвим образом. За Потебнею, завдяки слову відбувається перехід від образу предмета до поняття про предмет: не існує думки без мови і мови без думки.

Вчення про внутрішню форму слова Потебня застосував і до художнього твору, висунувши три тези: а) мова - це прообраз усякої творчої діяльности, і слово містить у собі "таємницю" творів мистецтва; б) мистецтво за своєю структурою споріднене зі словом, мистецький твір - це нерозривна єдність образу та ідеї, оскільки слово є єдністю образу та ідеї; в) мистецтво, як і слово, виникає не для образного вираження готової думки, а як засіб створення такої нової думки, яку неможливо виразити у теоретичному мисленні. На думку Потебні, основними складниками мистецтва є образ значення, його мова полісемантична, а його специфіка ґрунтується на неадекватності кількости образів і множинности можливих значень. Для Потебні поетичний образ є радше лінґвістичною, ніж психологічною категорією, а поетичний текст він подає як алгоритм $X = a<A$, в якому X - зміст або ідея, a - текст, A - письменницька і читацька перцепція. Рецепція поетичного твору - це інверсія процесу творення, тобто

a<A = X. Однак естетичну рецепцію не можна розглядати як семантично співмірну із творенням тексту, оскільки компонент *a* - це єдиний постійний компонент, що втягується у два процеси, тоді як *X* і *A* - змінні величини. Якщо б а було тотожне *X*, текст став би чисто референційним, тобто прозовим або науковим; якщо *a*, наслідуючи *X*, зберігає свій образний характер, то текст буде мітологічним; і тільки коли *a* служить як *tertium comparationis* між *X* і *A*, текст стає поетичним.

Для Потебні твір поетичного мистецтва - це "форма форм", конфігурація інтенційних та іманентних форм. Потебня розрізняє два види поетичної форми: перша форма конституює саму сутність поетичної мови, а друга - є незалежною формою творчої інтенційности. Інтенційні форми визначають "поетичність" або "прозаїчність" твору. Іманентні форми, пов'язані з історичною зумовленістю, виявляючи себе у мові, є резервуаром постійного творчого пошуку, як поетичного, так і нараційного. Мова в її постійному змінюванні полісемантична і тому багатофункціональна. Поезія і проза, як два напрямки мови, насправді доповнюють одна одну. Отже, поезія, міт і наука співіснують у стані симбіозу.

Принципові твердження теорії Потебні можна підсумувати так: 1. Мова і поетичний твір - генетично споріднені. 2. Мова і поезія мають триєдину структуру. 3. Внутрішня форма в мові та образів у поезії мають творчу енергію. 4. Основною функцією поезії є пізнання. 5. Естетична перцепція є швидше продуктивною, ніж репродуктивною. 6. Поезія і проза, включно з науковими текстами, доповнюють одна одну. 7. Мітологічна, поетична і наукова функції потенційно присутні у процесі читання, інтерпретації та набування естетичного досвіду.

Лінґво-естетична концепція Потебні так чи інакше заторкнула основні проблеми теорії літератури, поетики та естетики слова і разом з іншими філософськими ідеями видатних європейських мислителів започаткувала "лінґвістичний поворот" у філософії і теорії літератури XX ст.

Поданий нижче текст - це фраґменти із праці О. Потебні *"Думка й мова"*, які перекладено за виданням Потебня А.А. *"Мысль и язык"* (Харьков, 1862).

Іван Фізер

ДУМКА Й МОВА
(фрагменти)

[...] У слові як виведенні єдности й загальности образу, як заміні випадкових і мінливих поєднань, що творять образ, постійним уявленням (яке, згадаймо, в первісному слові не є ані дія, ні якість) людина вперше приходить до усвідомлення буття темного зерна предмета, до знання дійсного предмета.

При цьому треба пам'ятати, що, звичайно, таке знання не є істиною, але вказує на існування істини десь віддалік і що взагалі людину характеризує не знання істини, а прагнення, любов до неї, переконання в її бутті. [...]

Ми не можемо собі уявити первісного речення інакше, як у вигляді виразного для того, хто говорить, порівняння двох чуттєвих образів, які самостійно склалися, і з цього приводу нагадаємо [...] визначення слова взагалі як засобу аперцепції або, що те саме, засобу порівняння. В мові немає власних виразів, і чим точнішому аналізу піддамо ми слово, тим більше подібности виявить воно із символічними виразами пізнішої народної поезії, з тією, звичайно, різницею, що останні в загальній масі набагато складніші й абстрактніші від шуканих речень.

Погодившись бачити порівняння в первісних реченнях, ми повинні будемо прийняти їх недосконалість і недостатність для цілої думки. Яким би не було прекрасним порівняння, але воно примушує нас думати про багато такого, що зовсім не становить необхідної залежности мислимого суб'єкта, воно нас розважає, краще сказати, є відсутністю тієї зосередженості, без якої немає строгого мислення. Скажімо, порівняння старого подружжя з двома пеньками без пагіння [...] говорить нам про сирітство, бездітність; але цей предикат безпосередньо прилучається до суб'єкта й змушує нас перейти від людини до дерева, життя якого, по суті, зовсім відмінне від людського, прилучає до думки про бездітну старість людини багато такого, що, з нашого погляду, не мало б міститися в цій думці. Те ж саме варто сказати про первісне значення речень "вода світла", "трава зелена": вони ще надто нагадували випадкову асоціацію сприйнять, хоч вже не були нею насправді. Відповідь на питання про засоби, яке виникає звідси, якими думка досягає того ступеня абстрактности, що дає нам можливість приймати порівняння за словесні вирази й безпосередньо, не думаючи про стороннє, знаходити в суб'єкті певні ознаки, - відповідь на це знайдеться, якщо зрозуміємо таке. Присудок у реченні "трава зелена", який розглядаємо окремо від підмета, є для нас не колір певного предмета, а зелений колір загалом, оскільки ми *забули* й внутрішню форму цього слова, й те певне коло ознак (образ), яке вона доводила нею до свідомости; так само і предмет *трава* дає нам можливість без будь-яких фігур прилучити до нього певний присудок, бо для нас це слово позначає не "придатне для споживання", а траву взагалі, як субстанцію, готову прийняти будь-який атрибут. Таке *забуття* внутрішньої форми може бути задовільно виведене з багаторазового повторення процесу поєднання слів у двочленні одиниці. Чим з більшою кількістю різних предметів поєднувався

присудок *зелений*, тим більше втрачалися в масі інші ознаки образу, первісно з ним пов'язані. Здатність забуття й тут, як при об'єднанні чуттєвого образу до появи слова, є засобом відтінити й висунути наперед певні риси сприйнять. Але ті, які залишаються в такий спосіб у тіні, не зникають даремно, бо [...] чим більше різних присудків перебувало при слові трава, тим на більшу кількість суджень розклався до того неподільний образ трави. Субстанція трави, звільняючись від усього стороннього, водночас збагачується атрибутами.

Будь-яке судження є актом аперцепції, тлумачення, пізнання, а тому, сукупність суджень, на які розклався чуттєвий образ, можемо назвати аналітичним пізнанням образу. Така сукупність є поняття. [...]

Слово не є [...] зовнішнім додатком до готової вже в людській душі ідеї необхідности. Воно є засіб, що випливає із глибини людської природи, створювати цю ідею, оскільки тільки за допомогою його відбувається й розклад думки. Як у слові вперше людина усвідомлює свою думку, так у ньому ж насамперед вона бачить ту законність, яку потім переносить на світ. Думка, виплекана словом, починає відноситися безпосередньо до самих понять, у них знаходить шукане знання, на слово ж починає дивитися як на сторонній і довільний знак і дає змогу спеціальній науці для пошуку необхідности у всій будівлі мови й у кожному окремому її камені.

Таку ж важливу роль відіграє слово й стосовно до іншої властивости думки, неподільної з попередньою, саме по відношенню до прагнення усьому визначати своє місце в системі. Як необхідність досягає свого розвитку в понятті й науці, яка позбувається усього випадкового, так і схильність приводити в систему задовольняється наукою, в яку не входить незв'язане. Шлях науці торує слово. [...] Коли людині стала більш-менш доступна наукова система понять, слово насправді вносить у думку дуже мало: спочатку ж воно дійсно дає новий зміст, вказуючи на відношення мисленої одиниці до низки інших. У цьому можна переконатися, наприклад, з будь-якого розумного, заснованого на мові мітологічного дослідження. В певні періоди живість внутрішньої форми дає думці можливість проникати в прозору глибину мови; слово, яке позначає, скажімо, старість людини, своєю спорідненістю зі словами для дерева вказує на міт про походження людей з дерев, по-своєму пов'язує людину й природу, вводить, отже, те, що мислиться при слові *старість*, у систему своєрідну, яка не відповідає науковій, але передбачається нею.

[...] Відношення поняття до слова зводиться до того, що слово є засіб утворення поняття, і притому не зовнішній, не такий, якими є винайдені людиною засоби писати, рубати дрова та ін., а навіяне самою природою людини й незамінне; ясність (роздільність ознак), яка характеризує поняття, відношення субстанції до атрибуту, необхідність їхнього сполучення, прагнення поняття зайняти місце в системі - все це спочатку досягається в слові і є насамперед прототипом того, як рука створює найрізноманітніші машини. З цього боку слово подібне з поняттям, але тут же видно і відмінність того чи іншого.

Поняття, яке розглядається психологічно, тобто не тільки з одного боку свого змісту, як у логіці, але з боку форми своєї появи в дійсності, одне слово - як діяльність, є певна кількість суджень, отже, не один акт думки, а низка їх. Логічне поняття, тобто одночасна сукупність ознак, відмінна від аґреґата ознак в образі, є фікція, однак дуже потрібна для науки. Незважаючи на свою тривалість, психо-

логічне поняття має внутрішню єдність. У певному розумінні воно запозичує цю єдність від чуттєвого образу, бо, звичайно, якби, наприклад, образ дерева не відокремився від усього стороннього, яке сприймалося разом з ним, то й розклад його судження із загальним суб'єктом був би неможливим; але як про єдність образу ми знаємо через уявлення й слово, так і низка суджень про предмет пов'язується для нас тим же словом. Слово, отже, може однаково виражати і чуттєвий образ, і поняття. Зрештою, людина, яка деякий час користувалася словом, хіба що тільки в дуже рідко буде розуміти під ним чуттєвий образ, звичайно ж мислить при ньому низку відношень. [...] Думка наша за змістом є або образ, або поняття: третього, середнього між тим і іншим, немає; але на поясненні слова поняттям або образом ми зупиняємося тільки тоді, коли особливо ним зацікавлені, звичайно ж обмежуємося одним тільки словом. Тому думка з боку форми, в якій вона входить у свідомість, може бути не тільки образом чи поняттям, а й уявленням або словом. Звідси ясне відношення слова до поняття. Слово, як засіб розвитку думки, зміна образу в поняття, не є її змістом. Коли пам'ятається центральна ознака образу, яка виражається словом, то вона [...] має значення не сама по собі, а як знак, символ певного змісту; якщо разом з утворенням поняття втрачається внутрішня форма, як у більшій частині наших слів, що беруться за корінні, то слово стає чистою вказівкою на думку, між його звуком і змістом не залишається для свідомости того, хто говорить, нічого середнього. Уявляти, отже, думати складними низками думок, не вводячи майже нічого з цих низок у свідомість. З цього боку значення слова для духовного життя можна порівняти з важливістю буквеного позначення численних величин у математиці або із значенням різних засобів, які заміняють безпосередньо цінні предмети (наприклад, гроші, векселі) для торгівлі. Якщо порівняти створення думки з виготовленням тканини, то слово буде ткацьким човником, який відразу приводить утік у низки ниток основи і заміняє повільне плетіння. Тому несправедливо було б дорікати мові за те, що вона сповільнює течію нашої думки. Безперечно, що ті дії нашої думки, які в мить свого здійснення не потребують безпосередньої допомоги мови, відбуваються дуже швидко. [...] Але мова не відбирає в людини цієї здатности, а навпаки, якщо не дає, то принаймні підсилює її. Те, що називають життєвим, науковим, літературним тактом, очевидно, передбачає думку про життя, науку, літературу, - думку, яка не могла б існувати без слова. Якби людині була доступна тільки безсловесна швидкість рішення і якби слово, як умова удосконалення, було неподільне з повільністю думки, то все ж цій повільності варто було б віддати перевагу перед швидкістю. [...] Надзвичайна бідність і обмеженість свідомости до слова не підлягає сумніву, і говорити про недосконалість й шкоду мови загалом було б доречно тільки в тому випадку, якби ми могли взяти за досягнення людини недосяжну мету її прагнень, божественну досконалість думки, яка примиряє повну наочність і безпосередність чуттєвих сприйнять з цілковитою одночасовістю й відмінністю думки.

Поезія. Проза. Згущення думки

Символізм мови, напевно, можна назвати її поетичністю; навпаки, забуття внутрішньої форми здається нам прозаїчністю слова. Якщо це порівняння правильне, то питання про зміну внутрішньої форми слова виявляється тотожним з питанням

про відношення мови до поезії й прози, тобто до літературної форми загалом. Поезія є одним з мистецтв, а тому її зв'язок зі словом повинен вказувати на спільне у мові й мистецтві. Можливо, сама собою подібність моментів ні про що не говорить нічого, але вона принаймні полегшує дальші висновки.

У слові ми розрізняємо: *зовнішню форму*, тобто членороздільний звук, *зміст*, що об'єктивується через звук, і *внутрішню форму*, або найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст. За певної уваги немає можливости змішувати зміст з внутрішньою формою. [...]

Зовнішня форма невіддільна від внутрішньої, змінюється разом з нею, без неї перестає бути сама собою, а проте зовсім від неї відмінна; особливо легко відчути цю відмінність у словах різного походження, які набули згодом однакової вимови: для українця слова *мило* та *мило* відрізняються внутрішньою формою, а не зовнішньою.

Ті ж стихії й у творі мистецтва, і неважко буде знайти їх, коли міркувати так: "це - *мармурова* статуя (зовнішня форма) жінки з мечем і терезами (внутрішня), яка представляє правосуддя (зміст)". Виявляється, що у творі мистецтва образ відноситься до змісту, як у слові уявлення до чуттєвого образу або поняття. Замість "зміст" художнього образу можна вжити більш звичайний вираз, саме "ідея". Ідея і зміст в цьому випадку для нас тотожні, бо, наприклад, якість і відношення фігур, зображених на картині, події й характери роману і т.п. ми відносимо не до змісту, а до образу, уявлення змісту, а під змістом картини, роману розуміємо низку думок, які викликаються образами в глядачеві й читачеві або які служили ґрунтом образу в самому митцеві під час акту творення. Різниця між образом і змістом зрозуміла.

[...] При значній змінюваності образів зміст тут відносно (але тільки відносно) нерухомий. Навпаки, один і той же художній твір, один і той же образ по-різному діють на різних людей і на одну особу в різний час, так само як одне і те ж слово кожним розуміється інакше; тут відносна нерухомість образу при змінюваності змісту.

Дещо важче не змішати внутрішню форму з зовнішньою, коли зрозуміємо, що ця остання в статуї не є груба брила мармуру, а мармур, обтесаний певним чином, у картині - не полотно й фарби, а певна кольорова поверхня, отже, сама картина. Тут виручає нас порівняння зі словом. Внутрішня форма слова також не є звук як матеріал, а звук, уже сформований думкою; проте сам собою цей звук не є ще символом змісту. В пізні періоди мови з'являється багато слів, в яких зміст безпосередньо примикає до звуку; порівнявши згаданий стан слів з таким, коли виразно розрізняється в них три моменти, можна спостерігати, що в першому випадку словам не вистачає образности й що тільки в останньому можливе таке їх розуміння, яке становить відповідність з розумінням художнього твору й естетичною насолодою. Скажімо, хто-небудь знає, що литовське *báltas* означає добрий (можливо, ласкавий, милий); йому даються в цьому слові досить визначені звуки і не менш визначений зміст, але естетичне розуміння цього слова йому не дано, бо він не бачить, чому саме це поєднання звуків, а не сотня інших повинні означати доброту та ін. І чому, навпаки, такий зміст повинен вимагати саме таких звуків. Якщо втрачено для свідомости зв'язок між звуком і значенням, то звук перестає бути *зовнішньою формою* в естетичному значенні цього слова; хто відчуває красу статуї, для того її зміст (наприклад, думка про верховне божество, про громовержця) перебуває в зовсім необхідному відношенні до сукупности помічених у ній вигинів

мармурової поверхні. Для відновлення в свідомості краси слова *báltas* потрібне знання, що відомий нам його зміст зумовлений іншим, саме значенням білизни [...].

Щоб, скориставшись сказаним про слово, розрізнити внутрішню і зовнішню форму в художньому творі, потрібно знайти такий випадок, де б втрачена естетичність враження могла бути поновлена тільки усвідомленням внутрішньої форми. [...]

[...] Зовнішня форма, яка береться не в розумінні грубого матеріалу (полотно, фарби, мармур), а в розумінні матеріалу, підпорядкованого думці (сукупність накреслень статуї), є щось зовсім відмінне від внутрішньої форми.

[...] На Україні весною дівчата співають:

"Кроковеє колесо
Вище тину стояло,
Много дива видало.
Чи бачило, колесо,
Куди милий поїхав?"
- За ним трава зелена
І діброва весела. -
"Кроковеє колесо
Вище тину стояло,
Много дива видало.
Чи бачило, колесо,
Куди нелюб поїхав?"
- За ним трава полягла
І діброва загула!

Можна собі уявити, що цю пісню хто-небудь зрозуміє в буквальному значенні, тобто не зрозуміє її зовсім. Усі риси того, що зображено тут, все те, що стає згодом зовнішньою формою, буде схоплене душею, а проте в результаті вийде дурниця: кроковеє колесо, яке дивиться понад тином? Але хай ця дурниця одержить внутрішню форму, і від пісні повіє на нас весною природи й дівочого життя. Це жовте колесо - сонце; сонце дивиться зверху й бачить багато дива. Воно розповідає співачці про те, куди поїхав її милий, там позеленіла трава і повеселіла діброва та інше.

Здається, із сказаного ясно, що й у поетичному - отже, загалом у художньому творі є ті ж самі стихії, що й у слові: *зміст* (або ідея), який відповідає чуттєвому образу або розвинутому з нього поняттю; *внутрішня форма, образ*, який вказує на цей зміст, який відповідає уявленню (яке також має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприйнять, або на поняття), і, нарешті, *зовнішня форма*, в якій об'єктивується художній образ. Різниця між зовнішньою формою слова (звуком) і поетичним твором та, що в останньому як прояві складнішої душевної діяльности зовнішня форма більш перейнята думкою. А проте і членороздільний звук, форма слова, перейняті думкою; Гумбольдт [...] може зрозуміти його тільки як "роботу духу".

Мова в усьому своєму обсязі і кожне окреме слово відповідає мистецтву, притому не тільки за своїми стихіями, а й за способом їх поєднання. [...]

[...] Внутрішня форма слова, яке проголошене мовцем, дає напрям думці слухача,

але вона тільки збуджує цього останнього, дає тільки спосіб розвитку в ньому значень, не визначаючи меж його розуміння слова. Слово однаково належить і мовцеві, і слухачеві, а тому значення його полягає не в тому, що воно здатне мати значення взагалі. Тільки внаслідок того, що зміст слова здатний зростати, слово може бути засобом розуміти іншого.

Мистецтво є творчістю в тому ж значенні, що й слово. Художній твір, очевидно, не належить природі: він створений до неї людиною. Фактори, наприклад, статуї - це, з одного боку, безплотна думка скульптора, яка неясна для нього самого й недоступна нікому іншому; з іншого - шмат мармуру, що не має нічого спільного з цією думкою; але статуя не є ні думка, ні мармур, а щось відмінне від своїх творців, таке, що містить у собі більше, ніж вони. Синтез, творчість дуже відмінні від арифметичної дії: якщо аґенти художнього твору, які існують до нього самого, позначимо через 2 і 2, то він сам не буде дорівнювати чотирьом. Задум митця й грубий матеріал не вичерпує художнього твору, відповідно до того, як чуттєвий образ і звук не вичерпують слова. В обох випадках і та, й друга стихії істотно змінюються від приєднання до них третьої, тобто внутрішньої форми. Сумнів може бути хіба щодо змісту: можна думати, що не тільки митець повинен був мати в душі певний зміст, перш ніж зобразив його в мармурі, слові або на полотні, а що зміст цей був такий же і до після творення. Але це несправедливо вже тільки тому, що думка, яку об'єктивував митець, діє на нього як щось близьке йому, але разом і стороннє. Чи схиляє митець коліна перед своїм творінням або піддає його заслуженому чи незаслуженому осудові - все одно він ставиться до нього як шанувальник, визнає його самостійне буття. Мистецтво є мовою митця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва; зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє.

Слухач може значно краще мовця зрозуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета осягнути ідею його твору. Суть, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як він діє на читача або глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті. Цей зміст, який проектується нами, тобто вкладається в самий твір, дійсно зумовлений його внутрішньою формою, але міг зовсім не входити в наміри митця, який творить, задовольняючи тимчасові, нерідко вузькі потреби свого особистого життя. Заслуга митця не в тому *minimum* змісту, який думався йому при створенні, а в певній гнучкості образу, в силі внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніший зміст. [...] Оповідання живуть цілими століттями не заради свого буквального смислу, а заради того, який у них може бути вкладений. Цим пояснюється, чому творіння темних людей і віків можуть зберігати своє художнє значення в часи високого розвитку і разом з тим чому, незважаючи на уявну вічність мистецтва, настає пора, коли зі збільшенням труднощів при розумінні, із забуттям внутрішньої форми твори мистецтва втрачають свою цінність.

Можливість того узагальнення й поглиблення ідеї, яке можна назвати самостійним життям твору, не тільки не є запереченням нероздільности ідеї та образу, але, навпаки, зумовлюється нею. Дидактичні твори при всій нерідко властивій їм глибині початкового задуму приречені на дочасне забуття саме внаслідок недоліків синтезу, які важко вловити, недоліків зародка нескінченної (нової) визначености

один раз сформованого матеріалу. Можливо, зайвим буде додати, що окреме слово тільки до того часу можна порівнювати з окремим твором мистецтва, доки зміни внутрішньої форми слова при розумінні його різними особами випадають із свідомости; низка змін внутрішньої форми є вже низкою слів одного походження і відповідає низці творів мистецтва, пов'язаних між собою так, як епічні сказання різних часів, які становлять розвиток одного типу.

На слово не можна дивитися як на вираз готової думки. Такий погляд [...] веде до багатьох суперечностей і помилок щодо значення мови в душевній економії. Навпаки, слово є виразом думки лише настільки, наскільки служить засобом до її створення; внутрішня форма, єдиний об'єктивний зміст слова, має значення тільки тому, що видозмінює й удосконалює аґреґати сприйнять, які застає в душі.

[...] Значення слова, або, точніше кажучи, внутрішньої форми, *уявлення*, для думки зводиться до того, що а) воно об'єднує чуттєвий образ і в) зумовлює його усвідомлення. Те ж саме в своєму колі робить ідеал у мистецтві.

а) Мистецтво має своїм предметом природу в найширшому розумінні цього слова, але воно є не безпосереднім відображенням природи в душі, а певною видозміною цього відображення. Між твором мистецтва й природою стоїть думка людини; тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю. [...]

[...] Ідеальність властива не тільки мистецтву й уяві, а й розумовій діяльності взагалі. [...]

До [...] першого й найбільш обширного визначення ідеального як того, що не є дійсністю, долучається друге, за яким мистецтво облагороджує й прикрашає природу, й ідеал має значення того, що перевершує дійсність. Митець, відтворюючи предмет у своїй уяві, знищує будь-яку рису, основану тільки на випадковості, кожну робить залежною від іншої, а все - тільки від нього самого. Якщо йому пощастить, то зрештою у нього виходить самі характеристичні форми, самі образи очищеної й не спотвореної мінливими обставинами природи. Кожний з цих образів несе на собі відбиток своєї особливости, і ця особливість міститься тільки у формі, сприймається тільки наочно [...] і невимовна поняттям (1).

А втім, "вираз, що поет підносить природу, слід вживати дуже обережно, бо, власне кажучи, художній твір і творіння природи належить не до однієї й тієї ж сфери й несумісні одним і тим же масштабом", так само як чуттєвий образ і уявлення його в слові не належать до одного *continium* форм душевного життя. "Не можна сказати, що зображені живописцем плоди прекрасніші, ніж природні. Загалом природа прекрасна лише настільки, наскільки фантазія уявляє її прекрасною. Не можна сказати, що контури в природі менш досконалі, що кольори менш живі: різниця тільки в тому, що дійсність діє на почуття, а мистецтво - на фантазію, що перша дає суворі *(harte)* і різкі обриси, а друге - хоч визначені, але разом з тим і нескінченні" (2).

Тут згадані дві властивості мистецтва: а) особливість його дії на людину, порівнюючи з дією природи [...] і б) сумісне існування в кожному художньому творі протилежних якостей, саме визначеності й нескінченности обрисів. Перше видно вже з того дуже звичайного явища, що багато явищ природи й людського життя, які не збуджують інтересу в дійсності, сильно діють на нас, будучи, очевидно, досконало правильно зображені в мистецтві. [...] Мистецтво може зображати найрозкішнішу й спокусливу красу або найобурливіші й потворні явища й залишатися

незайманим і прекрасним. Причина цього полягає в тому, що художня творчість, залишаючись цілком вірною природі, розкладає її явища так, що, по-перше, кожне мистецтво бере на свою долю тільки один певний аспект предметів, наприклад, ліплення - тільки пластичну красу форми, усуваючи різноманітні дії кольорів, живопис - тільки світло, тіні і кольори і т.д.; по-друге, кожний окремий твір опускає багато випадкових рис предмета, дані в дійсності й доступні засобам мистецтва, подібно до того, як слово позначає образ, скажімо, *золота* тільки через одну його ознаку, саме жовтого кольору, даючи особистому розумінню можливість доповнювати цей образ іншими ознаками, наприклад, звуком, вагою та ін.

Щодо суперечности між одиничністю образу й нескінченністю його обрисів, то ця нескінченність є ледь помітною, й у мові неможливо визначити, скільки й який зміст розвивається в тому, хто розуміє, з приводу цілком визначеного уявлення, яке сприймається. Як слово спочатку є знак дуже обмеженого конкретного чуттєвого образу, який, однак, внаслідок уявлення тут же дістає можливість узагальнення, так художній образ, стосуючись у хвилину створення дуже тісного кола чуттєвих образів, тут же стає типом, ідеалом. [...]

Вважаючи, що художній твір є синтез трьох моментів (зовнішньої форми, внутрішньої форми й змісту), результат несвідомої творчости, засіб розвитку думки й самосвідомости, тобто бачачи в ньому ті ж ознаки, що і в слові, і навпаки - відкриваючи в слові ідеальність і цільність, властиві мистецтву, ми робимо висновок, що й слово є мистецтво, саме поезія.

Очевидно, що не одна й та ж внутрішня потреба спричиняє появу пластичних мистецтв і музики, з одного, - і слова з поезією, з другого боку: мистецтва виражають різні моменти душевного життя і тому не можуть замінити одне одного. [...] Але мета такої неможливої роботи, тобто переклад статуї на іншу мову, не була б досягнута, оскільки естетичне враження, яке викликається, можна отримати не від сукупности формул або слів, а від результату їх складання, тобто від самої статуї. Те ж слід сказати про архітектуру, живопис і музику стосовно їх одне до одного й до поезії, мови і зумовленої ними науки. Різні напрями людської думки не повторюються, оскільки не привнесені й випадкові, а випливають із самої сутности людини.

Незамінність одного мистецтва іншим або словом не тільки не суперечить, але навіть вимагає такого їх зв'язку, за яким одне мистецтво є умовою існування іншого. Не думаючи братися за розв'язання складного і важкого народно-психологічного завдання про значення поезії в історії інших мистецтв, ми згадаємо тільки про те, що поезія передує всім їм уже за тим одним, що перше слово є поезія. Спочатку всі мистецтва служать коли не виняткова, то переважно релігії, яка розвивається тільки в мові й поезії. Спершу дається людині влада над членороздільністю й словом як матеріалом поезії, а потім уміння справитися зі своїм голосом, а тим більше той ступінь технічного розвитку, який передбачається пластичними мистецтвами. Звідси, між іншим, можна пояснити, чому гомерівські пісні набагато давніші від часу процвітання скульптури й архітектури в Греції, чому загалом найдосконаліші твори народної поезії відносяться до таких часів, коли люди не в змозі були б ні зрозуміти, ні зробити щось гідне імені картини або статуї. Визнавши, що народна поезія, як і мова, є твір безособової творчости, ми знайдемо й іншу причину згаданого явища, а саме, що архітектура, скульптура й живопис передбачають уже відособлення й

виділення з маси особистости митця, отже, можливість значного ступеня самосвідомости й пізнання природи, яким початок кладеться мовою.

Спочатку слово й поезія зосереджують у собі все естетичне життя народу, містять у собі зародки решти мистецтв у тому розумінні, що сукупність змісту, доступного тільки цим останнім, первісно складають невисловлене й неусвідомлене доповнення до слова. Значною мірою це стосується й музики. Хоча періоди виділення мистецтв зі слова давно вже пройдені й забуті вищими верствами людства, і музика давно вже стала самостійним мистецтвом у більшості випадків, які зовсім не вимагають і, напевно, не передбачають слова; але в інших класах майже на наших очах відбувається процес відокремлення музики від поезії. Тільки в найближчі до нас часи пісня може співатися задля співу, може механічно зшиватися з уривків майже без будь-якої уваги до змісту; це передбачає, з одного боку, занепад народної поезії, який залежить від долі мови, з іншого - ускладнення музичних мелодій, тобто прагнення виділити й усвідомити, об'єктивуючи в мистецтві, почуття, яке словом не виражається.

[...] З мови, первісно тотожної з поезією, - отже, з поезії - виникає пізніший поділ і протилежність поезії й прози, які, кажучи словами Гумбольдта, повинні бути названі "явищами мови". Зрозуміло, це можна стверджувати тільки в тому смислі, в якому говориться про виділення з поезії всіх інших мистецтв. Як скульптура утворюється не з поезії і хоча вимагає певного ступеня її розвитку, але є новий акт творчости, так і проза - не з поезії, а з підготовленої до неї думки (3).

[...] Дійсність і ідея, закон - моменти спільні і для поезії й прози; і в тій і в іншій думка прагне внести зв'язок і закінченість у різноманітність чуттєвих даних; а відмінність притаманних їм засобів і результатів вимагає, щоб обидва ці напрями думки підтримували і доповнювали один одного доти, доки людство "прагне".

"Поезія бере дійсність у чуттєвому прояві *(wie sie äusserlich und innerlich empfunden wird)*, не турбуючись про те, *чому (wodurch)* вона - дійсність, і навіть навмисно усуваючи цей її характер". З перетворення чуттєвих сприйнять, а не якихось інших джерел вона бере, скажімо, що "у царя Траяна цапині вуха", але усуває від себе перевірку цього образу новими сприйняттями, не запитує, чи міг би Траян мати цапині вуха, задовольняється тим смислом, який має цей образ сам по собі. "Проза, навпаки, дошукується в дійсності саме того, чим вона корениться в бутті, тих волокон, які зв'язують її з цим останнім" (4). У свою чергу вона визнає за факт того, що "у Траяна цапині вуха", спокушаючись тим, що цей образ веде до усвідомлення необхідности й зв'язку певних моральних явищ або ж цікавиться цим образом тільки як феноменом душевного життя поета та ін.

У поезії зв'язок образу й ідеї не доводиться, а стверджується як безпосередня вимога часу; в науці підпорядкування факту законові повинно бути доведене, і сила доведень є мірою істини. Доведення є завжди розклад первісних даних, а тому щойно висловлену думку можна виразити й інакше, а саме: поетичний образ не розкладається під час своєї естетичної дії, тоді як науковий факт тим більше для нас осмислений, чим більше роздроблений, тобто чим більше розвинулося з нього суджень. Звідси - чим легше аперциптуються поетичні образи і чим більша викликана звідси насолода, тим досконалішими й закінченішими здаються нам ці образи, тим часом, навпаки, чим краще розуміємо науковий факт, тим більше дивуємося неповнотою його розробки. Є багато створених поезією образів, до яких не можна

нічого ні додати, ні відняти; але немає й не може бути досконалих наукових творів. Така протилежність поезії й науки з'ясується, якщо зведемо її на відношення найпростіших стихій тієї й іншої - уявлення й поняття. В мові поезія безпосередньо примикає до позбавлених будь-якої обробки чуттєвих даних; уявлення, яке відповідає ідеалу в мистецтві, призначене об'єднувати чуттєвий образ, під час аперцепції слова доти не втрачає своєї осібности, доки з чуттєвого образу не створило поняття й не змішалося з численними ознаками цього останнього. Наука також відноситься до дійсности, але вже після того, як ця остання пройшла через форму слова; наука неможлива без поняття, яке передбачає уявлення; вона порівнює дійсність з поняттям і намагається зрівняти одне з другим, але через те, що кількість ознак у кожному колі сприйнять невичерпна, то й поняття ніколи не може стати замкненим цілим.

Наука роздроблює світ, щоб заново скласти його в стрункy систему понять; але ця мета віддаляється в міру наближення до неї, система руйнується від будь-якого факту, який у неї не ввійшов, а число фактів не може бути вичерпаним. Поезія випереджає це недосяжне аналітичне знання гармонії світу; вказуючи на цю гармонію конкретними своїми образами, які не вимагають нескінченної множини сприйнять, і замінюючи єдність поняття єдністю уявлення, вона до певної міри винагороджує за недосконалість наукової думки й задовольняє вроджену людині потребу бачити всюди цілісне і досконале. Призначення поезії - не тільки підготовляти науку, а й тимчасово влаштовувати і завершувати невисоко від землі зведену нею будівлю. В цьому полягає давно помічена подібність поезії й філософії. Але філософія доступна небагатьом; важка хода її не викликає довір'я почуттю незадоволення однобічною уривчастістю життя й надто повільно зцілює моральні страждання, які спричиняються цим. У цих випадках виручає людину мистецтво [...].

В обширному й разом з тим у точному значенні все надбання думки суб'єктивне, тобто хоча й зумовлене зовнішнім світлом, але є витвором особистої творчости; та в цій всеохоплюючій суб'єктивности можна розмежувати об'єктивне й суб'єктивне і віднести до першого науку, до другого - мистецтво. Основи містяться в наступному: в мистецтві загальне надбання всіх становить тільки образ, розуміння якого інакше відбувається в кожному й може полягати тільки в нерозкладеному (дійсному й цілком особистому) почутті, яке збуджується образом; у науці ж немає образу, а почуття може мати місце тільки як предмет дослідження; єдиний будівельний матеріал науки становить поняття, складене з об'єктивованих уже в слові ознак образу. Якщо мистецтво є процес об'єктивування первісних даних душевного життя, то наука є процес об'єктивування мистецтва. Відмінність ступенів об'єктивности думки тотожна з відмінністю ступенів її абстрактности; найабстрактніша з наук, математика, є разом з тим найбезсумнівнішою в своїх положеннях, найменше допускає можливість особистого погляду.

Багато що змушує припустити, що наша буденна думка, яка, напевно, тільки ковзає по поверхні предметів і позбавлена будь-якої глибини, що навіть ця думка є дуже складним і відносно пізнішим явищем, яке становить результат наукового аналізу, передбачає ще більш поверхову думку. Ми можемо бачити це, порівнявши абстрактність нашої розмовної мови з поетичністю життєвої, буденної мови простолюду, звернувши увагу на недосяжну для нас цільність світоспоглядання в простолюдині. Тоді як, наприклад, освічена людина з усіх боків оточена нерозв'язними загадками і за незв'язною дрібністю явищ тільки *припускає* їх зв'язок і гармонію,

для народної поезії цей зв'язок дійсно, відчутно існує, для неї немає незаповнених прогалин знання, немає таємниць ні цього, ні загробного життя. Наука повільно, але невтомно руйнує цю вузьку, але прекрасну цільність; вона розширює межі світу (бо панування поезії можливе тільки тоді, коли, наприклад, земля кінчається для нас там, де вона сходиться з небом, коли майже зовсім неможливе питання, на чому тримається море, по якому плаває кит, що носить землю, і т.п.), але разом з тим применшує значення відомого стосовно до невідомого, представляє перше тільки незначним уривком останнього. Зрештою, повинні бути нормальні відношення між протилежними властивостями поетичної й наукової діяльности, повинна бути між ними певна рівновага, порушення якої відгукується в людині стражданням. Як міти приймають у себе наукові положення, так наука не виганяє ні поезії, ні віри, а існує поряд з ними, хоч веде з ними спір про межі.

Слово тільки тому є орган думки і неодмінна умова усього пізнішого розвитку розуміння світу і себе, що первісно є символ, ідеал і має всі властивості художнього твору. Але слово з часом повинно втратити ці властивості, так само як і поетичний твір, якщо йому дано таке тривале життя, як слову, кінчає тим, що перестає бути собою. Те й друге змінюється не від якихось побічних причин, а в міру досягнення своєї найближчої мети, в міру збільшення в того, хто говорить, і в того, хто слухає, маси думок, які викликаються образом, отже, так би мовити, від свого власного розвитку позбавляється конкретности й образности. [...]

[...] Розвиток поняття з чуттєвого образу і втрата поетичности слова - явища взаємозумовлені; єдина причина спільного усім мовам прагнення слова стати тільки знаком думки є психологічна; інакше й бути не може, оскільки слово - не статуя, яку зробили, а потім піддають дії повітря, дощу та ін., воно живе тільки тоді, коли його вимовляють; його матеріал, звук, цілком проникнутий думкою, і всі звукові зміни, які затемнюють для нас значення слова, виходять з думки.

Але якої б абстрактности й глибини не досягла наша думка, вона не позбудеться необхідности повертатися, нібито для освіження, до своєї вихідної точки, уявлення. Мова є не тільки матеріал поезії, як мармур - скульптури, але сама поезія, з тим часом поезія в ній неможлива, якщо забуте наочне значення слова. Тому народна поезія за меншого ступеня цього забуття відновляє чуттєву, збуджуючу діяльність фантазії сторону слів через так звані епічні вислови, тобто через такі постійні сполучення слів, в яких одне слово вказує на внутрішню форму іншого. В нашій народній поезії є ще досить таких найпростіших епічних формул, які складаються тільки з двох слів. Не беручи до уваги відмінности цих формул, які походять від синтаксичного значення їх членів ("мир-народ", "красна девица", "косу чесать", "плакать-рыдать" та ін.), відзначимо тільки, що мета цих висловів - відновлення для свідомости внутрішньої форми - досягається в них в різній мірі й різними засобами. Найближча спорідненість між наочними значеннями обох слів - у таких висловах, як *косу чесать*, де обидва слова відносяться до одного кореня. Відмінність від повної тавтології (наприклад, "дело делать") тут тільки в тому, що звукова спорідненість дещо зітерлась. Такі постійні вислови, як *чорна хмара, ясная зоря, червона калина* вже не можуть бути названі цілком тавтологічними, бо хоч, наприклад, у вислові *чорна хмара* слово *хмара* означає щось чорне, але уявлення чорного кольору, яке міститься в ньому, поза сумнівом, не те, що в слові *чорний*. Етимологія знайде в кожній мові по декілька коренів, які далі не розкладаються, з одним і тим

же, напевної значенням (наприклад, *и*, звідки *иду*, і *ми*, звідки *мир, мера, мена*), в яких, однак, за теоретичним міркуванням і за відмінністю похідних слів необхідно допустити первісну відмінність. Ще далі одна від одної внутрішні форми слів у висловах, як *дрібен дощ*, де постійний епітет пояснює внутрішню форму не свого визначуваного, а його синоніма, де обидва слова пов'язуються третім, невисловленим, нерідко вже забутим у той час, коли епічний вислів ще живе, хоч вже погано розуміється. У багатьох з подібних висловів особливо ясно видно, що народ при створенні їх керувався не властивостями нових сприйнять, а саме несвідомим прагненням відновити забуту внутрішню форму слова.

[...] Внаслідок поступового ускладнення відношень між складовими частинами епічних формул насправді буває важко відрізнити ці останні від неепічних, з якими вони непомітно зливаються. Можна тільки сказати, що чим більше вдивляєшся в народну пісню, казку, прислів'я, тим більше знаходиш сполучень, необхідно зумовлених попереднім життям внутрішньої форми слів, тоді як у творі сучасного поета таке чуття внутрішньої форми трапляється тільки як випадковість, та й не потрібне, судячи з того, що його відсутність ніким не помічається. Звичайно, ми говоримо не про відсутність розуміння мови взагалі, а про те, що нові поети не так проникнуті давниною мови, як простонародна поезія.

У такому ж тісному зв'язку з мовою перебувають і складніші постійні вислови народної поезії; їхні послідовні зміни можна вважати таким же відновленням внутрішньої форми окремих слів, як і вищезгадані найпростіші двочленні сполучення. Наприклад, у такій українській пісні:

Зеленая явірничко!
Чом ти мала-невеличка?
Чом ти росту невеликого?
Чом коріння не глибокого?
Чи ти ***листу не широкого****?*
Молодая Марусечко!
Чом ти мала-невеличка?
Чи ти роду невеликого?
Чи ти батька не багатого?
Чи ти ***матки не розумної****?*

Порівняння ширини листа з розумом матері жодним способом не можна вивести з безпосереднього розкладу сприйнять. Навпаки, це порівняння, яке глибоко корениться в мові й складає (в дещо іншій формі) загальне надбання слов'яно-литовського племені (а можливо, й інших індоєвропейських племен), можливе тільки тому, що в окремих словах існувало зближення розуму й слова, слова й шуму, шуму листя та їх ширини. Вважаємо зайвим тут доводити це; якщо наведений приклад і не годиться, то на його можна підшукати сотні інших, які цілком переконують, що сучасні нам найдрібніші явища народної поезії побудовані на основі, яка складалася протягом багатьох тисячоліть. Відзначимо тільки, щоб виправдати вживане нами слово *відновлення*, що відновлення внутрішньої форми не є байдужим для розвитку лагодження старого, а є створенням нових імен, що свідчить про успіхи думки. Новий акт творчости додає до своїх історичних посилань щось

таке, чого в них не містилося. Змінюється не тільки зміст порівнянь, а й напруженість сили, яка порівнює; обіймаючи в єдності свідомости відношення листя, шуму, слова і розуму, людина робить більше й краще, ніж переходячи від одного члена порівняння до іншого, і смисл цих змін цілком підтверджує положення, що й поезія не є виразом готового змісту, а, подібно до мови, могутній засіб розвитку думки.

Зауваження, які ми маємо намір зробити, почнемо з такого: всі порівняння первісної і, якщо так можна висловитися про мистецтво, природної поезії побудовані таким чином, що символ передує означуваному. Не можна сказати, щоб такі дуже звичайні вислови, як "у хаті її, як у віночку; хліб випечений як сонце; сама сидить як квіточка" не були засновані на внутрішній формі слів; але виражений у них перехід думки від уявлення головного предмета, який додає до першого тільки нову рису, є вже досить складне і пізнє явище. Якби порівнюваний предмет первісно міг передувати своєму символу, то варто б припустити, що слово може виражати предмет сам по собі, причому й саме порівняння виявилося б зайвим, бо думка й без нього осягла б сутність предмета. Але порівняння необхідне: вище ми старалися показати, що не можна уявити собі першого двочленного речення інакше, як у вигляді порівняння, що й кожне слово в живій мові є перехід від чуттєвого образу до його уявлення або символу і тому повинно бути назване порівнянням. І в слові, в розвинутому порівнянні висхідна точка думки є сприймання явища, яке безпосередньо діє на почуття; але у власному порівнянні це явище аперципується або пояснюється двічі: спочатку безпосередньо, в тій половині порівняння, яка виражає символ, потім - опосередковано, разом з цією - у другій половині, зміст якої ближче до того, хто мислить, і менш доступний безпосередньому сприйняттю.

[...] Відомо, що зміст народної поезії складає не природа, а людина, тобто те, що становить найважливіше в світі для людини. Якщо людина обставляється в ній картинами природи з таких, наприклад, початкових пісень, як:

Летів крячок на той бочок,
Жалібненько крикнув;
Горе ж мені на чужині,
Що я не привикнув,

або:

Під горою високою
Голуби літають;
Я розкоші не зазнаю,
А літа минають,

то це робиться не з якихось артистичних міркувань, не тому, що живописець оточує групу осіб пристойним ландшафтом; та хоч як був би цей ландшафт тісно пов'язаний в уяві живописця з особами картини і хоч як би він був необхідний для естетичної дії цієї картини, але він може бути залишений начорно або тільки начислений, тоді як людські постаті вже завершені, або навпаки. В поезії, на тому ступені її життя, до якого належать приклади, які подібні до наведених, необхідність починати з природи існує незалежно від свідомости й наміру, і тому непорушна;

вона так би мовити, розмах думки, без якого не існувала б і сама думка. Людина звертається всередину себе тільки від зовнішніх предметів, пізнає себе спочатку тільки поза собою; внутрішнє життя має для людини безпосередню ціну, але усвідомлюється й з'ясовується поступово і опосередковано.

Хоча загальний тон пісні визначений ще до її початку настроєм співака, хоча у цьому настрої повинні міститися причини, чому з багатьох наявних сприйнять зовнішньої природи думка звертається до тих, а не інших, чому в даному випадку співак виражає в слові політ птаха, а не інший предмет, який разом з цим охоплюється його поглядом; але все-таки в початках, на зразок згаданих, відчувається щось довільне. Здається, ніби природа імпонує людині, яка звільняється від її тиску лише в міру того, як за допомогою мови складає зовнішні явища в систему й осмислює їх, зв'язуючи з подіями свого душевного життя. [...]

У міру того, як думка через слово ідеалізується й звільняється від гнітючого й роздроблюючого її впливу безпосередніх чуттєвих сприйнять, слово поступово позбавляється своєї образности. Тим самим кладеться початок прозі, сутність якої - в певній складності й абстрактності думки. Не можна сказати, коли починається проза, як не можна точно визначити час, з якого дитя стає юнаком. Перша поява прози в писемності не є часом її народження, ще до цього вона вже є в розмовній мові, коли слова, що до неї входять, тільки знаки значень, а не як у поезії конкретні образи, які пробуджують значення.

Кількість прозаїчних стихій у мові постійно збільшується у відповідності з природним ходом розвитку думки; саме утворення формальних слів - граматичних категорій - є підрив пластичности мови. Проза народжується не у всеозброєнні, а тому можна сказати, що раніше було її менше, ніж тепер. Однак, не суперечачи думці, що різні ступені живучости внутрішньої форми слів у різних мовах можуть зумовлювати більший або менший ступінь поетичности народів, наприклад, такі прозорі мови, як слов'янські і германські, вигідніші для поетичного настрою окремих осіб, ніж французька, варто додати, що немає такого стану мови, за якого слово тими чи іншими засобами не могло б одержати поетичного значення. Очевидно тільки, що характер поезії повинен змінюватися залежно від властивости стихій мови, тобто від напрямку думки, яка їх утворює, і кількости ступенів, які ними передбачаються. Історія літератури повинна все більше зближуватися з історією мови, без якої вона так само ненаукова, як фізіологія без хемії.

Важливість забуття внутрішньої форми - з позитивного боку цього явища, з якого воно становить ускладнення або, як говорить Лацарус, *згущення* думки. Сама поява внутрішньої форми, сама аперцепція в слові згущує чуттєвий образ, заміняючи всі його стихії одним уявленням, розширюючи свідомість, надаючи можливість руху великим мисленнєвим масам. Потім у низці уявлень і слів, що виростають з одного кореня і з яких наступні поступово відриваються від попередніх і втрачають сліди свого походження, згущенням можна назвати той процес, внаслідок якого стає простим і таким, що не вимагає зусилля думки, те, що раніше було мудрим і складним. Багато хто на запитання, чи ходять вони, чи сприймають ззовні дії, як *копати, рубати*, або якості, як *зелень* та ін., відповідають ствердно, не звернувши уваги на суперечність, яка міститься в питанні (чуттєве сприймання якостей або дій, що взагалі не підлягають почуттям), і не думаючи про те, що можна зовсім не усвідомлювати ні дії, ні якости. Відомо, що істина, добута працею багатьох поколінь,

потім легко дається навіть дітям, що й становить сутність проґресу; але менше відомо, що цим проґресом людина зобов'язана мові. Мова є тому умовою проґресу народів, що вона є органом думки окремої особи.

Легко переконатися, що широка основа діяльности потомків, яка підготовляється предками, - не в спадкових фізіологічних розміщеннях тіла й не в матеріальних пам'ятках попереднього життя. Без слова людина залишилась б дикуном серед найвитонченіших творів мистецтва, серед машин, карт тощо. Одне тільки слово є *monumentum aere perennius* (лат. пам'ятник міцніший за мідь - *приміт. перекл.*); одне воно відноситься до всіх інших засобів проґресу (до яких не належить їх джерело, людська природа) як перший і основний.

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

1. Humboldt W. von. *Gesammelte Werke.* Bd: IV. 1848. S. 22.
2. Там само. С. 23-24.
3. Humboldt W. von. *Gesammelte Werke.* Bd: VI. 1848. S. 243.
4. Там само. С. 230-231.

Вільгельм Гумбольдт (1769-1885) - німецький мовознавець-теоретик, який розробив власну філософсько-лінґвістичну концепцію.
Моріц Лацарус (1824-1903) - німецький філософ, один із засновників теорії психології народів.

ФІЛОСОФСЬКІ ОСНОВИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Фрідріх Ніцше (1844-1900) - німецький філософ, поет, історіограф, основоположник "філософії життя", ідеї та концепції якого мали величезний вплив на європейську філософію і літературу XX ст. Основні праці: *"Народження трагедії" (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872), "Так казав Заратустра" (Also Sprach Zarathustra, 1883-1884), "Поза добром і злом" (Jenseits von Gut und Bose, 1886), "Воля до влади" (Der Wille zur Macht, 1884-1888), "Сутінки богів" (Die Götzen-Dämmerung, 1889).* На формування світогляду німецького філософа вплинули шопенгауерівська філософія волі, буркгардівська історія культури, ваґнерівська концепція музики.

Ніцше вибудував власну культурологію, своє розуміння генези культури, запропонував свою інтерпретацію традиційних вартостей європейської культури та християнської релігії. Однією із ранніх ніцшеанівських концепцій розуміння творчого процесу була концепція аполлонівського та діонісійського начал. Саме завдяки цій концепції Ніцше спробував розв'язати дилему двоїстости людини і культури: людини як вільного творця і як біологічно здетермінованої істоти, а культури як автономного витвору людської діяльности, яка має два опозиційні джерела. За Ніцше, жанр трагедії народився внаслідок синтезу двох тенденцій духу давніх греків - аполлонівського (гармонія, пропорція, стриманість) та діонісійського (спонтанність, творчість, ірраціоналізм, близькість до природи, тілесність, екстатичне самозабуття, вільна гра усіх життєлюбних сил). На думку німецького філософа, європейська культура обрала аполлонівську тенденцію розвитку, віддавши перевагу раціоналізмові та моралізмові. Релігія та аскетична мораль відривають людину від джерел самого існування, від "життя". Під "життям" Ніцше розуміє вічний рух, становлення, постійне протікання, позбавлене атрибутів "буття". Процес становлення не має мети, єдности, його не можна оцінювати як істинне чи оманливе, добре чи зле. Усі життєві процеси - фізичні і духовні - Ніцше інтерпретує як різні форми волі до влади, могутности та авторитетности. Інтелект, раціоналізм, згідно з його баченням, значущі тільки тоді, коли вони окреслюють перспективу якоїсь волі, що прагне розширити межі своєї могутности. Життєутвердження, підпорядкування волі іншого власній - це один із центральних мотивів філософії Ніцше. Визнання привілеїв віталістичних вартостей привело Ніцше до радикального релятивізму в теорії пізнання та до імморалізму. Абсолютизуючи "життя", яке ірраціонально трактував як експресію волі, Ніцше висунув ідеал "надлюдини", що керується власною моральністю. Альтруїстичну мораль він критикував як мораль поневоленого розуму.

Тексти Ніцше нагадують лабіринт людського мислення, тому ніколи не підлягають повноті та завершеності процесу інтерпретації. Стиль німецького

філософа - це грайливе маскування, самозатаювання та самозаперечування, нескінченна іронія, парадоксальність, афористичність та метафоричність, тобто риси, які увиразнюють його доктрину "вічного повернення". Варто зауважити, що музичні зацікавлення Ніцше, його тривала дружба, а пізніше і конфлікт з відомим німецьким композитором Р. Вагнером знайшли свій відбиток у філософії Ніцше та її літературних формах. Постулати Ніцше: філософія - це "трагічна мудрість", настала потреба "переоцінювати усі вартості", завжди треба розташуватись "поза добром і злом", людський ідеал - це ідеал надлюдини, настав час проголосити "Бог помер" - стали в європейській культурі епохи модернізму символами бунту проти міщанських вартостей та міщанської культури і увійшли у загальний дискурс європейського модернізму.

Вплив ніцшеанівських концепцій на філософію та культуру XX ст. важко переоцінити. Розсіювання та розгортання його ідей у європейському часопросторі можна схарактеризувати словами одного з його героїв: "Я не людина, я - динаміт!" У літературі ці ідеї чітко виявляються у творчості Р. Музіля, Г. Гессе, А. Жіда; в культурології - у концепції О. Шпенґлера, К. Ясперса, в соціології - у теоріях М. Горкгаймера та Т. Адорно. Можна легко навести паралелі між твердженнями Ніцше та ідеями З. Фройда, Ж. Лякана, Х. Ортеги-і-Ґассета. Особливе потрактування естетики та філософської системи Ніцше знаходимо у М. Гайдеґґера та Ж. Дерріди. Тексти Ніцше мали найрізноманітніші, а часом і цілком опозиційні інтерпретації, що засвідчує про їхню незаперечну оригінальність, відкритість та мистецьку вартість.

Подані нижче фраґменти праці Ф. Ніцше *"Народження трагедії"* перекладено за виданням: Friedrich Nietzsche. *Die Geburt der Tragödie u.a. Kritische Studienausgabe*. Hsgb. von Giorgio Colli und Mazzine Moutiuari - dtv/de Gruyter. Münich. 1980.

Марія Зубрицька

НАРОДЖЕННЯ ТРАГЕДІЇ
(Фрагменти)

Ми збагатили б естетичну думку, якби не за допомогою логічного розумування, а на підставі безпосереднього споглядання підійшли до того, що подальший розвиток мистецтва пов'язаний з подвійністю *аполлонівського* та *діонісійського*, подібно до того, як кожне покоління *(die Generation)* залежить від взаємозалежности статей у їх безупинній боротьбі й періодичному примиренні. Ці назви - *аполлонівське* та *діонісійське* - ми запозичили у греків, які хоч не у поняттях, а в індивідуально-конкретних образах свого світу богів відкривають для дослідника глибокорозумне й таємниче вчення про свої погляди на мистецтво. З обома божествами, покровителями мистецтва - Аполлоном та Діонісом - пов'язане наше усвідомлення того, що у грецькому світі існує величезна протилежність (як за походженням, так і за метою), протилежність між Аполлоновим мистецтвом скульптора і необразним мистецтвом *(Unbildlichen)*, мистецтвом Діоніса. Ці обидві, такі різні течії, біжать поряд, найчастіше у великій незлагоді одна з одною, збуджуючись навзаєм до все нових, плідніших народжень *(zu immer neuen kräftigeren Geburten)*, щоб утримати в них боротьбу тієї протилежности, що її тільки позірно долає спільне слово "мистецтво". Зрештою, ці обидві течії поєднуються у якомусь метафізичному чудо-акті гелленської "волі" й у цьому паруванні однаковою мірою породжують як діонісійське, так і аполлонівське мистецтво античної трагедії.

Щоб зрозуміти суть цих двох течій, подумаймо про них спочатку як про два окремі світи - світ *сну* і світ *сп'яніння*. Ці два фізіологічні стани протилежні, що відповідає протилежності між аполлонівським і діонісійським. Насамперед уві сні, згідно з уявленням Лукреція, з'являються у душі людини чудові постаті богів, уві сні великий скульптор побачив прекрасно збудовані тіла надлюдських істот, а гелленський поет, коли б його запитали про таємниці поетичного творення, також згадав би про сон і дав би настанову, яку Ганс Закс дає у *"Майстерзінгерах"*:

Мій друже, ось що таке твір поета -
це те, що він свій сон тлумачить і занотовує.
Повірте мені, що найбільше людське
божевілля розкривається уві сні.
Усе поетичне мистецтво і віршописання
є не що інше, як тлумачення божевільних снів.

Чудове мерехтіння світу снів, при створенні яких кожна людина стає мистцем, - це передумова усілякого поетичного мистецтва, а також, як ми побачимо, дуже важливої частини поезії. Ми отримуємо насолоду від прямого розуміння образу, усі форми промовляють до нас, немає нічого байдужого чи зайвого. Але навіть при найбільшій життєвості цієї дійсности уві сні *(Traumwirklichkeit)* ми все-таки

маємо відчуття його ілюзорности. Це я знаю принаймні з власного досвіду, і я міг би навести як доказ не лише їхньої численности, а й інформативности чимало свідчень та висловів поетів. Людина-філософ навіть має передчуття, що під тією реальністю, в якій ми живемо і в якій ми є *(sind)*, прихована друга, якась зовсім інша, що також є ілюзорною. А Шопенгауер прямо називає такий хист, коли комусь всі люди і всі речі часом з'являються як фантоми і образи зі снів, ознакою філософської обдарованости. Як філософ ставиться до реальности *(Wirklichkeit)* поцейбічного існування *(das Dasein)*, так і людина, чутлива до мистецтва, ставиться до реальности сну. Ця людина ставиться до них уважно і з цікавістю, адже з тих образів вона пояснює для себе життя, завдяки цим подіям вона призвичаюється до життя. Вона пізнає з якоюсь всетямущістю *(Allverständlichkeit)* не тільки таємні та привітні образи. І серйозне, і похмуре, і сумне, і темне, і несподівані труднощі, і хизування випадку, і боязні сподівання, коротко кажучи, вся "божественна комедія" життя разом з пеклом проходить повз неї, як театр тіней, адже вона живе разом з цими сценами і з ними співстраждає, але усе це не без скороминущого почуття *(Empfindung)* ілюзорности. І, звичайно ж, дехто, подібно до мене, пригадає, як серед небезпек та жахів сну він вигукує хоробро і не без успіху: "Це тільки сни! Я не хочу далі їх бачити!" Мені розповідали про осіб, які могли продовжувати причинний зв'язок одного й того самого сну протягом трьох і більше ночей - це дані, які є достатнім свідченням того, що наша найглибша сутність, спільне підґрунтя нас усіх переживає в собі сон з глибокою втіхою і радісною потребою *(Notwendigkeit)*.

Таку радісну потребу досвіду сну *(Traumerfahrung)* виразили греки у своєму Аполлоні. Аполлон як бог усіх мистецьких сил *(bildnerischen Kräfte)* є одночасно богом, який пророкує майбутнє *(der wahrsagende Gott)*. Він, сяючий, є богом світла, панує і над прекрасною видимістю внутрішнього світу - фантазій *(Phantasee Welt)*. Вища правда, досконалість цих станів протилежна до лише частково зрозумілої денної дійсности *(lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit)*, а крім того глибоке усвідомлення оздоровлюючої та допоміжної природи сну й сновидіння одночасно є символічним аналогом віщунських здібностей і взагалі тих мистців *(der Ünste)*, завдяки яким життя є можливим і прекрасним. Але такої ніжної лінії, яка не може перетнути картину сну, щоб не справляти враження патологічної (в протилежному випадку ілюзорність видалась би нам грубою дійсністю), - ось якої ніжної лінії не може бракувати в образі Аполлона, цього стриманого обмеження, цієї свободи від дивних поривань, цього повного мудрости спокою бога-художника. Його око відповідно до свого походження повинне бути "променистим", і навіть коли воно гнівається й дивиться похмуро, на ньому лежить посвячення чудового сяйва.

Отже, у певному ексцентричному сенсі Аполлона може стосуватися те, що Шопенгауер каже про людину, загорнену у "покривало Майї" *("Світ як воля і уявлення"*, розд.1): "Так само як серед збуреного моря, що на необмежених просторах піднімає й опускає велетенські хвилі, на човні сидить моряк, довірившись вутлому судненцю, - так серед світу мук спокійно сидить людина, спираючись та покладаючись на *principium individuationis*". Треба було б сказати стосовно Аполлона, що в ньому є непорушна довіра до цього principium та до спокійного поцейбічного пересебування *(Dasitzen)* когось в цей *principium* захопленого *(in ihm Befangenen)* - все це в Аполлоні знайшло свій найвеличніший вираз, а його самого хотілося б

називати чудовим божественним образом *principium individuationis*, з жестів та поглядів якого до нас промовляють вся втіха *(Lust)* та мудрість сяйва *(Schein)* разом з його красою.

У тому ж місці Шопенгауер показав нам величний жах, що охоплює людину, коли вона несподівано втрачає довіру до способів пізнання явищ, тоді як якась фундаментальна теза в якомусь зі своїх проявів здається винятком. Коли ми додатково до цього жаху зважимо на повне блаженства захоплення *(die wonnenvolle Verzückung)*, яке виростає з найглибшої суті людини *(aus dem innersten Grunde des Menschen)*, ба навіть природи при тому самому порушенні, коли ми це зробимо, то ми заглянемо в суть діонісійського, до якого ми можемо наблизитися, використовуючи аналогію зі сп'янінням. Чи то через вплив наркотичного напою, про який усі первісні люди та народи говорять у гімнах, чи то при могутньому, повному втіхи наближенні весни, що пронизує всю природу, пробуджуються ті діонісійські почування, при посиленні яких суб'єктивне *(das Subjective)* зникає до повного самозабуття. І в німецькому середньовіччі перекочовували з місця на місце співами й танцями всезростаючі юрби під впливом тієї самої діонісійської сили. І в цих, присвячених св. Йоганові й св. Файтові танцях, ми розпізнаємо вакхічні хори греків, з їх, цих хорів, передісторією в Малій Азії і аж у Вавилоні та у орґастичних Сакеїв *(Sakäel)*. Є люди, які або через брак досвіду, або через свою тупість сахаються від таких явищ, як від "хвороб народу", з насмішкою, з осторогою щодо власного здоров'я. Ці нещасні, очевидно, не здогадуються, яким трупним *(leichenfärbig)* і примарним видається це їхнє здоров"я, коли повз них суне жар життя діонісійських мрійників.

У чуді діонісійського не тільки відбувається зв'язок між людьми. Відчужена, ворожа чи упокорена природа знову святкує своє примирення з її втраченим сином, з людиною. Земля добровільно роздає свої дари, хижі звірі з миром наближаються до скель та пустель. Колісниця Діоніса обсипана квітами та вінками, у її ярмі крокують пантера й тигр. Перетворіть *"Пісню радости"* Бетговена у картину і спробуйте зберегти ту саму силу уяви, пов'язаної з нею, тоді, коли мільйони, тремтячи від страху, падають. Ось так і можна наблизитися до діонісійського. Тепер раб є вільною людиною, тепер ламаються усі застиглі, ворожі обмеження, які поселили серед людей лихо, сваволю й "дикі звичаї" *("freche Mode")*. Тепер у Євангелії світової гармонії кожен почуває себе з ближнім своїм не лише з'єднаним, примиреним, злитим в одне ціле, але й так, ніби покривало Майї було розірване і тріпотіло тільки у клаптях перед таємничим "прадавнім" *(Ur-Einen)*. Співами і танцями людина виражає себе як член вищої спільности *(Gemeinsamkeit)*. Людина відвчилася ходити, говорити і прямує до того, щоб піднятися у повітря. У її жестах промовляє захоплення. Подібно до того, як звірі тепер говорять, а земля дає молоко й мед, так і в ній, в людині, вчувається щось надприродне - вона почуває себе, як бог, вона сама ступає так захоплено й піднесено, так, як їй ввижалося у снах, роблять боги. Людина більше не мистець, вона стала твором мистецтва. Мистецька надвлада усієї природи виявляється тут під млосне від страху сп'яніння *(unter den Schauern des Rausches)* для найвищого задоволення "прадавнього" *(Ur-Einen)*.

Тут розминається найблагородніша глина та обтесується найцінніший мармур - людина, і до звуків різця й молотка діонісійського мистця світів долинає елевсінський окрик: "Ви падаєте на землю, мільйони? Чи ти передчуваєш творця, світе?"

Розділ 2

Дотепер ми розглядали аполлонівське та його протилежність - діонісійське як мистецькі сили, що з природи, само собою, без *посередництва* людини-мистця *(des menschlichen Künstlers)* пробиваються назовні, і в них їхні мистецькі потреби задовольняються безпосередньо *(auf dem directem Wege)* - з одного боку, в образному світі снів, повнота якого не перебуває у жодному зв'язку з інтелектуальним рівнем *(Höhe)* чи мистецькою освіченістю окремої людини. З іншого, як повну сп'яніння дійсність, яка знову ж таки на окрему людину не зважає, а навіть намагається зруйнувати окремий індивід і завдяки якомусь містичному відчуттю єдности визволити. На противагу до цих безпосередніх мистецьких станів природи кожен мистець є "наслідувачем", чи то, зокрема, аполлонівський мистець-мрійник *(Traumkünstler)*, чи то діонісійський сп'янілий мистець, чи, зрештою, - як-от, наприклад, у грецькій трагедії - сп'янілий мистець-мрійник. Приблизно таким нам слід його уявляти, коли він в діонісійському сп'янінні та містичному самовираженні самотньо й осторонь від захоплених хорів опускається на землю і як йому, завдяки аполлонівському впливові сну, відкривається його власний стан, тобто єдність з найглибиннішими основами світу в якомусь подібному до притчі *образі-сновидінні*.

Після цих загальних зауваг та протиставлень наблизьмося до греків, щоб довідатися, як розвинулися у них оті *мистецькі потреби природи*. Тоді зможемо глибше зрозуміти й оцінити ставлення грецького мистця до його праобразів, або, за виразом Арістотеля, *"наслідування природи"*. Про греків, незважаючи на всю їхню літературу та анекдоти про сни, слід говорити лише і з припущеннями, хоч все-таки з деякою певністю. Незважаючи на неймовірну пластичну здатність їхнього ока та схильність до світлих і природних фарб, не можна стриматися - на превеликий сором всіх наступних поколінь - і не визнати, що й у їхніх сновидіннях панує логічна причинність ліній та обрисів, кольорів і груп, послідовність, подібна до найкращих їхніх рельєфів, досконалість яких, якби таке порівняння було можливе, дало нам право назвати замріяного грека Гомером, а Гомера - замріяним греком. І це в сенсі глибшому, ніж такий, коли сучасна людина у зв'язку зі своїм сновидом наважується порівняти себе зі Шекспіром.

На противагу цьому нам не потрібно говорити тільки за допомогою припущення, нам слід виявити величезну прірву, що віддаляє *діонісійського грека* від діонісійського варвара. З усіх кінців Старого Світу (залишимо осторонь Світ Новий), від Риму до Вавилону, ми можемо відзначити існування свят, які за своїм типом належать до грецьких в найкращому випадку так, як до самого Діоніса стосується бородатий сатир, якому цар дав й ім'я, й атрибути. Майже всюди центр цих свят був пов'язаний з неймовірною статевою розбещеністю, хвилі якої виплескуються далеко поза межі усього сімейного, його шанованих звичаїв. Власне на цих святах випускають найдикіших у природі хижаків, доходячи до тієї огидної суміші хіті та жорстокости, яка мені завжди видавалася справжнім "відьомським пійлом". Супроти тих гарячкових поривань, що знання про них доходили до греків суходолом і морем звідусіль, греки були, як видається, довший час цілком захищені постаттю, що здіймалася у своїй гордості, - постаттю Аполлона, якій голова Медузи не могла протиставити жодної сили, небезпечнішої від карикатурно-неотесаної діонісійсь-

кої. І це у дорійському мистецтві ота маєстатично-відштовхувальна постава Аполлона була обезсмертнена. Ще сумнівнішим, навіть неможливим, цей опір став тоді, коли з найглибинніших джерел гелленського назовні пробили собі дорогу подібні течії. Тепер вплив дельфійського бога обмежився до того, щоб завдяки вчасно укладеному перемир'ю забрати з рук могутнього суперника нищівну зброю. Це примирення - найважливіший момент в історії грецького культу, куди не глянеш - всюди видно перевороти, спричинені цією подією. Це було примирення двох суперників з одночасним визначенням своїх кордонів, що їх відтоді слід було дотримуватися з періодичним пересиланням дарунків на знак шани; по суті прірву подолано не було. Якщо ми глянемо, як під тиском цього мирного договору виявила себе діонісійська сила, то відразу, беручи для порівняння вавилонські священнодійства з їхнім поверненням людини до тигра й мавпи, зрозуміємо значення свят світового визволення та днів просвітлення в діонісійських орґіях греків. Тільки в них природа досягає свого мистецького захоплення, тільки в них руйнування *"principium individuationis"* стає явищем мистецтва. Те глухе "відьомське пійло" з хіті та жорстокости тут було безсилим і тільки дивовижна суміш та двоїстість афектів діонісійського мрійника нагадують про нього (як ліки нагадують про отруту); явище, коли страждання породжує втіху, коли радість викликає у грудях нестерпний біль. У час найвищої радости лунає крик жаху або плач за незамінною втратою. У цих грецьких святах неначе пробивається назовні сентиментальна риса природи, ніби вона могла зітхати у зв'язку зі своїм розпадом на індивіди. Спів і мова жестів подвійно налаштованого мрійника були для гомерівсько-грецького світу чимось новим та нечуваним. Особливий страх і переляк викликала у них діонісійська *музика*. Якщо музика й була, як видається, вже відома як аполлонівське мистецтво, то служила тільки для подібного до ударів хвиль ритму, образна сила якого була розвинута для зображення аполлонійських станів. Музика Аполлона була дорійською архітектонікою у звуках, але тільки у звуках-натяках, як це властиво для кіфари. Тримаючись обережно здалека, власне той не аполлонівський елемент і творить характер діонісійської музики й тим музики взагалі - приголомшувальну силу звуку, єдиний потік мелосу й незрівнянний світ гармонії. У діонісійському дифірамбі людина доходить до найбільшого збурення своїх символічних здібностей: щось ще ніколи не відчуте прагне до свого прояву - знищення "покривала Майї", єдність *(das Einssein)* як геній роду, ба навіть природи. Тепер суть природи повинна виразитися символічно - потрібен новий світ символів, несподівано стає потрібною символіка усього тіла, не просто символіка вуст, обличчя, слова, а якась повна міміка й жестикуляція, що ритмічно рухається у танці. Тоді несподівано навально піднімуться й інші символічні сили, сили музики, у ритміці, динаміці та гармонії. Щоб збагнути це загальне вивільнення усіх символічних сил, людина повинна знаходитись на тому рівні самовираження, який хоче символічно виразитися в цих силах - дифірамбічного слугу Діоніса зрозуміє тільки рівний йому! З яким здивуванням повинен був дивитися на нього аполлонівський грек! Зі здивуванням, яке було тим більше, коли до нього домішувався страх, що йому оте Все *(Alles)* насправді не є таке чуже, навіть коли його аполлонівська свідомість ніби закриває від нього цей діонісійський світ.

Розділ 3

Щоб збагнути це, нам потрібно майстерну будівлю *аполлонівської культури* уявно розібрати камінь за каменем, щоб побачити фундамент, на якому вона була заснована. Ми побачимо тут насамперед чудові постаті *олімпійських* богів, які стоять на фронтонах цієї будови і вчинки яких представлені сяючими в далечінь рельєфами, що прикрашають його фризи. Коли між ними стоїть і Аполлон, як окреме божество поряд з іншими, і без претензій на перше місце, то хай це не вводить нас в оману. Той гін, який наочно виявився в Аполлоні, народив взагалі увесь олімпійський світ, і в цьому сенсі Аполлона можна вважати його батьком. Що ж то була за незвичайна потреба, що з неї походить таке сяюче товариство олімпійських істот?

Той, хто з іншою релігією в серці наблизиться до цих олімпійців і шукатиме у них високої моралі, навіть святости, безтілесного одухотворення, повних співчуття й любови поглядів, той незабаром незадоволено й розчаровано змушений буде повернутися до них спиною. Ніщо тут не нагадує аскезу, духовність і обов'язок - тут до нас промовляє пишне, ба навіть тріумфуюче поцейбічне існування *(Dasein)*, у якому все, що існує *(das Vorhandene)*, обожнюється, байдуже, добре воно чи погане. Тому глядач міг би вражено стати перед цією надмірністю життя, щоб запитати себе, з яким це чарівним трунком у тілі ці гордовиті *(Übermüthigen)* люди можуть насолоджуватися життям, що в ньому, куди б вони не глянули, сміється їм в обличчя Єлена, отой "ширяючий у своїй солодкій чуттєвості", ідеальний образ їхнього існування. До цього глядача, що вже був подався назад, нам слід гукнути: "Не йди геть, послухай-но, як про це саме життя говорить грецька народна мудрість, що вириться тут з якоюсь незбагненною веселістю перед тобою. Стара леґенда розповідає, що цар Мідас довго полював у лісі за мудрим Силеном, супутником Діоніса, і не міг його зловити. Коли Силен, зрештою, потрапив йому до рук, то цар запитав, що для людини є найкращим, найчудовішим. Закляклий, нерухомий демон мовчав, аж поки, присилуваний царем, не відповів, вибухаючи різким сміхом: "Жалюгідний роде-одноденку, дитино випадку і важкого труду, чого ти змушуєш говорити тобі те, що тобі ліпше не чути? Те, що найкраще, для тебе абсолютно недосяжне - не бути народженим, не бути, бути *нічим*. Друге, добре для тебе, - це незабаром померти".

У якому відношенні до цієї народної мудрости перебуває олімпійський світ богів? У тому ж, що й візія катованого мученика, повна екстазу - до його тортур?

Тепер олімпійська чарівна гора ніби відкривається нам і показує свої надра *(Wurzeln)*. Грек знав і відчував увесь переляк і усі жахіття поцейбічного буття. Щоб взагалі могти жити, він повинен був поставити перед ними блискучу завісу - народження олімпійства *(des Olympischen)*. І та величезна недовіра супроти титанічних сил природи, і та безжальна Мойра, що здіймається понад усілякою свідомістю, і той шуліка Прометея, великого друга людства, й ота жахлива доля мудрого Едіпа, й оте прокляття на рід Атридів, яке змушує Ореста до вбивства матері, вся ота філософія лісового бога разом зі своїми мітичними зразками, через яку похмурі мешканці Етрурії загинули - усе це греки безперервно долали знову й знову *(von Neuem)* через отой мистецький *серединний світ* олімпійців. Щоб жити, греки мусили обов'язково створити цих богів. Ми мали б уявити собі цей процес *(Her-*

gang) так: з первинного титанічного світу богів, світу жаху, в повільних переходах через отой аполлонівський гін прекрасно розвинувся світ богів Олімпу, світ радості, подібно до того, як троянди несподівано розцвітають на колючому кущі. Як міг би цей, дивовижно сприйнятливий, так безпосередньо жадаючий, так неповторно здатний страждати народ витерпіти *(ertragen können)* поцейбічне буття, якби воно, оточене якимось неземним ореолом не було йому показане в його богах? Той самий гін, що кличе до життя мистецтво як зваблиме доповнення потойбічного буття, потрібне для подальшого життя, той же гін дав початок і олімпійському світові, в якому гелленська "воля" тримає перед собою просвітлене дзеркало. Так боги виправдовують людське життя, тоді як самі цим життям живуть - ось така самодостатня теодіцея! Поцейбічне буття у світлому сонячному сяйві таких богів сприймається як щось варте здобуття саме по собі *(als das an sich Erstrebenswerthe)*, і справжній біль гомерівських людей стосується відділення від нього, передусім швидкого відділення, так що тепер про них можна було б сказати, перефразовуючи Силенову мудрість: "найжахливіше за все було б для них незабаром померти, друге, також жахливе, - це взагалі коли-небудь померти". Якщо коли-небудь звучить плач, то він знову лунає за Ахіллом, який помер замолоду, за подібними до листя дерев змінами (Wechsel und Wandel) роду людського, він лунає у зв'язку із закінченням Доби героїв (von dem Untergang der Heroenzeit). Не буде недостойним для найбільшого героя прагнути залишитися і після смерти у пам'яті людей, хай навіть це будуть чорнороби. "Воля" на рівні аполлонівського настільки нестримно вимагає поцейбічного буття, гомерівська людина чує себе чимось настільки єдиним *(so eins)* з ним, що плач стає його величальною піснею *(Preisiede)*.

Треба ще сказати, що ця гармонія, яку так тужливо розглядають сучасні люди, гармонія, і навіть єдність людини з природою, єдність, для якої Шіллер вжив штучне слово "наївна", в жодному разі не є такий простий, що виникає сам із себе, стан, що його нібито не можна уникнути, стан, що з ним, як з якимось раєм людства, ми повинні були б зустрітися біля брами кожної культури. У щось подібне могла повірити тільки така доба *(eine Zeit)*, яка намагалася уявити Еміля Руссо мистцем і уявляла, що в Гомері знайшла такого мистця Еміля, вихованого в безпосередньому спілкуванні з природою. Там, де ми натрапляємо на "наївне" у мистецтві, нам слід розпізнавати найбільший вплив аполлонівської культури. Ця культура завжди повинна була спочатку повалити царство титанів і потвор й завдяки могутньому божевільному шахрайству та повним втіхи ілюзіям щодо жахливої глибини погляду на світ та на найуразливішу здатність страждати *(Leidensfähigkeit)* стати переможцем. Але ж як рідко досягається наївне і повне занурення у красу ілюзії! Тому таким невимовно величним є Гомер, який єдиний ставиться до тієї аполлонівської народної культури, як окремий мистець-мрійник до здатности *(Traumbefähigung)* народу і взагалі природи мріяти. Гомерівську "наївність" треба розуміти тільки як повну перемогу аполлонівської ілюзії. Це ілюзія на кшталт тієї, що її застосовує природа для досягнення своїх намірів. Справжня мета прикривається якимось божевільним образом *(Wahnbild)* - до останнього ми простягаємо руки, тоді як природа досягає мети через введення нас в оману *(durch unsere Täuschung)*. У греків "воля" хотіла поглянути сама на себе в просвітленні генія та мистецтва, щоб проявити себе, й творіння повинні були відчути себе вартими такого прославлення, вони мусили побачитися знову у якійсь вищій сфері, без того, щоб

цей завершений світ споглядання діяв як імператив або як закид. Ця сфера - сфера прекрасного, в якій оті творіння "волі" побачили свої дзеркальні відображення - олімпійські образи. Дзеркальними відображеннями гелленська воля боролася проти таланту співвідносного з талантом мистецьким - таланту до страждання й до мудрости. І як пам'ятник перемоги цієї волі перед нами стоїть Гомер, наївний мистець.

Розділ 6

Що стосується Архілоха, то наукові дослідження показали: він перший ввів у літературу народну пісню, і йому, за загальною оцінкою греків, належить окреме місце поряд з Гомером. Але що таке народна пісня на противагу до справжнього Аполлонового епосу? Це щось інше, ніж *"perpetuum vestigium"* об'єднання аполлонівського та діонісійського, його неймовірне поширення серед усіх народів, яке зростає через нові і нові народження, свідчення того, яким сильним є цей подвійний гін природи: він залишає свої сліди у народній пісні, бо орґастичні потяги народу увіковічнюються в його музиці. Справді, треба було б мати змогу довести історично, як кожен дуже насичений народними піснями період був одночасно сильно збуджений діонісійськими впливами *(Strömungen)*, і ми завжди повинні розглядати їх як підґрунтя і передумову народної пісні.

Проте при ближчому розгляді народну пісню у нас сприймають *(Zu allernächst)* як музичне дзеркало світу, первинну мелодію, яка зараз шукає собі паралельного вияву у снах і виражає цей вияв у поезії. Отож, мелодія - первинне і всезагальне *(das Allgemeine)*, яке саме тому може зазнати багатьох об'єктивацій *(Objectivationen)* у численних текстах. Вона значно важливіша й необхідніша у наївній оцінці народу. Вона породжує поезію сама з себе щоразу наново; нічого іншого не скажуть нам і форми строфи народної пісні: я завжди зі здивуванням спостерігав за цим феноменом, поки не знайшов йому пояснення. Той, хто взявши до уваги цю теорію, розглядатиме якусь збірку народних пісень, наприклад, пісні хлопчика Вундергорна, знайде численні приклади того, як мелодія, що безперервно народжується, розсипає довколо себе іскристі образи *(Bilderfunken)*. Ці образи у їхній різноманітності, у їхній несподіваній зміні та у їхньому захоплюючому набіганні один на одного виявляють дику силу, чужу для епічного світла, яке спокійно розливається довкола. З точки зору епосу цей нерівний та нерегулярний образний світ лірики треба просто засудити - це й робили, звичайно, урочисті епічні рапсоди на Аполлонових святах у часи Терпандра.

У поезії народної пісні ми бачимо, як мова з усієї сили намагається наслідувати музику, а тому разом з Архілохом започатковується новий світ поезії, який суперечить гомерівському у своїх найглибинніших підвалинах. Цим ми позначили єдино можливий стосунок між поезією та музикою, словом та звуком - слово, образ, поняття шукають виразу, аналогічного музиці, та зазнають на собі впливу могутности музики. У цьому сенсі ми можемо в мовній історії грецького народу розрізняти дві головні течії, залежно від того, чи наслідувала мова світ явищ та образів, чи світ музики. Задумаймося трохи глибше над мовними відмінностями забарвлення *(der Farbe)*, синтаксичної будови, словникового запасу у Гомера та Піндара, щоб збагнути значення цієї протилежности. Для кожного стане видно як на долоні те, що

між Гомером та Піндаром мали б прозвучати орґастичні олімпійські мелодії флейти, які ще й за часів Арістотеля серед набагато розвинутішої музики доводили до п'янкого захоплення, і, звичайно, породжували у своєму первинному впливі на сучасників усі поетичні засоби для наслідування. Я тут пригадаю один відомий феномен наших днів, який у нашій естетиці викликає тільки роздратування. Ми знову й знову є свідками того, як симфонія Бетговена змушує окремих слухачів до образної мови *(Bilderrede)*, якщо навіть поєднання різноманітних образних світів, які викликає музичний твір, виявляється якось дуже фантастично, навіть суперечливо. Вправлятися у своїх примітивних жартах з приводу таких поєднань і пропускати в той же час феномен, який, ймовірно, заслуговує на увагу, - це якраз у стилі цієї естетики. Та навіть коли творець музики *(Tondichter)* говорить в образах про свою композицію, як тоді, коли він якусь симфонію називає пасторальною, якусь частину твору - "сценою над струмком", а якусь іншу - "веселими розвагами селян", то це так само тільки однорідні, народжені з музики уявлення (а не щось на зразок наслідуваних музичних тем), це уявлення, які про діонісійський зміст музики нічого не зможуть нам сказати, які навіть не мають якогось виняткового значення поряд з іншими образами. Цей процес розрізнення музики в образах нам треба тільки перенести на мовнотворчу народну масу, в якій грає молода кров, зрозуміти, як виникає строфічна народна пісня і як усі мовні здібності збуджуються новим принципом наслідування музики.

Отож, якщо ми здатні розглядати ліричну поезію як наслідуваний відблиск *(die nachahmende Effulguration)* музики в образах та поняттях, то тоді можна запитати: "Як з'являється музика в дзеркалі образности та понять?" Вона з'являється як воля *(Wille)* (слово вжите у тому ж значенні, що й у Шопенгауера, тобто як протилежність до естетичного, чисто споглядального, безвольного настрою (*Stimmung*). Тут слід було б чітко відрізняти, наскільки це можливо, поняття буття *(des Wesens)* від поняття явища *(der Erscheinung)*. Музика за своєю суттю не може бути волею, бо тоді її слід було б вилучити з мистецтва, адже воля сама собою є щось неестетичне *(Unaesthetisch)*, та виявляється вона як воля. Щоб виразити її прояв *(Erscheinung)* у образах, лірик потребує усіх порухів пристрасти, від висловленої пошепки симпатії до божевільної люті. Прагнучи говорити про музику Аполлоновими притчами *(Gleichissen)*, лірик розуміє всю природу і себе в ній тільки як вічно бажаюче *(Wollende)*, жадаюче *(Begehrende)*, прагнуче *(Sehnende)*. Проте трактуючи музику в образах, він лежить нерухомо серед морської тиші аполлонівського споглядання *(Betrachtung)*, і довкола нього переливається та крутиться все, що він розглядатиме через призму музики *(durch das Midium der Music)*. І навіть якщо він через ту саму призму гляне на себе, то побачить свій образ в стані незадоволеного почуття. Його власне бажання, прагнення, його стогін, прояви радости є притчею, за допомогою якої він пояснює собі музику. Це і є феномен лірика: як аполлонівський геній він інтерпретує музику через образ волі, тоді коли він сам повністю звільнений від жадоби волі, є чистим, нічим не затьмареним оком Сонця.

Це обговорення виходить з того, що лірика власне є настільки залежною від духу музики, як і сама музика, що у своїй повній безмежності ні образів, ні понять не потребує, а тільки терпить їх поряд зі собою. Поетична творчість лірика не може висловити нічого, чого би в неймовірній всезагальності *(Allgemeinheit)* та всечинності *(Allgültigkeit)* вже не було в музиці, яка змусила цього лірика тільки до об-

разної мови. Тому й не можливо порівняти світову символіку музики з мовою, оскільки вона символічно покликається на прадавню суперечність *(Urwiderspruch)* та прадавній біль *(Urschmerz)* у серці первісної людини *(Ur-Einen)* і тим символізує сферу, яка є *(ist)* над усіма явищами і передує їм. На противагу їй кожне явище, очевидно, є радше тільки притчею *(Gleichniss)*, а тому мова як орган та символ явища ніколи й ніде не може повернути найпотаємніше у внутрішньому світі музики *(das tiefste Innere)* назовні і залишається щоразу, коли вона зважується наслідувати музику, тільки у якомусь поверховому контакті з нею. До найглибиннішого сенсу музики у той же час, при всій ліричній красномовності *(Beredsamkeit)*, ми не можемо наблизитись ні на крок.

Розділ 24

Ми повинні були серед найсвоєрідніших наслідків впливу мистецтва *(Kunstwirkungen)* музичної трагедії відзначити аполлонівську оману, завдяки якій ми рятуємось від безпосереднього, повного поєднання *(Einssein)* з діонісійською музикою, у той час, коли наша схвильованість музикою могла собі знайти відпруження *(entladen kann)* у певному, встановленому поміж ними, видимому серединному світі. При цьому ми вірили, що спостерегли, як власне через це відпруження той серединний світ сценічної дії, драма взагалі, стають видимими та зрозумілими зсередини в такій мірі, яка для всіх інших аполлонівських мистецтв недосяжна, - так що ми отут, де це мистецтво завдяки духові музики було окрилене й винесене на поверхню, ми повинні визнати якнаймогутніше зростання його сил й тим самим визнати також в отому братерському союзі Аполлона й Діоніса вершину як аполлонівського, так і діонісійського мистецьких задумів.

Правда, аполлонівська світлина власне при внутрішньому освітленні музикою не добилася своєрідної дії слабших рівнів аполлонівського мистецтва, тобто того, на що спроможні епос чи одухотворений камінь, які змусили споглядаюче око до отого спокійного захоплення світом *individuatio* (лат. окрема особа, індивідуальність - *прим. перекл.*). Однак, незважаючи на більшу одухотвореність та ясність, тут не вдалося досягти того, що ми хотіли. Ми спостерігали драму й пронизливим поглядом торували собі дорогу в її внутрішній рухливий світ мотивів, однак, здавалося, ніби повз нас проходить тільки образ-подоба, найглибший сенс якого ми, як нам здавалося, відгадали, і тому хотіли відкинути, немов завісу, щоб за нею побачити праобраз. Найчіткіша ясність образу нас не задовольняла - а саме виглядало так, ніби він *щось* нам розкриває і приховує від нас; і в той же час, коли своїм одкровенням-притчею він закликав нас до розриву завіси, до відкриття таємничої сцени, то, своєю чергою, власне ця просвічуюча, всеохоплююча ясність причарувала око і перешкодила йому проникнути глибше.

Тому, хто не пережив чогось такого, як одночасно бути змушеним бачити і прагнути чогось понад своє бачення, тому важко буде уявити як визначено, як чітко ці обидва процеси тривають та почуваються один біля одного при розгляді трагічного міту, у той час, коли справжні глядачі-естети погодяться зі мною, що серед своєрідних видів впливу трагедії оте одночасне співіснування - найсвоєрідніше. Якщо перенести цей феномен естетичного глядача на аналогічний процес у трагічному мистцеві, то стане зрозумілою генеза *трагічного міту*. Останній поділяє зі

сферою аполлонівського мистецтва глибоку пристрасть до видимого й до споглядання, та одночасно він цю пристрасть заперечує й має ще більшу насолоду від знищення світу *(der sichtbaren Scheinwelt)*. Змістом трагічного міту спочатку є епічна подія з прославленням поборюючих один одного героїв: проте звідси походить та загадкова риса, яка страждання у долі героя, найболючіші зусилля *(Ueberwindungen)*, найнестерпніші суперечності мотивів, наочне пояснення *(die Exemplification)* тієї мудрости Силена або, висловлюючись естетично, огидне й дисгармонійне, у стількох формах, з такою жагою зображає знову й знов - і то якраз у наймолодші літа народу, якщо у цьому не сприймається чуттєво якась вища пристрасть.

Адже те, що щось відбувається в житті справді так трагічно, щонайменше могло б пояснити виникнення якоїсь мистецької форми; якщо тільки мистецтво є не лише наслідуванням дійсности-природи, а власне метафізичним доповненням останньої, для здолання якої воно, це мистецтво, і поставлене поряд. Трагічний міт остільки, оскільки він належить до мистецтва, бере повну участь у просвітленні мети мистецтва взагалі: але що він просвітлює, коли світ явищ виводить *(Erscheinungswelt)* під образом героя, який страждає? "Реальність" цього світу явищ він просвітлює щонайменше, бо ж каже нам відверто: "Дивіться туди! Добре туди дивіться! Це - ваше життя! Це - годинна стрілка на вашому годиннику потойбічного буття!"

І ось це життя показував міт, щоб нам його просвітлити? Якщо ж ні, то в чому тоді полягає естетична втіха, з якою ми дозволяємо проходити повз нас цим образам? Я питаю про естетичну втіху і дуже добре знаю, що багато з цих образів можуть викликати подекуди ще й моральну насолоду, щось на кшталт співстраждання чи якогось звичаєвого тріумфу. Але якщо б хтось захотів вивести вплив трагічного тільки з цих моральних джерел, що, правду кажучи, в естетиці було звичним надто довго, то хай тільки не думає, що тим самим він щось зробить для мистецтва: воно повинне передусім вимагати чистоти на своєму терені. Для пояснення трагічного міту першою є власне вимога, щоб властиву для цього міту насолоду шукати у чисто естетичній сфері, без того, щоб переступати в царину співстраждання, страху, царину звичаєво-піднесеного. Як огидне та дисгармонійне, які є змістом трагічного міту, можуть збуджувати естетичну втіху?

І тут, і далі треба буде, сміливо розгнівавшись, здійнятися в метафізику мистецтва, тому я знову повторю висловлене раніше твердження, що поцейбічне буття *(das Dasein)* та світ видаються виправданими тільки як естетичний феномен.

У цьому сенсі власне трагічний міт має переконати нас, що навіть огидне та дисгармонійне - це мистецька гра, у яку воля грається сама із собою у вічній повноті своєї насолоди. Цей прафеномен діонісійського мистецтва, який дуже важко вловлювати, можна тільки прямо зрозуміти і тільки безпосередньо схопити у чудовому змісті *музичного дисонансу:* бо взагалі музика, поставлена поряд зі світом, може дати поняття про те, що треба розуміти під виправданням світу як естетичного феномена. Насолода, яку збуджує трагічний міт, має ту саму батьківщину, що й повне насолоди відчуття дисонансу в музиці. Діонісійське зі своєю відчутою тільки через біль пранасолодою - це спільне материнське лоно і музики, і трагічного міту.

А чи можна було б цю важку проблему трагічного впливу полегшити за допомогою посилання на значення дисонансу у музиці? Адже ж ми розуміємо, що б це мало означати у трагедії: водночас бажати, і дивитися, і прагнути вийти поза межі

споглядання; чого б ми досягнули, коли б застосували по-мистецькому поняття "дисонансу", тобто схарактеризували його так, щоб водночас слухати і прагнути вийти поза межі простого слухання.

Отже, прагнення безмежности, цей могутній порив палкого бажання при найвищій насолоді від ясно сприйнятої дійсности, нагадує про те, що в обох станах ми повинні розпізнати діонісійський феномен, який знову і знову відкриває нам грайливе створення та руйнування індивідуального світу як витік прадавньої насолоди, подібно до того, як Геракліт темну життєтворну силу порівнює з хлопчиськом, який, граючись, розкидає камінці то направо, то наліво, будує і знову руйнує будиночки з піску. Отже, щоб знову оцінити діонісійські здібності якогось народу, ми повинні брати до уваги не тільки музику цього народу, а й обов'язково його трагічний міт, як підтвердження цих здібностей. Отже, при цій щонайтіснішій спорідненості між музикою та мітом слід подібним чином припустити, що з виродженнями та занепадом одного пов'язується кволість іншого, якщо в ослабленні міту взагалі виражається знесилення діонісійських здібностей. Проте, що стосується двох останніх, то погляд на розвиток німецької сутности повинен би розвіяти всі наші сумніви: в опері як в абстрактному характері нашого позбавленого мітів поцейбічного буття, як у мистецтві, що зійшло до утіхи, як у житті, що провадиться за певними правилами, нам відкривається позбавлена мистецтва природа, яка виснажує життя сократівського оптимізму. Та, на наше щастя, був знак того, що німецький дух все ж таки перебуває у чудовому стані здоров'я і мрії, в глибинах, у незруйнованій силі, подібно до рицаря, який опустився на недоступну глибину й задрімав, - з цієї глибини підноситься до нас діонісійська пісня, щоб дати нам зрозуміти, що цей німецький рицар ще й зараз у своїх блаженно-серйозних візіях снить свій прадавній діонісійський міт. Хай ніхто не думає, що німецький дух навік втратив свою мітичну Вітчизну, якщо він не розуміє так ясно голоси птахів, які розповідають йому про ту Вітчизну. Одного дня на світанку серед вранішньої прохолоди, він прокинеться від страхітливого сну і вб'є дракона, знищить підступних карликів і збудить Брюнгільду, і навіть спис Вотана не зможе стримати його ходу!

Друзі мої, ті, хто вірить у діонісійську музику, ви знаєте, що для нас означає трагедія. У ній ми, відроджені з музики, маємо трагічний міт, а в цьому міті ви маєте змогу на все надіятися і забути *найболючіше!* Але *найболючіше* для нас усіх - це тривале приниження, в якому німецький дух, відчужений від дому та Вітчизни, ожив на службі у підступних карликів. Ви розумієте слово так, як і насамкінець зрозумієте мої сподівання.

Розділ 25

Музика і трагічний міт однаково є виразом діонісійських здібностей народу, вони невіддільні одне від одного, походять з тієї самої сфери мистецтва, яка лежить потойбіч аполлонівського. Завдяки обом просвітлюється терен, у жадальних акордах якого чудово лунають, завмираючи, як дисонанси, такі жахливі картини світу. І музика, і трагічний міт граються з жалом не-бажання *(mit dem Stachel der Unlust)*, довіряючи своїм неймовірно могутнім чаклунським здібностям. І музика, і міт виправдовують завдяки цій грі саме існування "найгіршого світу".

У цьому діонісійське, приміряне до аполлонівського, показує себе як вічна і

первісна влада мистецтва, яка взагалі увесь світ явищ *(die ganze Welt der Erscheinung)* викликає з поцейбічного буття *(ins Dasein ruft)*, у центрі якого потрібне нове просвітлююче сяйво, щоб міцно закріпити жвавий і рухливий світ індивідуальности у житті. Якби ми могли уявити собі людський вимір дисонансу, - бо ж чим іще є людина? - цей дисонанс, щоб могти жити, потребуватиме чудової ілюзії, яка би прикрила завісою прекрасного його суть. Це і є справжня мета мистецтва в Аполлона - від його імени ми зібрали докупи усі ті незліченні ілюзії прекрасної видимости *(des Schenis)*, які тільки й роблять кожен момент буття життєвартісним і змушують до переживання наступного моменту.

При цьому отой фундамент усілякого існування - діонісійські підвалини світу - індивідуум може усвідомити точно настільки, наскільки зможе подолати аполлонівську просвітлюючу силу, так що обидва ці мистецькі гони змушені розгортати свої сили у сильній взаємній пропорції, згідно із законом вічної справедливости. Там, де діонісійські сили підносяться так навально, як ми це переживаємо, так повинен і Аполлон, закритий хмарою, спуститися до нас.

Наступне покоління, ймовірно, бачитиме чудові впливи його краси. Що такий вплив необхідний, міг би відчути кожний, хто хоча б раз відчув себе перенесеним, хай і уві сні, в якусь давньогрецьку людину *(Existenz)*. Блукаючи між високими іонійськими колонами, піднімаючи погляд до виднокола, позначеного чистими благородними лініями біля відбиттів своєї просвітленої фігури у блискучому мармурі, у самій гущі урочисто крокуючих чи плавно переступаючих людей, з гармонійними звуками та ритмічною мовою жестів, він не повинен був би при цьому безперервному потоці прекрасного, здіймаючи руку до Аполлона, вигукнути: "Щасливий народе гелленів! Яким великим повинен бути серед вас Діоніс, якщо делійський Бог вважає такі чари потрібними, щоб лікувати ваше дифірамбічне божевілля!" Кожному, так налаштованому, сивий афінянин міг би заперечити, дивлячись на нього піднесеним поглядом Есхіла: "Але говори й ось про що, дивний чужинцю: скільки повинен був страждати цей народ, щоб мати змогу стати таким прекрасним! А зараз ходи зі мною подивитися трагедію й принеси у храм разом зі мною жертви обом божествам!"

Переклад Івана Герасима

Примітки

Лукрецій Кар (96-55 до н. е.) - римський поет і філософ, автор поеми *"Про природу речей"*, послідовник вчення Епікура.
Ганс Закс (1494-1576) - німецький поет, творчість якого тісно пов'язана з традиціями народної літератури.
Артур Шопенгауер (1788-1860) - німецький філософ, ідеї якого мали вплив на формування світогляду Ніцше.
Терпандр (VII ст. до н. е.) - давньогрецький поет, один із перших відомих грецьких музикантів, який канонізував семиструнну кіфару, здійснивши перехід від пентатонічної до діатонічної гами.
Піндар (522-446 до н. е.) - давньогрецький поет-лірик, автор епінікій (урочистих хорових пісень), гімнів богам, пеанів, дифірамбів, парфеній, гіпорхем (танцювальних пісень), просодій (пісні, які виконували під час процесій).

Анрі Берґсон (1859-1941) - французький філософ-інтуїтивіст, один із визначних представників "філософії життя", натхненник літератури "потоку свідомости", лауреат Нобелівської премії з літератури (1927), автор відомих книг *"Матерія і пам'ять" (Matière et mémoire, 1896), "Безпосередні дані свідомости" (Essai sur les donnes immediates de la consciencе, 1889), "Творча еволюція" (Évolution créatrice, 1907), "Два джерела моральности релігії" (Les deux sources de la morale et de la religion, 1910).* Філософія Берґсона зосереджується на трьох аспектах: а) душі і свободи; б) світу і творчої еволюції; в) моральности та релігії. Знання про душу і свободу, згідно з концепцією філософа, можна стисло сформулювати так: духовість душі виражається у її безсмертності. Натомість людське пізнання стосується світу діяльности, який є світом простору. Цьому світові прислуговує інтенсивність, величина і детермінація. Тільки інтуїція здатна схопити те, що просторове, і переступити сферу просторовости. За Берґсоном, існує три безпосередньо дані свідомості: якість, тривання і свобода. Саме на підставі поняття тривання Берґсон сформулював і відповідно проінтерпретував теорію творчої еволюції.

Для філософа історія еволюції - це історія життєвого імпульсу, і еволюція відбувається саме з погляду на такий імпульс і завдяки йому. Цей життєвий імпульс творить трансцендентну і творчу енергії духу, огортаючи спочатку світ матерії, потім світ життя, пізніше світ людського пізнання і вільної свободи. Берґсон висуває ідею двох видів пізнання (смислово-інтелектуального та інтуїтивного) і двох видів моральности (закритої і відкритої). Ці ідеї спричинені зосередженням на внутрішньому житті людини, що, на думку французького філософа, дає змогу сягнути тих глибин духу, які недосяжні для науки. Для Берґсона важливе значення має ідея повернення до себе як повернення до абсолютної дійсности творчого духа, що відкритий на своє джерело у свободі людини та її здатности до творчого самоокреслення.

Ідеї внутрішнього тривання, творчої еволюції, обмеженості людського знання, спроможности інтуїтивного пізнання значно вплинули на модерністичні пошуки в західноєвропейській культурі і знайшли своє відлуння у багатьох літературно-теоретичних моделях XX ст., зокрема у феноменологічній критиці, герменевтиці та рецептивній естетиці. Думки Берґсона мали особливий вплив на творчість Марселя Пруста, представників літератури "потоку свідомости", а також на засади французької поетики XX ст.

Поданий нижче текст містить в собі фрагменти праці А. Берґсона *"Вступ до метафізики"*. Редакція вважала за потрібне здійснити передрук з рідкісного видання першого українського перекладу цієї праці, здійсненого Є. Яворовським і опублікованого в Коломиї 1908 року.

Марія Зубрицька

ВСТУП ДО МЕТАФІЗИКИ
(Фрагменти)

Якщо порівняти усі дефініції метафізики або абсолютного розуміння, то з'ясується, що незважаючи на розбіжності думок, філософи погоджуються в тому, що існують два докорінно відмінні способи пізнання якоїсь речі. Перший спосіб передбачає обходження речі навколо, а другий - входження до неї. Перший спосіб залежить від позиції, яку та річ займає, та від символів, якими вона виражається. Натомість, другий спосіб не виходить із жодної "точки бачення" і не опирається на жодний символ. Про перший метод пізнання говорять як про такий, що підтримує *релятивність*, а про другий, там, де він можливий, що він досягає *абсолютности.*

Наприклад, маємо рух якогось предмета у просторі. Зауважуємо цей рух різними шляхами, залежно від рухомої або нерухомої позиції, з якої спостерігаємо за ним. Потім виражаємо його різними способами, відповідно до системи координат або певних точок, з якими його співвідносимо, а отже, і відповідно до символів, з якими його ототожнюємо. І саме з цих двох причин називаємо цей рух *релятивним:* як у першому, так і у другому випадку, ми знаходимося поза предметом. Коли говоримо про *абсолютний* рух, це означає, що предметові, який рухається, приписуємо внутрішність, а заодно душевні стани; це також означає, що ми співвідчуваємо з тими станами і напруженістю уяви переносимося у них. І тоді, залежно від того, чи предмет перебуває у русі, а чи у стані спокою, рухається так, а чи інакше, ми не будемо відчувати одне й те ж. А те, що ми відчуватимемо, не залежатиме ані від точки бачення, яку ми могли б вибрати, ані від символів, з якими ми могли б предмет ототожнювати. Коротко кажучи, ми не охопимо руху ззовні, а тільки з його власного нутра. І тоді матимемо абсолютне.

Або візьмемо постать з якогось роману, про переживання якої нам розповідають. Повістяр може помножувати риси її характеру, може заставляти свого героя робити що завгодно: але це не зможе витворити простого і цілісного почуття, яке б ми переживали, коли б хоча на мить могли перевтілитися в ту постать. Тоді ми побачили б, як дії, рухи та слова випливають цілком природно власне із самого джерела. Вони вже не були б тільки додатками до ідеї, яку ми собі витворили про ту постать, а збагачували б її, однак, ніколи не сягаючи її повноти. Коли б ця постать була нам дана у своїй цілісності, то тисячі побічних обставин, в яких вона з'являється, здавалися б нам не доповненням до ідеї та її збагаченням, а навпаки, відокремленням від неї, що, однак, не вичерпувало б її єства. Все, що нам розповідається про цю постать, створює тільки точки її бачення. Усі риси, які описують нам її і які дозволяють нам розпізнати її за допомогою порівняння з іншими нам відомими речами або людьми, є знаками, якими вона більше або менше символічно виражена. Символи та точки бачення ставлять нас поза цією постаттю; вони дають нам тільки те, що в неї є спільне з іншими і що не є суто її. Але те, чим вона є насправді, що становить її сутність, не можна побачити ззовні, бо за своєю сутністю, це внутрішнє не можна виразити символами, і воно не є співмірне з жодною ін-

шою річчю. Опис, історія та аналіз залишають нас тут у релятивності. Тільки наше перевтілення в ту саму постать дало б нам абсолютність.

У такому, і тільки в такому, сенсі *абсолютність* рівнозначна *досконалості.* Усі фотографії якогось міста, зроблені з усіх можливих точок бачення, до нескінченности доповнювали б одна одну, але ніколи б не зрівнялись із своїм пластичним праобразом, самим містом, яким ми ходимо. Усі переклади якоїсь поезії на всі можливі мови ніколи не додали б нюансів, а все нові нюанси внаслідок однобічного ретушування взаємно поправляли б один одного у намаганні створити точніший образ поезії, яку перекладаємо, - вони ніколи не відтворять найглибшого смислу оригіналу.

Немає сумніву, що саме з цієї причини часто ідентифікують *абсолютне* з безмежним. Якщо ми намагаємось комусь, хто не знає грецької мови, передати ті враження, які викликає у нас якийсь вірш Гомера, то ми дамо переклад цього вірша, відтак пояснимо наш переклад, потім доповнимо подальшим поясненням, і від пояснення до пояснення будемо наближатися щораз ближче до того, що і прагнемо виразити, але цього ми ніколи таки не осягнемо. Звідси випливає, що абсолютне може бути даним тільки в *інтуїції,* коли все решту залежить від *аналізу.* Інтуїцією називається такий вид інтелектуального відчування, за допомогою якого проникаємо в нутро даного предмета, щоб виявити те, що для нього властиве, але що не піддається вираженню. Аналіз є тим процесом, що зводить даний предмет до відомих йому та іншим предметам спільних елементів. Аналізувати - означає виражати якусь річ чимось таким, чим вона сама не є. Проте будь-який аналіз є перекладом, розвитком у символах, уявленням, створеним завдяки тим точкам бачення, з яких зауважуємо сукупність зв'язків нового предмета, який досліджуємо, з іншими нам відомими предметами. Аналіз у своєму одвічно ненаситному прагненні пізнати предмет, навколо якого він приречений кружляти, нескінченно розмножує точки бачення, щоб доповнити неповний образ, невтомно змінює символи, щоб удосконалити недосконалий переклад. Отже, аналіз тягнеться у безмежність. А інтуїція, якщо вона можлива, є одним простим актом.

[...] Існує одна дійсність, яку всі розуміємо ізсередини, розуміємо інтуїтивно, а не аналітично. Це наша особа у своєму часовому перебігу. Це наше "я", що триває. Можемо інтелектуально не співпереживати з якоюсь річчю, але певним чином співпереживаємо самих себе. Немає жодного живого єства, яке б не відчувало, як поволі воно наближається до кінця своєї ролі; життя полягає у тому, що ми старіємо. Але воно водночас є неперервним намотуванням, як намотування нитки на клубок, бо наше минуле йде за нами, постійно збільшується над теперішнім, яке забирає дорогою, і свідомість тоді означає пам'ять.

Але насправді це не є ані намотуванням, ані розмотуванням, бо обидва образи викликають уявлення ліній або поверхні, частини яких є однорідними і можуть перекривати одні одних. Немає двох ідентичних моментів у житті того самого свідомого єства. Візьмемо найпростіше відчуття, яке, припустимо, є сталим; свідомість, що супроводжує те відчуття, не зможе залишитися однаковою протягом двох хвилин, які настають одна за одною, бо наступна хвилина містить у собі згадку про попередню. Свідомість, яка б мала два однакових моменти, була б свідомістю без пам'яти. Така свідомість гинула б і поставала б безперервно заново. Як же можемо представити собі *несвідомість*?

Мабуть, мусимо уявити собі образ тисячебарвного вогнища з незримими пере-

ходами, які ведуть від одного нюансу до іншого. Хвиля чуття, яка б проходила через те вогнище, по черзі забарвлювалась би одним із його багатьох нюансів, і зазнавала б поступових змін, з яких кожна передбачала б наступну і вміщувала б у собі попередні. Усі нюанси розташовані один обіч іншого і займають простір. Натомість чисте тривання вилучає будь-яку думку про двобоку зовнішність та про розмір.

[...] Тепер уявимо собі образ нескінченно малого ґумового предмета, стягненого в одну математичну точку. Розтягнемо його поволі так, щоб з точки ставала лінія, яка чимраз збільшується. Звернемо увагу не на лінію як лінію, тільки на силу, яка її тягне. Зважимо, що та сила, окрім свого тривання, неподільна і неперервна, а коли перервати її, то замість однієї сили з'явиться дві, кожна з яких буде такою ж неподільною, як і початкова, тобто ніколи сила не підлягає поділові, а нерухома лінія, яку вона залишає за собою як слід у просторі, підлягає йому. І нарешті, звільнимо себе від простору, який є підставою руху, щоб уявити сам рух, акт напруження та розміру, тобто чисту рухомість. У цьому випадку отримаємо правильніший образ розвитку нашого "я" у триванні.

Але і цей образ буде неповним, як і, між іншим, будь-яке порівняння недостатнім, бо розвиток нашого тривання, з одного боку, рівняється з певних аспектів до одноцільности руху вперед, а з інших аспектів - до множиности станів, і саме тому жодна рівність не може відтворити одну із тих сторін, не жертвуючи іншою. Коли уявляємо собі тисячебарвне вогнище, то маємо перед собою готову річ, тоді як тривання постає безнастанно. Якщо думаємо про видовжуваний ґумовий предмет, про стиснену або відпущену пружину, то забуваємо про багатство забарвлення, характерного для тривання, яке переживаємо, щоб легше бачити простий рух, за допомогою якого свідомість переходить від одного нюансу до іншого. Внутрішнє життя водночас є тим усім, тобто різноманітністю ознак, безперервністю поступу, одноцільністю напряму. Представити це образами неможливо.

Але ще менше можна представити це *поняттями* - так званими абстрактними або загальними чи простими ідеями. Без сумніву, жодний образ не відтворить повністю первісного почуття, яке ми маємо про перебіг нашого "я". Жодний образ не замінить інтуїції тривання, але багато різних образів, що взяті з різних сфер, зможуть спільною дією повернути свідомість саме в ту точку, в якій можна осягнути означену інтуїцію. Наскільки абстрактні ідеї можуть прислужитися для аналізу так званого наукового досліду над предметом у його реляціях до всіх інших, настільки ж вони не здатні замінити інтуїцію так званим метафізичним дослідом над предметом, зважаючи на те, що у ньому основне та вагоме. З одного боку, ці поставлені побіч себе поняття дали фактично тільки штучну реконструкцію предмета, з якого можуть символізувати тільки певні загальні на подекуди неіндивідуальні погляди: даремно думати, що ними можна схопити дійсність, вони подають нам тільки її тінь. Але з іншого боку, якраз тут, окрім обману, є дуже велика небезпека. Бо поняття узагальнює так, як і абстрагує. Поняття може символізувати якусь особливу прикмету тільки тоді, коли зробить її спільною для нескінченної кількости речей. Прикмета, вилучена з метафізичного предмета, який нею володіє, та представлена поняттям, вона розширюється до безмежности, виходить поза предмет, бо мусить тепер вміщувати його одночасно з іншими. Отже, різні поняття, які описують прикмети якоїсь речі, описують так само широке довкілля. Візьмемо

якесь одне із понять і спробуємо об'єднати навколо нього інші поняття. І залежно від того, чи виходитимемо з одноразовости чи множинности, по-різному розумітимемо багатократну одноцільність тривання. Все залежатиме від важливости, яку припишемо тому чи іншому поняттю, і та важливість всеодно буде довільною, бо саме поняття витягнене з предмета, не матиме жодної важливости, оскільки є тільки тінню тіла. Так з'являється множинність різних *систем*, тобто так багато, як багато є зовнішніх точок бачення дійсности, яку досліджуємо або засобів, якими можна її схопити. Прості поняття невигідні не тільки тим, що поділяють конкретну одноцільність предмета на певну кількість символічних виразів, а й тим, що поділяють філософію на окремі школи, кожна з яких займає певне місце, вибирає кістки до гри і розпочинає гру з іншими, гру, яка ніколи не закінчиться. І метафізика є або такою грою в ідеї, або, серйозною духовною працею, і якщо вона є наукою, а не тільки гімнастикою, то, щоб дійти до інтуїції, мусить вийти поза поняття. Звісно, що поняття їй потрібні, бо всі інші науки в основному послуговуються поняттями, а метафізика не може обійтися без інших наук. Але вона тільки тоді є собою, коли виходить поза поняття, або принаймні, коли звільняється від застиглих та готових понять, щоб витворити поняття, які повністю відрізняються від тих, які звичайно вживаємо; думаю, що гнучкі, рухомі, майже плинні уявлення завжди готові пристосуватися до летких видів інтуїції. Пізніше ми повернемося до цього пункту бачення, а зараз нам вистачить твердження, що наше тривання дано нам безпосередньо в інтуїції, що воно може бути підказане нам образами, але, однак, не дається схопити, якщо залишити слову "поняття" властивий йому зміст, у понятійне уявлення.

Коли входимо у тривання, то це можна зробити тільки завдяки інтуїції. У такому розумінні можливе внутрішнє, абсолютне пізнання тривання нашого "я" саме через наше "я". Якщо метафізика прагне інтуїції, і може осягнути її, то наука так само потребує аналізу. Саме через плутанину завдань інтуїції та аналізу виникають дискусії і конфлікти між системами. Психологія, як і інші науки, застосовує, по суті, аналіз. Вона розкладає "я", підказане їй інтуїцією, на спостереження, почуття, які досліджує відокремлено. Отже, психологія підставляє на місце "я" низку елементів, які утворюють психологічні факти. Але чи ті *елементи* дорівнюють *частинам*? Це ціле питання, і тільки тому, що його уникають, проблема людської особистости часто набуває такого виразу, який не допускає її розв'язку.

[...] Не можна заперечити, що кожний психологічний стан тільки тому, що належить якійсь особі, відбиває цілісність цієї особистости. Не існує жодного враження, яке б у розвитку не замикало у собі минувшини та теперішности того єства, яке його відчуває, і яке могло б від нього відокремитися та утворити "стан" якимось інакшим способом, окрім напруження абстракції або аналізу. Але також не можна заперечити, що без такого напруження абстракції або аналізу, неможливим був би жодний розвиток психології як науки. У чому ж полягає процес, яким психолог вилучає психологічний стан, щоб поставити його як більш-менш самостійне єство? Починає з того, що обминає особливість тієї особи, яка не піддається вираженню відомими і загальними виразами. Потім намагається виокремити зі спрощеної особи той або інший аспект, який обіцяє цікаве дослідження. Якщо, наприклад, йдеться про нахили, то збоку залишаться ті нюанси, які надають особистості яскравости, які творять її як особистість, відрізняють від інших; і потім психолог пов-

ністю звертає увагу на рух, який *спрямовує* особистість до того чи іншого предмета: він виокремить ту обставину, ту точку бачення рухомости внутрішнього життя, і поставить як окремий факт ту *"схему"* конкретного нахилу. Такі дії аналогічні до бажань будь-якого художника, який, проходячи Парижем, хоче, наприклад, зробити нарис вежі *Notre-Dame*. Вежа нерозривно сполучена з будинком, який нерозривно поєднаний із землею, з довкіллям, з цілим Парижем. Насамперед цей художник повинен вилучити ту вежу: затримати з цілого образу тільки певний вид, яким, якраз і є ця вежа. Вежа насправді складається з каміння, особливе угруповання якого є тим, що й надає їй такого, а не іншого вигляду; але мистця не цікавить каміння, він відзначає для себе тільки силует вежі, а отже, замінює реальну і внутрішню організацію речі зовнішнім та схематичним відбиттям. І так його рисунок відповідає певній точці бачення предмета та виборові певного уявлення. Це подібне до процесу виокремлювання одного психологічного стану як цілости з якоїсь особи, яке робить психолог. Такий ізольований психологічний стан хтозна чи є чимось більшим від начерку, початку штучної реконструкції. І він не є частиною, а тільки елементом.

Емпіристи та раціоналісти підлягають одному і тому ж обманові, сприймаючи *часткове означення* за *дійсні частини*, і плутаючи точку бачення аналізу та інтуїції. Перші слушно зауважують, що психологічний аналіз не відкриває в собі нічого більше, крім психологічних станів. Психологові не залишається нічого більше як аналізувати особу, тобто відзначати певні стани: і щонайвище, поставити під тими станами рубрику "я" і сказати, що це "стани мого "я", подібно як художник підписує свій кожний начерк "Париж". У сфері психології "я" - це тільки знак, що нагадує про початкову (і дуже невиразну) інтуїцію, що забезпечила психологію своїм предметом: це є тільки слово, і великою помилкою є віра в те, що залишаючись у психології, можна поза тим словом віднайти річ. Це була помилка тих філософів, які не могли задовольнитися тим, щоб бути простими психологами, як наприклад, Тен і Мілль. Хоча вони є психологами через метод, якого дотримуються, вони залишилися метафізиками через предмет, який поставили перед собою як завдання. Шукають інтуїцію і через якусь дивну непослідовність прагнуть цієї інтуїції від аналізу, який є, власне її неґацією. Шукають "я" і стверджують, що знайдуть його у психологічних станах, тоді як усе розмаїття психологічних станів можна отримати тільки вийшовши поза "я", щоб зняти з цієї особи деякі більш-менш схематичні та символічні окреслення і уявлення. Так, вони можуть ставити одні стани біля інших, розмножувати точки їхнього дотику, досліджувати їхні спільні частини, але "я" все віддаляється від них, і насамкінець вони вбачають у ньому тільки порожній фантом. Так само можна було б заперечити, що *"Іліада"* має смисл, стверджуючи, що даремно шукати цей смисл у пропусках між буквами, з яких ця поема складається.

[...] Від первісної, і невиразної інтуїції, яка забезпечує науку предметом дослідження, наука відразу переходить до аналізу, що розмножує точки бачення до нескінченности. Дуже швидко наука приходить до переконання, що зможе зреконструювати предмет, зібравши разом усі ті точки бачення. Чи варто дивуватися, що вона мусить потім дивитися на те, як цей предмет від неї втікає, подібно як дитина, яка намагається із тіней, що пересуваються по стіні, зробити собі сталу забавку?

Раціоналізм також піддається такому ж обманові. Виходячи з цієї самої плута-

нини, що й емпіризм, раціоналізм, як і емпіризм, не здатний зрозуміти особистість. Як і емпіризм, він розглядає психологічні стани тільки як *відламки*, що звільнились від одного "я", яке могло б їх знову поєднати. Подібно до емпіризму, раціоналізм намагається поєднати ці відламки, щоб подати особистість як цілісність. Але якщо емпіризм заявляє, що не існує нічого іншого, окрім множинности психологічних станів, то раціоналізм відстоює твердження про цілісність особистости. І йому не залишається нічого іншого, як шукати цю цілісність в обсязі тільки психологічних станів, і тому раціоналізм змушений усі прикмети та означення, що з'являються у процесі аналізу, приписати психологічним станам (бо аналіз за своєю природою зводить все до *станів*), щось чисто негативне, відсутність всякого означення. Оскільки психологічні стани в тому аналізі захопили та затримали в собі все те, що ще має найменшу позірність матеріального змісту, то "цілісність нашого "я" може тоді бути тільки формою без змісту. Вона буде абсолютною неозначеністю та порожнечею. Раціоналізм додає до тих довільних психологічних станів, тих тіней "я", нагромадження яких означало для емпіристів еквівалент особистости, щось більше ірраціональне: порожнечу, в якій ворушаться ці тіні, або інакше кажучи, місце цих тіней. Як могла б ця "форма", що не має ніякої форми, характеризувати живучу, діяльну, конкретну особистість та дозволити відрізнити Петра від Павла? То чи варто дивуватися, що філософи, які виокремили цю "форму" від особистости, потім усвідомлюють, що вона неспроможна бути означенням якоїсь особи, і що вони повинні крок за кроком робити з їхнього порожнього "я" бездонний збірник, який однаково належить як Павлові, так і Петрові, а потім у ньому знайдеться місце для усього людства, для Бога або для буття взагалі? Між емпіризмом та раціоналізмом вбачаю тільки ту різницю, що перший у пошуках "я" однієї цілости у між-просторах психологічних станів доходить до того, що постійно засипає ті між-простори іншими станами настільки, що стиснуте "я" стремить до нуля, уступаючи місце аналізові, тоді як раціоналізм, який робить з "я" місце, в якому розташовані психологічні стани, стоїть перед порожнім простором, який не можна зменшити, бо він переступає всякі межі, які йому намагаються встановити, і який розширюється та намагається загубитися вже не у нулі, а тільки у безмежності.

[...] Те, що особистість є цілісною, немає сумніву, але таке твердження ніяк не розкриває нам особливостей тієї цілісности, якою є особистість. Те, що наше "я" множинне, я також визнаю, але цю множинність треба розуміти як таку, що не має нічого спільного з якоюсь іншою. Що насправді є важливим для філософії, то це знання того, *якою* цілісністю, *якою* множинністю, *якою* дійсністю є проста цілісність особистости. І тільки тоді вона зможе дізнатися про те, коли осягне просту інтуїцію "я" через "я".

Поняття виступають, звичайно, парами і репрезентують дві протилежності. Хтозна, чи існує якась конкретна дійсність, на яку не можна було б одночасно мати два протилежні погляди, і яка після того не підлягала б обом суперечливим поняттям. Саме звідси постають теза й антитеза, які даремно намагаються логічно узгодити, хоча б тому, що ніколи з понять чи точок бачення не можна утворити річ.

Цілком інакше постає перед нами річ, коли ми, напруживши інтуїцію, переносимося у конкретний перебіг тривання. Зрозуміло, що тоді ми не знайдемо ніякої логічної підстави, щоб сприймати багатократні або різні тривання. Тоді, якщо бути строгим, не могло би бути жодного іншого тривання, крім нашого, - так, ніби на

світі не могло б бути жодної іншої барви, окрім, наприклад, жовтої. Але так само, як ми відчуваємо, що під однією барвою знаходиться цілий спектр, так само інтуїція нашого тривання далека від того, щоб залишити нас у порожнечі, як це і робить чистий аналіз, а, навпаки, ставить нас у контакт з цілим континуумом тривань, за якими мусимо йти чи то догори, чи додолу: в обох випадках можемо розширити зростаюче напруження до безмежности, і в обох випадках виходимо поза межі власного "я". У першому випадку доходимо до чимраз розлогішого тривання, пульсуючі удари якого інтенсивніші від наших, які ділять наше просте спостереження, перетворюючи його якість на кількість: межею було б цілком однорідне, чисте *повторювання*, яким дефініюємо матеріальність. У другому випадку доходимо до тривання, яке щораз більше напружується в собі, стягується, стає щораз інтенсивнішим: межею була б вічність. Вже не та вічність, що є вічністю смерти, а та, що є вічністю життя. Ця живуча і внаслідок того ще рухома вічність, в якій ми віднаходимо наше власне тривання як мерехтіння світла, є зібранням усього тривання, оскільки матеріальність є його розгортанням. Між тими двома крайніми межами і рухається інтуїція, а сам рух - це метафізика.

До нашого завдання не входить розгляд різних етапів цього руху, але ми можемо визначити його основні принципи.

1. *Існує зовнішня, але безпосередньо дана нашому духові дійсність.*

2. Ця дійсність - це рухомість. Не існує готових речей, а тільки речі, які виникають, не існує жодних тривалих *станів*, а тільки змінні стани. Спокій тільки позірний, чи радше релятивний. Свідомість, яку маємо про власну особу у її континуумному перебігу, веде нас у нутро дійсности, за зразком якої мусимо уявляти інші дійсності. Проте будь-яка дійсність є стремлінням, якщо погодимося називати стремлінням зміну напряму *"in statu nascendi"*.

3. Наш дух у пошуках сильних точок опертя має у звичайному життєвому обігу головну функцію уявлювання собі *станів та речей. Наш інтелект, коли йде за своєю природною схильністю, витворює сталі спостереження, з одного боку, і тривалі поняття, з іншого.* Він виходить із засад нерухомости, розуміє рух тільки як функцію нерухомости, і тільки у нерухомості його виражає. Наш інтелект осідає у готових поняттях і намагається в них щось виловити з проминальної дійсности, і це, без сумніву, не робиться для того, щоб осягнути внутрішнє та метафізичне пізнання дійсного.

Це робиться для того, щоб послуговуватися тими поняттями, бо кожне поняття є *практичним питанням*, яке наша активність ставить дійсності і на які дійсність відповідає "так" або "ні". Але саме тому наш інтелект дозволяє, щоб з його розуміння дійсного втекло те, що є його сутністю.

4. З метафізикою пов'язані труднощі антиномії, які вона спричинює, суперечности, в які вона потрапляє, поділ на антагоністичні школи і суперечності, які не підлягають вирішенню, походять з того, що до незацікавленого пізнання дійности застосовуємо такі ж методи, які вживаємо постійно для практичних та корисних цілей. Це випливає з того, що стаємо на позиції нерумости, щоб дослідити рухоме, замість того, щоб стати на позиції рухомости, щоб за його допомогою переступити сталі точки. А також походить з того, що намагаємося зреконструювати дійсність, яка є стремлінням і саме тому є рухомістю, спостереженнями та поняттями, функція яких - зробити її нерухомою. Із стримувань ніколи не створиться рухомість, але

якщо вийти з рухомости, можна мисленно виділити в ній як завгодно багато стримувань, або, інакше кажучи, *припущення, що мисленно можна виокремити сталі поняття з рухомої дійсности, але неможливо сталістю понять зреконструювати рухомість дійсности.* Але догматизм, оскільки є творцем системности, пробує це робити.

5. Саме тут можемо засумніватися. Таке безсилля і тільки те безсилля, яке констатують скептичні, ідеалістичні, критицистичні, або інакше, усі ті доктрини, які позбавляють наш інтелект здатности збагнути абсолютне. І з того, що не можемо відтворити живучої дійсности застиглими і готовими поняттями, зовсім не випливає, що ми не можемо її пізнати якимось іншим способом. *Усі твердження про релятивність нашого пізнання допускають одну помилку: вони сприймають як догматизм, проти якого самі виступають, те, що кожне пізнання обов'язково мусить виходити зі строго визначених понять, щоб через них пізнати плинну дійсність.*

6. Та насправді наш інтелект може йти протилежним шляхом. Він може осісти у рухомій дійсності, сприймати її змінний напрям, розуміти її за допомогою того *інтелектуального співжиття*, яке називаємо інтуїцією. Це дуже важко. Дух мусить заставляти себе змінювати напрям свого звичного способу мислення, а водночас змінювати чи перетворювати усі свої категорії. Але так він в кінці дійде до нестійких понять, які здатні йти за дійсністю в усіх її завихреннях і сприймати рух внутрішнього життя речей. Тільки так може витворитися поступова філософія, яка буде вільною від суперечок між школами і здатною розв'язати проблеми природно, бо позбудеться штучних виразів, які формулюють проблеми. *Філософування полягає у тому, що відбувається зміна звичного напряму мислення.*

7. Інтуїція мусить віднайти спосіб вираження та застосування, який відповідає призвичаєності нашого мислення, і який подає нам у строго визначених поняттях ті точки опертя, яких ми так потребуємо. У цьому лежить умова того, що називаємо строгістю, точністю, а також необмеженим розкладанням методу на особливі випадки. І таке розкладання, як і процес логічного удосконалення, може тривати століття, тоді як акт породження методу триває тільки мить. І тому так часто беремо логічний апарат науки і забуваємо про метафізичну інтуїцію, з якої походить все інше. *Релятивним є символічне пізнання за допомогою тих понять, які уже існують, але аж ніяк не інтуїтивне пізнання, яке вникає у рухомість і робить своєю власністю саме життя речей.* Та інтуїція осягає абсолютне. Справжня інтуїтивна філософія могла б здійснити бажане поєднання метафізики та науки, і внести більше науки у метафізику та більше метафізики в науку.

8. Те, що не існує двох різних способів пізнавання речей, і що різні науки закорінені у метафізиці, було загальним переконанням старовинних філософів. Але не в тому полягала їхня помилка, вона полягала у тому, що вони черпали в людському духові природну віру, що будь-яка зміна може виражати і розвивати тільки незмінюваність. З того випливало, що активність є ослаблене споглядання, тривання - обманливий і рухомий образ нерухомої вічности, а душа - занепад ідей. Філософія від Платона і до Плотина є розвитком одного принципу, який можна виразити так: "нерухомість криє в собі більше, ніж рухомість, а від сталого до змінюваного доходимо шляхом простого зменшування". Правдою, однак, є протилежне твердження. Сучасну науку датують тим днем, коли рухомість поставлено як самостійну дійсність, тобто тим днем, коли Ґалілей, спускаючи кулю по похилій площи-

ні, постановив собі перестудіювати цей рух згори додолу зсередини, рух як такий, замість шукати його принципів у поняттях *гори та долу*, в тих двох нерухомостях, якими, як вірив Арістотель, можна, начебто, пояснити явище рухомости. І це не якийсь окремий факт в історії науки. Ми переконані, що багато великих відкриттів, принаймні ті, які змінили природничі науки або створили нові, були тільки зануренням у глибину чистого тривання. І чим глибшим було б це занурення, тим барвистішою була б досягнена дійсність.

Переклад Євгена Яворовського,
адаптація на сучасну українську мову Марії Зубрицької

Примітки

Іпполіт Тен (1828-1893) - французький філософ-позитивіст, представник культурно-історичної школи в літературознавстві.
Стюарт Мілль (1806-1873) - англійський філософ-позитивіст, логік, економіст.
Платон (427-347 до н. е.) - давньогрецький філософ.
Плотин (204-270) - давньогрецький філософ, засновник неоплатонізму.
Арістотель (384-322 до н. е.) - давньогрецький філософ, учень Платона.

Томас Стернз Еліот (1888-1965) - англо-американський поет, драматург, літературний критик, лауреат Нобелівської премії з літератури (1948). Еліот слухав курси лекцій Дж. Сантаяни у Гарвардському університеті (1905-1910) і відвідував лекції А. Бергсона у Паризькому університеті (1910-1911), вивчав санскрит і східну філософію. Поет характеризував себе як "рояліста в політиці, класициста в літературі, англо-католика в релігії". У центрі уваги Еліота-критика - проблема традиції, теорія безособовости поезії, концепція об'єктивности літературної критики.

В одному із ранніх досліджень *"Традиція та індивідуальний талант"* (1919) критик порушує складну проблему традиції і новаторства. На думку Еліота, значення і вартісність творчости того чи іншого письменника можна визначити тільки щодо минулого. З ідеєю традиції пов'язана антиромантична концепція постаті поета; згідно з теорією безособовости поезії Еліота, "чим талановитіший поет, тим більше в ньому виокремлюється людина, яка страждає і розум, який творить. Поезія не є вираженням особи, а втечею від неї". Такі ідеї Еліот використав як основу для перегляду канонів англійської літератури, зокрема переоцінки метафізичної поезії XVII ст., що засвідчує його стаття *"Метафізичні поети"* (1921).

Одним з найважливіших завдань літературної критики, згідно з Еліотом, є об'єктивність. Він стверджує, що здібний критик завжди намагається переступити свої суб'єктивні відчуття задля об'єктивного оцінювання твору за допомогою порівняння та аналізу. На його думку, різниця між об'єктивною критикою та суб'єктивним романтизмом є різницею між "повним і фрагментарним, зрілим і недозрілим, упорядкованим і хаотичним". З поглибленням релігійної основи у світогляді Еліот порівнює класицизм з "духовною силою поза особистістю", а романтизм - з "внутрішнім голосом". У пізніших літературно-критичних дослідженнях (*"Ідея християнського суспільства", "Література і релігія"*) Еліот стверджує, що справжня критика повинна спиратися на етичну, політичну та теологічну доктрину.

Еліот мав великий вплив на модерністичні пошуки європейської культури. Його літературна стратегія - зіставлення образів без пояснення, наведення паралелей між сучасним і минулим, алюзії, цитування, пародія, іронія є потужним арсеналом модернізму. Ідеї та твердження Еліота мали значний вплив на представників Нової критики, знайшли своє відлуння у багатьох теоретичних концепціях XX ст.

Нижче подані тексти двох статей Еліота: *"Функції літературної критики"* - перекладено за виданням: T.S. Eliot *"Functions of Literary Criticism"* // Selected Essays. New York, Harcourt Brace, 1932.; *"Музика поезії"* - перекладено за виданням: T.S. Eliot *"The Music of Poetry"*, Glasgow, Jackson, 1942.

Марія Зубрицька

ФУНКЦІЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Пишучи кілька років тому про взаємовідносини нового і старого у мистецтві, я висловив думку, якої й досі дотримуюсь і яку дозволяю собі тут повторити дослівно, оскільки ця стаття є тільки продовженням висловлених у тій моїй попередній праці принципів.

"Літературні пам'ятки витворюють ідеальну спільноту, яка змінюється з появою між ними нових (справді нових) творів. Ця спільнота повна і довершена, але щоб бути весь час такою, вона мусить із появою кожного нового твору *вся* бодай трохи змінюватись; відповідно змінюються стосовно цілого й пропорції, місце та вартість кожного твору; в цьому, власне, й полягає взаємозалежність між старим і новим. Для кожного, хто сприйме цю ідею ідеальної спільноти, що її витворюють пам'ятки європейської чи англійської літератури, зовсім не виглядатиме дивною думка, що теперішнє впливає на минуле так само, як і минуле на теперішнє".

Далі я говорив про митця і про відчуття традиції, що його, на мій погляд, кожен митець мусить мати. Йшлося, власне, про відчуття ідеального ладу; визначення цього ладу якраз і є функцією літературної критики. І тоді, і тепер я вбачав у літературі світу, літературі Європи, літературі окремих країн не набір різних творів, а органічне ціле, систему, щодо якої і тільки щодо якої окремі твори і твори окремих авторів набувають свого справжнього значення. Поза митцем завжди є щось таке, з чим він відчуває свою спорідненість, щось, чому він підпорядковує себе й офірує з надією заслужити й здобути самобутнє місце. Спільний спадок і спільна справа єднають митців, свідомо чи несвідомо; і хоч частіше ця єдність є несвідомою, між справжніми митцями усіх часів, я гадаю, існує певна ідеальна спільнота. Притаманне нам відчуття порядку спонукає нас не довіряти хаотичній підсвідомості нічого з того, що може бути впорядковане свідомо. Це означає, що чимало з того, що відбувається неусвідомлено, може бути осягнене нашими свідомими, цілеспрямованими зусиллями. Звичайно, другорядні митці не можуть віддатися спільній акції, бо ж їхня головна мета - утвердження дріб'язкових відмінностей, які, власне, і є їхньою суттю. Тільки люди, яким справді є що віддати, вміють цілком забувати про себе, працюючи, і лише такі люди здатні на обмін, співпрацю, взаємозбагачення.

Кожен, хто дотримується таких поглядів на мистецтво, мусить *a fortiori*, дотримуватись таких самих поглядів і на літературну критику. Під критикою я розумію коментування й аналіз художніх творів у писемній формі; далі, однак, я дам докладніше визначення терміну, приблизно як це робить Метью Арнольд у своєму есе. Жоден речник літературної критики (в окресленому тут вужчому сенсі) ніколи, наскільки я знаю, не стверджував, що критика нібито є самодостатньою творчістю. Звичайно, й мистецька творчість може бути не самодостатньою - нерідко її підпорядковують усіляким позамистецьким цілям. Але назагал мистецтво не мусить на це зважати; воно може виконувати свої, які завгодно, функції відповідно до різноманітних теорій, але ще ліпше - без них. Натомість критика завжди мусить декла-

рувати свою мету, що нею є, грубо кажучи, тлумачення творів і формування смаків. Тому завдання критика постають перед ним цілком чітко, і, здавалося б, не так уже й важко визначити, чи він їх як слід виконує, і взагалі, яку критику слід вважати корисною, а яку ні. Але придивившись до проблеми уважніше, ми побачимо, що критика - це аж ніяк не простий і безклопітний різновид благодійницької діяльности, де самозванцям не місце; вона схожа, радше, на Гайд-парк, де завзяті і заюшені оратори не годні окреслити навіть суті своїх суперечок. Хоч, здавалось би, саме тут має бути місце для спокійної приязної співпраці. Критик, якщо він справді хоче виправдати своє існування, мусив би приборкати особисті упередження й примхи - вади, яким ми усі улягаємо, - і погодити свої погляди з усіма, наскільки це можливо, колегами у спільному прагненні до істини. Але насправді ми бачимо серед критиків цілком протилежне, і це дає нам підстави підозрювати, що самою суттю їхнього існування є різкість і непримиренність у ставленні один до одного, дріб'язкові примхи, якими вони приправляють пересічні погляди - ті погляди, що їх люди давно вже мають і що воліють їх, через лінощі чи марнославство, далі дотримуватись. Саме час зректися такого покликання назавжди.

Але відразу після цього припущення чи, принаймні після того, як заспокоїмось і погамуємо роздратування, мусимо визнати, що все-таки є певні книжки, певні есе, певні речення, певні люди, що принесли нам користь. І тоді нашим наступним кроком буде спроба класифікувати це, і придивитись, чи є в тім якась система - у нашому доборі книжок, які варто зберегти, а відтак, чи не послуговуємось ми при цьому певними літературно-критичними методами і критеріями.

2

Окреслені вище взаємини між конкретним твором мистецтва, літератури чи критики та мистецтвом, критикою як системою видаються мені цілком природними й очевидними. Я щиро вдячний панові Мідлтону Меррі за з'ясування суперечливого характеру цієї проблеми, а точніше, за вказівку на неминучість чіткого й остаточного вибору. Більшість наших критиків заклопотана затемнюванням простих речей і замовчуванням складних, сварками і примиреннями, лестощами і поплескуванням по плечу, заштовхуванням у готові схеми й приготуванням знеболюючих пієулок, і, звісно, вдаванням, ніби єдина різниця між ними та іншими - це те, що вони - хороші хлопці, тим часом як інші - дуже непевні.

Пан Меррі не належить до людей цього типу. Він усвідомлює необхідність чіткої позиції, як і те, що постійно доводиться щось відкидати, а щось вибирати натомість. Він не схожий на того анонімного автора, що кілька років тому в літературній газеті стверджував, ніби романтизм і класицизм - це те саме, і що справді класичною добою у Франції були часи ґотичних соборів та Жанни д'Арк. Я не згідний з означенням класицизму та романтизму, що його пропонує пан Меррі; різниця між ними видається мені різницею між цілісним і фраґментарним, довершеним і незрілим, упорядкованим і хаотичним. Але найголовніше, що показав нам пан Меррі, - це те, що існує принаймні два різних підходи до літератури й до всього іншого і що неможливо дотримуватись обох відразу. І ця позиція, яку він обстоює, передбачає, що жодній іншій немає місця в Англії. Він зробив її національним, цивілізаційним питанням.

Пан Меррі ставить свою проблему надзвичайно чітко. "Католицизм, - пише він, - сповідує принцип безсумнівного духовного авторитету поза собою, цього самого принципу дотримується і літературний класицизм". У рамках тієї проблематики, яку обговорює пан Меррі, його означення видається мені бездоганним, хоча, зрозуміло, воно не вичерпує сутности ані католицизму, ані класицизму. Ті з нас, хто зараховує себе до прихильників того, що пан Меррі означує як класицизм, переконані, що людина не може існувати, не підпорядковуючи себе чомусь поза собою. Я розумію, що "поза собою" і "у собі" - це терміни, які дають необмежені можливості для всіляких маніпуляцій, і що жоден психолог не поставиться серйозно до дискусії, заснованої на жонґлюванні такими поняттями; але я вірю також, що для наших із паном Меррі потреб ця пара протилежних понять цілком відповідна, і що в цьому контексті ми можемо знехтувати застереженнями наших колег-психологів. Якщо ти відчуваєш щось як зовнішній імператив, то воно є цим імперативом. Якщо людина займається політикою, вона мусить сповідувати відданість певним принципам, формі урядування, монархові; якщо вона цікавиться релігією й має віру, вона підпорядковує себе Церкві; якщо ж вона займається літературою, то підпорядковує себе їй саме в той спосіб, який я намагався показати у попередньому розділі. Однак існує альтернатива, яку окреслив пан Меррі. "Англійський літератор, англійський богослов, англійський політик не успадковують від попередників жодного принципу, крім одного: відчуття, що в остаточному підсумку вони мусять покладатися тільки на внутрішній голос". Цю формулу справді можна застосувати у певних випадках, вона проливає світло, наприклад, на Ллойд Джорджа. Але чому тільки "в остаточному підсумку"? Чи означає це, що до того внутрішній голос не має значення? Я переконаний, що кожен, хто має такий внутрішній голос, цілком готовий слухати його й далі, не чуючи ніяких інших. Фактично цей внутрішній голос нічим не відрізняється від давнього принципу, який сформулював старий критик у поширеній нині фразі "роби, що забажаєш". Власники такого внутрішнього голосу їдуть удесятьох у купе на футбольний матч у Свенсі, дослухаючись внутрішнього послання страху, хтивости та марноти.

Пан Меррі може заперечити, і не без певних підстав, що я вдаюся до надто довільної інтерпретації його слів. Він пише: "Якщо вони (англійський літератор, богослов, політик) просунуться досить глибоко у своєму прагненні до самопізнання - залучивши до цих розкопок не тільки інтелект, а всю свою особистість, - вони неодмінно дійдуть до універсального "я". Безумовно, це заняття не для футбольних ентузіастів. Але для католицизму воно завжди було досить цікаве, і вже не одну книгу присвячено цьому досвідові. Я певен, однак, що послідовники католицького самопізнання, за винятком, можливо, кількох єретиків, не були цілковитими нарцисами; жоден католик, гадаю, не доходив, до ототожнення себе з Господом. "Людина, яка щиро і послідовно себе пізнає, неодмінно почує голос Бога", - вважає пан Меррі. У теорії це провадить до такого собі пантеїзму, який, на мій погляд, не є європейським - достоту як "класицизм", на думку п. Меррі, не є явищем англійським. Що ж до практики, то кожен може звернутися до рядків *"Гудібраса"*.

Я не вважав пана Меррі представником значної секти, поки не прочитав у редакційній статті поважного щоденника, що "велич як відбиття класичного генія завжди була в Англії, а проте не тільки вона виражала англійський характер, який у своїй основі залишався незмінно "гумористичним і неконформістським". Автор

досить завбачливо вживає застереження "не тільки", а далі, я б сказав, із брутальною відвертістю приписує згадану "гумористичність" "невичерпному тевтонському елементові, що є у нас". Що мене справді вражає, то це те, що пан Меррі і той другий автор такі затяті й водночас толерантні. А тим часом питання - першочергове питання - полягає не в тому, що є природним чи що є легким для нас, а в тому, що є правильне. Чи один підхід кращий від іншого, чи це не має ніякого значення. Але як такий вибір може бути байдужим? Безумовно, посилання на цивілізаційні корені чи просто твердження, що французька культура - така, а англійська - інакша, не вирішують проблеми: котрий із двох протилежних поглядів правильний? Я не можу збагнути, наприклад, чому опозиція між романтизмом і класицизмом має бути фундаментальною саме в латинських країнах, як каже пан Меррі, і не мати ніякого значення для нас. Якщо Франція справді *від природи* класична, то чому би там мала бути якась "опозиція", та ще й більша, як у нас? А якщо класицизм там не натуральний, а набутий, то чому б його не набути й тут? Чи в 1600-му році Франція була класичною, а Англія романтичною? Куди суттєвішою відмінністю, на мій погляд, було те, що в 1600 році Франція мала значно зрілішу прозу.

3

Можливо, вам видасться, що ця дискусія відводить нас надто далеко від основної теми. Але я таки мусив розглянути порівняння Зовнішнього Авторитету з Внутрішнім Голосом, яке зробив пан Меррі. Бо для кожного, хто керується внутрішнім голосом (хоч, може, "керується" - не зовсім те слово), все, що я хочу сказати про критику, не має жодного значення. Та й яке, справді, значення можуть мати для таких людей мої спроби знайти найзагальніші принципи для занять критикою? Навіщо взагалі якісь принципи, якщо є внутрішній голос? Цілком досить, що ця або ця річ мені просто подобається; якщо вона подобається багатьом, то мусить подобатися й тобі, навіть коли ти не зовсім у тому впевнений. Закон мистецтва, стверджує пан Клаттон Брок, - це закон окремих, поодиноких творів. Нам може подобатись усе, що завгодно, і навіть більше - воно може подобатись нам із якої-завгодно причини. Фактично нас взагалі не повинна обходити така річ, як досконалість твору, бо ж пошуки досконалости - ознака мізерности, визнання митцем факту, що поза ним існує незаперечний духовний авторитет, якому він мусить підпорядковуватись. Мистецтво, по суті, нас не цікавить. Ми не збираємось поклонятись Ваалові. "Класичне підданство ґрунтується не так на пошані до конкретних людей, як до традицій та інституцій". Нас цікавлять, однак, конкретні люди, а не якісь там традиції.

Так промовляє Внутрішній Голос. Цей голос, якому для зручности можемо дати ім'я: я гадаю, що звати його Зарозумілість.

4

Облишмо, однак, тих, хто знає про своє покликання й обраність, і повернімось до тих, хто ганебно улягає традиції й накопиченій у часі мудрості. Обмеживши нашу дискусію тільки тими, хто відчуває прихильність один до одного у тій своїй спільній слабкості, можемо коротко зупинитися на тлумаченні термінів "критич-

ний" і "творчий" автором, що, звичайно, перебуває на боці тих слабших. Метью Арнольд, мені здається, розрізняє згадані два заняття надто грубо і схематично, недооцінюючи принципову важливість критики у самому процесі творчої праці: відсіювання, конструювання, творення комбінацій, викреслювання, виправлення, перевірка - уся ця важезна праця є так само критичною, як і творчою. Щобільше, я переконаний, що критика, до якої вдається досвідчений і кваліфікований літератор у власному творі, є найвищим і найважливішим різновидом критики, і (як, здається, я вже казав) деякі літератори вищі за інших тільки тому, що вищими є їхні критичні здібності. Існує, однак, тенденція, думаю, зарозуміла тенденція, зневажати цю критичну працю митця, висуваючи натомість тезу, що всяка велика творчість є підсвідомою, з гаслом "Написалось само" на штандарті. Ті з нас, однак, які внутрішньо "глухонімі", компенсують подеколи брак "внутрішнього голосу" смиренністю і сумлінністю, котра, зі свої черги, просто радить нам робити все якнайкраще і нагадує, що наші композиції мусять бути, наскільки можливо, вільні від хиб (така собі компенсація за брак натхнення), словом, змушує нас марнувати на звичайну працю купу часу. Ми усвідомлюємо також, що критичне розпізнавання, яке дається нам так важко, у щасливіших авторів може бути органічно властиве самому процесові їхньої творчости, і ми зовсім не вважаємо, що коли твір постав без видимої критичної праці, то цієї праці не було зовсім. Ми просто не знаємо, яка праця була виконана перед тим або виконується увесь час у свідомості митця.

Це визнання, однак, може бути обернене проти нас. Якщо критична частина творчости є критикою, то чи не є так само значна частина критики - творчістю? І що тоді є просто критикою, у пересічному значенні того слова? Я гадаю, що творчість і критика - це все-таки різні речі. На початку я висловив аксіому, що творчість, себто мистецька творчість, самодостатня, її мета - у ній самій, тоді як критика, за самим визначенням, є критикою чогось - чогось *поза* собою. А тому творчість не є складовою критики в тому сенсі, в якому критика є складовою художньої творчости. Критичний акт знаходить своє найвище, найповніше здійснення певного поєднання з творчістю у праці митця.

Але жоден письменник не є абсолютно самодостатнім, багато мистців займаються критикою й поза рамками та потребами власної творчости. Одні вдаються до критики тільки принагідно, приберігаючи критичну енергію для власної творчости, інші, завершивши твір, продовжують критичну працю, вдаючись до автокоментарів. Загального правила не існує. Але оскільки людям властиво вчитись один від одного, то й ці автокоментарі нерідко бувають корисними для інших письменників. А подеколи - й для читачів.

Свого часу я взагалі схилявся до крайньої думки, що варто читати *тільки* тих критиків, які самі творять, і то добре, у тих жанрах, про які пишуть. Деякі важливі явища змусили мене, однак, переглянути це правило, і відтоді я намагався знайти формулу, яка б охоплювала всі винятки, навіть коли їх більше, ніж мені б хотілося. Отож найпринятніша формула, яку мені вдалося знайти і яка враховує особливу важливість критичної творчости самих митців, полягає у тому, що критик повинен мати надзвичайно розвинене відчуття факту. Цей дар аж ніяк не є другорядним і трапляється не так уже й часто і не приносить власникові миттєвого успіху. Відчуття факту виробляється дуже поволі і знаменує найвищу точку розвитку цивілізації. Бо існує так багато сфер факту, які варті дослідження, і навіть найпевніша сфера

факту, знання, контролю завжди оточена ззовні сферою наркотичних фантазій. Для членів Бравнінґівського товариства розмова поетів про поезію може виглядати суто технічною, обмеженою і порожньою. Це тому що поети-практики проясняють і зводять до рівня факту всі найтуманніші почуття, якими шанувальники Бравнінґа просто собі втішаються; гола техніка для тих, хто опанував її, заступає все те, що зворушує шанувальників і що натомість для практиків є чимось цілком точним, аналітичним і підконтрольним. У цьому й полягає вартість їхньої критики - вони оперують власними фактами і дають нам змогу зробити те саме.

Такий підхід, за моїми спостереженнями, переважає на всіх рівнях критики. Великий масив критичних писань складається з "інтерпретацій" автора чи твору. Це теж не повинно належати до зацікавлень Товариства шанувальників, хоч подеколи й буває, що одна особа настільки добре розуміє іншу, зокрема іншого митця, що може її тлумачити, і ці тлумачення виглядають цілком правдивими і проникливими. Проте підтвердити "інтерпретацію" якимись зовнішніми доказами досить важко. Звичайно, кожен, хто досить компетентний щодо фактів певного рівня, завжди знайде досить доказів. Але хто може підтвердити його компетентність? На кожну таку успішну інтерпретацію припадають тисячі фальшивок. Замість осяянь ми отримуємо містифікації. Наш смак спонукає нас знову й знову застосовувати до оригіналу наші критерії. Але хто може ґарантувати правильність нашого смаку? Отож ми знову опиняємось перед дилемою.

Нам доводиться самим вирішувати, що корисне для нас, а що ні, хоч цілком ймовірно, що ми не маємо у тому жодної компетентности. Всяка "інтерпретація" (я не маю тут на увазі розшифровування акровіршів чи чогось подібного) правомірна тільки тоді, коли нічого не інтерпретує, а надає читачеві факти, яких він би сам, очевидно, не зауважив. З власного досвіду викладання на вечірніх курсах я знаю, що є два способи зацікавити слухачів яким-небудь твором: дати їм добірку найголовніших фактів про його створення, побудову, контекст або ж вихлюпнути сам твір на них так, щоб вони не встигли налаштуватися проти нього. Є безліч цікавих фактів, які полегшують викладання елізабетинської драми: тим часом як вірші Т.Е. Гелма досить просто прочитати вголос, аби осягнути потрібний ефект.

Порівняння й аналіз, як я вже казав і як Ремі де Ґурмон казав ще раніше (істинний майстер факту, хоч інколи, коли він виходив за рамки літератури, то ставав радше майстром-ілюзіоністом), є головним знаряддям критики. Зрозуміло, що цими знаряддями слід послуговуватись обережно і не марнувати їх на з'ясовування того, скільки разів в англійській прозі з'являються жирафи. Не так уже й багато сучасних письменників використовують їх успішно. Передусім треба знати, що саме порівнювати і що аналізувати. На схилку літ професор Кер робив це майстерно. Порівняння й аналіз потребують тільки анатомічного матеріалу на столі, тоді як інтерпретація - це завжди витягування якихось деталей з кишень і компонування з них цілого. І кожна книга, кожна стаття, кожна інформація у *"Записках і студіях"*, яка відкриває факт, бодай найпростіший, про твір мистецтва, вартісніша, ніж дев'ять десятих найпретензійніших критичних писань у книжках і журналах. Ми, звичайно, вважаємо себе господарями, а не слугами фактів, і хоча усвідомлюємо, що, наприклад, рахунки від пралі, виставлені Шекспірові, мало що додають нам до розуміння його шедеврів, ми ніколи не назвемо їх категорично дурницею, бо хтозна, чи не прийде у майбутньому геній, який дасть їм належну інтерпретацію. Знання

наукових фактів, навіть найменше суттєвих, має свій сенс; ми мусимо знати, як їх використовувати і як, коли треба, ними нехтувати. Безумовно, щораз більша кількість книжок і статей може витворити і, як я бачу, витворює, хворобливу схильність читати про твори замість самих творів, продукуючи масову громадську думку замість витонченого індивідуального смаку. Але сам собою *факт* не може зіпсувати смаку; у найгіршому випадку він може задовольнити якийсь один смак: до історії, старовини чи, скажімо, до біографії - під ілюзорним враженням, ніби відповідає смакові якомусь іншому. Справжніми псувачами смаку є постачальники модних поглядів, творці так званої громадської думки; і Гете, й Колріджів *"Гамлет"* є чесним дослідженням у межах доступних фактів чи тільки намаганням автора подати себе у найпривабливішому вигляді? Ми не знайшли критеріїв істинного смаку для кожного; ми мусимо, отже, змиритися з існуванням безлічі нудних і безглуздих книжок, а проте, я гадаю, ми можемо визначити принаймні такі критерії, які кожному, хто їх застосовує, здатні показати, що хибний смак справді хибний. І з цими критеріями ми можемо підійти до попереднього визначення повноважень літератури і критики. Справжня критика і подальша можливість осягнути щось поза нами, що умовно може бути назване істиною. Якщо хтось невдоволений тим, що я не даю тут визначення істини, факту, реальности, то на свій захист скажу, що я й не ставив перед собою такого завдання. Все, чого я хотів, то це окреслити схему, в якій ці речі, чим би вони не були, існують, якщо, звичайно, вони взагалі існують.

Переклад Миколи Рябчука

МУЗИКА ПОЕЗІЇ

Якщо про поезію береться писати поет, він має у цьому професійні переваги, як специфічні хиби. Пам'ятаючи про мінуси, нам легше оцінити й плюси. Ці мої застереження слід, думаю, враховувати як поетам, так і тим, хто читатиме їхні розмірковування про поезію. Сам я завжди повертаюся до своєї критичної прози з почуттям певного невдоволення: уникаю, зрештою, цього і тому, що, не пам'ятаючи часто усіх своїх тверджень, виголошених у різні часи, неодноразово повторююсь або заперечую сам собі. Гадаю, що критичні висловлювання поетів, а історія дає нам чимало яскравих зразків - цікаві найперше тим, що поети, незалежно від проголошуваної мети, підсвідомо завжди обстоюють поезію того типу, який близький їм, чи постулюють принципи, на які самі б хотіли спертися. Особливо це стосується молодих поетів, які активно включаються у боротьбу за поезію того типу, який творять самі, а також бачать і давню поезію крізь призму власної, через що однаково надмірною виявляється і їхня вдячність поетам, від яких дечого навчилися, і їхня байдужість щодо поетів, які сповідували інші мистецькі принципи. Такий молодий автор стає не стільки суддею, скільки прокурором. Навіть його знання з предмета часто виявляється однобічним, оскільки у своїх студіях він зосереджує увагу на одних іменах і занедбує інші. Якщо він, скажімо, візьметься з'ясовувати поетичні принципи, його висновки будуть швидше поширенням однотипних вражень і спостережень на всю сукупність явищ, якщо ж порине в естетику, хтозна, чи буде тут компетентнішим від професійного філософа. Найліпше, звичайно, було б, якби він просто занотував перебіг своїх думок і вражень на пожиток філософії. У кожному разі все, що пише поет про поезію, слід оцінювати з погляду його поетичної творчости. Якщо нам потрібні достовірніші факти, звернімося до вченого-літературознавця, а за їх об'єктивнішою оцінкою - до менш заанґажованого літературного критика. Зрозуміло, що критик має бути трохи літературознавцем, а літературознавець - критиком. До таких учених слід віднести В. Кера, який займався переважно класикою і проблемами історичних взаємовпливів, мав розвинене почуття естетичної вартости, добрий смак, розуміння критичних принципів і вміння їх застосовувати, тобто все, без чого внесок літературознавця в науку може бути хіба що посереднім.

Обізнаність учених і поетів із версифікацією різко відрізняється під ще одним, вельми специфічним поглядом. Спробую пояснити це на власному прикладі: за все життя я так і не запам'ятав назв поетичних розмірів і так само не набрався пошани до загальноприйнятих правил читання віршів. У школі я залюбки декламував Гомера і Верґілія, але на власний штиб. Можливо, я ще тоді інстинктивно підозрював, що насправді ніхто не знає, як має звучати давньогрецька вимова і як вухо римлян насолоджувалося сплетінням грецьких і власних, питомих ритмів у Верґілія: можливо, зрештою, що мій інстинкт охороняв тільки мої лінощі. В англійській поезії, однак, мене цікавила лише проблема, чому один рядок вірша кращий від іншого,

правила декламування класичних творів виявилися цілком непридатними, коли довелося застосувати їх до мови з іншою системою наголосів і метрикою. Я вважаю, що опанувати будь-який вид англійського вірша можна тільки так" засвоївши його через наслідування, зануривши настільки глибоко в творчість того чи іншого поета, щоб зуміти й самому, нарешті, написати щось абсолютно ідентичне. Це, звісно, не означає, що аналітичне студіювання метрики й строфіки, здатних давати на диво різні результати у руках різних поетів, видається мені даремною тратою часу. Йдеться тільки про те, що анатомічні студії не навчать нікого, як спонукати курку нести яйця. Так само я зовсім не хочу сказати, що, вивчаючи грецьку і латинську поезію, слід нехтувати традиційним декламуванням цієї поезії, дарма що стародавні граматики склали ці правила, коли більша частина тієї поезії була вже написана. Звичайно, коли б нам вдалося оживити ті мови настільки, що ми могли б розмовляти ними й чути їх так, як чули самі поети, правилами декламування можна було б спокійно нехтувати. Але мертві мови мусимо вивчати за допомогою штучних методів, штучно підходити до їхньої версифікації і так само штучно навчати дітей, з-поміж яких тільки нечисленні мають мовні здібності. Навіть щодо поезії, писаної рідною мовою, знання поетичних розмірів і законів версифікації може бути корисним на початку - наче спрощена схема топографічно складеної ділянки. Але вишколити наше чуття може лише студіювання самих віршів, а не техніки віршування. Бо ні знання принципів, ні свідоме їх наслідування, не навчить нас писати поезію: вчимося, по суті, через імітацію, але імітацію глибшу, ніж та, що забезпечує аналіз стилю. Наслідуючи Шеллі, ми робили це не тому, що хотіли писати, як він, а тому, що наші юнацькі душі так глибоко потрапили під його вплив, що нічого не могли виповістити інакше, як у його манері.

Знання принципів античної просодії, безумовно, вплинуло на розвиток англійської версифікації: докладніше з'ясування впливу латини на новації Вайєта і Серрея - справа істориків. Видатний мовознавець Отто Єсперсон, ілюструючи свою тезу уявним "сполучувальним коліщатком", вважає, що ми, намагаючись притягнути свою граматику до латинської основи, хибно її розуміємо. Тим часом в історії версифікації не існує проблеми, правильно чи неправильно розуміли поети ритми власної мови, наслідуючи чужоземні зразки: здобутки великих поетів минулого мусимо сприймати такими, як вони є, - адже саме на них виховувався наш слух, і інших взірців не маємо. Я вважаю, що численні чужоземні впливи сприяли багатству і різноманітності англійського вірша. Дехто з класичних філологів стверджує - я сам у цьому не компетентний, - що питомий ритм латинської поезії визначався не силабікою, а тонікою, що наклався на нього відбиток цілком іншої мови, а саме, грецької, і що у таких творах, як *"Народження Венери"*, та у ранніх християнських гімнах відбувся поворот до чогось більш-менш схожого на первісні поетичні форми. Якщо це справді так, маю враження, що освічена публіка за часів Вергілія, слухаючи поезію, знаходила, зокрема, приємність і в цьому контрапунктному одночасному співіснуванні двох різних метричних систем, не усвідомлюючи того, вочевидь, аналітично. Так само й привабливість деяких англійських поезій, можливо, криється в тому, що в них співіснують різні ритмічні системи. Свідоме намагання організувати англійський віршований розмір за латинським зразком завершується, як звичайно, досить штучним витвором. До найвдаліших належить хіба що кілька вправ Кемпіона в його короткій і, на жаль, недооціненій студії пое-

тичних розмірів. До найвдаліших спроб, на мою думку, належать експерименти Роберта Бріджеса, - я залюбки віддав би всі ці вибагливі винаходи за його ранню загалом традиційну лірику. Інша річ, коли поет настільки перейнявся латинською поезією, що, як бачимо це в поемах Мільтона та деяких віршах Тенісона, її ритм відчувається у його творах без жодної навмисности, такі результати, безумовно, належать до визначних здобутків англійської поезії.

Думаю, що в англійській поезії ми маємо справу зі своєрідним змішуванням різноманітних систем (хоча й не люблю слова "система", оскільки воно говорить більше про свідомий задум, ніж органічне зростання), у певному розумінні це змішування схоже на змішування народів і, зрештою, якоюсь мірою є його похідною. Ритми англо-саксонські, кельтські, франко-норманські, давньоанглійські й шотландські наклали на англійську поезію свій відбиток, як і латинські та - в різні періоди - французькі, інабійські, іспанські. Подібно до того, як у суспільстві, складеному із суміші різних етносів, у кожній особі переважатимуть риси якоїсь однієї етнічної групи, різні навіть у межах однієї родини, так і в літературі той чи інший елемент поетичної суміші може виявлятися найхарактернішим для конкретних поетів чи окремих історичних періодів. Тип поезії, що випадає на нашу долю, визначається іноді впливом тієї чи тієї іншомовної літератури, іноді - внутрішніми обставинами, які роблять певний період нашої історії ближчим до інших, а іноді й просто - панівними тенденціями в світі. Існує просто закон, сильніший за будь-які тенденції впливи, як чужоземні, так і історичні, закон цей стверджує, що поезія не має права надто далеко відступати від повсякденної мови, якою розмовляємо і яку чуємо. Незалежно від того, буде тонічною чи силабічною, римованою чи неримованою, традиціоналістською чи новаторською, вона в жодному разі не повинна втрачати зв'язків із мовою повсякденного спілкування, з постійними й неперервними змінами, яких вона зазнає.

Декого, може, здивує, що я, взявшись говорити про "музику" поезії, наголошую на мові повсякденного спілкування. Нагадаю, однак, що музика поезії є не чимось одірваним од її змісту, інакше ми б мали поезію великої музичної краси, але цілком беззмістовну; мені, зізнаюсь, така поезія поки що не траплялась. Позірні винятки засвідчують тільки різну мірку музичности: є вірші, в яких ми захоплюємось їхньою мелодійністю, сприймаючи зміст автоматично, а є вірші, в яких ми стежимо передусім за змістом, сприймаючи їхню мелодійність якось ніби підсвідомо. Візьмімо найяскравіший приклад - абсурдну поезію Едвара Ліра. Його "нонсенс" - не відсутність сенсу, а пародія на сенс, - у цьому, власне, й полягає змістовність його "абсурдних" віршів. Так, *"Суміші"* - це поезія пригод, ностальгії за романтикою далеких мандрів і відкриттів; *"Йонгі-Бонгі-Бо"* та *"Донгі зі світлим носом"* - це поезії безкорисливих почуттів, справжні блюзи. Зачаровують нас високою музикою і безтурботним почуттям невідповідальности за зміст. Чи візьміть твори іншого плану - *"Блакитну кімнату"* Вільяма Моріса, чарівний вірш, значення якого я пояснити не можу, та й не певен, чи зміг би це зробити сам автор. А проте вірш вражає, немов закляття чи замовляння, хоча і те, і те має призначення цілком конкретне, скажімо, допомогти корові виборсатися з трясовини. У вірші натомість відчувається намір (гадаю, успішно реалізований) створити ефект сновидіння. Щоб емоційно сприймати цей вірш, не конче знати, що означає втілений у ньому сон; людям, щоправда, властива віра в значущість кожного сну; багато хто вірив давні-

ше, а дехто вірить і нині, що в снах відкриваються таємниці прийдешнього; сьогоднішня наука визнає принаймні, що в снах відкриваються таємниці минулого - часом найсокровенніші і найстрашніші.

Загальновизнано, що зміст вірша може й не піддаватися однозначному тлумаченню. Значно слабше усвідомлюється той факт, що зміст вірша може бути ширшим від авторського задуму або й взагалі відрізнятись від нього. Одним із найскладніших поетів сучасности був Стефан Маллярме, про якого французи деколи кажуть, що пише він настільки специфічною мовою, що зрозуміти її можуть тільки іноземці. Роджер Фрай та його колега Чарлз Морон опублікували англійські переклади віршів Маллярме з примітками, які мають пояснити їх зміст. Коли я довідуюсь, однак, що складний сонет був навіяний мальовидлом на стелі, яке віддзеркалилось у полірованій поверхні столу, чи світловими ефектами, які дає піна на кухлі з пивом, то я можу тільки сказати, що тут дотепно розгадано ембріологію вірша, але не його зміст. Якщо твір нас хвилює, отже, він має для нас щось важливе; якщо не хвилює, то не має для нас ніякого поетичного значення. Декламування вірша якоюсь зовсім не зрозумілою нам мовою може глибоко нас зворушити, але ми почуватимемось ошуканими, ледве довідаємось, що то була нісенітниця: замість поезії нам, виявляється, запропонували просто імітацію інструментальної музики!..

Якщо зміст поетичного твору можна з'ясувати за допомогою прозового парафразу тільки частково (а ми, здається, вже це усвідомили), то лише тому, що поета цікавлять передусім ті межі свідомости, поза якими слова зникають, хоча значення у них начебто ще залишаються. Вірш може набути для різних читачів різного значення, і жодне з цих значень не збігатиметься з авторським задумом. Скажімо, поет може виразити у вірші суто особистий досвід, який не має жодного зв'язку із зовнішніми реаліями; читач, проте, може сприйняти цей вірш як відбиття певної універсальної ситуації або й індивідуального досвіду. Ця читацька інтерпретація може радикально відрізнятись від авторської і водночас бути цілком слушною і навіть точнішою. Різні інтерпретації виявляються тільки частковими формулюваннями того самого; подібна багатозначність виникає, очевидно, тому, що поетична мова виражає не менше, а більше, ніж мова звичайна.

Тому поезія, намагаючись виповісти більше, ніж це може зробити проза, зберігає за собою зокрема й функцію спілкування однієї людини з іншою. Це стосується навіть тих випадків, коли поезію співають, адже й спів є різновидом розмови. Встановити чіткі правила взаємозв'язку між поезією і повсякденною мовою хтозна, чи можливо. Кожна радикальна реформа в поезії означає, а деколи і декларує, свідоме повернення до звичайної, повсякденної мови. Реформа, яку проголосив Вордсворт у своїх передмовах до віршів, була доконечна; таку саму реформу здійснили століттям раніше Олдгем, Воллер, Денгем і Драйден, а ще через століття після Вордсворта назріла потреба нових змін. Реформатори розвивають у тому чи тому напрямку нові форми поетичного мовлення, шліфують їх і вдосконалюють, але й мова повсякденного спілкування також змінюється, і новознайдена поетична мова виявляється знову застарілою. Нині ми навіть не уявляємо, як природно мала звучати мова Драйдена для його найчутливіших сучасників. Жодна поезія, зрозуміло, не повторює мови, якою поет розмовляє і яку чує у повсякденні, і все ж поезія має перебувати у такому зв'язку з розмовною мовою свого часу, щоб слухач або читач міг сказати: "Ось так я б розмовляв, якби умів висловлюватись поетично".

Думаю, саме з цієї причини провідні сучасні поети пробуджують у нас почуття глибші, ніж навіть найвеличніша поезія минулих століть.

Отже, музикою поезії має бути музика, яка є потенційно у розмовній стихії своєї епохи. Це означає також, що вона має бути і в розмовній мові поетичного оточення. Не зупинятимусь тут на абсолютно стандартизованій мові Бі-Бі-Сі. Якщо ми всі будемо однаково розмовляти, то чи ж не почнемо ми й писати однаково? Та поки ще не настав той час (а я сподіваюсь, що він не скоро настане), поет має користуватися мовою, яку чує довколо себе, з якою найбільше споріднений. Я завжди пам'ятатиму враження, яке справили на мене вірші Вільяма Батлера Єйтса у його власному виконанні. Лише сприйнявши на слух його твори, розумієш, наскільки потрібна ірландська інтонація, щоб донести до читача чарівність ірландської поезії. Водночас, коли ж Єйтс читав поезії Вільяма Блейка, то це давало інший ефект: воно більше вражало, ніж задовольняло.

Звичайно, ми не жадаємо від поета прямого відтворення повсякденної мови, якою послуговується він сам, його родичі, друзі, сусіди; і все-таки саме звідси він черпає матеріал, з якого творить поезію. Поет має бути, як скульптор, вірний своєму матеріалові, витворюючи з навколишніх звуків власну мелодію і гармонію. Було б, однак, помилково стверджувати, ніби вся поезія має бути мелодійною чи вбачати у мелодійності щось більше, ніж один з компонентів музики слів. Є, звичайно, поезія, призначена спеціально для співу; більша частина новочасної поезії призначена, проте, для читання; вона має й чимало інших призначень, крім дзижчання незліченних бджіл і туркотіння горлиць у прадавніх в'язах. І дисонанс, і навіть какофонія посідають у ній своє місце, подібно до того, як у кожному поетичному творі більшого обсягу існують місця вищої і нижчої напруги, перепади між якими, власне, й створюють ритм пульсуючої емоції, притаманний цілісній музичній структурі. Місця нижчої напруги виглядають прозаїчними щодо того рівня, на якому витриманий твір загалом. З цього випливає, що жоден поет не може написати великого поетичного твору, не володіючи прозовим матеріалом.

Що важить найбільше - це, звичайно, вірш у цілому; і коли він увесь не може, а часто й не має бути суцільно мелодійним, то це насамперед тому, що жоден вірш не створюється тільки з "гарних слів". Я сумніваюсь, щоб з точки зору самого звучання якесь слово було краще чи гірше за інші, - у межах однієї мови, звичайно, бо питання про кращі і гірші мови - то вже річ зовсім інша. Поганими є слова, що не пасують до свого оточення, слова тривіальні чи застарілі, запозичені з чужоземних мов чи невдало сконструйовані (наприклад, телевізор), але я не вважаю, що якесь слово, усталене у своїй мові, може бути гарним чи бридким. Музика слова народжується, сказати б, у своєрідній точці перетину: передусім - на зіткнені значень слова із значеннями слів сусідніх і слів віддаленіших, на взаємодії з контекстом: не менш важливим є зіткнення у даному контексті значень слова із значеннями цього самого слова в усіх інших контекстах, тобто з більшою чи меншою кількістю асоціацій. Цілком очевидно, що багатство змісту і обширність асоціа-цій притаманні різним словам різною мірою; одним з найголовніших завдань пое-та є оптимальне поєднання слів багатших і бідніших; перевантажувати твір змістовно й асоціативно насиченими словами не можна хоча б тому, що уся історія мови й цивілізації здатна розкритися в окремому слові тільки за певних умов. Ця "алюзивність" зовсім не є наслідком моди чи поетичної екстраваґантности; алюзивність

походить із самої природи слів і однаково важлива для поетів будь-якої школи. Я намагався довести, що "музичність" твору визначається як його звуковою моделлю, так і моделлю всіх додаткових значень слів, з яких твір складається; обидві ці моделі - звукова й асоціативна - існують неподільно, як одне ціле. І якщо хтось вважає, що прикметник "музичний" стосується тільки чистого звуку безвідносно до сенсу, я можу лише повторити своє попереднє твердження" звучання твору є такою самою складовою, як і зміст.

Історія білого вірша виявляє дві цікаві взаємопов'язані проблеми" його залежність від повсякденної мови і разючу відмінність між білим віршем у творах драматичних і творах епічних, філософських, споглядально-медитативних, буколічних, дарма що з погляду просодії маємо справу начебто з тією самою формою. У сценічній поезії вірш спирається на розмовну мову значно дужче й безпосередніше, ніж в усіх інших поетичних жанрах, де потреба наближення поетичної мови до повсякденної обмежується особистими мовними навичками автора. Наприклад, вірш Джерарда Гопкінса досить далекий від нашої повсякденної мови, як і від мови наших батьків та дідів, хоча й справляє враження тотожности з тією мовою, якою він говорив і думав. У віршованій п'єсі поет промовляв від імені багатьох персонажів за посередництвом трупи акторів, вишколених режисером, і навіть - за посередництвом різних акторів, які були вишколені у різні часи і різними режисерами, тому його мовний діапазон має охоплювати всі оці голоси, осягаючи пласти значно глибші, ніж це було б потрібно, коли б він промовляв тільки від власного імені. Поетична мова пізнього Шекспіра, напрочуд розкішна й цілком особиста, є все-таки мовою не однієї людини, а безлічі. Спирається вона на розмовну мову трьохсотлітньої давности, а проте й сьогодні, слухаючи її в доброму виконанні, ми забуваємо про віддаль часу. Свідченням тому - всі його п'єси на чолі з *"Гамлетом"*, які залюбки можна грати в сучасних костюмах. Уже за часів Отвея білий сценічний вірш набув штучности і в кращому разі зробився вторинним; коли ж доходимо до віршованих п'єс поетів XIX ст., говорити навіть про якусь видимість реалізму вже не доводиться. І це при тому, що майже всі значні поети того часу пробували свої сили у драматургії. Їхні п'єси, які мало хто читав, нині трактують шанобливо, як видатну поезію. Безбарвність цих опусів пояснюється здебільшого тим, що автори, хоч і були талановитими поетами, не мали жодного театрального досвіду. А навіть, якби вони мали незмірно більший драматургічний хист, навіть якби не покладаючи рук працювали над опануванням драматургічного ремесла, їхні твори все одно не справляли б кращого враження, поки власний талант і театральний досвід не підказали б їм, що мусять звернутись нарешті до іншого типу віршування. Бо головна причина, через яку їхні твори видаються мертвими, полягає зовсім не в бракові дії, інтриги, дотепности, не у блідості персонажів чи нестачі так званого "театрального чуття", головна причина полягає у тому, що ритм їхньої мови не пов'язується у нашій свідомості ні з чиїм способом мовлення, крім авторського.

Навіть напрочуд вправне перо Драйдена не змогло стримати прогресуючого занепаду білого вірша. У п'єсі *"Все за любов"* знайдемо прекрасні фраґменти, а проте й Драйденові персонажі говорять, як звичайно, природніше у його героїчних п'єсах, написаних римованим двовіршем, ніж у п'єсах, написаних віршем білим; а втім, і тут вони не досягають природности, властивої персонажам Корнеля або Расіна.

Причини розквіту і занепаду тієї чи іншої мистецької форми завжди складні, і

хоча ми завжди можемо вказати на низку причин досить правдоподібних, я думаю, що за ними криється причина глибша і досі неусвідомлена. Не видаватиму за неї причин другорядних, вказуючи на витіснення драматургічної поезії прозою. Зазначу тільки, що однією з таких причин, через які білий вірш неможливо сьогодні використовувати у п'єсах, є величезна кількість несценічної поезії, написаної цим віршем упродовж останніх трьохсот років, причому поезії видатної, здатної заполонити і переситити наш розум.

Уявімо, хай це буде такою собі забавкою фантазії, що Мільтон з'явився перед Шекспіром; за цих обставин Шекспір мусив би підшукати собі якісь інші засоби, ніж ті, якими послуговувався і які вдосконалював. Мільтон використовував білий вірш так, як ніхто інший не намагався та й не зміг би використати. І тим самим більше, ніж будь-хто інший, більше, ніж будь-яка інша причина, унеможливлював використання білого вірша в драматургії, наскільки можемо взагалі визнати, що можливості білого вірша остаточно вичерпані і жодного майбутнього перед ним чемає. У кожному разі Мільтон зробив неможливим використання білого вірша у будь-яких цілях для кількох найближчих поколінь. І тільки попередники Вордсворта - Томсон, Янґ і Купер - перші спробували піднести білий вірш із занепаду, до якого його довели послідовники Мільтона впродовж XVIII ст. Нове, XIX ст., дало чимало різноманітних і справді гарних творів, написаних білим віршем; з-поміж них до розмовної мови найближчий вірш Браунінга, хоча - і це вельми прикметно - близький він до неї у творах монологічно-сповідальних, а не драматургічних.

Зроблені вище узагальнення аж ніяк не означають релятивістського переоцінювання доробку тих або інших поетів. Хочу тільки звернути увагу на глибоку відмінність між віршем сценічного типу та всіма іншими: відмінність інтонаційну, музичну, зумовлену його принципово іншим зв'язком із повсякденною мовою. Звідси моя наступна теза, а саме: завдання поета стосовно мови залежить не тільки від його індивідуальности, а й від епохи, в яку йому випало жити. В одні історичні періоди він може досліджувати й розробляти музичні можливості, сховані в усталених, традиційних зв'язках поетичної мови з розмовною; в інші - мусить стрімко ступати за змінами у повсякденній мові, які водночас є принциповими змінами у способі мислення і почування. Цей циклічний розвиток істотно впливає й на наші критичні судження. У періоди, схожі на наш, коли всі прагнуть оновлення поетичної мови (тобто поетичного способу вживання слів), оновлення на зразок того, яке спричинив Вордсворт (незалежно від того, вдалося йому реально довершити чи ні), ми схильні у нашому поцінуванні минулого перебільшувати роль новаторів коштом тих авторів, що прислужились еволюційному розвиткові поетичної мови.

Гадаю, я висловився досить чітко у тому розумінні, що завдання поета не зводиться завжди й передусім до здійснення мовної революції. Життя у стані неперервної революції, навіть якщо воно можливе, хтозна, чи бажане. Самодостатнє прагнення до стильового та версифікаційного новаторства нездорове так само, як і вперте чіпляння за поетичну архаїку. Є час відкривати нові обшири, і є час їх освоювати. Шекспір був поетом, що зробив для англійської мови найбільше: за коротке людське життя сповнив покликання принаймні двох поетів. Зазначу, що розвиток шекспірівського вірша умовно можна поділити на два періоди: протягом першого поет поступово пристосовував свій стиль до розмовної мови, так що вже на час закінчення *"Антонія і Клеопарти"* володів знаряддям, за допомогою якого

кожен з його персонажів міг виповісти все: високе й низьке, поетичне і прозаїчне, піднесене і приземлене. Осягнувши це вміння, він узявся за п'єси. Поет, що відкрив свій ранній період поемою *"Венера й Адоніс"*, уже в *"Марних зусиллях кохання"* відчув, до чого слід прагнути, й повернув від штучности до простоти, від закутости до гнучкости.

Другий період - це вже перехід від простоти до вишуканости. Пізнього Шекспіра захоплює та, друга, проблема: як далеко можна зайти у розробленні та ускладненні музики слова, не втрачаючи при тому його зв'язків з повсякденною мо-вою і не позбавляючи своїх персонажів характеру живих людей. До цього періоду належать *"Цимбелін"*, *"Зимова казка"*, *"Перікл"* і *"Буря"*. Серед поетів, чиї шукання розгорталися тільки у цьому напрямку, найбільшим був Мільтон. Часом навіть здається, що Мільтон, розробляючи вірш з погляду його музичного оркестрування, взагалі перестав послуговуватись повсякденною мовою; і навпаки - Вордсворт у своїх пробах опановує розмовну мову, схоже, нерідко аж занадто і робиться пласким. Обидві крайності зумовлюються, очевидно, тим, що з'ясувати межі поетичної мови можна, тільки далеко їх переступивши, - треба, зрешою, бути великим поетом, щоб зважитись на таку небезпечну пригоду.

Сказане вище стосувалося тільки версифікації, а не творення поетичних структур, час, отже, нагадати, що музика вірша виявляється не в окремих рядках, а у цілому творі. Лише усвідомивши це, ми можемо перейти до болючого питання про вільний вірш і регулярний розмір. У п'єсах Шекспіра музична модель простежується в окремих сценах і навіть у цілих творах. Це музика звуків і образів. Шановний Вілсон Найт у своїй студії кількох шекспірівських п'єс показав, який ефект справляє повторення домінуючих образів у кожному окремому творі. П'єси Шекспіра - це складні музичні структури; легше, звичайно, розгледіти структуру в таких формах, як сонет, ода, балада, вілланела чи секстина. Дехто вважає, що сучасна поезія розпрощалася з цими формами, однак я зауважую ознаки повернення до них, я навіть певний, що тенденція повернення до традиційних форм є сталою, як сталою є потреба приспіву або хору у популярній пісні. Певні форми, звичайно, найкраще підходять до певних мов, як і до певних історичних періодів. Адже кожна, скажімо, строфа, будучи на якомусь етапі природним і необхідним засобом формалізації мови у певен канон, має тенденцію зрештою застигати на рівні того часу, в яких вона досягла своєї довершености; ця тенденція тим неухильніша, чим вишуканіша строфа і чим більше правил доводиться дотримуватись для правильного володіння нею. Як вияв ментальности минулих поколінь вона швидко втрачає зв'язок з повсякденною мовою, що невпинно змінюється: дискредитується літераторами, котрі, не маючи хисту творити власні зразки, вливають свої розріджені почуття в готові форми, сподіваючись, що вони там затвердніють. У досконалому сонеті нас найбільше захоплює не стільки авторове вміння пристосуватися до зразка, скільки вміння й сила, з якими він примушує зразок пристосуватися до його власних потреб. Без такої узгоджености, зумовленої обставинами та індивідуальним хистом, усе інше буде в кращому разі тільки віртуозністю; так само й музичність, якщо вона є лише єдиним достоїнством твору, зникає. Традиційні форми раз у раз повертаються, однак існують періоди, коли їх ліпше не зачіпати.

Що ж до "вільного вірша", то ще двадцять п'ять років тому я визнав, що жоден вірш не є вільним для поета, який наважився зробити щось путнє. Ніхто, певно, краще від мене й не знає, скільки поганої прози пишеться під виглядом вільного

вірша; гадаю, усім нам байдуже, чи творять у тому чи іншому стилі бездарну прозу, а чи бездарну поезію. Тільки нікудишні поети вважають верлібр визволенням вірша від форми. Насправді ж верлібр - це тільки бунт проти мертвих форм, підготовка до творення нових і поновлення давніх; верлібр - це демонстративна увага до внутрішньої організації твору, завжди неповторної, на противагу зовнішній, суто формальній організації, завжди типовій. Верлібр випереджає форму в тому розумінні, що форма виростає з чиєїсь спроби що-небудь сказати; у цьому аспекті версифікаційна система - не що інше, як усталена однаковість ритмів серед поетів, які за чергою впливали один на одного. Форми треба ламати й переробляти; думаю, проте, що кожна мова, допоки вона залишається сама собою, встановлює для поетів власні закони та обмеження, дозволяє ті або ті винятки, диктує притаманні їй ритми і співзвуччя. Мова постійно змінюється, обов'язок поета - засвоювати ці зміни у лексиці, синтаксисі, вимові, інтонації і якнайкраще використовувати їх, і не тільки їх, а й засмічування і навіть розклад мови. Водночас він отримує привілей розвивати мову і поліпшувати її якість, тобто її здатність виражати широкий розноманітний спектр почуттів і вражень. Завдання поета, отже, - реагувати на зміни, й предметно їх унаочнювати, і тим протистояти зниженню якости мови нижче від рівня, осягненого в минулому. Будь-яке використання поетом цього привілею шкідливе задля порядку.

Який період переживає сучасна поезія - можете визначити самі. Я вважаю, що, коли здобутки останніх двадцяти літ взагалі будуть визнані за здобутки, то віднести їх слід, очевидно, до періоду пошуків відповідних форм для сучасної розмовної мови. Нам належить докласти ще чимало зусиль, щоб створити належну форму сценічного вірша, яким сучасні герої могли б виражати найвищу поезію без штучного пафосу і найбанальнішу прозу без глумливого шаржування. Як тільки ми досягнемо стабілізації форм поетичного мовлення, настане інший період - ускладнення і вдосконалення музики поезії. Гадаю, що поет, опанувавши музику, може стотно розширити свої можливості. Наскільки йому потрібна технічна обізнаність з музичними формами, я не знаю, оскільки сам не маю, на жаль, такої обізнаности. Найважливіщим, мабуть, для нього є поняття музичного ритму та структури. Можливо, звичайно, що захоплення музичними аналогіями може привести поета до певної навмисности; відомо, однак, що вірш чи якийсь поетичний уривок, перш ніж постати у слові, нерідко зароджується у вигляді певного ритму і тільки згодом з нього вибруньковують думки та образи. Однак це, очевидно, не тільки мій досвід. Використання постійно повторюваних мотивів - річ природна як у музиці, так і в поезії. Плідним може виявитися для поета і досвід обробки музичної теми для різних груп інструментів, і переходи між різними частинами симфонії чи квартету, і широке використання принципу контрапункту. Зернятко вірша народиться швидше у концертному залі, ніж в оперному театрі. А втім, не продовжуватиму цієї теми, залишу її для людей компетентніших. Нагадаю тільки вельмишановному товариству про ті два завдання поезії і два напрямки, в яких слід розробляти мову в різні періоди: хоч би як далеко посунулись ми в удосконаленні музики слова, мусимо завжди передбачити і ту мить, коли поезія поверне до розмовної мови. Ті самі проблеми постають у нових формах, і поезію, як сказав Ф.С. Олівер про політику, завжди чекає "безмежна несподіванка".

Переклад Миколи Рябчука та Олега Лишеги

Примітки

Роберт Бріджес (1844-1930) - англійський поет, автор відомої поеми *"Заповідь краси".*
Томас Кемпіон (1567-1620) - англійський поет, укладач пісень, що відзначалися особливою мелодійністю.
Едвар Лір (1812-1888) - англійський письменник, відомий своїми небилицями.
Отто Єсперсон (1860-1943) - датський лінґвіст.
Роджер Фрай (1866-1934) - англійський критик і художник.
Джон Олдгем (1653-1683) - англійський поет.
Джон Денгам (1615-1669) - англійський поет, якого вважають реформатором англійської поезії.
Джон Драйден (1631-1700) - англійський драматург і літературний критик.
Едвард Янґ (1683-1765) - англійський поет і драматург.
Роберт Броунінґ (1812-1889) - англійський поет вікторіанської доби.
Альфред Теннісон (1809-1892) - англійський поет.
Джон Мільтон (1608-1674) - видатний англійський поет епохи Відродження.
Вільям Морріс (1834-1896) - англійський поет.
Мідлтон Мері (1889-1967) - англійський літературний критик.
Томас Ернест Гуем (1883-1917) - англійський філософ і поет.

ПСИХОАНАЛІЗ ТА ТЕОРІЯ АРХЕТИПІВ

Зиґмунд Фройд (1856-1939) - австрійський психолог, невропатолог і психіатр, засновник психоаналізу. Основні праці *"Вступ до психоаналізу" (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1917), "Я і воно" (Das Ich und das Es, 1923), "Незадоволеність в культурі" (Unbehagen in der Kultur, 1930), "Мойсей і монотеїзм" (Der Mann Moses und die monotheistische Religion, 1939).* Основою психоаналітичної системи Фройда є його концепція психоневрозів, вчення про психічний апарат, який базується на ідеї несвідомого, теорії лібідо та дитячої сексуальности. Згідно з теорією лібідо, процес психічного розвитку людини зумовлений процесом видозмін сексуального інстинкту. Таке зведення усіх аспектів людської поведінки та діяльности до проявів сексуальности засвідчило про обмежений характер біологічного детермінізму фройдівського психоаналізу. Фройд запропонував своє розуміння поняття сублімації. За Фройдом, сублімація - це процес перетворення сексуальної енергії лібідо в соціально сприйнятливу, морально дозволену діяльність.

Психоаналітична критика, як і психоаналіз, починається з праць Фройда і має прикладний характер, тобто служить ілюстрацією для підтвердження основних ідей загальної психології та психіатрії. Особливе значення для розвитку психоаналітичної теорії мистецтва та літератури мали такі дослідження Фройда як *"Інтерпретація снів" (1900), "Леонардо да Вінчі і пам'ять його дитинства" (1908), "Достоєвський і батьковбивство" (1928), "Галюцинації і сни у "Ґрадіві" Єнсена" (1907).* Фройд звертав значну увагу на інтерпретацію снів, фантазування та інших форм підсвідомости при аналізі структури психічного життя творчої особистости. На його думку, літературний чи мистецький текст є компромісною формацією між свідомими та підсвідомими інтенціями автора. Фантазування та його зв'язок із підсвідомістю дали поштовх для розвитку психобіографічного методу та теорії читацького відгуку на текст. За Фройдом, кожен текст у своїй структурі має явний смисл і прихований. Оскільки художній твір не може сказати нічого додаткового "від себе", що привело б психоаналітика до розшифрування утаєних у ньому значень, то психоаналітик повинен обмежитися пошуками алюзійних, багатозначних сиґналів у смисловій структурі тексту.

Фройд застосував психоаналіз не тільки до мистецтва і літератури, але й до всієї культури та релігії. Так, у праці *"Тотем і табу"* (1913) він досліджує походження суспільства, релігії і моралі, а у розвідці *"Групова психологія і аналіз Ego"* (1921) - проблему індивіда у нормованому суспільстві. *"Незадоволеність в культурі"* висвітлює природу аґресивности та її вплив на культуру. Релігійній проблематиці Фройд присвятив дослідження *"Майбутнє ілюзії"* та *"Мойсей і монотеїзм"*. Згідно з Фройдом, розви-

ток культури призводить до редукції людського щастя та поглиблення почуття вини через неможливість реалізації природних бажань. За Фройдом, культура і релігія - це сублімована форма відмови від сексуального задоволення.

Психоаналітична теорія Фройда мала значний вплив на подальший розвиток та розширення психоаналітичного дискурсу в літературній критиці та теорії XX ст. В основі статті *"Поет і фантазування"* лежить доповідь, яку Фройд виголосив 6 грудня 1907 р. у приміщенні віденського книговидавця Г. Геллєра, члена Віденського психоаналітичного товариства. Текст доповіді був надрукований у віденській газеті *"Die Zeit"* на наступний день після виступу Фройда. Повний текст, який перевірив Фройд, з'явився тільки на початку 1908 року. У статті *"Поет і фантазування"* Фройд продовжив проблему, яку він порушив у *""Ґрадіві" Єнсена"* та в есе *"Психопатичні особи на сцені"*: трактування джерел літературної творчости як сублімації витісненого бажання.

Поданий нижче текст статті *"Поет і фантазування"* перекладено за виданням: Siegmund Freud. *Der Dichter und das Phantasieren* // Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe. Bd. X. - Fischer. - S. 169-179.

Марія Зубрицька

ПОЕТ І ФАНТАЗУВАННЯ

Нам, людям непосвяченим, завжди дуже хотілося знати, звідки та дивна особа, поет, бере свої сюжети (приблизно у сенсі питання, яке один кардинал задав Аріосто (1)) і як поетові вдається так захопити ними нас, викликати такі хвилювання, на які, як нам здається, ми не здатні. Наш інтерес щодо цього зростає у зв'язку з тим, що сам поет, коли ми його розпитуємо, або не дає нам ніякої відповіді, або дає відповідь незадовільну. Поета зовсім не турбуватиме наше розуміння того, що глибше проникнення в обставини вибору сюжету поетичного твору і в сутність поетичного мистецтва зображення ніяк не могло б сприяти тому, щоб ми самі стали поетами.

Якби ми тільки могли серед нас або нам подібних відшукати вид діяльности, що хоч якось споріднена з писанням віршів! Її дослідження вселило б у нас надію отримати принаймні початкове пояснення творчости поета. І дійсно, для цього існують певні підстави - самі поети так люблять зменшувати віддаль між їхньою самобутністю та звичайним людським буттям; вони так часто запевняють нас, що у кожній людині затаївся поет і що останній поет помре тільки з останньою людиною.

Чи не слід би нам пошукати перших слідів поетичної діяльности вже у дітей? Найулюбленіше та найінтенсивніше заняття дитини - це гра. Ми могли б, звичайно, сказати: "Кожна дитина, що грається, поводиться, як поет, коли витворює власний світ чи, краще, речі свого світу укладає в якийсь новий, для неї приємний порядок". Несправедливо було б вважати, що дитина сприймає світ несерйозно. Навпаки, вона сприймає його серйозно і використовує для цього сприйняття велику гаму емоцій. Протилежністю гри є не серйозне, а дійсність. Дитина дуже добре відрізняє свій світ гри (попри своє захоплення емоціями), від дійсности й охоче допасовує свої уявні об'єкти та стосунки до явних і видимих речей дійсного світу. Ніщо інше, як саме це допасовування й відрізняє "гру" дитини від "фантазування".

Поет робить те саме, що й дитина, яка грається, - він витворює світ фантазії, який сприймає дуже серйозно, тобто він, поет, переповнений дуже багатьма почуттями, які у той же час він рідко відділяє від дійсности. А мова цю спорідненість між дитячою грою та поетичною творчістю фіксує, коли вона називає такі твори поета, що потребують допасовування до тих явних об'єктів, які надаються до гри: комедія - гра весела, трагедія - гра сумна. А особу, яка їх представляє, - актором, тим, хто грає. Втім із нереальности поетичного твору виникають дуже важливі наслідки для мистецької техніки, бо багато чого з того, що як реальне не могло б принести насолоду, здатне на це при грі фантазії; багато хвилювань, направду болісних самих собі, можуть стати для поетового слухача чи глядача джерелом насолоди.

Затримаймося на якусь хвилю заради ще одного співвідношення - біля протилежности між дійсністю та грою! Коли дитина підросла й перестала гратися, коли

вона протягом десяти років прагнула духовно охопити реалії життя серйозно, то одного дня вона може опинитися у такому душевному стані, в якому знову з'явиться протилежність між грою та дійсністю. Дорослий може пригадати собі, як серйозно він займався колись своїми іграми, і коли він свої нібито серйозні заняття прирівнює до тих дитячих ігор, то відкидає занадто важкий тягар життя і отримує, як великий виграш, насолоду гумору (2).

Підростаючи, дитина перестає гратися, позірно вона відмовляється від того виграшу у насолоді, який отримала від гри. Але той, кому відоме душевне життя людини, знає, що для людини немає нічого важчого, ніж відмова від вже одного разу отриманого задоволення. Насправді ми не можемо відмовитися ні від чого, ми тільки підмінюємо щось чимось іншим, що видається відмовою, насправді ж є ерзац або сурогатна форма. Дитина, припиняючи гратися, відмовляється ні від чого іншого, як від опертя на реальні об'єкти; замість того, щоб гратися, вона починає фантазувати. Вона будує собі повітряні замки, створює те, що називають *"снами-серед-білого-дня-мрії" (Tagträume)*. Гадаю, що більшість людей протягом свого життя створює фантазії. Це і є тим фактом, на який довго не зважали, не надали йому належного значення.

За фантазуванням дорослих людей спостерігати не так легко, як за грою дітей. А дитина грається сама чи утворює з іншими дітьми замкнену психічну систему для гри; та навіть коли вона не грається перед дорослим, то від нього нічого не приховує. А дорослий соромиться своїх фантазій, приховує їх від інших, леліє як щось найпотаємніше, інтимне. І він, як звичайно, охочіше відповідатиме за свої провини, ніж розповідатиме про свої фантазії. Може трапитися, що він вважатиме себе за єдиного, хто творить такі фантазії, не підозрюючи, що подібні утворення поширені. Така різна поведінка людини, що грає і фантазує, знаходить своє добре підтвердження у мотивах обох видів діяльности, які як-не-як є продовженням один одного.

Гра дитини керувалася бажаннями, по суті, одним бажанням, що допомагає виховувати дитину, а саме бажанням "бути великим і дорослим". Дитина постійно грає у "я вже великий", імітує у грі те, що їй стало відоме з життя старших. Отже, вона не має жодних підстав приховувати це бажання. Інша справа з дорослим. З одного боку, він знає: від нього очікують, що він більше не буде гратися чи фантазувати, а діятиме у реальному світі. З іншого боку, серед бажань, що викликали його фантазії, є багатенько й таких, які просто треба приховати, тому й соромиться дорослий свого фантазування, як дитячого та недозволеного.

Ви запитаєте, звідки можна було б знати так докладно про фантазування людини, якщо вона оповила його такою таємничістю. Що ж, є такі люди, яким хоч і не Бог, а могутня богиня, Необхідність, доручила розповісти, чим вони страждають і з чого радіють. Це ті нервово хворі люди, які повинні звірити свої фантазії лікареві, від якого очікують одужання через психічне лікування. З цього джерела походять наші найкращі знання, і ми вже дійшли до цілком обґрунтованого припущення, що наші хворі повідомляють нам не що інше, як те, що ми могли б довідатися також і від здорової людини.

Ознайомимося з характерними особливостями фантазування. Можна було б сказати, що щасливий ніколи не фантазує, що це робить тільки невдоволена людина. Невдоволені бажання - рушійні сили фантазій, і кожна окрема фантазія - це

здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсности. Рушійні бажання - різні, залежно від статі, характеру та обставин життя особи, що фантазує. Проте їх можна досить легко згрупувати за двома головними напрямками. Це або марнославні бажання, які служать для вивищення особи, або ж еротичні. У молодої жінки домінують тільки еротичні бажання, оскільки її марнославство, як звичайно, знищує любовне прагнення. У молодого мужчини, поряд з еротичними, важливими є егоїстичні та марнославні бажання. Проте ми хотіли б наголосити не стільки на протилежності обох напрямків, скільки на їх частому сполученні. Подібно до того, як на багатьох іконах вівтаря в одному куті видніється зображення засновника, у марнославних фантазіях ми можемо десь у закутку виявити певну даму, заради якої наш фантазер і здійснює свої геройські вчинки, до ніг якої кладе усі свої здобутки. Ви бачите, що для приховування у нас достатньо сильні мотиви. Пристойно вихованій жінці дозволено тільки якийсь мінімум еротичних потреб, а молодий мужчина повинен вчитися тамувати той надлишок марнославства, який приносить з розніженого дитинства, щоб влити у суспільство, таке багате на подібних претензійних індивідів.

Продукти такої діяльности, такого фантазування, окремі фантазії, повітряні замки або мрії ми не можемо уявляти як закляклі й незмінні. Навпаки, вони прилаштовуються до плинних життєвих вражень, змінюються з кожним поворотом життя і отримують від кожного дієвого враження так звану "часову мітку". Назагал стосунок фантазії до часу дуже багатозначний. Можна сказати, що фантазія ніби зависла між трьома часами, між трьома часовими моментами нашої уяви. Душевна робота прив'язується до якогось актуального враження, якогось актуального випадку, що був здатний розбудити одне з найбільших бажань особи. Цей випадок звертається до якогось переважно інфантильного переживання, у якому це бажання сповнилося і створює звернену у майбутнє ситуацію, що виступає як сповнення цього бажання - він створює мрію або фантазію, яка вже має сліди свого походження від якоїсь причини *(Anlasse)* та від спогаду. Отож, минуле, сучасне і майбутнє вишиковуються, як на шнурочку, на шнурочку безперервного бажання.

Найбанальніший приклад міг би з'ясувати мою позицію. Розгляньте випадок бідного сироти, якому ви дали адресу працедавця, де цей сирота міг би, можливо, знайти роботу. Дорогою туди він міг би віддатися мріям про те, як то він змінює своє життя на краще. Змістом цієї фантазії було б щось приблизно таке: його беруть на роботу, він подобається своєму новому шефові, на роботі він незамінний, його приймають в сім'ю господаря, він одружується з його гарненькою донькою і потім сам, спочатку як співвласник, а згодом як спадкоємець, веде справи фірми. При цьому наш мрійник відшкодовує собі те, чим він був одержимий у щасливому дитинстві: дім - захисток люблячих батьків і перші об'єкти своєї ніжної прихильности. На цьому прикладі Ви бачите, як бажання використовує певну сучасну причину, щоб за зразком минулого створити картину майбутнього.

Різне треба було б ще сказати про фантазії. Я хотів би обмежитися короткими зауваженнями. Зростання та незвичайне посилення фантазій є передумовою неврозу чи психозу, фантазії є наступною сходинкою тих хворобливих симптомів, на які скаржаться наші хворі. А в цьому місці відгалужується досить широка дорога до патології.

Проте я не можу оминути стосунку фантазії до сну. Наші нічні сни - це не що ін-

ше, як такі власне фантазії, що можна довести за допомогою тлумачення снів (3). Мова у своїй неперевершеній мудрості вже тоді вирішила питання про суть снів, коли вона розпорядилася називати повітряні творіння людини, що фантазує, *"сна-ми-серед-білого-дня-мрії"*. Коли ж, незважаючи на цю вказівку, суть наших мрій залишається переважно нечіткою, то причиною є те, що вночі у нас оживають і такі бажання, яких ми соромимося, які мусимо приховувати самі від себе, які саме тому витісняються, переходячи у несвідоме. Таким витісненим бажанням та їхнім похідним не належить нічого іншого як один покруч - після того, як вдалося науково пояснити *спотворення мрій (Traumentstellung)*, вже не важко було розпізнати, що й нічні сни є такими ж здійсненнями бажань, як і *"сни-серед-білого-дня-мрії"*, так добре усім нам відомі фантазії.

Стільки про фантазії, а тепер - до поета! Чи могли б ми порівняти поета з "мрійником-серед-білого-дня", а поетові твори - з мріями? Відразу ж зауважимо першу особливість: нам слід відрізняти тих поетів, які запозичують готові сюжети, як-от давніх епічних поетів та трагіків, від тих, які, як видається, свої сюжети творять самі. Затримаймося біля останніх і підшукаймо для нашого порівняння письменників, але не тих, яких найбільше цінує критика, а непретензійних авторів романів, новел та оповідань. Останні тому, власне, і мають найбільше читачів та читачок - і яких ревних! Що стосується творінь цих повістярів, то одна риса повинна бути для нас особливо разючою: всі вони мають героя, який стоїть у центрі уваги, нашу симпатію до якого письменник намагається здобути всіма можливими засобами і якого він, здається, охороняє з допомогою особливої вищої сили. Якщо я наприкінці якогось розділу роману залишаю героя непритомним, важко пораненим, який спливає кров'ю, то певен, що знайду його на початку наступного розділу під найпильнішою опікою та таким, що вже одужує; а якщо перший том завершився катастрофою корабля під час бурі на морі, корабля, на якому знаходився наш герой, то я знову певний, що на початку наступного тому прочитаю про дивовижний порятунок, без якого роман не мав би ніякого продовження. Відчуття безпеки, з яким я супроводжую героя в найнебезпечніших пригодах, і є те незмінне, з чим справжній герой кидається у воду, щоб врятувати того, хто тоне, або наражається на ворожий вогонь, щоб атакувати батарею, і є те справжнє геройське почуття, якому один з наших найкращих поетів присвятив чудові слова *"Es kann dir nix g'schehen" (Anzengruber)* (4). Проте я вважаю, що за цією зрадливою рисою без труднощів можна розпізнати Його Величність Я, героя всіх мрій та всіх романів (5).

Інші типові риси цих егоцентричних розповідей теж вказують на подібну спорідненість. Якщо всі жінки в романі постійно *(stets)* закохуються у героя, то не слід сприймати це як зображення дійсности, а розуміти просто як необхідну складову частину *"сну-серед-білого-дня-мрії"*. Те ж саме стосується всіх інших дійових осіб роману, які різко поділяються на добрих і злих, з відмовою від усієї різноманітности людських характерів, що її ми спостерігаємо в дійсності, а саме - "добрі" є поміч-никами, а "злі" - ворогами та конкурентами того Я, яке стало головним героєм.

У жодному разі ми не недооцінюємо того, що дуже багато поетичних творів перебувають далеко від свого зразка - наївного *"сну-серед-білого-дня-мрії"*, та я не можу подолати підозру, що навіть найекстремальніші відхилення з допомогою неперервної низки переходів можна пов'язати з цією моделлю. А ще - у багатьох так званих психологічних романах мені впало у вічі, що тільки одна особа, знову

герой, зображається зсередини. У душі героя перебуває сам письменник і розглядає інші дійові особи. Своєю особливістю психологічний роман завдячує схильності сучасних письменників розділяти своє "Я" через самоспоглядання на часткові "Я" і, як наслідок, конфліктні течії свого духовного життя персоніфікувати в багатьох героях. Особливо контрастно у порівнянні з типом *"сну-серед-білого-дня-мрії"*, як здається, виглядають ті романи, що їх можна було б назвати "ексцентричними". У таких романах дійова особа, головний герой, не грає активної ролі, він ніби глядач спостерігає, як вчинки та страждання інших проходять повз нього. Такими є багато пізніх романів Золя. Втім я мушу зауважити, що психологічний аналіз *(nicht dichtender)* індивідуумів, що не займаються поетичною творчістю, які деякими рисами відрізняються від так званої норми, ознайомив нас з аналогічними варіаціями тих *"снів-серед-білого-дня-мрій"*, в яких "я" задовольняється роллю глядача.

Коли наше прирівнювання поета і мрійника, поетичної творчості і мрії має бути корисним, то воно якось мусить стати плідним. Спробуймо, наприклад, застосувати наше твердження, висловлене раніше, про стосунок фантазії до трьох часів і до минущого бажання, спробуймо його застосувати до творів поета і вивчати їх за його допомогою. Як звичайно, не було відомо, з якими уявленнями та очікуваннями *(Erwartungsvorstellungen)* слід підходити до цієї проблеми. Часто цей стосунок уявляли собі надто спрощено. Від результатів, отриманих при дослідженні фантазій, ми мали б очікувати, що сильне, щойно пережите почуття *(starkes, aktuelles Erlebnis)* розбуджує в поетові спогад про якесь раніше пережите переживання, яке здебільшого належить до дитинства, і від нього, в свою чергу, виходить те бажання, яке творить своє здійснення в поезії. Сама ж поезія дозволяє розпізнати елементи як свіжішого приводу, так і старого спогаду (6).

Хай Вас не лякає складність цієї формули. Я маю підозру, що насправді вона виявиться надто бідною схемою, але в ній може міститися перше наближення до реального стану справ і після кількох спроб, які я зробив, можу вважати, що такий спосіб розгляду поетичної продукції не залишиться безплідним. Не забувайте, що звичайно відчужуючий наголос на спогадах дитинства в житті поета виводиться, зрештою, з того припущення, що поезія, як і мрія, є продовження та замінник *(Ersatz)* давніх дитячих ігор. Не забудьмо також повернутися до того класу поетичних творів, в яких ми мусимо побачити не оригінальні твори, а обробки готових і відомих сюжетів. І в цьому випадку поетові залишається якась частка *(ein Stück)* незалежности, яка може виражатися у виборі сюжету та у його змінах, що часто можуть бути дуже значними. І настільки, наскільки сюжети походять з народних джерел: з мітів, леґенд, казок. Дослідження цих народних психологічних утворень аж ніяк не є ще завершеним; але, що стосується, наприклад, мітів, то вони є відповідниками спотворених залишків бажань - фантазій цілих народів, відділеними від божества мріями *(Sakularträumen)* молодого людства.

Ви скажете, що я розповів Вам про фантазії набагато більше, ніж про поета, якого як-не-як виніс у назву своєї доповіді. Я знаю це і спробую виправдатися, вказуючи на сьогоднішній стан пізнаного нами досвіду *(unserer Erkenntnis)*. Я б міг навести Вам тільки спонуки та вимоги, що поширюються з фантазій на проблему вибору сюжету поетичного твору. Іншу проблему, а саме: якими засобами поет досягає у нас наслідків афектації, що їх він викликає своїми творами, - цієї про-

блеми ми взагалі не торкнулися. Я б хотів Вам принаймні показати, який шлях веде від наших думок через фантазії до проблем поетичного ефекту.

Пригадуєте, ми сказали, що мрійник старанно приховує свої фантазії, бо відчуває існування причин, через які він цих фантазій соромиться. Я додам, що навіть якби він нам про них розповів, то не приніс би нам таким відкриттям особливого задоволення. Довідавшись про такі фантазії, ми будемо ними відштовхнуті або, щонайменше, залишимося до них байдужими. Проте, коли він перед нами виконує свої твори або коли він розповідає нам те, що ми схильні називати його власними мріями, то ми відчуваємо велику насолоду, яка, ймовірно, збирається з багатьох джерел. Як поетові це вдається - це його найінтимніша таємниця. У подоланні того відштовхування *(Abstöbung)*, яка, звичайно, має справу з рамками, що з'являються між кожним окремим "Я" та всіма іншими - в цьому подоланні і полягає справжнє *Ars poetica* (7). Ми можемо розгадати два різні типи засобів цієї техніки - поет пом'якшує характер егоїстичної мрії завдяки переробкам та прикриттям і підкуповує нас часто формальним, тобто естетичним, виграшем, що його він пропонує при зображенні своїх фантазій. Такий естетичний виграш, який нам запропоновано, щоб уможливити вивільнення зі ще глибинніших джерел ще більшої насолоди, *нагороди за спокусу (Verlockungsprämie)*, або *перед-насолоди (Vorlust)* (8). На мою думку, вся естетична насолода, що її створює для нас поет, і є такою перед-насолодою, а справжнє задоволення від поетичного твору бере свій початок у звільненні від напружень в нашій душі. Звичайно, такий результат немало спричинений тим, що поет поміщає нас у стан, в якому ми насолоджуємося своїми фантазіями без жодного закиду та сорому. Тут, принаймні цього разу, наприкінці наших міркувань ми стоїмо на порозі нових, цікавих і заплутаних досліджень.

Переклад Івана Герасима

Примітки

1. Кардинал Іпполіто д'Есте був першим покровителем Аріосто; йому поет присвятив свого *"Orlando Furioso"* ("Несамовитого Орляндо" - *прим. перекл.*), проте як єдине визнання було тільки запитання: "І звідки ти тільки береш стільки історій, Льодовіку?"
2. Див. розд. 7, част. VII, у "Жарт та його стосунок до несвідомого".
3. Пор. "Тлумачення снів".
4. "Тобі нічого не може статися" - слова Штайнкльопферганса з комедії віденського прозаїка та драматурга Людвіга Анценґрубера (1839-1883). Це одна з улюблених цитат Фройда, яку він наводить також у *"Своєчасно про війну та смерть"* (1915).
5. Пор. *"Вступ до нарцисизму"* (1914).
6. Подібне розуміння Фройд представив вже у 1899 р. в одному листі до Фліса (від 7 липня), зокрема, стосовно новел К.Ф. Майєра *"Весілля монаха"*.
7. Ars poetica (лат.) поетичне мистецтво - *прим. перекл.*
8. Цю теорію "перед-насолоди" або "нагороди за спокусу" Фройд розвинув, посилаючись на дотеп в останніх абзацах розділу 6 його книги *"Жарт і його стосунок до несвідомого"* (1905). Одне зауваження про "перед-насолоду" є також в есе *"Психопатичні особи на сцені"*.

Карл Ґустав Юнґ (1875-1961) - швайцарський психолог і культуролог, засновник аналітичної психології. Основні праці: *"Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчости" (Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk, 1922), "Проблеми душі сучасної людини" (Das Seelenproblem des Modernen Menschen, 1928), "Психологія і релігія" (Psychology and Religion, 1937), "Архетипи і колективне підсвідоме" (Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten, 1919).* К. Юнґ відомий переглядом цілої низки концепцій та тверджень фройдівського психоаналізу. Основні розбіжності Юнґа і Фройда стосуються розуміння ролі сексуальної мотивації у психічному житті індивіда та інтерпретації природи підсвідомого. У дослідженні *"Wandlungen und Symbole der Libido"* (1911) Юнґ висуває свою теорію лібідо як потоку вітально-психічної енергії, яка здатна набувати різних трансформаційних форм і призводити до відтворення у свідомості людини архаїчних образів та переживань. Ці образи і переживання Юнґ розглядає як *архетипи* - носії колективної підсвідомости. На основі теорії архетипів та колективної підсвідомости швайцарський психолог розвинув концепцію інтеґрації свідомости та підсвідомости у психіці індивіда через символічне трактування і суб'єктивне переживання архетипних структур. Юнґ запровадив в обіг поняття *індивідуації* для позначення процесу психічного розвитку індивіда через асиміляцію свідомістю змісту особистої і колективної підсвідомости. Оскільки центром психіки для Юнґа є *архетип Самости*, то самореалізація особистости відбувається через заглиблення в надра колективної підсвідомости.

Література як факт індивідуального та психічного процесу посідає упривілейоване місце в дослідженнях Юнґа, хоча він усвідомлював обмеженість методів наукової психології при аналізі мистецьких творів. На думку Юнґа, "тільки та частина мистецтва, яка охоплює процес художнього образотворення, може бути предметом психології, але в жодному разі не та, яка є складовою частиною самої сутности мистецтва, бо ця частина поряд із питанням, що таке мистецтво, може бути предметом тільки естетично-художнього, а не психологічного способу аналізу" *("Про відношення аналітичної психології до поетико-художньої творчости")*. Творчий процес для Юнґа - це процес одухотворення архетипів, їхнє розгортання і пластичне оформлення. Таке художнє розгортання архетипів дає змогу охарактеризувати епоху, в якій народжується твір мистецтва, і дух часу, на формування якого і впливає мистецтво, оскільки забезпечує його тими фігурами, символами та образами, яких він потребує. Щоб наблизити аналітичну психологію до проблем процесу художньої творчости, Юнґ пропонує метод "психічної феноменології", "феноменології "я".

Ідеї та концепції Юнґа мали особливий вплив на розвиток архетипної

критики, зокрема на *"Джерела та історія людської свідомости"* (1952), *"Мистецтво і творче підсвідоме"* (1959) Е. Ноймана, *"Архетипні зразки в поезії"* (1934) М. Бодкіна, на архетипну теорію Н. Фрая. В останні 10-ліття деякі літературознавці використовували юнґівську теорію архетипів для дослідження творчости Блейка, Джойса, Беккета та Єйтса. Подана нижче праця *"Психологія та поезія"* вперше з'явилася друком у берлінському журналі *"Філософія літературознавства" (Philosophie der Literaturwissenschaft, 1930)*, а потім у доповненому варіанті - у книзі К. Ґ. Юнґа *"Образи підсвідомого" (Gestaltungen des Unbewußten, 1950)*. У цьому дослідженні автор обґрунтовує своє психоаналітичне розуміння творчого процесу і переглядає фройдівську концепцію творчости.

Запропонований нижче текст статті *"Психологія і поезія"* перекладено за виданням: C. G. Jung. *Psychologie und Dichtung* // Mensch und Kultur. Grundwerk. Bd. 9. - Walter. - S. 124-146.

Марія Зубрицька

ПСИХОЛОГІЯ ТА ПОЕЗІЯ

Передмова

Психологія, яка раніше жила дуже скромно у якійсь задній кімнатці, обладнаній у суто академічному стилі, протягом останнього десятиліття розвинулася, здійснюючи віщування Ніцше, у предмет зацікавлення громадськости, яке розсунуло рамки, що їх поставили університети для психології. У формі психотехніки вона промовляє до промислового виробництва, у формі психотерапії - захоплює велику частину медицини, у формі філософії - продовжує спадщину Шопенгауера і Гартмана. Саме вона справді знову відкрила Бахофена й Каруса, завдяки їй мітологія та психологія примітивного стали цікавими з цілком нового погляду. Вона революціонізує порівняльну теологію й немало богословів хочуть навіть допустити її до душпастирської діяльности. Чи не мав Ніцше зі своїм *"scientia ancilla psychologiae"* ("наука є служницею психології") врешті-решт рації?

Сьогодні це проникнення та поширення психології поки що полягає у взаємних злиттях та відокремленнях *(Durcheinanderwogen)* хаотичних течій, що намагаються прикрити свою невиразність чіткішим проголошенням вихідних принципів та догматизмом. Однобоко виглядають також спроби усі ці розмаїті галузі знань та життя пояснити психологічно. Однобокість та закляклість принципів - це дитячі помилки кожної молодої науки, що повинна здійснювати свою піонерську роботу усього з кількома наборами ідей *(Ideenwerkzeugen)*. При всій терпимості та виразумінні щодо необхідности багатьох різних, усіма визнаних поглядів, я ніколи не втомлювався повторювати, що найбільша небезпека на терені психології - це однобокість та догматизм. Психолог увесь час повинен мати на увазі, що його гіпотеза є спочатку виразом його власного суб'єктивного припущення і тому не завжди має загальну чинність. Те, що окрема особа *(der einzelne)* внесла у з'ясування широкої гами душевних можливостей, є спочатку точкою зору однієї людини, тому намагання зробити її претензійно загальною істиною - означало б вчинити над об'єктом найжахливішу наругу. Душевне явище насправді таке неймовірно багате на кольори, багатогранне і багатозначне, що ми не можемо вловити усієї його повноти в *одному* дзеркалі. Так само ми не можемо охопити в нашому викладі *ціле*, ми повинні задовольнитися тим, щоб щоразу кидати промінь світла на окремі частини загального явища.

Оскільки особливість душі - не тільки те, що вона є матір'ю та місцем народження усієї людської діяльности, а й те, що вона виражає себе в усіх душевних формах та в усіх видах діяльности, то ми не можемо відразу збагнути сутність душі як такої - це можливо тільки в усьому розмаїтті форм її прояву. Тому психолог відчуває потребу ознайомитися з різними галузями і покинути для цього свою міцно збудовану вежу фахівця. Він робить це, звичайно ж, не через зарозумілість та зухвальство, а з любови до пізнання, в пошуках істини, адже йому не вдасться впакувати душу у вузькі стіни лабораторії чи в приймальні лікаря - він повинен шукати її на всіх тих, може навіть і чужих йому теренах, де тільки вона себе виявляє.

І ось так виходить, що я, незважаючи на ту обставину, що за фахом я лікар, я говорю до Вас сьогодні як психолог про силу поетичної уяви, хоч це є найбезпосереднішою темою літературознавства та естетики. Проте, з іншого боку, вона є психічним явищем, і її як таку мусить розглядати психолог. Я не підмінюю цим ані історика літератури, ані естета, бо ніщо не було б мені чужішим, як ці підходи, інші погляди замінити психологічними. Тим я б согрішив на однобічність, яку сам тільки що засуджував. Я не зважуся також на те, щоб представити Вам повну теорію поетичної творчости, бо це було б для мене взагалі неможливе. Мої міркування можуть бути тільки поглядами, на які повинен був би орієнтуватися фізіологічний розгляд поетичного явища.

Вступ

Цілком зрозуміло, що психологію як науку про перебіг душевних явищ можна пов'язати з літературознавством. Душа ж бо є матір'ю та вмістищем як усіх наук, так і кожного твору мистецтва. Відповідно до цього наука, що вивчає душу, повинна бути спроможна показати і пояснити психологічну структуру твору мистецтва, з одного боку, та психологічні засновки творчої людини, мистця *(des künstlerisch schöpferischen Menschen)*, з іншого. Обидва завдання докорінно різні. У першому випадку йдеться про "зумисне" утворений продукт складної душевної діяльности, у другому ж натомість - про сам душевний апарат.

У першому випадку об'єктом психологічного аналізу та тлумачення є конкретний твір мистецтва, у другому - творча людина як виняткова особистість.

І хоча між обома об'єктами існує найпотаємніший зв'язок і вони перебувають у безперервній взаємодії, проте перший не здатний пояснити другого. Звичайно, можна робити якісь висновки про одного з них на підставі іншого, але такі висновки ніколи не бувають переконливими. Вони є і будуть у найкращому випадку ймовірностями або вдалими здогадами. Особливе ставлення Ґете до своєї матері дає нам змогу, звичайно, відмітити це, коли чуємо Фаустів вигук: "Матері! Матері! - звучить так дивно!" Але нам не вдасться збагнути, як зі ставлення до матері виник власне той *"Фауст"*, хоча передчуття підказує нам, що у Ґете-людини ставлення до матері відігравало неабияку роль і залишило власне у *"Фаусті"* багатозначні сліди. І навпаки, з *"Кільця Нібелюнґів"* неможливо розпізнати, а чи й навіть переконливо вивести ту обставину, що Ваґнер мав схильність до жіночих трансвеститів, незважаючи на те, що вже й у цьому творі таємничі дороги ведуть від героїчного Нібелюнґів до хворобливо-жіночого у Ваґнері-людині. Хоча особиста психологія творця і пояснює дещо у його творі, але не сам твір. Якби ж вона повинна була цей твір пояснити, та й ще успішно, то нібито творче у ньому виявилося б звичайним симптомом, щоб не додати творові ані користи, ані слави.

Сучасний стан психологічної науки, яка, між іншим, є наймолодшою серед усіх наук, у жодному разі не дозволяє встановлювати причинні зв'язки у цій галузі, що вона повинна була б, власне кажучи, робити. Достеменну причинність психологія дає тільки на терені напівпсихологічних інстинктів та рефлексів. Проте там, де починається справжнє життя душі, а саме у комплексах, там психологія мусить задовольнитися докладним описом випадків та змалюванням кольорових образів з дивовижних або й з майже надлюдською справжністю написаних полотен. При цьо-

му наша наука повинна відмовитися від позначення якогось окремого процесу як "необхідного". Якби цього не було і психологія могла виявляти причинні зв'язки у творах мистецтва та у процесі появи мистецького твору, то теорію мистецтва було б позбавлено її власного терену досліджень, і вона стала б просто частиною психології. І хоча остання від своїх домагань досліджувати та констатувати причинні зв'язки складних процесів ніколи не може відмовитися, не відмовившись від себе, то здійснення цих домагань не випаде на її долю, оскільки ірраціональний творчий першопочаток, що власне у мистецтві виявляється найвиразніше, буде, зрештою, висміювати раціоналізуючі спроби. Усі психічні струмені у свідомості можуть бути пояснені причинно, але творчі первні, що кореняться у безмежності підсвідомого, назавжди закриті для людського пізнання. Вони завжди даватимуть змогу описати їхні прояви, здогадуватися про них, але не здатні вловити їхню суть. Теорія мистецтва і психологія потребуватимуть підтримки одна одної, і їхні принципи не будуть взаємно знищуватися. Принцип психології полягає у тому, щоб заданому психічному матеріалові давати змогу проявлятися як чомусь похідному від причинних передумов. Принцип теорії мистецтва полягає у тому, щоб розглядати психічне як щось просто існуюче - чи то йдеться про твір мистецтва, чи про мистця. Незважаючи на свою відносність, обидва принципи справедливі.

1. Поетичний твір

Психологічний розгляд поетичного твору відрізняється від розгляду літературознавчого. Вартості та факти, що є вирішальними для останнього, можуть не мати ніякого значення для першого; ба, твори дуже сумнівної художньої якости часто видаються психологові особливо цікавими. Так званий психологічний роман дає йому далеко не те, чого очікує від такого роману розгляд літературний. Цей роман, що його розглядають, як щось замкнуте у собі, пояснює сам себе, він є, так би мовити, власною психологією, яку психолог мав би щонайбільше доповнити або критикувати, причому на питання, особливо важливе у цьому випадку, а саме: "Як цей автор прийшов до цього твору?" - на це запитання відповіді ще немає. Останньою проблемою ми займатимемося у другій частині цієї доповіді.

І навпаки, непсихологічний роман забезпечує психологічному розглядові-просвічуванню *(Durchleuchtung)*, взагалі кажучи, кращі можливості, оскільки непсихологічний задум автора не передбачає жодної наперед визначеної психології і тому не тільки дає простір для аналізу та тлумачення, а й іде їм назустріч через неупереджене зображення. Добрі приклади цьому - романи Бенца та англійські "фантастичні історії" у стилі Райдера Гаґґарда, що через Конана Дойла ведуть до улюбленого масового жанру - детективного роману. Найбільший американський роман *"Мобі Дік"* Мелвілла також належить до них. Хвилююче зображення подій, що, очевидно, зовсім не має якихось психологічних намірів, власне для психолога є надзвичайно цікавим, бо вся розповідь будується на психологічному підґрунті, що явно не висловлене. Під критичним поглядом це підґрунтя виступає тим чистішим, незабрудненішим, чим менше автор свідомий власних припущень. На противагу цьому у психологічному романі автор сам намагається підняти прапервні свого твору із звичайного побуту у сферу психологічного розгляду та дослідження, через що душевне тло часто затемнюється і стає непроникним. Власне у рома-

нах цього типу не-спеціаліст отримує "психологію", тоді як романам першого типу глибший зміст може дати тільки психологія.

Те, що я тут витлумачив на прикладі роману, є психологічним принципом, що виступає далеко за межі цієї спеціальної форми літературного твору. Цей принцип помітний також у поезії, і у *"Фаусті"* він відділяє першу частину від другої. Трагедія кохання пояснює сама себе, друга частина натомість вимагає тлумачення. До першої частини психолог не може додати нічого, що поет не сказав вже краще, навпаки, друга з її неймовірною феноменологією настільки виснажила поетову силу уяви, ба, навіть, залишила її далеко позаду, що вже більше нічого не пояснюється само собою, вимагає від читача, від рядка до рядка, потреби тлумачення. "Фауст" характеризує, і мабуть, найкраще, обидва крайні випадки літературного твору з психологічного погляду.

Заради чіткости я хотів би перший з цих крайніх випадків назвати психологічним типом творчости. Матеріалом для змісту твору психологічного типу є те, що обертається всередині впливів людської свідомости, наприклад, життєвий досвід, зворушеність переживань, страждання, людська доля взагалі - все, що звичайній свідомості відоме або принаймні є для неї можливим. Цей матеріал був сприйнятий душею поета, потім піднятий з буденности до висот свого переживання і зображений так, що його вияв з надзвичайною силою просуває те, що є узвичаєним *(an sich Gewöhnliche)*, те, що відчуте приглушено або болісно, а тому і те, чого соромляться, чи що залишилось незауваженим в ясній свідомості читача, і тим підштовхує його до більшої чистоти та людяности. Первинний матеріал такого зображення походить з людської сфери, з вічно повторюваних людських страждань та утіх; він є змістом людської свідомости, пояснений та просвітлений у своєму поетичному зображенні. Поет відібрав у психолога всю роботу - чи, може, останьому слід досліджувати, чому Фауст закохався у Ґретхен? Чи чому Ґретхен стає дітовбивцею? Це - людська доля, повторена мільйони разів аж до страшної монотонности залу суду та карного кодексу. Ніщо не залишилось таємничим, бо все переконливо пояснюється само собою.

Цією лінією рухаються незліченні літературні продукти - романи кохання, романи звичаєві: сімейний, кримінальний і соціальний, повчальний вірш, більшість ліричних віршів, трагедія та комедія. Та якою б не була їхня мистецька форма, зміст психологічного твору мистецтва завжди походить з царини людського досвіду, душевного підґрунтя найсильніших переживань. Тому я й називаю цей тип мистецького твору "психологічним", що він скрізь обертається в межах психологічно зрозумілого і вловимого. Від переживання до зображення все суттєве відбувається на терені чіткої та зрозумілої психології. Навіть первісний матеріал переживання не містить у собі нічого незвичайного. Навпаки, він відомий від самого початку: страждання та його доля, доля та її болісне переживання, вічна природа - все, що в ній прекрасне й огидне.

Провалля, що простежується між першою та другою частиною *"Фауста"*, відділяє і психологічний тип мистецького твору від візіонерського. В останньому все перевертається з ніг на голову, матеріал або переживання, що стають змістом зображення, зовсім невідомі, їх сутність незвичайна, їх природа глибока, вони ніби походять з глибини віків, від первісної людини або з царства світла й темряви, царства надлюдської природи. Це первинне переживання, що його людська при-

рода загрожує вбити, розклавши на слабкості та незбагненні сутності. Значення та сила полягають у незвичайності переживання, що з'являється з глибини прадавніх часів чужим і холодним або знаменним і величним. З одного боку, це переживання має вид різнобарвного, демонічно-ґротескного, яке руйнує людські вартості та прекрасні форми, це відразливий клубок вічного хаосу, або *"crimen laesae majestatis humanae"* ("кривда величности людини"), говорячи словами Ніцше. З іншого боку, це або одкровення, висоти та глибини якого людська уява майже не здатна дослідити, або це щось прекрасне, збагнути яке даремно намагаються слова. Збентежений погляд на надзвичайну подію, яка звідусіль переважає діапазон дій людського відчуття і сприймання, вимагає від мистецького твору чогось іншого, ніж голого переживання *(Vordergrunderlebnis)*. Це останнє ніколи не розірве космічну завісу, ніколи не прорве можливостей людини, тому й, попри найсильніше зворушення окремої людини, все-таки покірно набуває форм, у яких людина творить мистецтво *(in die Formen menschlicher Kunstgestaltung)*. Те "щось інше" натомість розпанахує завісу, на якій намальовані картини космосу здолу догори, й відкриває погляд у незбагненні глибини того, що не сталося *(der Ungewordenen)*. Куди? В інші світи? Чи в затьмарення духа? Чи в прадавні першопочатки людської душі? Чи в майбутнє ще не народжених поколінь? Ми не можемо відповісти на ці запитання ні "так", ні "ні".

Утворення, перетворення.
Розуму вічного вічна розвага.

Прадавня візія виходить нам назустріч у *"Поймандресі"* (1), у *"Пастирі"* Гермаса, у Данте, у другій частині Фауста, у діонісійському переживанні Ніцше (2), у творах Вагнера *("Кільце Нібелюнгів", "Трістан", "Парціфаль")*, в *"Олімпійській весні"* Шпітеллєра, у малюнках та поезіях Вільяма Блейка, у *"Гіпнеротомахії"* монаха Франческо Кольонни (3), у філософсько-поетичних збірках Якоба Бьоме (4) та у почасти блазнюватих, почасти величних образах *"Золотого горщика"* Е.Т.А. Гоффманна (5). У трохи обмеженішій та стислішій формі ці переживання значною мірою є темою в Райдера Гаґґарда, наскільки вони групуються довкола *"She"* (англ. "вона" - *прим. перекл.*), а також у Бенца (особливо *"Атлантида"*), у Кубіна *("Інша сторона")*, у Мейрінка (головно у *"Зеленому обличчі"*, що його не слід недооцінювати), у Ґетца *("Царство без простору")*, у Барляха *("Мертвий день")* та в інших.

Що стосується матеріалу психологічного процесу мистецької творчости, то не маємо потреби ставити собі запитання, в чому вона полягає, чи що вона повинна означати. Але тут, при візіонерському переживанні, таке питання напрошується само собою. Ми вимагаємо коментарів та пояснень; ми здивовані, не можемо вийти з дива, ми збиті з пантелику, ми стаємо підозрілими чи, ще гірше, навіть зогидженими (6). Ніщо не дається чути з денного життя людини, але сни, нічні страхи і зловісні передчуття із темних закутків душі оживають. Публіка у своїй переважній більшості відхиляє такий матеріал, оскільки він не промовляє до найщиріших почуттів *(zu den gröbsten Sinneswahrnehmungen)*, і часто навіть знавець літератури помітно збентежений. І хоча Данте та Вагнер зробили завдання знавця літератури трохи легшим, оскільки первісне переживання зодягнуте у першого в шати історичних подій, а в другого - мітичних пригод, і тому вони як "матеріал" їх

можуть неправильно зрозуміти. Проте в обох - динаміка, і глибокий смисл - не в історичному чи мітичному матеріалі, а у вираженій у них первинній візії. Навіть у самого Райдера Гаґґарда, який повсюдно проходить під примітною назвою автора *"fiction stories"* (англ. "фантастичні історії"- *прим. перекл.*), навіть у нього *"yarn"* (англ. "сітка, тенета" - *прим. перекл.*) є тільки одним (можливо, що й дуже роздутим) засобом, аби впіймати якийсь значущий і вищий зміст.

Загадковим є те, якою різкою протилежністю до матеріалу психологічної творчости є таємниця походження матеріалу візіонерського, таємниця, стосовно якої нерідко хочеться думати, що вона не є ненавмисною. Бо ж людина природно схильна припускати (а сьогодні особливо під впливом психології Фройда), що за усією тією почасти спотвореною, а почасти сповненою передчуттями темрявою повинні стояти особисті переживання, за допомогою яких могла б бути пояснена загадкова візія хаосу і з яких стало б зрозумілим, чому іноді здається, ніби поет зумисне хотів приховати джерело своїх переживань. Від цієї тенденції до пояснення і до припущення, що йдеться про хворобливий, невротичний продукт, - тільки один крок, що остільки не видається зовсім несправедливим, оскільки до візіонерського матеріалу чіпляються особливості, що їх спостерігають і серед фантазій душевнохворих. І навпаки, психологічному продуктові часто притаманний такий значеннєвий тягар, що його ще можна знайти хіба що у генія. Природно, що ми почуваємося готовими, щоб спробувати розглянути увесь феномен з погляду патології та витлумачити загадкові форми прадавніх почуттів як фігури-замінники як намагання усе приховати. Можна було б припустити, що особисте потаємне переживання передує тому, що я називаю "пра-візією". Це переживання особливе відзначається характером несумісности з певними моральними категоріями. Припускають, що згадана вище подія, наприклад, любовне переживання, має так моральні або естетичні властивості, що ані з особистістю як чимось цілим чи принаймні з фікцією свідомости воно сумісним бути не може, чому і "Я" це переживання намагається витіснити і зробити невидимим ("несвідомим") ціле або принаймні його найважливіші частини. Для цього змобілізовано увесь арсенал патологічної фантазії і оскільки це намагання - незадовільна спроба підміни, то воно повинне бути повторене у майже безмежному ряді форм *(in beinahe endloser Gestaltungsreihen)*. Так повинен би виявитися і пишний букет страхітливих, демонічних, ґротескних та протиприродних форм, з одного боку, як ерзац "несприйнятого" переживання, який, з іншого боку, служив би прикриттям останнього.

Такий підхід до психології поета викликав досить значну реакцію і є до того ж єдиною теоретичною спробою "науково" пояснити походження візіонерського матеріалу і тим психологію цього своєрідного твору мистецтва. Я не подаю власного погляду, оскільки він менше відомий і зрозумілий широкому загалові, ніж щойно викладені думки.

Зведення візіонерського переживання до особистого досвіду перетворює це переживання у щось невластиве, у звичайний "ерзац". Тим самим візіонерський зміст втрачає свій "прадавній характер", "пра-візія" стає *симптомом* і хаос вироджується в душевне збурення. Пояснення знову спокійно повертає у межі впорядкованого космосу, що його практичний розум ніколи не вважав довершеним. Його неминуча недосконалість - в аномаліях та хворобах, що, згідно з припущенням, також належить до людської природи. Приголомшуючий погляд у потойбічн

безодні людини виявляється ілюзією, а поета показує, як когось, хто помиляється сам і вводить в оману інших. Його "пра-переживання" було "людським-і-аж-занадто-людським", і то настільки, що він навіть не міг якось поставитися до останнього, то й мусив його приховувати від себе.

Дуже добре роблять, коли ці неминучі наслідки зведення до особистого анамнезу (гр. спомин, нагадування - відомості про попередній стан хворого - *прим. перекл.*) чітко мають на увазі, в іншому випадку не видно, до чого прямує таке пояснення, а воно ж бо веде від психології мистецького твору до психології поета. Останнє не можна заперечити. Проте і перше залишається, і його не можна позбутися просто отим *"tour de passe-passe"* (фр. поворотом туди-сюди - *прим. перекл.*), коли його перетворюють в особистий "комплекс". Чим для поета є твір мистецтва, чи йому йдеться про обман почуттів, про їх прикриття, про страждання, чи про якийсь чин, це не повинно цікавити нас у цьому розділі. Наше завдання полягає у тому, щоб твір мистецтва витлумачити психологічно, а для цього треба, щоб його основу, тобто "пра-переживання" ми приймали так само серйозно, як і у випадку психологічного процесу мистецької творчости, де ніхто таки не може сумніватися у справжності та серйозності матеріалу, що лежить в основі твору. Тут, звичайно, набагато важче здобути необхідну довіру, бо, як видається, візіонерське "прадавнє переживання" є чимось, чого у звичайному досвіді взагалі знайти не можна. Це так фатально нагадує безпросвітну метафізику, що доброзичливий розум відчуває потребу втрутитися. І він неминуче приходить до висновку, що такі речі не треба було б все-таки сприймати так серйозно, бо інакше світ знову впав би в обійми найтемніших забобонів. Той, хто не налаштований зовсім "окультно", уявляє собі візіонерське переживання як "чисту фантазію", "поетичний каприз" чи "поетичну ліцензію". Деякі поети ще й допомагають цьому тим, що забезпечують собі рятівну віддаленість від свого твору, коли вони, як, наприклад, Шпіттеллєр, проголошують, що можна було б замість *"Олімпійської весни"* з таким самим успіхом заспівати" "Прийшов травень!" Поети - також люди, й те, що якийсь поет каже про свій твір - часто далеко не найкраще з того, що можна було б про цей твір сказати. Йдеться ж бо ні більше, ні менше, як про те, що ми повинні захищати серйозність "правдивого переживання" ще й від особистого опору самого поета.

"Пастир" Гермаса, як і *"Божественна комедія"* та *"Фауст"*, вкриті слідами відгуків та перегуків початкового любовного переживання і завершуються у візіонерському переживанні. У нас немає жодних підстав вважати, що нормальне переживання першої частини *"Фауста"* в другій буде заперечене або прикрите, але є деякі підстави припускати, що Ґете під час створення першої частини був нормальною, натомість під час створення другої - невротичною людиною. У довгій, майже двотисячолітній послідовності Гермас-Данте-Ґете ми щоразу відкриваємо, як особисте любовне переживання не тільки сполучається з переживанням візіонерським, а й підпорядковане йому. Цей доказ важливий, оскільки доводить, що (не кажучи вже про особисту психологію поета) всередині твору мистецтва візія означає глибше і сильніше переживання, ніж людське почуття. Що ж стосується мистецького твору (який ніколи не можна плутати з особою поета *(mit dem persönlichen Dichter)*), то безсумнівним є те, що візія - це справжні прадавні переживання, не турбуючись про те, що з цього приводу думають мудрагелі *(Vernünftler)*. Це прадавнє переживання не є чимось похідним, чимось вторинним, чимось симптоматичним,

а є *справжнім символом, а саме: виразом для невідомої сутності.* Як любовне переживання представляє переживання якогось реального факту, так само й візія. Чи її зміст є фізичної, душевної чи метафізичної природи, нам знати не дано. Це психічна реальність, яка має щонайменше ті ж вартості, що й реальність фізична. Переживання людських почуттів знаходиться в межах свідомости, предмет візії - потойбіч. Чуттєво *(im Gefühl)* ми переживаємо щось відоме, передчуття веде нас до невідомого та потаємного, до речей, що за своєю природою є таємничими. А якщо їх коли-небудь й усвідомлюють, то цілком свідомо приховують і огортають таємничістю, звідси і притаманні їм від сивої давнини таїна, зловісність та омана *(Täuschung).* Вони приховуються від людини, і вона ховається від них з допомогою *"deisidaimonia"* (богобоязні), захищаючись щитом науки та розуму. Космос - це її віра вдень, космос повинен захистити людину від нічного страху перед хаосом, просвітництво - від страху перед нічними віруваннями. Чи повинне було б існувати щось по-життєвому дієве потойбіч денного світу людини? Необхідності й небезпечні неминучості? Речі навмисніші, ніж електрони? Чи ми повинні були б просто уявляти себе опанованими нею, у той час, як те, що наука називає *"псюхе"* (гр. душа - *прим. перекл*) і розуміє як якийсь закритий у черепній коробці знак запитання, є врешті-решт відкритою брамою, через яку Невідоме та Незвичайно Дієве від часу до часу входить зі світу не-людей та під час нічного ширяння позбавляє людину людськости й веде до найособистішого підпорядкування - панщини та призначення. Може навіть видатися, ніби любовне переживання іноді діяло тільки збуджуюче, ба навіть з цілком певною метою воно було "улаштоване", і людське особистісне треба було б розглядати тільки як пролог до єдино суттєвої *"Божественної комедії".*

Мистецький твір цього роду - це не єдине, що походить з царства Ночі *(von der nächtlichen Sphäre entstammt)*; близькими до неї є віщуни та пророки, як про це влучно говорить Авґустин: "І ми піднімалися у внутрішньому мисленні, у мовленні та зачудуванні все вище понад створене Тобою, і ми прийшли до діяльности нашого розуміння і перейшли через нього, щоб досягнути того місця невичерпної повноти, де Ти споконвіку випасаєш Ізраїль поживою істини і де життя - істина..." (7). Але здобиччю того ж царства стають і всі лиходійники та руйнівники, які образ своєї доби затемнюють, і божевільні *(Dementen)*, які занадто близько до вогню підходять: "Хто з вас буде в стані жити біля Всепожираючого Вогню? Хто з нас житиме біля Вічного Жару?" (8). Справедливо говориться: "Кого Бог хоче згубити, на того він спочатку надсилає божевілля" (9). А те царство, яким би темним та несвідомим воно не було, не є чимось самим собою, Невідомим - це щось з давніх-давен повсюдно відоме. Для примітива воно є очевидною складовою його образу світу, це тільки ми відкинули його з боязні перед забобонами та зі страху перед метафізикою, щоб побудувати позірно певний та похватний зручний світ свідомости, що в ньому закони природи діють подібно до людських законів в якійсь впорядкованій державі. Та поет час від часу бачить образи нічного світу, духів, демонів та богів, потаємний сплав людської долі з надлюдським задумом і ті невловимі речі, що відбуваються у *"плєромі"* (гр. повнота світу - *прим. перекл.*). Деколи він бачить щось з того психічного світу, який є переляком і водночас надією примітива. Було б цікаво дослідити, як наша винайдена вже в Нову добу боязнь перед забобонами й також новітнє, матеріалістичне просвітництво суть ніщо інше як похідні, як пода-

льший розвиток примітивної магії та страху перед духами. В кожному разі бурхливе захоплення т.зв. "глибинною психологією" і так само запеклий опір супроти неї належить до цього розділу.

Вже у першопочатках людського суспільства ми знаходимо сліди духовних зусиль відшукати для того, що лише невиразно вчувається, якісь чіткі чи відповідні норми. Навіть на тих, дуже ранніх, наскельних рисунках із родоської кам'яної доби поряд із реалістичними зображеннями звірів знаходиться абстрактний знак, а саме вісім разів повторений, охоплений колом хрест, що у цьому вигляді промандрував через усі культури, що його ми знаходимо сьогодні не тільки у християнських церквах, а й, наприклад, у тібетських монастирях. Це сонячне колесо, що походить із цивілізації, в якій ще довший час ніякого колеса не було, лише частково виникає із зовнішнього боку. З іншого боку, - це символ, це досвід внутрішній, який, ймовірно, так само точно відображає природу, як знаменитий Носоріг із *Zeckenvögeln*. Немає жодної примітивної культури, яка б не володіла часто подивугідно розвинутою системою вчення про таємне та мудре, а саме вчення про, з одного боку, темні речі потойбіч людського дна та його спогадів, з другого боку, про мудрість, що повинна керувати людською поведінкою (10). Чоловічі спілки та тотемні клани *(Totemclans)* зберегли це вчення й навчають його під час посвячення у чоловіки. Античність робила те саме під час своїх містерій, та її багата міфологія є залишком попередніх ступенів таких практик.

А тому цілком послідовним є те, коли поет знову повертається до міфологічних фігур, щоб знайти для своїх переживань відповідний образ. Ніщо не було б більше перекрученим, ніж припускати, що у таких випадках він творить із успадкованого матеріалу. Поет творить радше із "прадавнього переживання", темна природа якого потребує міфологічних постатей, і тому жадібно притягає до себе все споріднене, щоб у ньому "виразитися". "Прадавнє переживання" є безсловесним і не має якогось образу, оскільки є візією "у темному дзеркалі". Це просто наймогутніше передчуття, що хоче стати Словом *(zum Ausdruck werden möchte)*. Це повітряний смерч, який захоплює все, що йому трапляється на шляху, і те, що він викидає назовні, здобуває видимий образ. Та оскільки Слово ніколи не досягає повноти обличчя і ніколи не вичерпує його безмежности, поет потребує якогось часто майже неймовірного матеріалу, щоб хоч приблизно відобразити Передчуте, і до того ж він не може обійтися без упертого та суперечливого Слова, якщо тільки він не хоче, щоб виявила себе моторошна парадоксальність візії. Данте розпростує своє переживання над всіма картинами пекла, чистилища і неба. Ґете потрібні відьомські притулки в горах та підземне царство Греції, а Ваґнерові - уся нордична міфологія та багатства легенди про Парціфаля. Ніцше повертається до сакрального стилю, до дитирамбу та легендарних провісників сивої давнини, Блейк послуговується фантасмагорією Індії, біблійним та апокаліптичним світом образів, а Шпіттелєр позичає всі імена для нових постатей, що справді в страхітливій кількості висипаються з рога достатку його поезії.

До сутности цього багатокольорового явища психологія доклалася головно термінологією та впорядкованим матеріалом. Те, що з'являється у візії, є образом *колективного підсвідомого*, а саме своєрідної вродженої структури тієї псюхе, яка представляє матрицю та передумову свідомости. Згідно з основним філогенетичним законом, психічна структура так само, як і аналогічна, мусить нести на собі

відзнаки розвитку попередніх поколінь предків. Така ситуація є також із підсвідомим - у затьмареннях свідомости, наприклад, у сні, при душевних розладах тощо. Душевні продукти або зміст виступають на поверхню, що несуть на собі всі прикмети примітивного духовного стану, а саме, не тільки за формою, а також за ідейним змістом, так що часто можна було б думати, що вони є фраґментами старовинного таємного вчення. При цьому численні мітологічні мотиви, що виступають на поверхню, які, проте, приховуються у сучасній мові образів, тобто вже немає більше Зевсового орла чи птаха Рока, а є літак; бій драконів - це зудар залізничних потягів; герой, який вбиває дракона, - це героїчний тенор у міському театрі; цітонська мати - товста перекупка городини, а Плутон, який викрадає Прозерпіну, - водій-лихач і т.д. Важливе і для літературознавства особливо значуще полягає у тому, що прояви колективного підсвідомого стосовно стану підсвідомого мають *компенсаторний характер*, тобто завдяки їм однобокий, невлаштований чи й взагалі небезпечний стан підсвідомости повинен бути приведений у стан рівноваги. Та цю функцію можна також бачити у вченні про невротичні симптоми та у божевільних ідеях душевнохворих, де явища компенсації відчутні "на дотик" *(handgreiflich)*, наприклад, у людей, які боязко усамітнюються від усього світу і несподівано відкривають, що кожен знає і говорить про їхні найінтимніші таємниці. Звичайно, що не всі компенсації є такі очевидні; вже невротичні є значно тоншими, а ті, що виступають уві снах, і передусім ті, що у власних снах, є не тільки, наприклад, для любителя, але й знавця спочатку повністю прихованими; вони можуть бути так вражаюче простими, коли їх одного разу зрозуміти. Але найпростіше, як добре відомо, часто найважче. Тому я мушу вказати моєму читачеві на літературу.

Якщо ми насамперед відмовимося від можливости, що, наприклад, такий-от "Фауст" міг би представити особисту компенсацію для Ґетевого стану підсвідомости, то понад це виникає питання, у якому стосунку до *часової свідомости* перебуває такий твір, чи це відношення не слід було би розглядати як певну компенсацію. Велика поезія, що твориться із душі людства, була б, на мою думку, повністю пояснена разом з цим, якщо б її спробували звести до особистого *(auf Persönliches)*. А саме, де б тільки колективне підсвідоме не пробивалося у проживання і не брало шлюб із сучасною свідомістю, там відбувається акт творчости, що стосується усієї епохи, оскільки тоді твір є у найглибшому сенсі посланням до сучасників. А тому *"Фауст"* зачіпає щось у душі кожного німця (як це одного разу відзначив Я. Буркгард (11)), тому й Дантова слава безсмертна, і *"Пастух"* Гермаса став майже канонічною книгою. Кожна доба має свою однобокість, свою упередженість і своє духовне страждання. Кожна епоха - це як душа окремої людини, у неї свій, особливий, специфічно обмежений стан підсвідомости і потребує певної компенсації, яка потім, власне, й відбивається через колективне підсвідоме в той спосіб, що поет або віщун надає словесного виразу невисловлюваному цим моментом часу і чи то образами, чи виводить на сцену те, чого очікує незбагненна потреба усіх, - в Добрі чи уві сні, для спасіння епохи чи для її знищення.

Дуже небезпечно говорити про свою епоху, тому що вже надто великим є обшир того, що стоїть на кону (12). Досить кількох натяків. Твір Франческо Кольонни - це апотеоза кохання у формі одного (літературного) сну, це не історія пристрасти, а зображення стосунку до *Anima*, тобто до суб'єктивного *imago* жіночого, втіленої у постаті Полії. Стосунок здійснюється у язичницькій античній формі, а це

вже знаменне, тому що автор, як ми знаємо, був монахом. Всупереч середньовічно-християнській свідомості його твір виводить одночасно і давніший, і більш юний світ з Гандесу, що є могилою і в той же час матір'ю, яка народжує (13). На ще вищому ступені Ґете вплітає мотив Ґретхен-Гелена - *mater gloriosa*, вічно-жіноче, вплітає як червону нитку в тканину *"Фауста"*. Ніцше проголошує смерть Бога, а у Шпіттелєра те, що боги розцвітають і в'януть, стає мітом про пори року. Кожен з цих письменників промовляє разом з голосами тисяч, десятків тисяч, провіщаючи зміни у свідомості доби. *"Гіпнеротомахія Поліфільо"* Кольонни, каже Лінда Фірц, "є символом живого процесу ставання, що відбувався з людьми непомітно та незрозуміло для них, і дав, починаючи від Ренесансу, початок Новій добі" (14). Вже в часи Кольонни готувалося ослаблення церкви схизмою, з одного боку, і Доба Великих Подорожей та Наукових Відкриттів, з іншого.

Один світ зникав, і розгорталася нова доба, схоплена уже раніше в отій парадоксальній, внутрішньо суперечливій постаті Полії, модерній душі монаха Франческо. Через три століття релігійної схизми та наукового відкриття світу Ґете зображає Фаустову людину, небезпечно здійняту до величі Бога, та робить спробу, відчуваючи нелюдськість цієї постати, поєднати її з вічно-жіночим, з материнською Софією. Ця остання з'являється як найвища форма Anima, яка зняла поганську жорстокість німфи Полії. Ця спроба компенсації не мала жодного тривалого впливу, бо Ніцше знову заволодів надлюдиною, а вона була змушена сама себе втратити. Якщо порівняти *"Прометей"* (15) Шпіттелєра з цією одночасною драмою, то стане зрозумілою моя вказівка на віщунське значення великого твору мистецтва (16).

2. Поет

Таємниця Творчого, як і таємниця Свободи Волі, є трансцендентною проблемою, яку психологія не може вирішити, а тільки описати. Рівно ж і творча людина є загадкою, розв'язок якої хоч і шукатимуть найрізноманітнішими способами, але кожного разу даремно. І все-таки сучасна психологія від часу до часу займалася проблемою митця та його мистецтва.

Фройдові здавалося, що він знайшов ключик до того, як відкрити твір мистецтва у сфері особистих переживань митця (17). А саме тут відкриваються вже можливості, бо ж чи не можна було б виводити твір мистецтва із "комплексів", як, наприклад, неврози? Справді великим відкриттям Фройда було те, що неврози мають цілком певну душевну етіологію (гр. вчення про причини та умови виникнення хвороб - *прим. перекл.*), тобто походять від емоційних причин та ранніх дитячих переживань справжньої чи фантастичної природи. Деякі з його учнів, особливо Ранк та Штекель, працювали з подібною постановкою питання і досягли подібних результатів. Неможливо заперечити, що особисту психологію поета можна за певних умов прослідкувати аж до коренів, аж до найвіддаленіших частин його творчости. Той погляд, що особисте поета багато в чому впливає на вибір та вигляд його матеріалу, сам собою не є нічим новим. Виявити, як далеко сягає цей вплив і в яких особливих аналогічних зв'язках він здійснюється, - це, безумовно, заслуга школи Фройда.

Невроз для Фройда - це задоволення-замінник *(Ersatzbefriedigung)*. Отже, щось невластиве, якась помилка, якесь виправдовування, якесь *"бажання-нічого-не-ба-*

чити" (ein Nichtsehenwollen), коротко, щось суттєво негативне, що не могло б бути кращим. Ніхто б, мабуть, не зважився, замовити добре слово про невроз, бо він є, як здається, ніщо інше, як безглуздий і тому прикрий розлад. Твір мистецтва, що нібито дає аналізувати себе як якийсь невроз і звестися до особистих витіснень *(Verdrängungen)* поета, цей твір мистецтва потрапляє у небезпечне сусідство із неврозом. Проте тут він знаходиться у доброму товаристві, оскільки метод Фройда і релігію, і філософію та деякі інші речі розглядає так само. Якщо залишатися просто при способі розгляду і ще й відверто погоджуватися, що при цьому йдеться про ніщо інше, як про вилущення особистих умовностей, що їх, очевидно, ніколи не бракує, то зі справедливості проти цього нічого не скажеш. Проте, якщо ставиться вимога, щоб з допомогою цього аналізу мала бути пояснена також суть і самого твору мистецтва, то цю вимогу слід категорично відкинути. А саме: суть твору мистецтва полягає не у тому, що вона, ця суть, позначена власними особливостями - що більше так є, то менше йдеться про мистецтво, - а в тому, що вона піднімається високо над особистим і говорить від імени людського духа і серця усього людства. Особисте - це обмеження, ба, навіть вада мистецтва. "Мистецтво", яке повністю або здебільшого є особистим, заслуговує на те, щоб його розглядали як невроз. Якщо Фройдова школа дотримується думки, що кожен мистець є інфантильно-автоеротичною особистістю, то така оцінка може стосуватися його як особи, але не як творця. Бо цей останній не є ані авто-, ані гетеро-, ані взагалі еротичним, а у найвищій мірі об'єктивним, ба навіть не- чи й надлюдським, бо ж як мистець він є своїм твором, а не людиною.

Кожна творча людина є подвійність чи синтез парадоксальних властивостей. *З одного боку, вона є по-людськи особистий, а з іншого, - позбавлений особистісного, творчий процес.* Як людина поет може бути здоровим чи хворим, тому його особиста психологія може і повинна бути пояснена особистісно. На противагу цьому, як мистця, його треба розуміти тільки з погляду його творчої діяльности. Було б, наприклад, грубою помилкою бажати звести манери якогось англійського джентльмена, якогось пруського офіцера чи якогось кардинала до особистої етіології. Джентльмен, офіцер та висока духовна особа - це об'єктивні, безособистісні *officia* (посади, завдання) з певною, їм притаманною об'єктивною психологією. Хоча мистець є чимось протилежним до офіційного, існує все ж якась потаємна аналогія, оскільки специфічно мистецька психологія колективна, і аж ніяк не особиста, справа. Бо ж мистецтво у мистця вроджене як ґін, що мистця охоплює і робить своїм інструментом. Пожадливе в ньому, зрештою, - це не він, людина-особистість *(der persönliche Mensch)*, а твір мистецтва. Як особистість він може мати примхи, бажання та власну мету, натомість як мистець він є у найглибшому сенсі слова "Людиною", він є *Колективною Людиною*, носієм та образотворцем *(Gegfalter)* несвідомо діяльної душі людства. Це його *officium*, тягар якого часто настільки переважаючий, що людське щастя й усе, що для пересічної людини життя робить життєвартісним - все це з неминучістю фатуму *(schicksalsmaessig)* стає жертвою отого *officium*. К.Ґ. Карус пише: "Особливістю є те, через що виявилося назване нами *генієм*, бо власне такий, особливо обдарований дух відзначається своєрідно *тим*, що при усій свободі та чистоті "власного-проживання" *(Sichdarlebens)* він повсюдно укладається в певні рамки та визначається Несвідомим, містичним богом у ньому і що йому присвячуються цілі світоглядні системи *(Anschauun-*

gen), - а він і не знає звідки; тим, що змушує цей геній до дії, до творчости, - а він і не знає в якому напрямку; і що його опановує порив поставання та розвитку, а він і не відає ще з якою метою" (18).

За цих обставин аж ніяк не дивно, що власне мистець, розглядуваний як ціле, є тим, хто критично аналізуючій психології дає особливо багатий матеріал. Його життя стає повне конфліктів, коли у ньому поборюють одна одну дві могутні сили: звичайна людина зі своїми справедливими прагненнями до щастя, задоволення та життєвої безпеки, з одного боку, та безжалісна, творча пристрасть з другого, що в разі необхідности всі особливості бажання просто розчавлює.

А тому так зворушує те, що життєва доля багатьох мистців є такою вкрай нещасливою, ба навіть трагічною, але не через якийсь темний збіг обставин, а через меншевартість або недостатню пристосованість їхньої людської особистости. Нечасто трапляється творча людина, яка не повинна була б дорого заплатити за божественну іскру великих можливостей. Це схоже на те, що кожен народжується з певним обмеженим капіталом життєвої енергії. Найсильніше у ньому, а саме, його *Творче*, буде висмоктувати собі найбільше енергії, якщо він дійсно є мистцем, і на решту залишається тоді вже замало, щоб якісь особливі цінності взагалі могли розвинутися. Навпаки, людське часто буває на користь творчому настільки знекровлене, що воно ще може жити на якомусь примітивному або так чи інакше зниженому рівні. Часто це виражається як дитячість та безтурботність *(Unbedenklichkeit)* або як безцеремонний, наївний егоїзм (т.зв. "автоеротизм"), як марнолюбство чи інші вади. Ці форми меншевартості є настільки сповненими сенсу, наскільки "я" саме в цей спосіб може отримати необхідну йому життєву енергію. Це "я" потребує отих нижчих життєвих форм, бо інакше воно, повністю знищене, пропало б. Особистий автоеротизм деяких мистців можна порівняти з йому подібними позашлюбними або в якийсь інший спосіб упослідженими дітьми, які вже рано були змушені своїми поганими звичками боронитися від руйнівної дії бездушного оточення. А саме такі діти легко стають черствими себелюбними натурами чи то пасивно, через те, що вони все своє життя залишаються інфантильними та безпорадними, чи то активно, через те, що вони порушують мораль та закон. Є цілком очевидним те, що мистець повинен бути поясненим зі його власного мистецтва, а не з недолугостей *(Unzulänglichkeiten)* його натури та із особистих конфліктів, які представляють усього тільки прикрі наслідки тієї обставини, що він є мистцем, тобто людиною, на яку навалився тягар, більший, ніж для простого смертного. "Здатність-до-більшого" *(das Mehrkönnen)* вимагає і більших витрат енергії, чому й може щось *Більше*, з одного боку, супроводжуватися лише чимось *Меншим*, з другого.

Отож, чи знає поет, що його твір в ньому ж і зачатий, що цей твір у ньому ж і росте і зріє, а чи він собі вроює, що він сам зумисне надає певного вигляду власній вигадці *(Erfindung)*, - все це не змінює тієї обставини, що його твір справді росте із нього. Він стосується поета так, як дитина матері. Психологія *Творчого* є, власне кажучи, психологією жіночою, бо творчий твір проростає із несвідомих глибин, по суті, із царства матерів. Якщо гору бере Творче, то гору бере Несвідоме як формуюча життя доленосна сила на противагу свідомій Волі, і Свідомість, часто безпомічно споглядаючи події, підхоплюється навалою якогось підземного потоку. Зростаючий твір - це поетова доля, і він визначає його психологію. Не Ґете робить "Фауста", а душевна компонента "Фауста" робить Ґете (19). А що таке "Фауст"?

"Фауст" - це символ, це не просто семіотична вказівка чи якась алегорія чогось давно вже відомого, це вираз чогось існуючого з давніх-давен, діяльного у німецькій душі, чому Ґете повинен був допомогти при народженні. Чи мислимо, щоб якийсь не-німець написав такого собі "Фауста" або "Так казав Заратустра"? Обидва ж бо натякають на те саме, на щось, що вібрує у німецькій душі, на "прадавній образ" (як сказав колись Буркгардт), фігуру лікаря та вчителя, з одного боку, й похмурого чарівника, з другого; архетип, з одного боку, Мудреця, "готового-прийти-на-допомогу", та Визволителя, з другого боку, Мага, Чаклуна, Спокусника та Диявола. Цей образ від сивої давнини поховано у Несвідомому, де він спить, аж поки прихильність або неприхильність часу не розбудить його саме тоді, коли велика помилка не відверне народ з правильного шляху. Бо ж там, де з'являються хибні шляхи, потрібен провідник і вчитель чи навіть лікар. Спокуслива і помилкова дорога є отрутою, що могла б бути одночасно цілющим засобом, а тінню Визволителя є диявольський руйнівник. Така протидія впливає насамперед на мітичного Лікаря: зцілитель, який лікує рани, сам є носієм ран, класичним прикладом чого є Хірон (20). У сфері християнства - це рани Христа під ребрами, Христа - великого Лікаря. Проте Фауст, що характерно, не має ран, його не торкнулась моральна проблема: можна бути і тим й іншим, сміливим та диявольським, коли спромогтися розщепити свою особистість, і тільки тоді можна "почуватися на шість тисяч стіп потойбіч добра і зла". За відшкодування, що нібито вислизнуло Мефістофелеві з рук, через сто років було виставлено кривавий рахунок. Але хто ще всерйоз вірить, що поет висловлює правду усіх? В яких рамках треба було б в такому разі розглядати твір мистецтва?

Архетип сам по собі не є ані добрим, ні поганим. Він - це морально індиферентний "нумен" (лат. - божественний першопочаток - *прим. перекл.*), що тільки через зудар зі свідомістю стає одним або іншим чи якоюсь суперечливою двоїстістю. Таке рішення приймається, свідомо чи несвідомо, з людської точки зору. Існує багато таких пра-образів, проте всі вони так довго не з'являються у снах окремих людей *(der einzelnen)* і у творах мистецтва, аж поки не будуть збуджені відхиленнями свідомости від якогось середнього шляху. Проте, якщо свідомість забреде на манівці, зайнявши односторонню та фальшиву точку зору, то "інстинкти" оживають і посилають свої образи у сни окремих людей *(der einzelnen)* та на вирази обличчя *(die Gesichte)* мистців та ясновидців, аби відновити тим самим душевну рівновагу.

Отак душевна потреба народу виповнюється у творі поета, і тому цей твір означає для поета насправді більше, ніж його особисту долю, хай там свідомий він цього чи ні. Він є в найглибшому сенсі цього слова інструментом свого твору, а тому знаходиться під ним, тому й не можемо ми ніколи очікувати від нього тлумачення його власного твору. Найвище, чого поет досягає - це надання творові форми. Тлумачення він повинен залишити іншим та майбутньому. Великий твір - це як сон, що попри всю очевидність сам себе не витлумачує й ніколи не є однозначним. Жоден сон не каже: "Ти можеш"; або "Це - істина"; він формує образ, подібно до того, як природа дає зростати зелам, а нам залишається робити висновки.

Коли хтось має страшний сон, то він має страху або забагато, або замало, і коли хтось бачить уві сні мудрого вчителя, то він або занадто повчальний або сам

потребує вчителя. І перше, і друге, кажучи делікатно, є одне й те ж, переконатися в чому можна, коли дозволити творові мистецтва впливати на себе приблизно так, як цей твір впливав на поета. Щоб зрозуміти його (цього твору) сенс, слід дати йому сформувати себе так, як він сформував поета. І тоді ми зрозуміємо також, яким було його "прадавнє переживання": поет торкнувся тих цілющих та рятівних глибин душі, де ще ніхто зосібна не відокремився для самоти свідомости, аби торувати сповнений страждань, хибний шлях; де всі ще ширяють разом, і тому відчуття та вчинки окремої людини *(des einzelnen)* стосуються усього людства.

Повторна поява у "прадавньому стані" *"participation mystique"* (фр. містична причетність - *прим. перекл.*) - це таємниця творення мистецтва та його впливу, бо на цьому рівні переживання переживає вже не якась окрема людина *(der einzelne)*, а народ, і йдеться вже більше не про добро й лихо одиниці, а про життя народу. А тому і є великий твір мистецтва об'єктивним та безособовим, і зворушує якнайглибше. Тому і є поетове особисте просто перевагою або перешкодою, але ніколи не є суттєвим для його твору. Його особиста біографія може бути біографією філістера, хороброї людини, невротика, блазня чи злочинця. Вона може бути цікавою та неминучою, але стосовно поета вона є несуттєвою.

Переклад Івана Герасима

Примітки

1. *Hermetica.* Oxford, 1924. 1. P. 114-133.
2. У зв'язку з цим див. мої роздуми у *"Статті про новітню історію"* (1944).
3. Цю тему ґрунтовно, згідно з принципами комплексної психології, опрацювала Лінда Фірц-Давід у дослідженні *"Любовний сон Поліфільо"* (1947).
4. Деякі уривки з Бьоме є у моїй статті *"До емпірії процесу індивідуації"*.
5. Див. докладне дослідження А. Яффе *"Образки та символи казки "Золотий горщик" Е. Т. Гоффманна в "Образах підсвідомого" К.Ґ. Юнґа"*.
6. У зв'язку з цим згадуються такі твори, як *"Улісс"* Дж. Джойса, що, незважаючи на свою нігілістичну дезінтеґрацію, осягають таку глибину. Пор.: К.Ґ. Юнґ *"Улісс"*.
7. *"Сповідь"*. Кн. IX., Розд. X.
8. Там само. Розд. 33., С. 14.
9. Там само. С. 24.
10. *"Родові вчення Джаґґи"* (1932-1938) Б. Ґутмана вміщені у 3-х томах і мають 1975 сторінок.
11. *Briefe an Albert Brenner* // Basler Jahrbuch. 1901. P. 91.
12. Про це я писав у 1929 р.
13. Гіпнеротомахія Поліфільо. Венеція, 1499. Пор. з цього приводу роздуми Лінди Фірц-Давід у *Der Liebestraum des Poliphilo.* Zürich, 1947. P. 239.
14. Там само. С. 38.
15. Тут я покликаюся на перший прозовий варіант.
16. Пор.: *"Психологічні типи"* (1950).
17. Пор.: З. Фройд *"Галюцинації і сни у "Ґрадіві" В. Єнсена"* та *"Леонардо да Вінчі"*.
18. *Psyche.* Jena, 1926. P. 158.
19. Сон Еккермана, в якому пара Фауст/Мефістофель, немов подвійний метеор, падає на Землю й цим нагадує мотив Дискурів. У зв'язку з цим пор. мої лекції *"Про воскресіння"* та мотив пари друзів в *"Образах підсвідомого"*. Згаданий вище сон Еккермана інтерпретує суттєві особливості Ґетевого розуміння псюхе. Особливо тонким є зауваження Еккермана про те, що крилата, з маленькими ріжками фігура

Мефістофеля нагадує йому Меркурія. Таке спостереження повністю збігається з алхемічною природою та суттю головного твору Ґете.
20. Щодо цього мотиву, то варто пор. К. Кереньї *"Божественний лікар"*. Базель, 1948. С. 84.

Артур Шопенгауер (1788-1860) - німецький філософ-ірраціоналіст, основоположник філософського песимізму.
Едуард Гартман (1842-1906) - німецький філософ, прихильник панпсихізму, який вважав основою всього сущого абсолютне несвідоме духовне начало - світову волю.
Йоганн Якоб Бахофен (1815-1887) - швайцарський історик права, автор праці *"Материнський закон"* (1861), в якій досліджено еволюційну історію сім'ї.
Йоганн Вольфґанґ фон Ґете (1749-1832) - німецький поет, драматург, один з найвидатніших представників Ваймарського класицизму.
Генрі Райдер Ґаґґард (1856-1925) - англійський письменник, автор пригодницьких романів.
Герман Мелвілл (1819-1891) - американський прозаїк, предтеча неоромантизму.
Гермас (II ст. н. е.) - автор твору *"Пастир"*, що складається з трьох частин: *"Візії"*, *"Наказ"*, *"Образ"* і написаний у формі покаяння.
Карл Шпітеллєр (1845-1924) - швайцарський письменник, драматург, есеїст, лауреат Нобелівської премії (1919). У творі *"Олімпійська весна"*, про який згадує Юнґ, описує велич і глибину космосу.
Якоб Бьоме (1575-1624) - німецький письменник і теософ.
Ґустав Мейрінк (1868-1932) - австрійський письменник-експресіоніст.
Ернст Теодор Амадей Гоффманн (1776-1822) - німецький письменник-романтик.
Якоб Буркгард (1818-1897) - швайцарський філософ, історик культури, основоположник культурно-історичної школи в історіографії.
Ернст Барлях (1870-1938) - німецький скульптор, художник і драматург.
Альфред Кубін (1877-1959) - австрійський художник, письменник, філософ.
Отто Ранк (1884-1939) - австрійський психоаналітик.
Франческо Кольонни (1493-1527) - італійський монах-домініканин, письменник, відомий як автор роману *"Гіпнеротомахія Поліфільо"*, що описує любовну історію, в якій герой проходить уві сні через ідеальний світ.

АРХЕТИПНА КРИТИКА І ТЕОРІЯ

Архетипна критика має два основні позалітературні джерела: культурну антропологію Дж. Фрейзера та психоаналіз К. Юнґа. Дж. Фрейзер - один із відомих представників так званої Кембріджської школи антропологів, у своєму дослідженні *"Золота галузка"* прослідковує архетипні зразки мітів і ритуалів в усній та обрядовій традиції різних культур. Для літературної критики особливе значення мали припущення Фрейзера, що міт - це відгалуження або проекція ритуалу, яка супроводжує ритуал або йде після нього. Значно пізніше К. Леві-Стросс обґрунтував, що ритуал і міт взаємопов'язані; міт функціонує на концептуальному рівні, а ритуал - на рівні дії. Н. Фрай пішов далі: він розглядав *"Золоту галузку"* як "вид граматики людської уяви", як "студію символізму підсвідомого". Для Фрая походження міту і ритуалу не є важливим; дослідження Фрейзера містить в собі архетипний ритуал, з якого літературна критика повинна логічно, а не хронологічно, виводити структурні принципи наївної драми. Для критика ритуал - це зміст, а не джерело драми, і всі драматурги знають, що ритуал - це найкращий засіб, щоб підтримувати увагу аудиторії.

Архетипна критика запозичила від Юнґа ідею "колективної підсвідомости", що лежить в основі мітів, релігійних ідей, притаманних багатьом культурам і цілим історичним епохам. Елементи архетипного міту видозмінюються в різних культурах, але його сутність спільна для усіх культур. Найважливіший архетип у Юнґа - це "я", визначальний для процесу індивідуації, для шляху нашого утвердження у цьому світі. Ідеї Юнґа та Фрейзера використав для своїх досліджень М. Бодкін *"Архетипні зразки у поезії"* (1934), а також Р. Ґрейвс *"Біла богиня: історична ґраматика поетичного міту"* (1948). Дж. Кемпбелл у праці *"Герой із тисячею облич"* (1949), спираючись на юнґівську концепцію, розглядає міт пошуків героя як коловий мономіт. З появою *"Анатомії критики: чотири есе"* (1957) Н. Фрая архетипна теорія і практика зайняли своє місце у контексті інших напрямків та шкіл.

Нортроп Фрай (1912-1991) - відомий канадський літературознавець та теоретик, один з найвідоміших представників архетипної моделі аналізу літературних текстів. Основні праці: *"Анатомія критицизму: чотири есе" (Anatomy of Criticism: Four Essays, 1957), "Spiritus Mundi: есе про літературу, міт і суспільство" (Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth and Society, 1976), "Великий код: Біблія і література" (The Great Code: The Bible and Literature, 1982), "Міт визволення: роздуми над проблемами Шекспірових комедій" (The Myth of Deliverance: Reflection on Shakespeare's Problem Comedies, 1983), "Подвійне бачення" (The Double Vision, 1991).*

Н. Фрай відрізняє літературний архетип від антропологічного та психологічного начал; для нього дослідження Фрейзера - це з'ясування основи

наївної драми, а юнґівські праці уможливлюють розуміння наївного романсу (тут і надалі у тексті Н. Фрая дефініція *романс* означає вид середньовічної прози про таємничі та надзвичайні пригоди героїв - *приміт. упорядників*). Архетипна взаємопов'язаність літературних творів дає змогу встановити оригінальність автора. У "Першому есе" *"Анатомії критики"* Фрай розглядає п'ять первинних видів, які набувають тематичної та розповідної форми: мітичний, романтичний, високоміметичний, низькоміметичний та іронічний). Фрай показує, що західна література постійно використовувала одні й ті ж структурні принципи наратії і переміщалася від невитісненого міту до реалізму. "Друге есе" - це аналіз символічного значення у межах п'яти фаз: літературної, описової, формальної, мітичної та аналогічної). Літературний рівень найкраще можна пізнати через реторичний та текстуальний аналіз; описовий рівень піддається історичному та біографічному аналізові; формальний рівень вимагає алегоричних коментарів, а мітичний та аналогічний рівень - архетипного аналізу. У "Третьому есе" Фрай розглядає структуру архетипних образів як значення *(dianoia)* і розповідь *(mythos)* та дає аналіз чотирьох основних наративних зразків (романс, комедія, трагедія, сатира та іронія). "Четверте есе" окреслює чотири жанри (драма, епос, проза та лірика) згідно з їхніми формами та ритмами. На думку Фрая, основні структурні принципи походять з мітів, і саме це "забезпечує літературі її комунікаційну силу впродовж століть, незважаючи на усі ідеологічні зміни".

Архетипний аналіз критикували за його обмежений характер, що давав змогу прочитання усієї літератури за допомогою кількох одноманітних зразків. Негативно оцінювали також розмивання меж між мистецтвом і мітом, між мистецтвом та релігією, релігією та філософією.

Архетипна критика Фрая передбачила і підготувала шлях до структуралізму. Твердження, що автор не зовсім контролює повне значення свого тексту, співзвучне з твердженнями теорії читацької реакції, яка наголошує на читачеві як на джерелі, що може надавати значення. У наш час архетипну критику широко використовують, особливо у теорії жанру, інтердисциплінарних студіях та у компаративістиці.

Поданий нижче текст - це фраґмент книги Н. Фрая *"Анатомія критики: чотири есе"*. Переклад здійснено за виданням: Frye N. Northtrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1957.

Марія Зубрицька

АРХЕТИПНИЙ АНАЛІЗ: ТЕОРІЯ МІТІВ

Вступ

У малярстві можна легко віднайти як структуральні, так і зображувальні елементи. Звичайно, будь-яка картина - це картина чогось: вона подає або ілюструє "суб'єкт"/предмет, створений із речей, аналогічних до "об'єктів" у значенні смислового досвіду. Водночас там також є деякі елементи образотворчої форми: те, що картина подає, зорганізовано у структурні взори та усталені форми вираження, притаманні тільки картинам. Такі слова, як "зміст" і "форма", часто вживають для опису тих аспектів мистецтва, які доповнюють один одного. "Реалізм" додатково підкреслює значення того, чим є ця картина; стилізація, примітивна вона чи витончена, також натякає на образотворчу побудову. Екстремний ілюзорний реалізм або реалізм типу *trompe l'oeil* (зоровий ефект - *приміт. перекл.*) - приклад того, як далеко можна зайти, застосовуючи підкреслювання в одному напрямі; абстрактна, або точніше, безоб'єктна образотворчість є прикладом того, що можна зайти дуже далеко у протилежному напрямі. (На мою думку, вислів "не-зображувальна образотворчість" - нелогічний, тому що сам малюнок уже є зображенням). Однак маляр-ілюзіоніст не може втекти від образотворчих звичок, а необ'єктивний живопис є таки імітацією мистецтва в арістотелівському розумінні; отже, не боячись самозаперечення, ми можемо сказати, що мистецтво живопису полягає у пов'язуванні живописної "форми" або структури та живописного "змісту", або предмета.

Чомусь традиція західного малярства та застосування теорії до нього були під сильним впливом імітаційного або зображувального прийому. Навіть у класичному малярстві маємо певну кількість гнітючих оповідань про те, як птиці дзьобають намальований виноград, - тобто натяк на те, що грецькі мистці найбільше гордилися тим, що створювали головоломки/загадки стилю *trompe l'oeil.* Розвиток малювання з прямою перспективою у добу Ренесансу надав таким здібностям престижу, оскільки поява тривимірності на двовимірному полотні, по суті, є прийомом *trompe l'oeil.* Якщо хтось відвідає сучасні мистецькі галереї, то зможе легко переконатися у силі і настирливості думки, що моральне завдання художника полягає в тому, щоб осягнути подібність, яку можна розпізнати у предметі, а саме відтворення такої подібности - це основне завдання його картин.

Оригінальний мистець знає, що коли глядачі вимагають подібности до предмета, то, звичайно, вони хочуть саме навпаки, тобто бажають мати подібність до художнього способу вираження, з яким вони знайомі. Тому, коли мистець відійде від цих способів, то, звичайно, може твердити, що він є тільки оком, і малює тільки те, що бачить і як бачить. Причини, чому він допускає собі говорити такі небилиці, абсолютно зрозумілі: він бажає сказати, що малювання - це не тільки легко зроблена декорація, вона також потребує важкого подолання проблеми простору. Але це можна сказати без визнання того, що формальна причина картини є поза

картиною, тобто твердження, яке могло б знищити усе мистецтво, якби його сприймати серйозно. Що мистець справді зробив, то це на глибинному рівні погодився прислухатися до непізнаного, але глибокого імпульсу бунтувати проти традиційних способів, які були прийняті у його часи. Так, Мане, розірвавши зв'язки зі школою Барбізона, виявив глибшу близькість із Ґойя та Велазкесом; а Сезанн, розірвавши з імпресіоністами, виявив глибшу спорідненість із Шарденом і Массаччіо. Але оригінальність не зробить мистця незвичайним; вона буде надалі штовхати його до прийнятого способу, піддаючись законові самого мистецтва, яке увесь час хоче переформувати себе у власних глибинах і яке через своїх геніїв творить метаморфозу так, як через менші таланти творить мутацію.

У теорії критики музика дозволяє собі на освіжувальний контраст до образотворчого мистецтва. Коли відкрили перспективу у живописі, музика могла би піти у подібному напрямі, але насправді розвиток репрезентативної або "програмної" музики був дуже обмежений. Слухачі можуть надалі отримувати насолоду, слухаючи зовнішні звуки, вправно зімітовані в музиці; але ніхто не твердить, що композитор буде декадентом чи шарлатаном, якщо він не репродукуватиме такі імітації. І ніхто не вірить, що ці імітації за своєю важливістю випереджують форму самої музики, а тим паче, що вони утворюють ці форми. Тому структурні принципи музики виразно зрозумілі, і навіть дітей можна цього навчити.

Припустимо, що це вступ до теорії музики, а не поетики. Тоді у діапазоні звуків, які можна почути, ми могли б почати відокремлення інтервалів від октав, і пояснити, що октава поділяється на дванадцять теоретично рівних півтонів, що творять шкалу з дванадцяти нот, які потенційно включають всі мелодії і гармонії, котрі наш читач може чути. Тоді ми могли б відділити ці дві точки відпочинку у відповідній шкалі, тобто звичайні мажорні і мінорні акорди, і пояснити систему двадцяти чотирьох пов'язаних ключів і визнаних умовних тональностей, які вимагають, щоб цей твір, звичайно, розпочинався і закінчувався у тому самому ключі. Ми могли б пояснити основу ритму, як наголошення кожного другого або кожного третього удару, пройшовши через цілий список основних знань.

Такий нарис дав би раціональний опис структури західної музики від 1600 до 1900 р. і також у дещо визначеній та гнучкішій, але засадничо відмінній формі опис усього, що читач звик називати музикою. Якби ми бажали, то перш ніж братися за серйозні справи, ми могли б подати всю музику, яка є поза західною традицією, у вступному розділі. Дехто міг би протестувати, що система рівних настроювань, де С-дур і Д-моль є тією самою нотою, що це просто вигадка. Інші можуть опонувати, що композитор не повинен прив'язуватися до музичних елементів, які так негнучко стали традиційними, або можуть твердити, що джерела вираження у музиці повинні бути такими вільними, як повітря. Ще інші можуть протестувати, що ми навіть не говоримо про музику: хоча симфонія Юпітера написана у ключі С-дур, а *П'ята симфонія* Бетговена у С-моль. І якщо б ми комусь пояснили різницю між цими двома ключами, то таке пояснення не дало б їм поняття про справжню різницю між симфоніями. Однак цих опонентів можна було б просто проіґнорувати. Наш підручник не дав би читачеві повної музичної освіти, не дав би огляду музики, як вона існує у думці Бога або у співі ангелів, але і того б вистачило.

У книжці ми намагаємося дати огляд кількох граматичних основ літературного вислову та його складників, які подібні до таких музичних елементів, як тональ-

ність, простий і складний ритми, канонічні імітації тощо. Наша мета - подати раціональний огляд деяких структурних принципів західної літератури у контексті класичної і християнської спадщини. Ми говоримо, що ресурси усного вислову обмежуються (якщо взагалі це слово тут підходить) літературними відповідниками ритму і ключа, хоча це не означає (як і в музиці), що його ресурси в мистецькому сенсі вичерпані. І, напевно, маємо таких опонентів, яких ми уявили у справах музики і які твердять, що наші категорії штучно підібрані, що вони недостатньо представляють розмаїття літератури або що вони не стосуються їхнього досвіду читання. Однак питання, якими є структурні принципи літератури, досить важливе. І оскільки література - це мистецтво слова, то, очевидно, легко підшукати слова для опису тих принципів, так само легко, як підшукати слова "соната" чи "фуга" у музиці.

У літературі, як у малярстві, практиці та теорії, традиційно звертали увагу на зображувальність або "життєподібність". Наприклад, коли беремо до рук повість Діккенса, наш відруховий імпульс (звичка, вироблена усією критикою, з якою ми ознайомлені) намагається порівняти її із "життям", нашим або сучасників Діккенса. Коли ми натрапляємо на такі типи, як Гіп або Квілп, то тому, що ні ми, ні вікторіянці ніколи не знали нікого "подібного" до цих монстрів, уся методика швидко розлітається. Деякі читачі можуть нарікати, що Діккенс вдався до "звичайної" карикатури (немовби творити карикатури - це легке завдання); інші, розумніші, відкидають критерій життєподібности і насолоджуються твором як таким.

Структурні принципи малярства часто описують способом їхніх аналогів до площинної геометрії. Відомий лист Сезанна описує уподібнення живописної форми до кулі і куба, і так здається, що мистці абстрактного мистецтва це доводять. Геометричні форми аналогічні тільки до картин, які зовсім неідентичні з ними; справжні структуральні принципи малювання повинні походити не із зовнішньої аналогії до чогось інакшого, тільки із внутрішньої аналогії даного мистецтва. Подібно структурні принципи літератури повинні бути виведені із архетипного і анаґоґічного аналізу, тобто з єдиних родів, які приписують більший контекст літературі як цілісности. У першому есе ми бачили, що, коли різні види белетристики переходять від мітичного до низькоміметичного та іронічного, вони наближаються до пункту екстремного "реалізму" або зображувальної подібности до дійсности. Мітичний вид, тобто оповідання про богів, де герої мають найбільш можливу силу для дії, є найбільше абстрактним та умовним із усіх літературних видів, і так само як відповідні види в інших мистецьких висловах (наприклад, візантійське релігійне мистецтво) виявляють найвищий ступінь стилізації у своїй структурі. Тому структурні принципи літератури близько пов'язані з мітологією та порівняльною релігією, як мистецтво з геометрією. І у цьому есе як граматику літературних архетипів ми будемо вживати символіку з Біблії і дещо менше з класичної мітології.

У єгипетській казці про двох братів (яка, як припускають, є джерелом оповідання про дружину Потіфара у леґенді про Йосипа), дружина старшого брата намагається звабити неодруженого молодшого брата, який з ними живе, і коли він не піддається, вона звинувачує його, що він хотів її зґвалтувати. Молодший брат вимушений втікати, а старший, розлючений, переслідує його. Поки що ці події представляють більш-менш вірогідні факти життя. Тоді молодший брат звертається до Ра за допомогою, благаючи справедливости у цій справі; Ра ставить велике

озеро поміж ним та його братом, і у вияві божественного захоплення, наповнює його крокодилами. Цей епізод не більше фіктивний, як і будь-який інший, що був перед цим, а також не більше логічно пов'язаний, як інші епізоди, із цілістю сюжету. Але він позбувся зовнішньої аналогії до "життя": ми говоримо, що такі речі відбуваються тільки в казках. Отже, єгипетська історійка у своєму мітичному епізоді набула абстрактної літературної прикмети; і тому, що оповідач міг зовсім легко розв'язати свою невеличку проблему більше "реалістично", здається, що в Єгипті література більше, ніж інші види мистецтва, надає перевагу певному ступеневі стилізації.

Подібно середньовічний святий із великим удекорованим ореолом навколо своєї голови може виглядати, як старий чоловік, але мітична прикмета, ореол, надає картині абстрактної структури, а святому - такого вигляду, який ми бачимо тільки в образотворчому мистецтві. У примітивних спільнотах жваво розвиваються мітичні і народні казки, і звичайно, відповідають смакові на геометричні орнаменти у пластичному мистецтві. У нашій традиції належне місце відведене ймовірності людського досвіду, що вміло і постійно підлягає імітації. У рідкісних обманах, коли вигадка представлена або й навіть прийнята як факт, як *"Журнал року пошести"* Дефо або *"Гарна пристань"* Самуеля Батлера відповідають ілюзіям у стилі *trompe de l'oeil* в образотворчому мистецтві. На другій екстремі маємо міти або абстрактні белетризовані інтенції, у яких боги чи подібні до них істоти роблять, що їм заманеться, або що насправді означає, роблять те, що захоче автор оповідання. Як ми вже згадували у першому есе, повернення іронії до міту відбувалося одночасно із абстракцією, експресіонізмом, кубізмом та іншими пошуками підкреслювання самоохоплюваності картинної структури в образотворчому мистецтві. Шістдесят років тому Бернард Шоу підкреслив суспільне значення п'єс Ібсена та їхньої тематики. Сьогодні (2) пан Еліот звертає нашу увагу на архетип Алкести у *Cocktail Party*, на архетип Іона у *The Confidential Clerk* (3). Перший походить з доби Мане і Деґа; другий - із доби Брака і Ґрегама Сатерланда.

Отже, ми починаємо наше дослідження архетипів світом мітів, абстрактним або чисто літературним світом видуманих чи тематичних задумів, які не заторкнені канонами ймовірних адаптацій знайомих переживань. З погляду наратії, міт є імітацією дії, яка знаходиться близько або на можливій грані бажань. Боги люблять гарних жінок, б'ються один із одним із величезним завзяттям, співчувають і допомагають людині або споглядають її нещастя згори своєї безсмертної свободи. Сам факт, що міт діє на горішньому рівні людського бажання, не означає, що він представляє свій світ, як вже осягнений, або як можливий до осягнення людиною. З погляду значення або дії, міт - це такий самий світ, на який дивляться як на поле дії, але пам'ятають про наш принцип, що значення або зразок поезії є структурою образів із концепційними імплікаціями. Світ мітичних образів представлений у релігії концепцією неба або Раю, і є апокаліптичним у тому сенсі, що він уже з'ясований, тобто це світ повної метафори, у якій все потенційно ідентичне з усім іншим, так немовби все було всередині одного безмежного тіла.

Реалізм чи мистецтво відображення викликає реакцію: "Як це подібне до того, що ми знаємо!" Коли те, що написане, є таким, як те, що нам уже відоме, ми маємо світ поширеного порівняння або натяку на нього. Якщо реалізм є мистецтвом безумовного порівняння, то міт - це мистецтво безумовної метафоричної ідентичности. Слово "сонце-бог" із дефісом замість присудка - це чиста ідеограма (у термінології

Паунда), або буквальна метафора у нашій термінології. У міті структурний принцип літератури ми бачимо вже ізольованим; у реалізмі ми бачимо цей самий структурний принцип (а не подібні до нього), який творить контекст вірогідности. (Так є у музиці: твори Пурцеля або твори Бенжаміна Бріттена можуть бути зовсім неподібними до себе, але, якщо обидва твори є у ключі Д-дур, то їхня тональність буде такою ж). Та присутність мітичної структури у реалістичній прозі творить певні технічні проблеми для того, щоб вона стала вірогідною, а засоби, які використовуються для розв'язання тих проблем, можна загально назвати витісненням.

Отже, міт - це одна крайність літературного задуму. Інша - це натуралізм, а посередині знаходиться ціле поле романсу; вживаю цей вислів для означення не історичного виду, як у першому есе (про теорію видів), а як тенденцію (яку там же згадано) витісняти міт у людському напрямі, притому у контрасті до "реалізму", і умовно зобразити зміст в ідеалізованому напрямі. Центральний принцип витіснення - це те, що можна метафорично ідентифікувати у міті і що у романсі можна пов'язати тільки з якимось порівнянням: аналогія, значуща пов'язаність, випадково пов'язані образи тощо. У міті можемо мати сонце-бога або дерево-бога; у романсі - людину, яка досить значущо пов'язана із сонцем або деревами. У більше реалістичних видах ця асоціація стає менше важливою і більше є випадком, навіть напіввипадкових чи випадкових образів. У сукупності леґенд про св. Юрія Змієборця або про Персея (про це буде пізніше), державу, якою керує старий і хворий король, тероризує змій, який вимагає від короля дочку, але герой вбиває змія. Це виглядає так, немов романтична аналогія (а тут навіть, може, і похідна від цього) про міт спустошеної землі, яку оживив бог плодючости. Отже, у міті і змій, і старий король будуть означені. Ми навіть можемо сконцентрувати міт далі, до Едіпової фантазії, в якій героєм є не зять короля, а його син, а врятованою дамою - мати героя. Якщо б ця історія була тільки примітивним сном, тоді така ідентифікація постатей була б очевидною. Але, щоб історія була правдоподібною, симетричною і морально прийнятною, треба досить багато дислокацій, і це тільки після того, як буде зроблено порівняльне дослідження типу цієї розповіди, внутрішня метафорична структура якої починає виявлятися.

У *"Мармуровім Фавні"* Гавторна, статуя, яка дає назву творові, так тісно пов'язана з постаттю Донателло, що читач мусів би бути надзвичайно тупим або неуважним, щоб не побачити, що статуя насправді "є" Донателло. Пізніше ми зустрічаємо незвичайно чисту і лагідну дівчину Гільду, яка живе у вежі, оточеній голубами. Голуби дуже люблять її; один з героїв називає її своєю "голубкою"; окремі коментарі автора чи інших героїв вказують на її особливий зв'язок з голубами. Якщо б ми сказали, що Гільда - це голуб-богиня, як Венера, яку ідентифікуємо з її голубами, тоді б ми правильно не відчитали оповідання у такому вигляді; ми повинні б сприйняти його міт. Але визначення того, наскільки близьким є Гавторн до міту, не є зовсім доречним. Тобто ми визнаємо, що *"Мармуровий Фавн"* - це нетипова низькоміметична белетристика: у творі переважає зацікавлення, яке опирається на белетризований романс минулого, і перед ним ще є іронізуючі письменники міту із наступного століття, наприклад, Кафка чи Кокто. Це зацікавлення часто називають алегорією, але Гавторн, мабуть, мав рацію, називаючи його романсом. Ми бачимо зацікавлення абстракцією у зображуванні героя, і якщо б ми не знали інших законів, а тільки низькоміметичні, ми б були незадоволеними.

Або маємо у міті оповідання про Персефону, яка щороку щезає у підземеллі на шість місяців. Тут у чистому вигляді маємо міт смерти і відродження; але хоч оповідання, так як воно подане, має невеличку дислокацію, мітичний взірець можна легко побачити. Подібний елемент побудови часто з'являється у Шекспірових комедіях, де задля вірогідности він мусить вдаватися до високоміметичного рівня. У п'єсі *"Багато галасу знічев'я"* герой уже настільки мертвий, що можна співати похоронні пісні, але це відсувається аж на кінець п'єси. Імоджін у *"Симбеліні"* має прибране ім'я і порожній гріб, але вона також має похоронні відправи. Оповідання про Герміону і Пердіту такі подібні до міту про Деметру і Персефону, що не робиться навіть ніяких намагань подати серйозні пояснення. Герміона, після свого щезнення, повертається один раз уві сні як дух, і її повернення до життя у вигляді статуї, тобто перенесення міту Піґмаліона, потребує пробудження віри, хоча (на одному рівні вірогідности) вона зовсім не була статуєю. Тут нічого не сталося, маємо тільки ефект обману. Можемо зауважити, наскільки мітично абстрактнішим може бути тематичний письменник від автора фікції (белетристичний): наприклад, коли Спенсерова Флорімель щезає у морі на всю зиму, ніхто не розпитує, чому це так, і вона залишає "снігову даму" на своєму місці, а тоді з великим розбурханням весняних вод повертається наприкінці четвертої книги.

У низькоміметичних формах розпізнаємо такий самий структурний порядок смерти і відродження героїні, коли Естер Саммерсон заражається віспою або коли стріляють у Лорну Дун перед престолом, під час її шлюбу. Ми наближаємося до засобів реалізму, і хоча очі Лорни ще "затемнені смертю", ми знаємо, що автор ще не має на думці її смерти, оскільки він має намір пізніше її зцілити.

Тут знову цікаво зробити порівняння з *"Мармуровим Фавном"*, де так багато згадок про скульпторів та ставлення статуй до живих людей, що ми майже сподіваємося на якусь розв'язку, як у *"Зимовій Казці"*. Гільда загадково щезає, і під час цієї відсутности її коханець, скульптор Кеніон, викопує зі землі статую, яку пов'язує з Гільдою. Після того Гільда повертається, і насамкінець маємо вірогідне оправдання її відсутности, але не без досить гострих і нетерпеливих зауважень самого Гавторна, щось на зразок того, що він не має ніякого зацікавлення в тому, щоб видумувати вірогідні пояснення, і бажає, щоб читачі дали йому трохи більше свободи. Та Гавторнові самостримування помітні, хоча почасти самонаставлені, і ми це побачимо, якщо звернемося до *"Ліґеї"* Е. А. По, де використано порядок мітичної смерти і відродження без жодних оправдань. По був виразно радикальнішим абстракціоністом, ніж Гавторн, і це одна з причин безпосередности його впливу на наше століття.

Ця спорідненість між мітичним і абстрактно літературним висвітлює багато аспектів белетристики, зокрема популярної белетристики, яка удосталь реалістична, щоб бути вірогідною у поодиноких прикладах, і достатньо романтична, щоб мати "добру фабулу", тобто виразно заплановану фабулу. Прикладом цього може бути введення якогось знака, який є провісником символа або засобом подачі фабули як здійснення пророцтва, заданого на початку. У своїй екзистенціальній проекції такий засіб підказує зародок долі, яку не можна обминути, або затаєну всемогутню волю. А насправді - це частина чисто літературного плану, що надає початкові якогось симетричного співвідношення з кінцем, єдина неминуча воля, що тут задіяна, тобто воля автора. Тому ми часто її знаходимо навіть в авторів, які за своїм

темпераментом не дуже симпатизують якимсь провісникам. Наприклад, Анна на початку твору Толстого *"Анна Кареніна"*, сприймає смерть залізничного носильника як поганий знак для себе. Подібно, якщо ми бачимо знаки і провісників у творах Софокла, то вони там тому, що відповідають побудові такої драматичної трагедії, але нічого не говорять про якусь виразну віру в долю, яку драматург або глядачі могли мати.

Отже, ми маємо три способи організації мітів та архетипних символів у літературі. По-перше, є невитіснений міт, який, звичайно, займається богами або демонами і має форму двох контрастних світів, повних метафоричних ідентифікацій, одна з яких є бажаною, а інша - небажаною. Часто такі світи ідентифікують з екзистенційним небом або пеклом тих релігій, які є сучасницями такої літератури. Одну із цих форм метафоричних організацій називаємо апокаліптичною, а іншу - демонічною. По-друге, ми маємо загальну тенденцію, яку називаємо романтичною, тобто тенденцію, яка підказує невисловлений прямо мітичний зразок у світі і яку близько пов'язуємо з людським досвідом (4). По-третє, ми маємо тенденцію до "реалізму" (моє незадоволення цим невідповідним терміном можна вбачати у тому, що я вжив лапки), щоб зосередити всю увагу на змісті та способі представлення, а не на формі фабули. Іронічна література починається реалізмом і тяжіє до міту, бо її мітичний взірець, як звичайно, більше натякає на демонічний, а не апокаліптичний світ, хоча іноді він продовжує романтичну традицію стилізації. Гавторн, По, Конрад, Гарді і Вірджинія Вульф - чудовий приклад цього.

Коли ми дивимося на картину, то можемо стати близько й аналізувати деталі пензля. Можна сказати, що такий підхід подібний до реторичного аналізу літератури за напрямом "нової критики". Якщо стати трошечки далі, то увесь взір стає виразнішим, і можемо вивчати зміст: наприклад, це найкраща віддаль для голландських картин, і тоді ми повністю "читаємо картини". Віддаляючись, ми щораз виразніше бачимо взір побудови твору. На більшій відстані, наприклад від *"Мадонни"*, ми нічого не бачимо, тільки архетип Мадонни, тобто велику, спрямовану до центру, синю масу із контрастним місцем, що привертає нашу увагу до центра. У літературній критиці ми також часто мусимо "стати дещо подалі" від поеми, щоб побачити її архетипну побудову. Якщо ми так "станемо подалі" від Спенсерових *"Mytabilitie Cantoes"*, то побачимо тло упорядкованого циркулярного світла і зловісну чорну масу, яка вдирається у нижче тло, - майже така сама архетипна форма, яку бачимо на початку *Книги Йова*. Якщо ми "станемо подалі" від початку 5-ї дії *"Гамлета"*, то побачимо відкриту могилу на сцені, а герой, його ворог та героїня спускаються туди, і там відбувається фатальна боротьба у вищому світі. Якщо ми "станемо подалі" від реалістичного роману, такого, як *"Воскресіння"* Толстого або *"Жерміналь"* Золя, то зможемо побачити міто-поетичний взір, на який ці назви вказують. Більше прикладів наведу пізніше.

Отже, спочатку подаємо опис структури образів або діянь обох недислокованих світів (апокаліптичного і демонічного), посилено використовуючи Біблію як головне джерело недислокованого міту в нашій традиції. Тоді ми перейдемо до двох посередніх структур поетики і остаточно до загальних розповідей або мітоїв *(mitoi)*, якими є саме ці структури поетики у їхньому русі.

Теорія архетипних значень
Апокаліптична образність/поетика

Продовжимо у стилі гри *"Двадцяти питань"* або *"Великого Ланцюга Буття"*, тобто традиційного способу класифікації даних. Апокаліптичний світ, або небо релігії, представляє насамперед категорії реальности у формі людського бажання, висловлене формами, яких воно набуває під рукою людської цивілізації. Наприклад, людська праця і бажання надали рослинному світові форми городу, поля, гаю або парку. Людським вираженням тваринного світу є світ домашніх тварин, серед яких вівця традиційно перша як у класичній, так і християнській метафорі. Людський вислів для неорганічного світу - це форма, у яку людська праця перетворює камінь, тобто місто. Місто, город, овеча кошара - це організаційні метафори з Біблії та християнського символізму; їх повністю ідентифікують метафорично у книзі, яка виразно називається *Апокаліпсис* чи *Відкриття*, книга яку дбайливо заплановано так, щоб творити недислокований мітичний висновок про Біблію як цілісність. Отже, на наш погляд, це означає, що Біблійний Апокаліпсис - наша граматика апокаліптичної образности.

Кожну із цих трьох категорій - місто, город, і овечу кошару - ми описували у попередньому есе, за принципом архетипних метафор, і це конкретна універсальність, ідентична із іншими та кожною зокрема, що знаходиться у ній. Так само божественний і людський світи ідентифікуються з овечою кошарою, містом та городом, і в кожного з них суспільні та індивідуальні аспекти ідентичні. Апокаліптичний світ Біблії представляє таку модель:

світ божеств - спільнота богів - Один Бог;
людський світ - спільнота людей - Одна Людина;
тваринний світ - овеча кошара - Одне Ягня;
рослинний світ - город або парк - Одне Дерево (Життя);
неорганічний світ - місто - Один Будинок, святиня, камінь.

Концепт "Христос" об'єднує ці категорії в одну ідентичність: Христос є і Єдиним Богом, і Людиною, і Божим Ягням, і деревом життя або виноградною лозою, а ми - її галузками. Він є каменем, який будівничі відкинули, і відбудованою святинею, що ідентифікується з вознесеним тілом. Релігійні та поетичні ідентифікації відрізняються тільки своїми намірами, і якщо перші є екзистенційними, то другі - метафоричними. У середньовічній критиці ця різниця була не дуже важливою, і слово "фігура", якщо воно стосується ідентифікації символа з Христом, звичайно, натякає на обидва роди.

Тепер трохи пояснимо цей взір. У християнстві конкретний універсальний символ застосовується до божественного світу у подобі Трійці. Християнство твердить, що які б дислокації закономірних ментальних процесів не відбувалися, всеодно Бог є у трьох особах, але є Один. Концепція особи і субстанції представляє одну з проблем, якщо застосовувати метафору до логіки. У чистій метафорі, очевидно, що одність Бога могла би стосуватися п'яти, сімнадцяти або й мільйона божих постатей, так само, як трьох, можемо знайти божественний конкретний універсальний символ і поза орбітою Трійці. Коли на початку восьмої книги *"Іліади"* Зевс

говорить, що як тільки-но він забажає, то зможе втягнути увесь ланцюг буття у себе, ми зрозуміємо, що Гомер мав концепцію подвійної перспективи Олімпу, де група розсварених богів кожної хвилини може несподівано утворити форму однієї божої волі. У Вірґілія ми спочатку зустрічаємо злісну і розбещену Юнону, але через кілька рядків Еней говорить своїм людям: *"deus dabit hic quoque finem"* (бог доведе ті справи до кінця - *прим. перекл.*), що вказує на те, що для нього також існувала подібна подвійна перспектива. Ми могли б навести для прикладу *Книгу Йова*, де Йов і його приятелі занадто побожні, щоб їм могло спасти на думку, що Йов так страждає тільки тому, що Бог і Сатана побилися у напівжартівливий заклад. І таке відчуття, що вони обоє мають рацію, а інформація, якою володіє читач про Сатану в небі, недостовірна. Наприкінці поеми уже немає Сатани, і якими не були б пояснення цього зникнення, все ж важко зрозуміти, яким чином остаточне прозріння Йова щодо однієї божої волі стало співзвучним настрою першої сцени.

Якщо брати до уваги людську спільноту, то метафора, що всі ми є членами одного тіла, систематизувала майже всі політичні теорії від Платона до сьогодні. Мільтонове твердження, що "співдружність треба вважати як одне християнське тіло, одне могутнє зростання і поставу чесної людини", належить до християнської версії цієї ж метафори, у якій (як і в доктрині про Трійцю) повне метафоричне твердження "Христос - це Бог і Людина" ортодоксальне, а аріанські та доцетійські висловлювання у формі порівняння чи подібности засуджують як Єресь. *"Левіатан"* Гоббса, в якого оригінальна ілюстрація на титульній сторінці представляє манекенів всередині тіла велета, також якось пов'язана з такою ідентифікацією. Платонова *"Республіка"*, де розум, воля і бажання людини представлені як філософ-король, сторожа та майстри, також побудована на цій же метафорі, яку справді ми й досі вживаємо, коли говоримо про групу або зібрання людей як "тіло".

Очевидно, у статевій символіці набагато легше вживати метафору "одне тіло" для двох тіл, які стають одним тілом завдяки любові. *"Екстаз"* Донна - це одна із багатьох поем, які побудовані на цьому образі, а Шекспірові *"Фенікс і Черепаха"* творять добру п'єсу завдяки обуренню, що "розум" можна так ототожнювати. Теми про вірність, обожнювання героїв, вірних послідовників тощо також використовують цю метафору.

Світи тварин і рослин ототожнюються один з одним, а також зі світом божеським та людським, як у християнській доктрині транссубстанції, де головні людські форми світу рослин, їжа та напої, жнива і збір, хліб і вино є саме тілом та кров'ю Агнця, який також є Людиною і Богом, і в такому тілі ми існуємо, як у місті чи святині. Тут знову ортодоксальна доктрина наполягає на тій метафорі проти порівняння; концепція субстанції знову ілюструє намагання логіки сприйняти метафору. На самому початку *"Законів"* стає очевидним, що для Платона бенкет має певну подібність зі символікою причастя. Досить важко знайти простішу і виразнішу картину людської цивілізації, де людина намагається охопити природу і вмістити її у своє суспільне тіло як таке, що представлене таємничою їжею.

У тваринному світі загальноприйнятим є вшанування вівці, що дає нам центральний архетип пасторального образу, а також такі метафори в релігії, як "пастир" та "отара". Метафора короля як пастиря своїх людей походить з давнього Єгипту. І, мабуть, тому спільноти овець найбільше подібні до людських, бо вівці покірні, люблячі, товариські, панічно втікають від страху. Та, очевидно, у поезії можна

використати для цього будь-яке звірятко, якщо відповідно підготувати читачів: наприклад, у *"Брігадараняка Упанішад"* жертовний кінь, тіло якого вміщує всесвіт, ужитий як і Агнець Божий, це міг би використати християнський поет. Аналогічний випадок з птицями, де голуб традиційно був уособленням світового миру, любови Венери або християнського Святого Духа. Ідентифікація богів зі звірятами чи рослинами, з людською спільнотою дає підставу для тотемічного символізму. Певні види етіологічних народних казок, а також оповідання про те, як надприродні істоти перевтілювались у відомих нам звірят та рослини, представляють послаблену форму такого ж типу метафори, що і досі існує як архетип "метаморфози", добре відомий Овідієві.

Подібна гнучкість можлива і з образами рослинности. В інших місцях Біблії використано листки або плід дерева життя як символи причастя замість хліба і вина. Або конкретний універсальний символ може належати не тільки до дерева, а й до окремого плоду чи квітки. На Заході троянда має традиційну першість серед апокаліптичних квітів: так, наприклад, троянда як символ причастя у Парадісо, а також у першій книзі *"Королева Фея"*, емблемою св. Юрія є червона троянда на білому тлі, що пов'язано не тільки із вознесеним тілом Христа, але й з таємничим символізмом, або ж поєднання червоних і білих троянд у династії Тюдорів. На Сході лотос або китайська "золота квітка" часто займають місце троянди, а у німецькому романтизмі короткий час була популярною синя волошка.

Ототожнювання людського тіла зі світом рослин дає нам архетип аркадських образів, зелений світ Марвеля, лісові комедії Шекспіра, світ Робін Гуда та інших зелених людей, які чигають у лісі романсу; там вони ототожнюються з метафоричним мітом про бога-дерево. У *"Городі"* Марвеля натрапляємо на подальше традиційне ототожнювання людської душі з птицями, що сидять на галузках дерева життя. Маслина та її олія дають ще одне ототожнення "помазаного" правителя.

Місто, яке або називають Єрусалимом, або ні, апокаліптично ідентифікується з одним будинком або святинею, "домом із багатьох палаців", де люди - це "жваві камені", за словами з *Нового Завіту*. Якщо людина використовує неорганічний світ, то це стосується гостинця або дороги, а також міста з його вулицями; і метафора "шляху" нерозривно пов'язана з усіма літературними творами, у яких відбувається процес шукання або виразно християнський, як *"Успіх Прочанина"*, або ні. До цієї категорії також належать геометричні й архітектурні образи: вежа і покручені сходи, як у Данте та Єйтса, Драбина Якова, драбина неоплатонічних поетів, що оспівували любов, спіраль, яка піднімається, або ріг достатку, "велична баня насолод", яку проповідував Кубля-хан, хрест і квінкунксні узори, яких Броун шукав у кожному закутку мистецтва та природи, колесо як емблема вічности, "перстень чистого і безмежного світла" Вагана тощо.

На справжньому архетипному рівні, де поезія - витвір людської цивілізації, природа є вмістилищем людини. На анагогічному рівні (духовному поясненні слів) людина - це посудина для природи, а міста і городи - це вже не малі впадини на поверхні землі, а форми людського всесвіту. Тому в апокаліптичному світі ми не можемо обмежити людину тільки до її двох природних елементів - землі й води; а в переході з одного рівня на інший символізм мусить перейти через випробування водою й вогнем, як це робить Таміно у *"Магічній Флейті"*. У поетичній символіці вогонь трохи вивищений над людським життям у цьому світі, а вода розта-

шована трохи нижче. Данте мусив перейти через перстень вогню та річки Едему, щоб перейти з гори чистилища, яке надалі є на поверхні нашого власного світу, до раю або до власне апокаліптичного світу. Образ світла і вогню довкола ангелів у Біблії - це язики вогню, що зійшли при Зісланні Святого Духа, а пломеніюче вугілля, яке серафим приклав до уст Ісаї, пов'язує вогонь з духовним або ангельським світом, що знаходиться посередині між людським та божеським. У класичній міфології розповідь про Прометея вказує на подібне походження вогню, як і пов'язаність Зевса з громом або вогнем блискавки. Одне слово, небеса, у значенні неба, яке містять у собі палаючі тіла сонця, місяця та зір, звичайно, ідентифікують з небесами апокаліптичного світу або розглядають як перехід до них.

Тому всі інші наші категорії можна ідентифікувати з вогнем або трактувати як такі, що горять. Тут треба тільки згадати появу іудейсько-християнського божества у вогні, оточеного ангелами вогню (серафимами) і світла (херувимами). Спалювання тварини у ритуальному жертвоприношенні чи включення тіла тварини у спілкування божеського і людського світів моделюється у багатьох образах, які пов'язані з вогнем та димом вівтаря, або із вознесінням запашного спалювання ладану тощо. Палаюча людина представляється в ореолі святого або в короні короля, і в обох випадках - це аналог сонце-бога: можна б також порівняти "палаюче дитя" у *"Різдвяній поемі"* Саусвела. Образ палаючої птиці з'являється у леґендарному феніксі. Дерево життя може також бути палаючим деревом чи неопалимою купиною Мойсея, свічками староєврейського ритуалу або "трояндовим хрестом" пізнішого окультизму. В алхімії рослинний, неорганічний і водяний світи ідентифікуються з трояндою, каменем та еліксиром; архетипи квітів і самоцвітів - із "самоцвітом у лотосі" буддистської молитви. Часто натрапляємо і на взаємозв'язок між вогнем, п'янким вином і гарячою червоною кров'ю звірів.

Ідентифікація міста з вогнем з'ясовує, чому в *Апокаліпсисі* Бог присутній як палаюча маса золота та дорогоцінного каміння, бо кожний камінь символізує вогняні тіла небес, сонця, місяця і зір, і всі вони присутні всередині універсального божеського та людського тіла. Символізм алхімії - це апокаліптичний символізм: середина природи, золото та самоцвіти, заховані у землі, остаточно поєднаються своїм обводом із сонцем, місяцем та небесними зірками, а серцевина духовного світу, тобто душа людини, зіллється зі своїм оточенням через Бога. Тому близьким є взаємозв'язок між очищенням людської душі та перетворенням землі у золото, і це не тільки у золото у буквальному розумінні, але в палаюче істинне/квінтесенційне золото, з якого створені небесні тіла. Золоте дерево та його механічна птиця у *"Пливучи до Візантії"* ототожнюють рослинний та неорганічний світи з формою, яка нагадує алхімію.

Але, з іншого боку, вода, звичайно, належить до світу існування, який стоїть нижче від людського життя, тобто до стану хаосу або розчинення, що відбувається після звичайної смерти або зменшення неорганічного складника. Тому душа часто представлена як така, що переправляється через воду або тоне в ній у момент смерти. В апокаліптичному символізмі маємо "живу воду", чотирикратну річку Едем, яка з'являється у Божому Місті і яка представлена у ритуалі хрещення. Згідно із писанням Єзекиїла, повернення цієї річки робить море свіжим, і, мабуть, тому автор *Одкровення* каже, що в апокаліпсисі немає більше моря. Отже, висловлюючись апокаліптично, вода колує у тілі всесвіту, немов кров в окремому тілі. Або,

може, замість колує, ми повинні сказати "втримується усередині", щоб уникнути анахронізму, пов'язуючи знання про кровообіг із біблійними темами. Відомо, що століттями кров вважали однією із чотирьох рідин, як і річку життя традиційно представляли чотирикратно.

Теорія архетипного значення: демонічна образність

Контрастно до апокаліптичного символізму представлений світ, який повністю відкидає бажання: це світ марева й офірного козла, рабства, болю і безладдя; це світ до того часу, як людська уява почала над ним працювати, і поки будь-який образ людського бажання (як місто або город) не був твердо встановлений; це також світ розбещеності або спустошеності; це - руїни і катакомби, знаряддя тортур і пам'ятники примхам. Як апокаліптична образність у поезії тісно пов'язана з релігійним небом, так діалектична протилежність тісно пов'язується з екзистенційним пеклом, як з Інферно Данте або з пеклом, яке людина створила на землі, як це маємо у творах *"1984"*, *"Безвихідь"* чи у *"Ніч ополудні"*, де назви двох останніх творів промовляють самі за себе. Тому однією із центральних тем демонічної образности є пародія, яка висміює розкішну гру мистецтва таким способом, який пропонує імітацію форми "справжнього життя".

Демонічний божественний світ здебільшого персоніфікує величаві, загрозливі і тупі сили природи, оскільки вони сприймаються технологічно нерозвиненою спільнотою. У такому світі символи неба пов'язують із недосяжним небом, а головна думка, яка з цього викристалізовується, є ідеєю незбагненности долі або зовнішньої необхідности. Машиною долі керує група віддалених і невидимих богів, свобода і бажання яких іронічні, оскільки вони усувають людину і самі втручаються в людські справи тільки для того, щоб забезпечити власні права. Боги домагаються жертв, карають самовпевненість і примушують прислухатися до природних та моральних законів. Тут ми не стараємося описати, наприклад, богів у грецькій трагедії: ми намагаємося ізолювати почуття людської віддалености і марности щодо божественного порядку, який є тільки одним елементом, хоча і дуже важливим серед інших, у більшості видів трагічного бачення життя. Пізніше поети стали набагато відважнішими у цих поглядах на божественність: прикладами можуть бути Ноубодедді у Блейка, Юпітер у Шеллі, "найвище зло, Бог" Свінбурга, запаморочена Воля у Гарді та "брутальний і ниций" у Гаусмана.

Демонічний людський світ - це спільнота, яка втримується разом завдяки своєрідній молекулярній напрузі різних *"ego"* (множини *"ego"*?), вірність групі або провідникові, що принижує індивідуума, або, у ліпшому випадку, протиставить його бажання обов'язкові чи честі. Така спільнота - невичерпне джерело трагічних дилем, таких, як дилема Гамлета чи Антиґони. В апокаліптичному розумінні людського життя ми мали три види самореалізації: індивідуальну, статеву і суспільну. У зловісному світі людей на одному полюсі знаходиться тиран-провідник, незбагненний, жорстокий, меланхолійний з ненаситною волею, який підпорядковує собі вірність підлеглих тільки тоді, коли він є достатньо егоцентричним, щоб представляти колективне *"ego"* своїх послідовників. Другий полюс представлений фармакосом, або жертвоприношенням, яке повинно скріпити інших. У найбільше сконцентрованій формі демонічної пародії обидва полюси уособлюють одне і теж саме. Щоб

це не означало в антропології, у літературній критиці ритуал вбивання божественного короля, як це подає Фрейзер, є демонічною або недислокованою радикальною формою трагічних та іронічних структур.

Духовний світ у релігії - це реальність, відокремлена від фізичного світу. У поезії фізичне або справжнє протиставляється не духовному екзистенційному елементові, а тільки гіпотетичному. У першому розділі ми зіткнулися з принципом трансмутації дії у міміку або з переходом від виконання ритуалу до гри у ритуалі. Цей принцип - одна з центральних прикмет розвитку від дикунства до культури. Можна легко побачити мімесис конфлікту в тенісі чи футболі, але саме тому гравці в теніс чи футбол представляють культуру, вищу від культури студентів-дуелістів або ґладіаторів. Перетворення буквального акту у гру є фундаментальною формою лібералізації життя, яка на більш інтелектуальних рівнях проявляється як ліберальна освіта, тобто наближення факту до сфери уяви. Згідно з тим символ Євхаристії із апокаліптичного світу, метафорична ідентифікація рослинного, тваринного, людського і божественних тіл, мусить мати образ канібалізму як свою демонічну пародію. Дантове останнє видовище людського пекла - це образ Уґоліна, який гризе череп свого мучителя; Спенсерове останнє більш алегоричне видовище - це Сирена, яку оголили і приготували до канібальського бенкету. Звичайно, образ канібалізму включає не тільки картини тортур і каліцтва, а й те, що технічно відоме як спарагмос або роздирання жертовного тіла; таку картину знаходимо у мітах про Осіріса, Орфея та Пентеуса. Великан-канібал або людожер із казок, що з'являється у літературі як Поліфем, також належить сюди, як і довга серія зловісних дій із тілом та кров'ю з оповідання про Тієстес, пов'язаного з Шайлоком. І знову тут форма, яку Фрейзер описує як історично оригінальну форму, але у літературній критиці це радикально демонічна форма. *"Саламбо"* Флобера - це вивчення демонічних образів, і сучасники сприймали його як археологічний твір, та з'ясувалося, що це пророчий твір.

Демонічний еротичний зв'язок стає сильною деструктивною пристрастю, яка діє супроти вірности і руйнує того, хто нею володіє. Звичайно, таку пристрасть символізує повія, відьма, сирена або інша спокуслива жінка, що стає об'єктом бажань і яку прагнуть мати як власність, і саме тому нею ніколи не можна насправді заволодіти. Демонічна пародія подружжя або злиття двох душ в одному тілі може бути у формі гермафродитизму, кровозмішування (найпоширеніша форма) або гомосексуальности. Суспільний зв'язок - це натовп або справді маса народу, яка шукає собі фармакоса; такий натовп, як звичайно, ідентифікують з якимсь зловісним образом тварин, таких, як гідра, Фама Верґілія або її варіант у *"Жахливій потворі"* Спенсера.

Усі інші світи можна коротко підсумувати. Світ тварин представлений аґресивними монстрами або потворами. Типовими тут є вовк, традиційний ворог вівці, тигр, хижак, холодна гадюка та дракон. У *Біблії*, де демонічна спільнота представлена Єгиптом і Вавилоном, провідників ототожнюють з потворними хижаками: так, згідно з Даниїлом, Навуходоносор стає потворою, а Єзекиїл називає Фараона річковим драконом. Тут дракон є відповідним прикладом, тому що він не тільки величезний та зловісний, але також є казковим персонажем, представляє парадоксальну природу зла, як морального факту і як вічне заперечення. В *Апокаліпсисі* дракона називають "потворою, що була, але не є, хоча таки існує".

Рослинний світ - це переважно зловісний ліс, такий, який ми бачимо в *"Комусі"* чи на початку Дантового Пекла, або пустище, покрите вересом, що від Шекспіра до Гарді пов'язували з трагічною долею; або ще може бути пуща, така, як у *"Дитя Роланд"* Броунінґа чи *"Безплідна Земля"* Еліота. Або зловісний заворожений сад, як у Цірке і його ренесансні нащадки в Тассо та Спенсера. У *Біблії* спустошена земля з'являється у своїй конкретній універсальній формі як дерево смерти, дерево забороненого знання у *Книзі Буття* чи неплодюче фіґове дерево у *Євангеліях* або хрест. Паля та Єретик з каптуром, чорний чоловік або відьма, палаюче дерево і тіло - це пекельний світ. Ешафот, шибениця, палі, стовпи ганьби, бичі та березові прути можуть бути варіантами того світу. Контраст між деревом життя та деревом смерти Єйтс чудово передав у поемі *"Два дерева"*.

Неорганічний світ може залишатися у своїй необробленій формі пустинь, каменюк і спустошеної землі. Сюди належать зруйновані міста і жахлива ніч; великі руїни гордости, від вежі Вавеля до величних витворів Озимандіаса. Сюди належать також образи розбещеного світу: машини тортур, воєнна зброя, панцир, а також образи мертвого механізму, який є неприродним та нелюдським, оскільки не одухотворює природу. Подібно до святині або Однієї Будівлі Апокаліпсису маємо тюрму, або темницю, замуровану розпечену піч без світла, як місто Діс у Данте. Сюди також належать зловісні відповідники геометричних образів: зловісна спіраль (вихор, вир або Харибдіс), зловісний хрест та зачароване коло, колесо долі та колесо фортуни. Ототожнювання кола з гадюкою, демонічною твариною, дає нам уроборoса або гадюку із власним хвостом у роті. Відповідно до апокаліптичного шляху або прямої дороги, широкого шляху у пустині, який провістив Ісая, маємо у тому світі лабіринт або заплутаний шлях, образ загубленого напряму, що, звичайно, у своїй серцевині має таку потвору, як Мінотавр. До такого взору підходять лабіринтові мандри Ізраїля в пустині, які повторив Ісус, коли перебував у товаристві диявола (або "дикої потвори", за висловом Євангеліста Марка). Лабіринт може також бути зловісним лісом, як у *"Комусі"*. У *"Мармуровому Фавні"* катакомби вжиті в такому самому контексті, і, очевидно, через стисліcть метафор, плутанина шляхів стане покрученими нутрощами самої зловісної потвори.

Світ вогню - це світ злорадних демонів, таких, як блукаючий вогник або душі, вирвані з пекла, і він з'являється у цьому світі у формі аутодафе або як палаючі міста, такі, як Содом. Це є контрастом до вогню чистилища або очищування, як піч з вогнем у Даниїла. А світ води - це вода смерти, яку часто ототожнюють з пролитою кров'ю, як у Страстях та Дантовій символічній постаті історії, а передусім, це "невимірна сіль, відчужуюче море", яке абсорбує всі ріки цього світу або щезає, як в *Апокаліпсисі*, щоб свіжа вода могла колувати. У *Святому Письмі* море та тваринна потвора ототожнюються з постаттю морської потвори, що також пов'язане із суспільною тиранією Вавилону та Єгипту.

Теорія архетипного значення: аналогічна образність

Звичайно, у поезії більшість образів, очевидно, мають справу із набагато меншими екстремними світами, ніж ті два, що часто зображені як вічні незмінні світи неба та пекла. Апокаліптична образність більше відповідає мітичному способу, а демонічна образність - іронічному у його пізній фазі, коли відбулося повернення

до міту. В інших трьох моделях ці дві побудови діалектично взаємодіють, втягуючи читача до метафоричної та мітичної недислокованої серцевини твору. Тому ми повинні сподіватися трьох видів посередніх структур образів, які назагал паралельні до романтичного, високоміметичного та наближеного до міметичного способів. Ми тільки побіжно згадаємо високоміметичну образність для того, щоб зберегти просту модель романтичних та "реалістичних" тенденцій у двох недислокованих структурах, які подали на початку есе.

Ці три структури не є так строго метафоричні, а, радше, значні констеляції видів, і якщо вони разом, то утворюють те, що іноді досить невдало називають "атмосферою". Засоби романсу представляють ідеалізований світ: у романсі герої завжди відважні, героїні прекрасні, а негідники, невдача, невизначеність та тривожні ситуації - несуттєві. Тому образність романсу представляє людський відповідник апокаліптичного світу, який можемо назвати аналогією невинности. Найкраще це відомо не з доби романсу, а з пізнішого романтизування: з *"Комуса"*, *"Бурі"* та третьої книги *"Королеви-феї"* з доби Ренесансу; а також із пісень невинности Блейка та образности *"Бюла"*, *"Ендиміона"* Кітса і *"Епіпсихідіона"* Шеллі, тобто із справжньої доби романтизму.

В аналогії невинности божественні або духовні постаті представлені як батьки або старі мудреці з магічними здібностями, такі, як Просперо, або привітні духи-опікуни, як Рафаель перед падінням Адама. Серед людських постатей є багато дітей, а також чесноти, найтісніше пов'язані з дитинством та станом невинности: цнотливість, тобто чеснота, яка у структурі образности, звичайно, включає статеву невинність. У *"Комісі"* цнотливість Пані, як і розум Проспера, пов'язані з магією/чарами: наприклад, непоборна цнотливість Брітомарта в однойменному творі Спенсера. Хоча це найлегше пов'язувати з молодими жінками, як Матільда у Данте чи Міранда у Шекспіра, - цнотливість чоловіків також важлива, як це засвідчують романси про чашу. У Теннісона зауваження Ґалагада, що його чистота серця надає йому вдесятеро більше сили, відповідає образності світу, у якому він перебуває. У світі невинности вогонь є символом очищення, а світ - полум'я, через яке можуть пройти тільки цнотливі, як у замку Бусіран Спенсера; це може бути вогонь-очищення у чистилищі Данте, або пломеніючий меч, який стримує Адама й Єву перед Раєм. Сюди також належить оповідання про сплячу красуню, в якому стіна полум'я замінює стіну колючок та колючих кущів з ягодами: хоча *"Валькирії"* Ваґнера, на нещастя керівників мистецьких театрів, таки втримують вогонь. Місяць - це найхолодніше і водночас найцнотливіше із небесних тіл, особливо важливе у цьому світі.

Зі світу тварин тут найочевиднішими є пасторальні вівці та ягнята, разом із кіньми та гончими собаками, представлені у лагіднішій формі вірности та відданости. Мітичний одноріг, традиційна емблема цнотливости і улюбленець невинних, має тут пошану; і дельфін, який пов'язаний із Оріоном і тому є таким невинним контрастом до всепоглинаючої морської потвори; є й зовсім інша тварина, повна скромности і підданости - осел. Драматичний фестиваль осла, не менший, ніж фестиваль Хлопця-єпископа, належить до тієї ж структури образности; і коли Шекспір у країні Казки використав як образ голову осла, то він не зробив нічого унікального (як на це вказує поема Робінсона), він тільки йшов за традицією, яка розпочалася ще тоді, коли перевтілений Луцій слухав розповідь Купідона та Психеї в Апулея. Птахи та метелики (а це світ Психеї, Психея означає метелик), а також

духи з їхніми прикметами, такими, як Аріель чи Ріма Гадсона, - це інші одухотворені жителі.

Райський сад та дерево життя належать до апокаліптичної структури, як ми вже бачили, але сад Едему, як він представлений у Біблії, а також у Мільтона, належить, радше, сюди, і Данте ставить його дещо нижче від свого Раю. Сад Адоніса у Спенсера, звідки приходить дух у *"Комусі"*, подібний до усіх розвинених у середньовіччі тем *"lokus amotnous"* (приємне місце - *прим. перекл.*). Спеціальне значення має символ тіла Діви Марії, що походить з *"Пісні пісень"*. Романтичний двійник дерева життя знаходиться у життєдайній паличці чарівника, і в подібних до нього символах, таких, як квітуча палиця у *"Тангейзері"* Ваґнера.

Міста чужі пасторальному та сільському духові того світу; головними образами поселення були вежа та замок, а іноді й хатина або відлюдна оселя. Символіка води, звичайно, з'являється у фонтанах та басейнах, благодатних дощах, інколи у струмочках, які відокремлюють чоловіка від жінки і так затримують цнотливість кожного з них, як це робить річка Лета у Данте. У *"Згорілому Нортонові"*, у початковому епізоді, подано коротенький, але незвичайний підсумок символів аналогії невинности; для прикладу можна також навести другу частину *"Каїрос та Логос"* Одена.

Невинний світ не є ані живим, як апокаліптичний, ані мертвим, як наш: це анімістичий світ, наповнений основними духами. Так, у *"Комусі"* всі постаті - це основні духи, крім Пані та її братів, виразним є зв'язок Аріеля з повітряними духами, Пака з вогняними духами (Буртон говорить про вогняні духи, що "ми, звичайно, називаємо таких Пак"), а Калібана зі земними духами. У Спенсера бачимо, що Флорімель і Марінель (імена яких - це духи квітів та води) є такими ж як Прозерпіна та Адоніс. Також часто, як у *"Комусі"* та *"Оді про Різдво"*, невинна та непогрішна природа, тобто природа, яку схвалили боги, представляється нечутною гармонією музики сфер.

Так само як невинність та магія виступають організуючими ідеями романсу, так любов і форма є основою для високоміметичної сфери. І якщо поле романтичних образів можна називати аналогією невинности, то поле високоміметичних образів можна називати аналогією природи та розуму. Тут ми виявимо зосередження уваги на виблискуючому або стоножому погляді, а також схильність ідеалізувати людських представників божественного та духовного світу, що і є прикметою високоміметичного способу. Божественність відгороджує короля, а наложниця королівської любови - це богиня; любов обох - це повчальна і велика сила, яка приведе до єдности духовного та божественного світів. Вогонь ангельського світу виблискує у королівській короні та очах дами. Представлені там тварини - це горді красені: орел і лев - королівськість та вірність, а кінь і сокіл - лицарськість або аристократичність, пава і лебідь - птахи блиску, а фенікс або унікальна вогняна птиця - улюблений поетичний символ, зокрема, в Англії. Символіка городу висувається тут на тло як і символіка міста у романсі; є формальні городи, тісно пов'язані з будинками, але ідея світу-городу й надалі романтична. Паличка чарівника метаморфозується у королівський скіпетр, а магічне дерево - у знамено, що майорить. Місто - це переважно столиця, а королівський двір розміщений у центрі міста і має цілу серію початкових ступенів доступу до двору, які завершуються королівською "присутністю". Зауважмо, що коли ми спускаємося додолу, то щораз більше

поетичних образів виведені із справжніх суспільних умов життя. Символіка води зосереджується на неприборканій річці; в Англії - це річка Тамс, яка спокійно собі пливе у творах Спенсера, а у неокласичних ритмах Денгама - це річка, для якої найвідповіднішим орнаментом є королівська барка.

У низькоміметичній сфері ми вступаємо у світ, який можна назвати аналогією досвіду і який пов'язаний із демонічним світом, а також відповідний до романтичного невинного світу і до апокаліптичного. Крім такого потенційно іронічного зв'язку та певної кількости священних або спеціально вказаних символів, як червона буква Гавторна, золотий келих та "ізоляція інтелектуалів" Генрі Джеймса, використані образи - це образи з пережитого, і вони не потребують пояснень, окрім кількох зауваг про деякі прикмети, що можуть бути корисними. Організуючі низькоміметичні ідеї є ідеями початку і процесу. Божественні та духовні істоти рідко трапляються у низькоміметичній белетристиці, а в тематичних творах їх часто зумисне заново відкривають або трактують як естетичні суроґати. У творі *"Едін"* є порада ненародженим (мабуть, це близьке до Батлерового погляду, бо він повторює це у *"Житті та Звичці"*), що якщо десь існує світ духів, то треба від нього відвернутися, а тоді знову віднайти його у роботі. Саме таку доктрину відновленого відкриття віри через працю знаходимо у творах Карлайла, Раскіна, Морріса та Шоу. Поети, навіть виразно сакраментальні, також мають подібні нахили. З багатьох поглядів, хтозна чи може існувати більший контраст, ніж контраст між "рухом та духом", що його відкрив Вордсворт у *"Тінтерн Аббі"*, і "лицар", якого відкрив Гопкінс у боривітрі, але тенденція утвердити духовний аспект в емпірично психологічному переживанні типова для обох.

Очевидно, низькоміметичне трактування людської спільноти відбиває доктрину Вордсворта, за якою для поета основними людськими ситуаціями є ті, що звичайні і типові. Поряд з тим існує багато пародій на ідеалізацію життя у романсі, і ці пародії продовжуються до релігійного та естетичного переживання. А щодо тваринного світу, то зауважа Томаса Гакслі про спільні прикмети людства з мавпами та тиграми - важливий низькоміметичний вибір. Мавпа завжди була міметичною твариною, і задовго до еволюції вона наслідувала людину. Та розвиток еволюції підказує аналогію до пропорції, у якій сучасна людина стає мавпою свого відповідника у майбутньому, як у *"Заратустрі"* Ніцше. Пов'язання мавпи і тигра нагадує загальновизнану думку про невблаганну та постійну жорстокість мавп і "печерних людей", думку, яка ледве чи має більше доказів, як те, що існують мітичні однороги та фенікси; але, як і попередні, вони виявляють тенденцію до того, щоб дивитися на історію природи ізсередини відповідних рамок поетичних метафор. Низькоміметичний світ - це небагате поле тваринного символізму: так, мавпа і тигр Гакслі з'являються у *"Книзі Джунґлів"* Кіплінґа, де на вершках дерев мавпи безглуздо жебонять і патякають, як інтелектуали, а людина, внизу, у джунґлях, натомість вивчає темну мудрість пантери. Городи у низькоміметичному застосуванні стають фермами і полем важкої праці селянина або робітника, що виступає як образ чоловіка "знехтуваного та терпеливого". А міста, зрозуміло, мають форму лабіринтного модерного метрополісу, де основні емоційні потрясіння виникають внаслідок самотности та браку комунікації. Як символіка води у світі невинности - це переважно фонтани і струмки, так і низькоміметичні образи шукають море як "деструктивний елемент" (за Конрадом), і, звичайно, з якоюсь морською потво-

рою будь-якого розміру, від Титаніка (як у Гарді) до відкритого човна, що виринає і є улюбленим образом Шеллі. *"Мобі Дик"* повертає нас до традиційної форми морської потвори. Корабель-винищувач, що з'являється наприкінці *"Тоно-Бунгея"* Г. Дж. Уеллса, помітний тим, що походить від автора низькоміметичної форми, який не дуже вживає ієратичні символи. Символіка вогню часто іронічна та руйнівна, як вогонь, яким завершується дія у *"Здобичі Пойнтона"*. А в індустріальній добі Прометей, який вкрав вогонь для людини, став для поетів улюбленою, якщо не найулюбленішою мітологічною постаттю.

Зв'язок невинности та досвідченості апокаліптичних та демонічних образів ілюструє один аспект переміщення, про що ми досить мало сказали, а саме: переміщення у моральному напрямку. Дві діалектичні структури - це, мовлячи радикально, бажане і небажане. Засоби тортур і темниці належать до зловісного не тому, що вони недозволені з огляду морального, а тільки тому, що неможливо представити їх як бажані предмети. Тоді, як наприклад, статеве задоволення може бути бажаним, навіть якщо воно морально недозволене. Цивілізація, звичайно, старається зробити так, щоб те, що бажане, і те, що моральне, збігалися. Коли людина, яка студіює порівняльну мітологію, інколи знайде у примітивному чи прадавньому культі щось із нестримної мітопоеї, тоді вона зрозуміє, наскільки всі високорозвинені релігії обмежили свої апокаліптичні візії до таких, які є морально сприйнятливими. За давньоєврейською, грецькою та іншими мітологіями є досить багато очищень; або, як говорили вікторіанські дослідники міту, гидкий та ґротескний варваризм був очищений етичною витонченістю, яка наростала. Єгипетська мітологія починається з опису бога, який творить світ засобом мастурбації, що є досить логічним способом символіки для творення чогось як Део, але такого ми б не знайшли у Гомера, не те що у Старому Завіті. Якщо поезія йтиме за релігією, то моральні, релігійні й поетичні архетипи будуть близькими, як це є у Данте. При такому впливі, наприклад, апокаліптичні образи статевих стосунків, звичайно, розглядаються з погляду одруження або невинности; а тоді на демонічному боці будуть представлені кровозмішування, гомосексуальність та перелюбство. Ця прикмета мистецтва, яку Арістотель називав спудайос, а Метью Арнольд переклав як "високо серйозна", була результатом такого відновлення дружніх відносин між релігією і поезією у спільних моральних рамках.

Але поезія завжди прагне змінювати баланс у свій бік і повертатися до взірця бажань, далеких від прийнятих моральних норм. Це, звичайно, відбувається у сатирі, тобто жанрі, який найвіддаленіший від "високої серйозности", хоча не завжди. Те, що моральне, і те, що бажане, має багато важливих та значущих взаємопов'язань, але все ж таки моральність, яка мусить погодитися з досвідом та потребою, - це одна річ, а бажання, яке намагається втекти від потреби, - інша. Отже, як звичайно, література менше негнучка, ніж моральність, і цим часто завдячує своєму статусові ліберального мистецтва. Ці прикмети, які моральність та релігія називають нахабними, грубіянськими, непристойними, підривними, безсоромними і блюзнірськими, займають важливе місце у літературі, хоча часто вони можуть досягнути вираження завдяки незвичним способам дислокації.

Найпростішою такою технікою є феномен, який ми називаємо "демонічною модуляцією" або зумисною зміною напряму прийнятих моральних пов'язувань архетипів. Кожний символ набуває свого значення, залежно від контексту: дракон

може бути зловісним у середньовічному романсі або дружелюбним у китайському творі; острів може бути островом Проспера або островом Цірцеї.

Оскільки у літературі є багато завченого та традиційного символізму, деяка вторинна пов'язаність стає звичкою. Так, у літературі Заходу змій, через його роль в оповіданні про рай, звичайно, належить до зловісного списку символів; революційні симпатії Шеллі спонукали його вживати невинного змія у *"Повстанні в Ісламі"*. Або вільну спільноту, де панує рівність, можуть символізувати грабіжники, пірати чи цигани; або справжнє кохання, яке символізує перемогу перелюбного зв'язку над подружньою вірністю, як це маємо у більшості ситуацій з любовним трикутником. Або це може бути гомосексуальна пристрасть (якщо йдеться про справжню любов у відомому другій еклозі Вірґілія) або кровозмішувальна, як це часто представляли романтики. У XIX ст. зі зближенням демонічного міту, такий зворотний символізм зорганізувався у всі зразки "романтичної аґонії", а, зокрема, у садизмі, прометеїзмі, дияволізмі, який у деяких "декадентів" немов висвітлює усі невигоди забобонів, але не знаходить ніякої користи з релігії. Та дияволізм не є незмінно витонченим поліпшенням: наприклад, Гаклберрі Фін здобуває нашу симпатію і подив тому, що він зі своїм переслідуваним другом вибирає пекло, замість небо бога - білого власника невільників. Та, з іншого боку, образність, яка традиційно є демонічною, може бути використана для вказання початку спокутування, як Місто Руїни в *"Успіху прочанина"*. У цьому спокутувальному контексті алхімічний символізм використовує уроборосa та гермафродита і одночасно традиційно романтичного дракона.

Апокаліптичний символізм представляє те, що безмежно бажане, у якому хтивість й амбіція людини визначені, пристосовані до богів або віддзеркалюють самих богів. Мистецтво аналогії невинности, що містить більше комічного у його кінцевощасливому аспекті, ідилічного, романтичного, шанобливого, панегіричного, ідеалізованого та магічного, подає переважно елемент бажаного у людських, відомих, осягненних і морально дозволених рисах. Подібно і з демонічним світом в аналогії до пережитого досвіду. Наприклад, трагедія - це бачення того, що стається і що треба прийняти. Це також стосується моральної і правдоподібної дислокації гіркого обурення, яке людство відчуває у будь-яких перешкодах для своїх бажань. Якою б шкідливою нам не здавалася Атена в *"Аяксі"* Софокла, традегія виразно вказує, що ми мусимо погодитися, хоча б у наших думках, з тим, що вона має владу. Християнин, який вірив, що грецькі боги - це тільки дияволи, коли б критикував трагедію Софокла, то зробив би недислоковану чи демонічну її інтерпретацію. Тобто така інтерпретація виявила б усе, чого Софокл навіть не намагався сказати; але це також могло б бути гострою критикою приховано" або основної демонічної структури. Така інтерпретація була б можливою також для багатьох прикладів християнської поезії про справедливий Божий гнів, де в центрі демонічного змісту є, звичайно, зненавиджена постать батька. Вказуючи на приховані апокаліптичні або демонічні моделі літературного твору, ми не повинні робити помилки у припущенні, що цей прихований зміст є справжнім змістом, гіпокритично прикритим цензором, який говорить неправду. Це тільки один чинник, що стосується повного критичного аналізу. Але часто той фактор підносить літературний твір до категорії тільки історичного твору.

Теорія міту: вступ

Значення поеми, структури її образности - це нерухома схема. Тих п'ять структур значення, що ми подали, - це (вживаючи знову музичну аналогію) ключі, у яких вони написані і остаточно вирішені; але розповідь включає рух від однієї структури до іншої. Головним полем для таких рухів, очевидно, мусять бути три проміжні поля. Оскільки апокаліптичні і демонічні світи є структурами чистої метафоричної ідентичности, вони вказують на вічне і незмінне і дуже легко піддаються екзистенційному вираженню у вигляді неба та пекла, де є стале життя, але немає плину життя. Аналогії невинности і досвіду представляють застосування міту до природи: вони не показують нам самого міста і самого городу на пункті остаточної мети людського бачення, а тільки сам процес будування та насаджування. Фундаментальна форма процесу - це циклічний рух, чергування успіху і занепаду, намагання та відпочинку, життя і смерти, які представляють ритм процесу. Отже:

1. У божественному світі центральним процесом чи рухом є смерть і відродження або зникнення і повернення, або уособлення і знетілення бога. Божественна діяльність, звичайно, ідентифікується або пов'язується з одним або кількома циклічними процесами природи. Цей бог може бути сонце-богом, що вмирає вночі і знову народжується зі сходом сонця, або це щорічне відродження під час зимового сонцестояння; або він може бути богом рослинности, що вмирає восени і оживає навесні, або (як у розповідях про народження Будди) він може бути втіленим богом, що переходить через серію людських або тваринних життєвих циклів. Оскільки бог, за дефініцією, безсмертний, це стало звичайною прикметою таких мітів, в яких бог, що помирає, відновлюється як та сама постать. Тому мітичний або абстрактний принцип цього циклу полягає в тому, що продовження ідентичности життя поодинокої людини триває від народження до смерти і від смерти до новонародження. До цього взірця ідентичного поновлення, тобто смерти і відновлення даного індивідуума, звичайно, засимільовані всі інші циклічні зразки. Очевидно, що асиміляція буде набагато ближчою для культури Сходу, де доктрина реінкарнації загальновизнана.

2. Світ вогню небесних тіл дає нам три важливі циклічні ритми. Найочевиднішим ритмом є щоденна мандрівка небом сонце-бога, який (як часто сприймали) супроводжує човен або колісницю, а також містерійний перехід через темне підземелля (інколи його пояснювали як шлунок всепожираючого монстра) і повернення до місця початку. Цикл сонцестояння сонячного року продовжує цей символізм, і він включений до нашої різдвяної літератури. Тут зосереджено більшу увагу на темі новонародженого світла, яке є під загрозою сил темряви. Незважаючи на його передісторичну роль, в історичні часи місячний цикл назагал був не таким важливим, як у поезії Заходу. Чергування старого місяця, "щербатого" та "місяця-молодика" може бути джерелом (за близькою аналогією) пов'язування з ритмом триденної смерти, щезання і воскресіння, що й маємо у нашому Великодному символізмі.

3. Світ людини знаходиться поміж світом духовним і тваринним та відображає цю дуальність у своїх циклічних ритмах. Паралельним до сонячного циклу світла і темряви є цикл життя, пробудження та сновидіння. Цей цикл - основа антитези уявлення про досвідченість і невинність, про що ми вже згадували. Ритм людини

протилежний до сонячного ритму: титанічне лібідо пробуджується тоді, коли сонце спить, а світло дня - це часто темінь бажань. З іншого боку, і це притаманне тваринам, людина проходить звичайний цикл життя і смерти, у якому є первинне, але не індивідуальне відродження.

4. У літературі, як і у житті, рідко знаходимо домашню тварину, що спокійно проживає свій цикл життя аж до останнього пункту. Винятки, як наприклад, собака Одіссея, є близькими до повного циклічного руху. Життя тварин і життя людей однаково підпорядковане природі. Це і наводить нас на думку про трагічний плин життя, яке жорстоко обірвав нещасний випадок, жертвопринесення, жорстокість або якийсь важливий вчинок і яке триває ще довше після цієї трагічної дії і є чимось іншим, ніж саме життя.

5. Світ рослин дає нам, очевидно, щорічний цикл пір року, які часто ідентифікують або представляють божественною постаттю, що вмирає восени або знищується під час жнив, щезає взимку і відроджується навесні. Божественна постать може бути чоловічого роду (Адоніс) або жіночого (Персефона), але в підсумку символічна структура дещо відмінна.

6. Поети, як і критики, є, більше послідовниками Шпенґлера у тому сенсі, що у Шпенґлера цивілізоване життя часто асимілюється органічним циклом росту, дозрівання, занепаду, смерти і потім відновою життя в іншій індивідуальній формі. Сюди належать також тема минулого золотого або героїчного віку, тисячоліття у майбутньому, колесо фортуни у суспільних справах чи елегії стилю *ubi sunt* або медитації над руїнами, або ностальгія за минулою пасторальною простотою, жаль або високе емоційне піднесення з приводу падіння імперії.

7. Символіка води також має власний цикл: від дощів до джерел, від джерел до фонтанів, потічків і річок, від річок до моря або до зимового снігу, а тоді знову назад.

Ці циклічні символи поділяються на чотири головні фази, чотири пори року - це типи для чотирьох пір дня (ранок, полудень, вечір, ніч), чотири аспекти водяного циклу (дощ, фонтани, річки, море або сніг), чотири періоди життя (молодість, зрілість, старість, смерть) тощо. В *"Ендиміоні"* Кітса знаходимо багато символів із першої та другої фаз, а в *"Безплідній землі"* є символи з третьої і четвертої фаз (де нам також треба додати чотири стадії культури Заходу - Середньовіччя, доба Відродження, XVIII століття і сучасність). Треба зауважити, що повітря немає циклу: вітер повіває там, де чує, а образи, пов'язані з рухом "Духа", швидше асоціюються з темою непередбаченості або несподіваної кризи.

Вивчаючи монументальні поеми, такі, як *"Комедія"* або *"Втрачений рай"*, ми бачимо, що можемо багато навчитися з космології. Ця космологія представлена (очевидно, й правильно) як сучасна наука, як схематизм відповідностей, котрі, після того як нам подадуть не дуже вдалий календар і кілька таких слів, як "флегматичний" або "веселий", перестають бути наукою. Є й інші поеми, які також вміщують у собі застарілу науку, а зокрема, *"Багряний острів"*, *"Любителі рослин"*, *"Мистецтво плекання здоров'я"*, і вони відомі тільки як курйози. Любитель поезії не повинен оминути комплімент поезії, який закладений у самому існуванні цих поем, але версифікована наука як така затримує описову структуру точних наук і так накладає не-поетичну форму на поезію. Щоб ця поезія була вдалою, треба багато такту, хоча автори, яких найбільше приваблюють такі теми, є звичайно,

зовсім нетактовними поетами. Данте і Мільтон насправді були кращими поетами, ніж Дарвін або Флетчер: а точніше, це їхні кращі інстинкти і глузд привели їх до космологічних тем (тобто відокремлених від наукових або описових).

Форма космології виразно ближча до поезії, і напрошується думка, що симетрична космологія може бути відділенням від міту. Якщо це так, то, як і міт, вона буде структуральним принципом поезії, так як у науці симетрична космологія є, як сказав Бекон, театральним ідольством. Тоді, можливо, що цей псевдонауковий світ трьох духів, чотирьох "гуморів" (основних рідин в організмі), п'яти елементів, семи планет, дев'яти сфер, дванадцяти знаків зодіака тощо справді належить до граматики літературних образів. Вже давно зауважили, що всесвіт Птолемея дає кращі рамки для символізму (з усіма ідентичностями, взаємозв'язками та відповідниками, яких вимагає символізм), ніж система Коперника. Може, він не тільки дає рамки поетичних символів, але є одним з них або хоча стає таким після того, коли тратить вірогідність як наука, як класична мітологія стала чисто поетичною після того, як її оракули перестали функціонувати. За таким же принципом можна пояснити зацікавлення поетів минулого століття культовими системами відповідностей (кореспонденцій) та системами побудов як *"Візії"* Єйтса або *"Еврика"* По.

Концепт неба згори, а пекла знизу і циклічного космосу або порядку природи посередині творять фундаментальний план, приблизно такий, як уживали Данте і Мільтон. Такий же план використано у картинах Страшного Суду, де є обертальний рух, тобто ті, що спасенні, йдуть справа, а прокляті падають униз. Ми можемо застосувати цю побудову до нашого принципу, згідно з яким є два основні напрями розповіді: циклічний рух серед природного порядку і діалектичний рух з того порядку до апокаліптичного світу вгорі. (Рух до демонічного світу вниз дуже рідкісний, тому що безперервний обіг у порядку природи демонічний сам собою).

Горішня половина природного циклу - це світ романсу й аналогія невинности; нижча половина - це світ "реалізму" й аналогія досвідченості. Отже, маємо чотири головні види мітичного руху: у романсі, у досвіді, внизу і вгорі. Рух додолу - це трагічний рух, коли колесо фортуни падає від невинности до гармати і від гармати до катастрофи. Рух догори - це комічний рух, і він йде від загрозливих ускладнень до щасливого закінчення та загального припущення постдатованої невинности, в якій кожний надалі живе собі щасливо. У Данте рух догори представлений через чистилище.

Отже, ми так відповіли на запитання: чи розповідні категорії літератури є ширшими або логічно давнішими, ніж звичайні літературні жанри? Є чотири категорії: романтична, трагічна, комічна та іронічна або сатирична. Таку саму відповідь можемо знайти, перевіривши значення цих назв. Трагедія і комедія колись могли бути назвами двох родів драми, але ми також уживаємо ці назви для опису загальних прикмет белетристики, без огляду на жанр. Було б наївно наполягати на тому, щоб називати комедією тільки цей рід п'єси на сцені і що не можна було б так описувати твори Чосера або Джейн Остін. Сам Чосер, напевно, багато ширше описав би комедію (як його монах описує трагедію). Якщо нам хтось скаже, що ми будемо читати щось трагічне або комічне, тоді ми сподіваємося на певні структури і настрій, але не на якийсь точний жанр. Так само є зі світом романсу, із словами іронія і сатира, які, звичайно, вживаються як елементи літератури досвідченості, і які ми тут будемо вживати замість "реалізму". Отже, маємо чотири розповідні пре-

генеричні елементи літератури, які я називатиму мітої або первинні (генеричні) фабули.

Якщо ми осмислимо наш досвід з мітами, то побачимо, що вони творять дві протилежні пари. Трагедія і комедія контрастують одна з одною, але не зливаються, так само романс та іронія, як представники ідеального і дійсного. З іншого боку, комедія непомітно зливається із сатирою в одній крайності, а з романсом - в іншій; романс може бути комічним або трагічним; трагічне поширюється з високого романсу до гіркого та іронічного реалізму.

(Далі подані ширші описи чотирьох мітів: міт весни - комедія; міт літа - романс, міт осені - трагедія і міт зими - іронія та сатира. Автор подає приклади типових постатей, героїв, фабул, фаз розвитку, перешкод, символів, засобів, тла).

Переклад Лариси Онишкевич

Примітки

Trompe l'oeil - зоровий ефект, зоровий обман, який створює враження реальности.
Едвард Мане (1832-1883) - французький художник-модерніст, підтримував стосунки з імпресіоністами.
Школа Барбізона - група французьких художників-пейзажистів реалістичного спрямування, діяльність якої припадає на 1830-1880-і роки; походить від назви села, що розташоване 50 км від Парижу.
Франціско Ґойя (1746-1828) - іспанський художник.
Дієго Велазкес (1599-1660) - іспанський художник.
Поль Сезанн (1839-1906) - французький художник, предтеча модернізму.
Чарльз Діккенс (1812-1870) - англійський письменник вікторіанської доби.
Самюель Батлер (1835-1902) - англійський прозаїк-сатирик.
Жорж Брак (1882-1963) - французький художник, один із засновників кубізму.
Едґар Деґа (1834-1917) - французький художник, представник імпресіонізму.
Езра Паунд (1885-1970) - американський поет і критик; під час другої світової війни вів із Риму радіопередачі для слухачів США.
Генрі Пурцель (1659-1695) - англійський композитор.
Бенджамін Бріттен (1913-1976) - англійський композитор, який відновив англійську оперу.
Генрі Гавторн (1804-1864) - американський письменник, який у своїх творах засуджував основи пуританського суспільства.
Жак Кокто (1889-1963) - відомий французький поет, драматург, кінорежисер; одна з найпомітніших постатей паризького авангарду 20-30-х років. Світову славу йому принесли п'єси *"Орфей"* та *"Пекельна машина"*.
Франц Кафка (1883-1924) - один з найвпливовіших європейських письменників XX ст., автор відомих творів *"Процес"*, *"Замок"*.
"Лігея" - твір видатного американського письменника і поета Е. По (1809-1849), в якому герой після смерти першої коханої одружується з другою жінкою, яка також помирає і набуває тоді вигляду першої.
"Лорна Дун" (Lorna Doone) - історичний роман англійського письменника Річарда Блекмора (1825-1900).
"Зимова казка" (The Winter's Tale) - твір У. Шекспіра.
Джозеф Конрад (1857-1924) - англомовний письменник польського походження.
Томас Гарді (1840-1928) - англійський письменник.
Едмунд Спенсер (1552-1599) - один з найвидатніших англійських поетів доби Відродження.
Еміль Золя (1840-1902) - французький письменник.

Джон Мільтон (1572-1631) - англійський поет, одна з найбільших постатей західної літератури доби Відродження.
Томас Гоббс (1588-1679) - англійський філософ, політичний теоретик; його основний твір - *"Левіатан"*.
Джон Донн (1572-1631) - один з найвизначніших англійських поетів-метафізиків.
Брігадараняка Упанішад - одна із книг Упанішад з часів Будди, VII-VI ст. до н. е., яка містить гіндуські філософські роздуми про всесвіт та людину.
Троянда служила символічним містичним елементом для товариства *Rosae Crusis* і мала особливе потрактування у середньовіччі. У. Еко у романі *"Ім'я Троянди"* майстерно охопив багатозначність символіки цієї квітки у середньовіччі та пізніших століттях.
Ендрю Марвель (1621-1878) - англійський поет-метафізик.
"Успіх прочанина" - твір англійського письменника Джона Буньяна (1628-1688).
Вільям Єйтс (1865-1939) - ірландський поет і драматург, лауреат Нобелівської премії за 1923 рік.
Кубля-хан (1215-1294) - монгольський хан, внук Чінгізхана, який максимально розширив межі Монгольської імперії.
Квінкунсні узори - розташування п'яти предметів у квадраті або прямокутнику так, що у кожному куті - по предмету, а п'ятий - посередині.
Норман Броун (1913-1994) - американський культуролог, відомий своїми інтерпретаціями світової історії та культури; найвидатніші праці - *"Життя проти смерти: психоаналітичне значення історії"* (1957), *"Гермес-злодій: еволюція міту"* (1947).
Генрі Ваган - один із останніх англійських поетів-метафізиків, якому притаманні містичні погляди на природу.
Роберт Саусвелл (1561-1595) - англійський священик-поет.
"Пливучи до Візантії" - поема В. Єйтса.
"1984" - твір Джорджа Оруела (1903-1950), відомого англійського письменника; антиутопія, що показує дегуманізовану, тоталітарну державу.
"Ніч ополудні" (Darkness at Noon) (1940) - твір Артура Кестлера (1905-1983), англійського письменника угорського походження, який викриває радянську соціалістичну дійсність.
"Безвихідь" (Huis clos) (1944) - твір Ж.-П. Сартра (1905-1980).
"Саламбо" - історична повість Ґустава Флобера (1821-1880) про давній Картаген, з детальним описом подій та історичного тла, тому твір названо "археологічним".
Альфред Теннісон (1809-1892) - англійський письменник.
"Комус" (Comus) (1634) - твір Дж. Мільтона, написаний у жанрі "маски".
Роберт Броунінґ (1812-1889) - один з найвидатніших англійських поетів вікторіанської доби.
"Буря" (The Tempest) - твір В. Шекспіра.
Вільям Блейк (1757-1827) - англійський поет і художник, у структурі творів якого важливу роль відведено візіонерству.
Чарльз Свінбург (1837-1909) - англійський поет вікторіанської доби.
Лоуренс Гаусман (1865-1956) - англійський драматург та прозаїк.
Ріхард Ваґнер (1813-1883) - німецький композитор.
Едвін Робінсон (1869-1935) - американський поет.
Луцій Апулей (II ст. н. е.) - римський письменник, автор *"Метаморфоз"*, відомих під назвою "Золотий осел".
"Згорілий Нортон" - твір видатного американсько-англійського поета, критика та есеїста Т. С. Еліота.
Уістан Оден (1907-1973) - один з найвідоміших англо-американських поетів XX ст.
Вільям Гадсон (1841-1922) - американський письменник.
Джон Денгам (1615-1669) - один з реформаторів англійської поезії; використовував римовані куплети для опису пейзажу та вираження філософічних рефлексій.
Томас Карлайл (1795-1881) - шотландський есеїст, історик, соціолог, автор *"Французької революції"* (1837), *"Герої та геройство"* (1847), *"Минуле та сучасне"* (1840).

Райт Морріс (1910-1994) - американський письменник.
Джон Раскін (1819-1900) - англійський письменник та літературний критик.
Генрі Джеймс (1843-1916) - американський прозаїк, один із чільних представників реалізму.
Вільям Вордсворт (1770-1850) - англійський поет-романтик "озерної школи", автор популярних *"Ліричних балад"*.
Джерард Гопкінс (1844-1889) - англійський поет.
Томас Гакслі (1825-1895) - англійський біолог, зробив великий внесок у розвиток порівняльної біології.
Редьярд Кіплінґ (1865-1936) - англійський письменник.
Герберт Уеллс (1866-1946) - англійський письменник, один із засновників жанру науково-фантастичної літератури.
"Здобич Пойнтона" - твір американського письменника Г. Джеймса.
Метью Арнольд (1822-1888) - англійський поет вікторіанської доби, відомий і як коментатор суспільно-політичних та культурних подій.
Френсіс Бекон (1561-1626) - англійський філософ. Н. Фрай натякає на беконівську концепцію ідольства чи людського тяжіння до омани; за Беконом, існує чотири види ідольства: ідольство, яке залежать від самої людської природи ("племінне ідольство"), від індивідуального темпераменту та досвіду ("печерне ідольство"), від мови ("ідольство, позначене місцем"), від фальшивих філософій ("театральне ідольство").
Освальд Шпенґлер (1880-1936) - німецький культуролог та історик, представник "філософії життя"; Шпенґлер розглядав розвиток світових цивілізацій за циклічним принципом зародження, розквіту та занепаду.

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА ТЕОРІЯ ТА КРИТИКА

Едмунд Гуссерль (1859-1938), один з найвпливовіших мислителів XX століття, є засновником феноменологічної школи у філософії, яка помітно вплинула на епістемологію, логіку, естетику та певною мірою заторкнула більшість гуманітарних і суспільних наук нашого часу. Як і більшість великих філософських систем, феноменологія Гуссерля заякорена в попередні філософські системи, зокрема системи Платона, Декарта, Канта, Брентано, Больцано. Виникала вона поступово і від своїх витоків на початку століття аж до завершення у 30-х роках переосмислювалась, уточнювалась, а в окремих постулатах навіть змінювалася. Основні ідеї Гуссерля: а) свідомість людини у відношенні до предметів усіх можливих таксономічних рядів є інтенційною; б) шлях до пізнання предметів емпіричного і уявного світу йде від абсолютної суб'єктивности до абсолютної об'єктивности; в) знання про ці предмети, остаточна та інтуїтивно встановлена правда про сутність їхнього буття осягається за допомогою так званої *epoke* - потрійної редукції (феноменологічної, ейдетичної і трансцендентної). Перша редукція звільняє нашу свідомість від суспільних, історичних та культурних навантажень і зводить предмет нашої перцепції до його тотожности; друга - редукує цю тотожність до її сутности *(Wesen)*, а третя усуває із свідомости все те, що їй, як суб'єкту невластиве.

Змістивши увагу із явищ "життєвого світу" *(Lebenswelt)* на "трансцендентальну свідомість" чи "трансцендентальне "я", наділивши "я" апріорністю щодо реального світу, Гуссерль насправді зробив його виключною передумовою існування чи не-існування цього світу. Таке окреслення "трансцендентальної свідомости" суттєво змінило первісне розуміння Гуссерлем інтерсуб'єктивности. Порушивши баланс бінарного співвідношення свідомости і "життєвого світу", інтерсуб'єктивна "правдивість" для Гуссерля стала тепер тільки комунікативним "порозумінням" *(Verständigung)*. Проблема інтерсуб'єктивности в такій іпостасі втратила свою епістемологічну вагомість, яку потім віднайшла у герменевтиці Ганса-Ґеорга Ґадамера та екзистенційній феноменології Мартіна Гайдеґґера.

Гуссерль не присвятив мистецтву і його теорії жодної із своїх праць. Зате чимало його концепцій виявилися досить актуальними для розуміння мистецтва. Однак, його філософія не породила єдиної феноменологічної естетики, бо сама пройшла складний і суперечливий шлях становлення, тому говорити про феноменологічну естетику як деривати його філософії не доводиться. Натомість елементи цієї філософії наявні в естетичних трактатах багатьох філософів і теоретиків мистецтва. Ось частковий перелік: чимало з того, що сказав Гайдеґґер про джерело мистецького твору у *"Джерелах художнього твору" (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935)* є відлунням основних тверджень Гуссерля; процес "від-реальнен-

ня" у літературному творі, про який говорив Ж.-П. Сартр у *"Буття і Ніщо" (L'Etre at le Neant, 1943)* майже рівнозначний феноменологічній редукції Гуссерля; дослідження М. Мерло-Понті зорового мистецтва в контексті "життєвого світу" в *"Sens et non sens"* (1948) базується на ідеях Гуссерля. Та найвидатнішим послідовником і ревізіоністом Гуссерля став його учень, польський філософ, теоретик літератури Роман Інґарден.

Роман Інґарден (1893-1970) перед тим як став учнем Гуссерля студіював у Львові у Казимира Твардовського, основоположника польського різновиду логічного позитивізму. У Ґетінґенському, а згодом і Фрайбурзькому університеті під керівництвом Гуссерля Інґарден у 1918 р. захистив докторську дисертацію *"Intuition und Intellekt bei Henri Bergson"*. У 1924-1933 рр. приват-доцент, а з 1933 р. професор філософії у Львівському університеті. Під час війни викладав теорію літератури у тому ж університеті, а 1945-1949 рр. - професор філософії Ягеллонського університету (Краків).

Інґарден - автор понад 140 наукових праць німецькою, польською, французькою та англійською мовою. У Львові написав дві основні праці, одну німецькою мовою *"Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus den Grenzgebiet der Ontologie. Logik und Literaturwissenschaft"* (1931), другу - польською мовою *"O poznawaniu dzieła literackiego"* (1937).

Як феноменолог, Інґарден водночас наслідує і розходиться зі своїм ментором. Для Інґардена, як і для Гуссерля, феноменологія до 20-х років зосереджувалася на феноменах "життєвого світу" *(Lebenswelt)* так як вони з'являються у нашій свідомості, звільненій від будь-яких психологічних настанов та ідеологічних презумпцій. Отже, для Інґардена головною метою феноменології було довести існування реального, а не ідеального світу. Із безлічі явищ "життєвого світу" він вибрав і зосередив свою увагу на "інтенційних", тобто мистецьких творах. Саме цій проблемі і присвячені його основні праці.

Згідно з онтологічною схемою Інґардена, є чотири форми буття: абсолютне, ідеальне, реальне, інтенційне. Це останнє, до якого належать всі мистецькі твори за способом своєї присутности, деривативне, гетерогенне, нефактичне. Інтенційні предмети, не маючи свого власного онтичного джерела, навіть після їхнього створення продовжують визначатися інтенційними актами реципієнта. Без цих актів їхня матеріальна данність є тільки інертним семантичним кодом, який чекає на свою актуалізацію чи конкретизацію. Актуалізація семантично значимих кодів заякорена у так званих "ідеальних концептах", тобто у всій семантичній потужності слова, фрази, параграфу і цілого твору. Ці концепти, будучи інтерсуб'єктивними, оберігають твір від моносуб'єктивного прочитання та інтерпретації.

Літературний твір, згідно з дефініцією Інґардена, не тотожний із естетичним твором. Він - та стала схематична формація, яка завдяки своїй семантичній потенційності трансформується в естетичний твір у процесі рецепції. Це, однак, в жодному разі, не означає, що літературний та естетичний твори чи предмети, як це доводять "деконструктивісти", суттєво відмінні. Інґарден твердить, що є відмінні конкретизації літературного тво-

ру, в тому числі - і деконструктивна, але щоб бути "валентною", вона повинна максимально задовольняти семантичну "зумисність "невизначених місць" літературного твору.

Літературний твір за Інґарденом - це чотиришарова формація. Перші два шари - це звук і значення, третій - це "вигляди", а четвертий - представлена предметність та дійсність. Крім цих шарів, літературний твір має також метафізичні якості, такі як трагічність, демонічність, ґротесковість, патетичність, підступність, які є показниками самобутности людського існування.

Окремої уваги заслуговує проблема правди та правдивости в літературному творі, проблема, яка в історії західної естетики від Платона аж до наших днів не переставала бути предметом гострих дискусій. Як феноменолог, Інґарден трактував правду в літературномі творі в параметрах запропонованої ним онтологічної схеми буття. І тому для нього правди взагалі не існує, а існує правда ейдетична, апофантична, доксологічна, аксіологічна, практична, формальна, синтетична, атрибутивна чи визначальна. При відсутності того чи іншого предмету, явища та процесу наша свідомість залишається аксіологічно нейтральною. З їхньою появою в горизонті її фокусу, вона, звичайно, стає оціночною, у сенсі реальности, ілюзії, ірреальности тощо. Щодо інтенційних предметів, що існують у свідомостиі опосередковано, тобто через мову чи через будь-яку іншу семіотичну систему, і які не мають абсолютних аналогів у "життєвому світі", з якою б точністю не були вони окреслені, правда чи правдивість є строго текстуальна і атрибутивна.

Інґарденівські концепції мали значний вплив на *константську школу рецептивної естетики*, а також позначилися на відомій праці Р. Уеллека та О.Уоррена *"Теорія літератури"*.

Запропоновані нижче фраґменти праці Р. Інґардена *"Про пізнавання літературного твору"* перекладено за виданням: *"O poznawaniu dzieła literackiego"*, Lwów, Ossolineum, 1937.

Іван Фізер

ПРО ПІЗНАВАННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ
(Фраґменти)

[...] Заки приступимо до описування "пізнавання" твору літератури у широкому розумінні, мусимо передовсім придивитися до того, що повинно бути предметом цього "пізнавання". Епістемологічні дослідження, проведені феноменологією від часів *"Логічних досліджень"* Гуссерля, показали, що з'являється відповідність між способом пізнавання і предметом, який має пізнаватися, а, може, навіть, пристосованість пізнавання до цього предмета. Позначається воно насамперед на тому, які способи поведінки і які пізнавальні операції входять до складу цілого процесу пізнавання, в якій послідовності і в яких зв'язках взаємозалежности відбуваються ці операції, як вони взаємозумовлюються і, можливо, модифікуються, і до якого результату - пізнавальна вартість якого істотно залежить від їх перебігу і взаємодії - провадять. Основним типам предметів пізнавання відповідає стільки ж основних родів і способів пізнавання. Наприклад, фізичний предмет можна пізнати тільки тоді, коли починати пізнавальний процес від чуттєвого спостерігання за предметом. Звичайно, здається, що про певну річ дізнаємося з інформації, яку надає нам хтось інший. Але тоді або та особа, або ще хтось інший мусив колись спостерігати цей предмет чуттєво. Залежно також від того, які властивості цього предмета маємо пізнати, мусимо скористатися відповідним типом спостереження. Барви предмета не можна почути, звуків побачити ані торкнутися. Хто хоче пізнати власні стани або процеси психіки, мусить скористатися актами внутрішнього спостереження, які цілком інакше побудовані й інакше перебігають, їх не можна ні нюхати, ні торкати. Аналогічно і в інших випадках: математичні твердження треба розуміти у їх сенсі і довести, чуттєве спостереження при цьому неважливе. У кожному з цих випадків існує строге підпорядкування між структурою і властивостями предмета пізнавання, з одного боку, і способом пізнавання, з іншого. Це підпорядкування виявляє, що значно легше проаналізувати певні процеси пізнавання, коли усвідомимо, які загальні головні конфіґурації того чи іншого предмета. Тому у нашому випадку корисно буде пригадати головні загальні особливості і структури літературного твору.

Насамперед мусимо, однак, розглянути певний закид, який загрожує нашому способові дії. Чи не втягуємось у зачароване коло, коли для з'ясування способу, через який пізнаємо літературний твір, посилаємося на загальні особливості і структури цих творів? Чи таке посилання не рівнозначне із закладенням вартости та правильности пізнавання, яке інформує нас саме про ці головні особливості творів літератури? На початку студій про пізнавання літературного твору ще не знаємо нічого позитивного і не можемо закладати вартість і важливість цього пізнавання. Однак цього не чинимо. Йдеться тільки про те, щоб звернути увагу на певні процеси свідомости, які переходимо при читанні цього конкретного літературного твору не для того, щоб схопити у них їх індивідуальний перебіг та індивідуальну

правильність, а щоб сприйняти те, що суттєво необхідне у такому перебігу та його функціях. Посилання не до індивідуальних особливостей окресленого літературного твору, а до суттєво необхідної структурної побудови літературного твору взагалі, має за мету на прикладі індивідуального пізнавання, яке відбувається під час читання певного твору, знайти такі істотно необхідні структурні моменти і сплетіння взаємодіючих функцій, які відповідають істотно необхідним структурним властивостям літературного твору взагалі і дають підпорядкувати себе окремим чинникам твору, саме як функції, у яких такі чинники відкриваються і схоплюються.

Тоді не закладається ані важливости висновків певного індивідуального читання, ані справности функцій розпізнавання, які виконуються у ньому, щоб на цій підставі не тільки описати у їх перебігу та своєрідности, але також розглянути питання про їхню справність, тобто чи вони здатні привести того, хто пізнає, до об'єктивно важливого пізнання літературного твору. Передовсім це ж два цілком різні способи дії: читання, що стосується окремого літературного твору і пізнавання, яке відбувається при цьому читанні, і та пізнавальна поведінка, яка провадить того, хто пізнає, до схоплення *плинної за природою* структури і своєрідности твору мистецтва *взагалі*. В основі це два різні способи пізнавання і два різні пізнавальні осягнення. Якщо перше здійснюється в індивідуальному читанні, що стосується окресленого індивідуального твору і є *досвідом* особливого типу, в якому усталюється фактичність цього твору та його особливостей, то друге у такому читанні не досягається взагалі і не дає жодного досвіду засвоєння певного індивідуального твору, наприклад, *"Гори чароділїв"* Томаса Манна. Воно настільки відрізняється від індивідуального читання, що навіть якби це читання у нашому дослідженні було цілковито з'ясоване у своєму перебігу і функціях, то тільки б тоді відкривалося складне питання, в чому полягає схоплення загальної природи (якщо можна скористатись таким невідповідним, але скрізь уживаним висловом) літературного твору. Феноменологи сказали б, що у цьому випадку йдеться про апріорний аналіз загальної ідеї "літературний твір". Цей аналіз, навіть якщо й здійснюється *на прикладі будь-якого* літературного твору або точніше - різних відповідно дібраних прикладів, не провадиться при читанні і розумінні фраз тих прикладів, які йдуть одна за одною, а стосується передовсім природи плинних різниць між різними основними елементами літературного твору (і твору мистецтва) взагалі, отже й, наприклад, різниці між мовними утвореннями і звуковими явищами та значеннями висловів (взагалі: значеннєвими одиницями різних типів), а також між значеннями речень і закладеними у них інтенційними відповідниками (зокрема станами речей). Тут йдеться про схоплення конститутивних формальних і матеріальних моментів таких творів та суттєву різницю, яка звідси випливає, і водночас про різні типи їх зв'язків та відношень. Проте при звичайному читанні літературного твору взагалі не можна відкрити, коли потрібні можливості, які треба взяти за зміст ідеї, значно перевершують індивідуальні окреслення окремого літературного твору. З іншого боку, читання певного конкретного літературного твору також виходить далеко поза те, що зміг би відкрити апріорний аналіз конкретного літературного індивідуума, скерованого на зміст загальної ідеї літературного твору: він усталює лише якийсь скелет того, що становить повне тіло цього твору. Не схоплює, наприклад, повного значення послідовности фраз, необхідного при читанні, звертає натомість увагу на загальну форму будь-якої можливої фрази і тому подібні моменти, які

при одному читанні не вдається спеціально зауважити і проаналізувати (1). Справді, не можна сказати, ніби між загальним, як каже Гуссерль, "ейдетичним" аналізом ідеї літературного твору взагалі і певним читанням якогось індивідуального твору немає жодного зв'язку (2). Якби, наприклад, хтось був настроєний емпірично та заперечував існування і навіть можливість апріорного змісту загальної ідеї, але все-таки був схильний пізнати можливість якоїсь загальної науки про літературні твори, то, може, визнав би, що на підставі читання багатьох окремих творів провадиться порівняння знайдених для них висновків і в акції "узагальнення" усталюється так звана "спільна" мета окремих творів. Цей акт порівняння й узагальнення щораз виходить поза окреме читання, однак, у цій емпіричній концепції "загального" пізнання закладено те, що факти, виявлені окремим читанням, справді відбуваються, що далі пізнання, здійснене через це читання, набуває своєї зобов'язувальної сили. Натомість, при "ейдетичному" аналізі "загальної природи" (тобто змісту загальної ідеї) у феноменологічному сенсі цього взагалі не закладено. Окремі відчитування дають нам групу феноменів, які можна схопити як їхній суттєвий зміст, без закладання при цьому дійсного індивідуального існування предметів, що виявляють ці феномени, і на цих ейдетично схоплених феноменах можна докладно окреслити зв'язки між спостереженими феноменами і так визначити загальну, природно необхідну структуру літературного твору взагалі.

Іншими словами, якщо далі подамо деякі риси загальної структури такого твору, то не закладемо цим ані правочинности пізнавання окремих творів, ані дійсного присвоєння їх. Ми послуговуємось інформацією про загальну структуру літературного твору взагалі як евристичним засобом, що дає змогу звернути увагу на перебіг процесів свідомости, у якому відбувається пізнавання окремих творів, і в той же час підготуватися до того, що можемо знайти в аналізі цього перебігу процесів свідомости, якщо пам'ятатимемо, що ті переживання повинні служити виявленню форми та особливостей окремих літературних творів. Ми могли б виявити це так само без згадок про висновки загальної філософської теорії літературного твору. *Конфронтація* аналізу переживань, у яких відбувається читання, з необхідними за його природою структурними моментами літературного твору, дасть нам змогу ліпше *зрозуміти*, чому ці переживання такі складні і такі типові.

Основні твердження про будову літературного твору

У подальших роздумах про будову літературного твору нам допоможуть такі загальні твердження.

1. Твір мистецтва - утворення багатопланове. Твір містить: а) план звучання слів, а також утворень і типів звучання вищого порядку; б) план значущих одиниць: речень і груп речень; в) план схематичних образів, через які виявляються різні предмети, представлені у творі і г) план предметів, що представлені через чисто інтенційні стани речей, які визначають значеннями речень, що входять до складу твору.

2. З матерії і форми окремих планів випливає суттєвий внутрішній зв'язок між усіма планами, а через це - власне формальна цілісність самого твору.

3. Окрім будови планів, літературний твір відзначається впорядкованою послідовністю своїх частин, які творять фрази, зв'язки між фразами, розділи тощо. У

цій послідовності твір набуває особливої, *квазі*-часової "тривалости" від початку до кінця, а також особливостей композиції, звідки випливають, наприклад, різні типи динамічного розвитку тощо (3).

Твір літератури володіє "двома вимірами": одним, у якому триває цілість планів, і другим, у якому частини змінюють одна одну.

4. На противагу переважній кількості речень наукового твору, які справді є судженнями, речення висловлювань, які виступають у літературному творі, не є власне судженнями, а тільки квазі-судженнями, функція яких полягає в тому, що вони надають зображеним предметам єдино певного аспекту реальности, не ставлячи на них печати предметів реальних. Так само і речення інших типів, наприклад, питальне речення, підлягають у літературному творі відповідній модифікації їхнього значення і функції. Залежно від типу - наприклад, в історичній повісті, - можливі й інші вияви таких модифікацій.

Існування в літературному творі квазі-судження - це тільки одна *ознака*, яка відрізняє ці твори від творів наукових, до якої долучаються інші характерні ознаки, а саме:

5. Оскільки літературний твір є вартісним твором мистецтва, кожен з його планів має специфічні ознаки - це вартісні ознаки іншого типу, а саме мистецькі та естетичні вартості. Ці останні є в самому творі мистецтва в особливому потенційному стані. При всій їхній множинності вони ведуть до цілісної поліфонії естетично значущих ознак, яка дає звіт про якість цієї вартости, що конституюється у творі. У науковому творі також можуть виявлятись літературно-мистецькі ознаки, що визначають певні ознаки естетичної вартости. Однак, у науковому творі - це тільки певний *momentum ornans*, який залишається у вільному або взагалі без жодного зв'язку із сутнісною функцією цього твору, і сам не може перетворити його у твір мистецтва.

6. Літературний твір мистецтва (як і кожен літературний твір взагалі) слід протиставити його конкретизаціям, які виникають при окремих прочитаннях твору (чи при постановках твору в театрі та їх сприйманні глядачем).

7. Сам твір словесного мистецтва, на відміну від його конкретизації, є твором схематичним. Це означає, що деякі із його планів, особливо план представлених предметів і план образів, включають "місця недоокреслення". У конкретизаціях вони частково усуваються. Конкретизація літературного твору сама ще схематична, але, якщо можна так висловитися, менше, ніж відповідний твір.

8. Місця недоокреслення в окремих конкретизаціях усуваються так, що там, де вони (у творі) були, з'являється певне ближче чи дальше окреслення відповідного предмета, і, так би мовити, "заповнює" те місце. Це "заповнення" однак, не є достатньо визначене через ті аспекти предмета, які окреслені; у різних конкретизаціях воно може бути іншим.

9. Літературний твір - це суто інтенційний твір, джерелом існування якого є творчі акти свідомости автора, а фізичною підставою - текст, усталений на письмі або за допомогою іншого фізичного засобу можливої репродукції (наприклад, на магнітофоні). Завдяки двоплановості його мови він водночас інтерсуб'єктивно доступний і відтворюється, тому стає предметом інтенційним, інтерсуб'єктивним з огляду на певну суспільність читачів. Як такий він не психічний, а трансцендентний стосовно усіх свідомих переживань як автора, так і читачів.

Часова перспектива у конкретизації літературного твору Структура послідовности частин твору

[...] Існують й інші "перспективні скорочення", в яких літературний твір виявляє нам себе. Вони істотно пов'язані з його будовою, тому не залежать від змінних і випадкових обставин читання твору, незважаючи на те, що це читання може спричинити у них певні вторинні зміни. І потім: вони істотно відрізняються від перспективних скорочень, про які йшлося. У зв'язку з цим переходжу до твердження, що пізнання літературного твору здійснюється у низці послідовних фаз, синтетично між собою пов'язаних. У невеликих за розмірами творах, наприклад ліричних, вони можуть утворювати *континуум*, у більших творах натомість неуникні перерви в читанні, що не може не впливати (часто негативно) на сприйняття твору.

Кожний літературний твір має певну тривалість (довготу) від "початку" до "кінця". Більшість творів складається із заголовка та певної кількости речень, що змінюють одне одного. Навіть у тих, переважно рідкісних випадках, у яких одне речення утворює цілий твір, це речення складається з певної кількости слів або значущих одиниць вищого порядку (наприклад, з так званих "додаткових речень"), які залишаються у визначеній послідовності і яких при читанні *in concreto* не вдається придумати за *одну* хвилину (4). Це стосується низки висловлювань. У готовому творі вони упорядковані певним досить усталеним способом, що також актуально для усіх одиниць вищого порядку, які складаються з речень, наприклад, для окремих розділів повісти або для окремих сцен чи актів драми. Цього порядку не можна змінити, істотно не змінивши будови твору. Часом зміна порядку речень може призвести до руйнування твору, а особливо єдности його змісту та художньої цілісности взагалі. Приводом до цього є передовсім факт, на який я вказав у попередньому розділі, а саме, що значення окремих речень - принаймні у дуже багатьох, якщо не у всіх випадках, - доокреслюється тільки тим, що це речення залишається у зв'язку з іншими реченнями, які йдуть після нього або випереджують його. Такий зв'язок певною мірою окреслюється місцем, яке це речення займає серед інших. Інший порядок може спричинити зникнення або принаймні зміну чи стирання зв'язку між ними, і тоді по-іншому впорядковані речення переважно набувають або принаймні можуть набути дещо відмінного значення.

[...] Якщо послідовність розгортання частин твору усталена, то вона диктує читачеві послідовність, в якій він має читати ці частини одну за одною. Послідовність частин у творі перетворюється у часову наступність фаз читання і в часову черговість частин конкретизації відповідного твору. Читання має відбуватися як процес, розтягнений у часі. Одразу здається, що для правильного сприйняття твору досить ознайомитися з його частинами у тому ж порядку, у якому вони виступають. Натомість при читанні будь-яке відхилення від цієї черговости - якщо, наприклад, хтось хотів би читати твір розділами від "кінця" до "початку" - має, здається, приводити до конкретизації, яка відрізняється від самого твору. Водночас докладніший розгляд питання свідчить, що навіть якщо при читанні дотримуватися черговости частин, то однак, доходить до певної неухильної відмінности конкретизації твору від самого твору. Ця відмінність особливо важлива для естетичної перцепції літературного твору як твору мистецтва. На деякі риси цієї відмінности я хотів би тут вказати.

Передовсім належить звернути увагу на дві різні фази пізнавання літературного твору: а) фазу під час читання і б) фазу після прочитання твору.

Пізнавання літературного твору під час читання

Можливі різні способи читання того самого твору. Описати їх усіх було б надзвичайно важко. Отож для спрощення беру до уваги тільки випадок, коли читаємо певний означений твір вперше від початку до кінця, без перерв і без повторення вже прочитаних частин. Очевидно, це можливо тільки за умови, що твори короткі.

Читаючи твір "речення за реченням" і виконуючи у кожній фазі описані попередньо складні дії, щораз маємо безпосередньо і живо присутню тільки тієї хвилини читану частину твору. Інші його частини ("раніші" і "пізніші") насправді не зникають зовсім з поля нашої актуальної свідомости, однак самі вже не присутні так живо, якщо не чинимо спеціальних актів для їхнього нового оживання.

Для всіх творів і всіх прочитань не можна однаково визначити, яку тривалість має фаза безпосередньої живої присутности твору. Ця тривалість дуже різна та змінна, і залежить передусім від типу свідомости конкретного читача, від його стану на той момент, а також від структури самого твору, особливо від того, як побудовані у ньому речення і в яких зв'язках між собою перебувають.

"Теперішність" читача може мати (наскільки мені відомо, Берґсон перший звернув на це увагу) дуже різну "тяглість" і ніколи не є "точкою часу", як звичайно мовиться під впливом фізико-математичної концепції. У цьому випадку досяжність живо присутньої фази читаного твору мусить знаходитися у межах "тяглости" даної теперішности читача (5). Часом вона може охоплювати одне речення, часом кілька речень, пов'язаних між собою, часом тільки фраґмент якогось складного поширеного речення, особливо якщо воно синтаксично малозрозуміле. Найчастіше тривалість відповідної живо присутньої фази твору збігається з обсягом одиниці значення - реченням.

[...] При читанні твору щоразу інша частина чи котрась із його фаз безпосередньо живо присутня для читача. Однак, кожна фаза переходить зі стану, в якому ще не була знайома читачеві і переважно виявлялася тільки у загальних рисах, у стан безпосередньої живої присутности, потім переходить в ту іпостась, в якій уже знана, але більше не присутня актуально у безпосередній живості. Не зникає однак відразу і цілком з поля зору читача і мимовільно западає у горизонт його минулого, хоча сама вона ані цілком не руйнується, ані не закінчується у прямому розумінні. Можна було б сказати, що це читач віддаляється від неї, а вона сама існує надалі, і існує для того ж читача, хоч він її вже, може *explicite* не пам'ятає. Читання літературного твору можна прирівняти до відвідин якогось краю, з тією істотною різницею, що той "край" твору не є реальним і що з боку читача потрібне певне зусилля, щоб затримати твір у певній змінній актуальності.

Читана у даний момент частина твору для нас безпосередньо присутня тому, що власне тієї хвилини живо здійснюємо ті сиґніфікативні акти, які конституюють сенс відповідного речення (чи групи речень) у його конкретному розвитку, і що група словесних звучань і різних звуко-мовних утворень та явищ вищого порядку звучить у нашій живій уяві у почергових конкретних виявах. Предмети, представ-

лені у цій фазі твору, виявляються нам з конкретної наочної форми образів, так, наче ми є безпосередніми свідками того, що діється у предметному плані твору, а також того, що у цій фазі виявляється на інших його планах. Чи можливе таке "підтвердження" поданих у творі фактів, коли взагалі не бачимо цих предметів і процесів (у вузькому сенсі цього слова) у суто літературному творі? Це, звичайно, питання, яке вимагає спеціального дослідження. Однак, спеціальний аналіз різних можливих виявів усвідомлення предметів, з якими тут маємо справу, виходило б за межі нашого дослідження. Не можна задовольнитися стереотипним зворотом про "уявляння" читачем представлених предметів. Щонайменше годилося б сказати, що існує особлива форма "уявляння собі", яка "оприсутнює" так звані "уявлені" предмети. Гуссерль говорить про "оприсутнення", яке відрізняється від "присутности", на яку натрапляємо при спостереженні, але виявляє виразну спорідненість з нею. Те, що такий оприсутнюючий спосіб "уявляння собі" справді настає в актуальній фазі читання, найкраще видно при порівнянні власне читаної фази твору із уже прочитаними частинами, які ще залишаються в обсязі нашої свідомости, хоча до них і не звертаємося в окремих актах розумової діяльности чи діяльности уяви, звичайно, це можливо, але переважно не робиться, якщо немає ніяких спеціальних чинників.

Хоча ми вже віддалені від прочитання частин твору і представлених у них предметів, не тільки маємо таке відчуття, ніби вони далі існують, але й зберігаємо їх, чи, принаймні, деякі з них, більше чи менше, у живій пам'яті. У той же час у самому творі, як і в умовах, які супроводжують його відчитування, існують підстави, які дають змогу затримати у живій пам'яті деякі з уже прочитаних частин твору.

Сумніви, чи до цього справді доходить, і чи взагалі це можливе, народжуються, напевно, з того, що не кожен план уже прочитаних частин твору так само зберігається у пам'яті. Мовно-звуковий рівень залишається у пам'яті радше як відгомін характерних ритмів та інших звукових явищ вищого порядку. Натомість конкретне звучання окремих слів взагалі зникає з поля свідомости читача, хоча при деяких словах, особливо влучних чи емоційно забарвлених, відгомін може бути живішим. Значення речень, які читач з'ясовує у власне читаній частині твору, у прочитаних і в тому сенсі "минулих" вони виступають як готові, наче взяті у цілому, єдиному інтеґральному акті припущення одиниці значення, і в такому вигляді залишаються у живій пам'яті. Так скондесовані, "стиснуті" одиниці значення часто творяться не з окремих речень, а з цілих їх груп. Зберігаючи їх у живій пам'яті, читач конденсує часом більші, часом менші групи речень в одне переважно просте значення, наприклад, значення, що визначає перебіг певного факту, широко і детально представленого у вже прочитаних частинах твору.

Я сказав, що читач "особливим способом скорочує" деякі прочитані речення або цілі групи речень, оскільки це "скорочення", певна конденсація значення, звичайно, відбувається ніби автоматично, без спеціальної уваги на цих реченнях і без спеціальної операції скорочування. Звичайно, така операція також можлива, але тоді читач здійснює виразне повернення до вже прочитаних частин твору, і звідси - їх повна актуалізація. Однак, це не дуже важливе для їх збереження у живій пам'яті і навіть порушило б дальший перебіг простого читання, яким ми тут займаємося.

Так "скондесоване" значення може мати ще інший вигляд. Часом воно може

бути просто значенням якогось особливо важливого речення, яке автоматично виокремлюється із контексту. Часом - значення зовсім нового речення, яке фактично не виступає в тексті твору, або навіть назві, яка у сконденсованому скороченні не раз репрезентує для читача досить об'ємні частини твору. Особливістю є те, що формування такого скороченого значення відбувається без свідомих чи запланованих заходів читача. Це відбувається, так би мовити, само собою.

Як я висловився, "живо пам'ятаємо" сконденсоване значення. Це не означає, що при читанні ми виконуємо окремий спеціальний акт пригадування цього значення, ані також, як це, може, схильні були сказати деякі психологи, що маємо певну "готовність" до виконання таких актів пригадування. Перше й друге, може, звичайно, траплятися, але до цього взагалі не доходило. У всякому разі до цього ніколи не доходить у випадку живої пам'яті, яка є особливою формою свідомости. Явище "живого пам'ятання", наскільки мені відомо, докладно неопрацьоване і неокреслене у психології, тобто у феноменології свідомости, можливо, тому що є чимось таким, що постійно існує і до чого ми призвичаєні. Тільки тоді виразно собі його усвідомлюємо, коли воно з якихось причин зникає. З'ясування цієї особливої функції свідомости вимагало б глибоких аналізів, яких тут робити не можемо. Тому можу тільки тимчасово сказати, що це є певне периферійно переживане і виразніше неуточнене почуття, що виникло як щось окреслене і тісно пов'язується з нашою теперішністю (як, наприклад, початок речення, яке розпочате і далі уявляється) і в ній знаходить якесь подальше тривання, тобто має свої відчувані послідовності у тому, що якраз актуальне у цій теперішності. Це мимовільне відчуття чогось вже минулого може або перейти у виразний акт пригадування того, що так відчуваємо, або повністю вивітритися. В останньому випадку зникає будь-яке знання пам'яти про минулу подію або про предмети, які вже канули у минуле, і потрібний спеціальний новий акт пригадування, щоб знову "покликати у свідомість" те, що минуло, та отримати нове знання про нього. Натомість, якщо абстрагуватися від патологічних випадків (наприклад, легкого алкогольного отруєння), - свідомість актуальної теперішности завжди пов'язана із живою пам'яттю про деякі вже минулі факти чи предмети. Це, між іншим, виявляється так: те, що живо пам'ятаємо, як мотив переживання впливає на наше актуальне переживання, тобто на окреслення того, що сприймаємо, хоча не завжди собі усвідомлюємо.

[...] Жива пам'ять скороченого сенсу вже прочитаних частин літературного твору є тільки окремий випадок живої пам'яти взагалі. Тільки те, що пам'ятаємо у цьому випадку, не належить реальному світові, а окремій частині літературного твору. Чим "ранішими" були фази твору, тобто чим давніше були прочитані і чим менше важливі для цілости твору або для читаної у даний момент частини, тим менше жива пам'ять, що їх стосується: вона пригасає якось так, що у певний момент подальшого читання якісь частини твору зовсім зникають з поля бачення свідомости читача. Під цим оглядом можуть бути значні розбіжності між читачами, які залежать від типу пам'яті читача, і від зовнішніх умов, в яких відбувається читання, і які уможливлюють читачеві більшу чи меншу сконцентрованість. Однак важливим для наших дальших висновків є те, що при більших за обсягом літературних творах читач ніколи не може яскраво пам'ятати усі уже прочитані частини твору, однак, з іншого боку, ті чи інші уривки твору в сконденсованому вигляді завжди виступають у його свідомості в описаному вище виді пам'яти. Ніколи те,

що вже прочитане, відразу не зникає у всіх рисах з поля бачення свідомости читача, крім, звичайно, випадку хвороби.

Подібно до того, значеннєвий рівень твору і читач у тісному зв'язку з ним живо пам'ятає відповідні фази того, що представлене у предметному плані твору. Якщо ми дещо довідалися про представлені предмети (речі, людей), то вони не будуть для нас явно присутніми у своєму образі. Ми маємо про них тільки більш чи менш ненаочне знання у пам'яті, переважно знання тільки про те, що з ними діялося у вже прочитаних частинах твору, у яких подіях брали участь і як при цьому змінювалися. Тут також доходить до особливої конденсації і скорочення вже прочитаних фаз предметного плану твору. "Живо" читач пам'ятає тільки кульмінаційні фази подій, найважливіші особи або факти, які більше його торкаються, наприклад, викликають у ньому ті чи інші почуття. Під час читання щоразу інші факти і предмети зберігаються у живій пам'яті. І це не тільки тому, що зростає кількість представлених фактів, але й тому, що часто інші процеси, події та особи у процесі читання набувають в очах читача іншої значущости, ніж та, яка здавалася йому притаманною в раніших фазах твору. Наприклад, якийсь факт, спершу без великого значення, в подальшому перебігу подій виявляється поворотним пунктом того, що відбувається, або подією, несподівано багатою на наслідки. Тоді воно накидається читачеві і несподівано ніби викликається в обсяг живої пам'яти.

Взагалі рідко трапляється, щоб читач утримував у живій пам'яті минулі фази усіх планів твору (6). Тут, звичайно, відбувається звуження (обмеження) конкретизації літературного твору до деяких його планів. Найчастіше переважає план представлених предметів.

Безпосередньо живо присутній фазі твору протиставляються, з іншого боку, ті його частини, до яких читач ще не дійшов, але до яких читаючи, наближається. І вони для нього існують, хоча він їх зовсім не знає. Динаміка твору інколи веде до того, що ті його частини, до яких читач наближається, уявляються йому у трохи виразніших та окресленіших рисах. Якісь події, що наближаються, з'являються ніби в контурах, інколи відразу у кількох варіантах. Їх з'ява, навіть якщо вона була б невиразною і неконкретною, надає особливого відтінку подіям, очевидцями яких ми стаємо у процесі актуального читання. Але тільки дальше читання може переконати нас, наскільки справдяться ті передбачення. Не без значення, особливо при естетичній перцепції літературного твору, маємо тут інколи свідомо підготовлені "несподіванки": на предметному плані твору чи в інших його планах виступає щось, чого не можна було передбачити, або навпаки, щось, що передбачалося й очікувалося, взагалі не з'являється. Приготування до такої несподіванки завершується у творі завдяки спеціальним художнім засобам, за допомогою яких у тексті зазначається як можливе і ймовірне щось таке, що потім взагалі не здійснюється і замінюється чимось протилежним. Тут утаєні особливі художні ефекти, і не без значення для естетичної перцепції твору, чи читач насправді вловив ці явища несподіванок у їх властивій і для їх розвитку значущій ролі.

Решта планів літературного твору взагалі не виявляється навіть так етюдно. Але тут можливі винятки у віршованих творах, написаних регулярними віршами, наприклад, у класичній октаві ритм, що повторюється, може так заколисати читача, що він настроїться на повторення тих самих ритмів і ніби матиме "у вусі" їх наближення, не маючи потреби навіть бачити графічний вигляд (наступних) віршів.

Однак, без огляду на те, як читачеві окреслюються наступні частини твору, і що з твору взагалі так вимальовується і може вимальовуватися, для читача постійно присутній феномен руху до нових частин, тобто фаз твору, а деколи одночасно феномен зменшення кількости невідомих частин, з іншого боку, стає помітним явище зростання кількости вже прочитаних частин. Це надає процесові читання руху з певним темпом і характерною динамікою.

Тоді читана у цей момент частина твору постійно оточена подвійним горизонтом конкретизації із (якщо тут можна скористатися терміном Гуссерля): а) вже прочитаних частин, які переходять у "минуле" твору і б) частин, ще не читаних і до цього моменту невідомих. Цей подвійний горизонт як горизонт є сталий, але постійно здійснюємо його через щораз нові частини твору. Його існування постійно впливає, хоч і мінливо, на формування змісту власне читаної частини твору. Це впливає, більше чи менше виразно, на всі плани власне читаної фази літературного твору. Хоча ця частина визначається як першорядна головно через її власний зміст, однак, у конкретному формуванні виглядала б інакше, якби фактично наставала не саме після цієї, а після якоїсь іншої, "ранішої" фази твору, або якби взагалі була початком твору, тобто якби читалася як його перша фаза. Деякі події, що в ній розігруються, були б тоді не цілком зрозумілими або набували б інших значень. В іншому світлі виявлялася б їхня роль, тобто значущість, внутрішня динаміка і значення. Інакше конкретизувалися б читачеві, навіяні текстом образні схеми, а через це, між іншим, інколи доходило б до істотних зміщень і перегинів у поліфонічному співзвуччі естетично значущих ознак. Тому конкретизація власне читаної частини твору залишається у значній функціональній залежності не від вже прочитаних частин твору, а більше від способу, яким здійснилася конкретизація. У деяких випадках конкретизація власне читаної частини твору залишається у функціональній залежності також від "пізніших" частин твору, які тільки загально виявляються, передбачаються, особливо на його предметному плані.

Однак, з іншого боку, інколи і частини твору, вже знайомі читачеві, а особливо описані у них випадки, постають перед ним в іншому вигляді - з погляду власне читаної зараз пізнішої фази твору, ніж образ, в якому вони з'явилися у відповідній фазі читання. В яких іпостасях вони можуть зберегтися у живій пам'яті читача, ми вже обговорювали. Але він так само може їх собі відновлювати в окремих актах згадування. В обох випадках маємо явище перспективних скорочень. Тут у гру вступає цілком своєрідна, досі малодосліджена "часова перспектива". Явища, які у зв'язку з цим виявляються у конкретизаціях літературного твору під час читання, є тільки *особливим* випадком "часової перспективи" взагалі. Тому буде цікаво розглянути це питання на ширшому матеріалі.

Явища "часової перспективи"

Існування живої пам'яти, акти мимовільних та довільних пригадувань, які час від часу з'являються, нарешті спрямованість свідомої особи на майбутнє і життя у ньому, - все зумовлює те, що нашу теперішність постійно переживаємо як фазу, включену до монолітної цілісности часу. Живемо у феноменальному часі, який зрештою, має ще й інші види, наприклад, моносуб'єктний ("приватний"), спільний для нас усіх або тільки для певної спільноти "інтерсуб'єктивний", але завжди ще й

феноменальний час, що не має нічого спільного із часом, який відмірюють годинники, який однак, у певному (особливому) культурному *середовищі* належить до астрономічного часу і тому набуває нових ґраней. Цей феноменальний час у всіх своїх відмінах *переповнений* подіями і процесами, які в ньому розігруються і впорядковуються стосовно двох підставових вимірів чи - як хто хоче - категорій: одночасности та різночасности (7). По суті, він продовжується безмежно у двох напрямках. Однак фактично обмежений у тому розумінні, що як фази часу, так і випадки, що в них представлені, з'являються як конкретні феномени тільки на певному обмеженому часовому проміжку, який дивно розкладений навколо власне переживаної теперішности. Часові фази є конкретними феноменами завдяки тому, що, як уже зазначав Берґсон, вони своєрідно окреслені (8). Це, якщо брати вузько, стосується тільки даної теперішности і минулих, уже пережитих часових фаз. Натомість фази майбутнього, що наближається, виявляються або як незаповнені часові схеми, більше надумані, ніж присутні для нас феноменально або, наскільки сподіваємося певних наступних випадків, з'являються перед нашими очима тільки у вигляді постатей нечітко окреслених ознак часових фаз. Та подієва нечіткість зумовлює те, що така часова фаза не має чіткого та остаточного місця у феноменальному часі. Звичайно діється так, що коли така нечітко окреслена фаза стає живою теперішністю, її якісне окреслення значно інше, ніж здавалося у самій замальовці, і це навіть тоді, коли очікувані випадки дійсно відбуваються.

Отож, фази уже пережитого нами минулого часу, як і фази майбутнього, що настає, виявляються у своєму наочному якісному окресленні тільки у відрізку *обмеженого* обсягу навколо актуальної в цьому випадку теперішности. Причому вони з'являються майже завжди у тісному зв'язку з подіями і процесами, які в них розігрувалися чи розігруються, і які спостерігаємо або тільки менш чи більш наочно уявляємо. З минулого це або фази процесів чи події, згадані в окремих актах пригадування, або факти, які належать живій пам'яті. Перше і друге знаходяться в обсязі нашого індивідуального життя і є звичайно тим рідші, чим ближчі до початку. Про те, що було "раніше", перед нашим народженням, можемо знати тільки завдяки інформації, отриманій від інших. Завдяки цьому минуле продовжується для нас довільно розширеними рамками часу з необмежено відкритим горизонтом. Однак, це навіть найдокладніше знання про минулі події та процеси, яке нам дають інші, не здатне викликати в нас наочної, насамперед презентуючої появи якісного окреслення відповідних часових фаз. До випадків, про які нам розповіли учасники, добираємо дещо формальну схему часу, в яку стараємося їх уявно помістити. Але цю схему ми справді ніколи не заповнюємо. При цьому вона має багато проміжків (порожніх місць), і то в двоякому сенсі: по-перше, оскільки у багатьох фазах не вистачає випадків (принаймні для нас, коли вони зовсім невідомі), по-друге, оскільки цю схему не виконструюємо в уяві у всіх її фазах. Хіба, якщо це потрібно, уявно ніби проскакуємо ті проміжки, подумки сполучаючи фази схематичного часу за допомогою зв'язків і розташування поміж зреферованими випадками. Часто послуговуємося для цього єдинопевними схемами таких зв'язків, які змінюють чисто схематичний характер так зреконструйованого часу. Часова схема тоді у принципі необмежена, і є, з одного боку, продовженням нашого наповненого минулого часу, що аналогічним схематичним способом тягнеться у майбутнє. Справді пережитий і наповнений нами час так включається в один схематичний час.

[...] Часові перспективи, про які збираюся тут говорити, виявляються: а) у феноменальному, окресленому якісно, часі; б) у формальній часовій схемі тільки там, де випадки, про які дізнаємося, на даному відрізку схематичного часу є частими, і настають один після іншого.

Чим є згадана "часова перспектива" і в чому вона полягає? Вона є аналогом просторової перспективи. В останній просторові окреслення матеріальних предметів, а також їх просторове впорядкування, даються нам в образах, в яких відбуваються справжні переміщення і зміна їхніх окреслень. Коли оглядаємо звичайний брусок з певної віддалі, то отримуємо, як відомо, один або кілька виглядів, що пе-реходять один в одного, в яких виступає предмет з трьома поверхнями, що мають вигляд ромбів, які здаються зсунутими у просторі і щодо "площі" значно меншими, ніж "площа", яку в спостереженнях присвоюємо брускові. Паралельні прямі, горизонтально спрямовані в просторі, у змістах виглядів здаються такими, що "збігаються".

Часто говорять про перспективні *помилки*, які належало б виправити і які якось виправляємо, якщо маємо визнати за речами, які спостерігаємо, їх "правдиві", справді притаманні їм просторові властивості. Тут, однак, немає жодної помилки, оскільки при пізнаванні лежачих виглядів в основі спостереження ми принаймні не переконані, що куб має тільки три поверхні у вигляді ромбів. Навпаки, "об'єктивний" вигляд, власне, вигляд бруска, - також наочно присутній для нас при споглядані, коли бачимо саме такі образи. І з'являється, можливо й дивне, але необхідне *справжнє підпорядкування* (9) одного "об'єктивного" вигляду, який виступає у цій речі як її окреслення, і множинности перспективно зсунутих виглядів, пізнаних у змістах відповідних виглядів. Тільки якби ми під сугестією певного вигляду або множинности виглядів приписували речі, яку спостерігаємо, інший просторовий вигляд (ніж, наприклад, вигляд бруска), і були переконані, що ми його дійсно побачили в цілісності (як це відбувається, наприклад, з палицею, яка знаходиться навскіс і з'являється як "зламана") - тільки тоді ми мали б справу із перспективно вмотивованою *помилкою*.

Часова перспектива є, як я уже сказав, аналогом просторової перспективи. При спостереженні, а також у згадуванні певних процесів у часі і прилеглих до них фаз часу виявляються особливі зсуви та деформації їх "часової перспективи" у пізнаваних "часових виглядах", в яких вони себе презентують. Зазнаючи безпосередньо цих зсунутих і відмінних часових "ознак" в образах, одночасно наочно визнаємо за процесами і часовими фазами, які спостерігаємо, відповідні їм "незсунуті" часові образи. Так само не слід тут говорити про "помилки". До спеціальних, пов'язаних з часовою перспективою помилок доходило б хіба тоді, коли б пізнавані "зсунуті" часові вигляди були б "об'єктивно" визнані за подіями, які спостерігаємо, і за часовими фазами, які їм відповідають. Природно, що таке інколи стається, однак, нас цікавить тільки питання, чи і як вдається виявити й усунути помилки, що виникають з часової перспективи. Йдеться ж, без сумніву, про іншу ситуацію, ніж при просторовій перспективі, де такі помилки легко виявити. Просторова перспектива виступає передовсім при пізнаванні просторових виглядів, матеріальних предметів, які спостерігаємо поглядом. Із процесів беруть до уваги тільки рух матеріальних *предметів* у просторі, *який бачимо*, але й тут перспективним скороченням підлягають не самі рухи (тільки їх траєкторії), а також перспективне скорочення тільки вторинно переноситься на відповідний рух. Натомість інші процеси, які спостері-

гаємо, не підлягають у своїх виглядах просторово-перспективним змінам. На противагу цьому всі процеси, а також предмети, що тривають у часі, спостерігаються у часово розширеній множинності виглядів предметів, втягнутих у ці процеси (10). Існування живої пам'яти, як і пригадування, спричиняє те, що не тільки вже пережиті фази множинности виглядів виступають у власних "часових виглядах", ніби виглядах другого ряду, але водночас процеси і речі, які виявлялися у тих виглядах, виявляються безпосередньо у специфічно *часових* виглядах. У змістах тих виглядів виявляються тоді окремі явища часової перспективи.

Тут я хотів би звернути увагу на деякі з них:

1) скорочення часових відрізків (як неправильно кажуть) і процесів, які у них відбуваються, то, може, найлегший феномен, що насувається. Періоди минулого часу з'являються у згадуванні назагал як коротші, ніж здавалися, коли їх актуально переживали. Звичайно, йдеться тут про *феноменальну* "тривалість" періоду, взяту буквально так, як презентується у переживанні, а не про тривалість у тому сенсі, в якому певний період мав би бути "довшим" або "коротшим", залежно від кількости секунд, що "об'єктивно" його вимірюють.

Це фактичне скорочення проміжків часу, залежно від обставин, може бути більшим чи меншим. Важливим тут є спосіб, яким пригадуємо собі минулі події: або певний відтинок і те, що в ньому діялося, трактуємо з погляду нашої *теперішности* водночас в *одному акті* згадування (як наприклад, в одному акті згадуємо собі довгі періоди першої світової війни), або подумки *переносимося* у спогадах назад до *початку* періоду, який згадується, і у процесі пригадування рухаємося ніби вперед одночасно з періодом, який пригадується, викликаючи в пам'яті події та процеси, що відбуваються фаза за фазою (11). У першому випадку справді знаємо наперед, що перша світова війна, якщо брати об'єктивно, тривала понад чотири роки, і колись, коли її переживали, була дуже довгою. Однак спосіб, яким собі цей час пригадуємо, зумовлює те, що він тепер здається нам набагато коротшим, ніж тоді, коли, наприклад, найперше собі згадуємо вбивство наступника австрійського трону і тоді, починаючи від цього факту, ніби пливемо у згадках за розвитком воєнних подій так, як колись переживали їх фаза за фазою. Тоді, звичайно, видовжується також сам час пригадування, але це продовження не має нічого спільного з дійсним продовженням згадуваного проміжку часу. Тривалости часу самого пригадування майже не усвідомлюємо.

"Тривалість" пригадуваного проміжку часу залежить також від того, скільки дрібниць з цих подій пригадуємо собі. Чим детальніше згадування, тим більше входить "в подробиці" минулих подій, тим довшим здається проміжок часу, в якому вони відбувалися. Ця тривалість залежить і від того, що пригадуємо. Проміжки часу, які колись заповнювала нудна, монотонна діяльність і які нам "тоді" здавалися дуже довгими (звідси німецьке визначення "нудьги" - *Langweile* - "довга хвилина" (12), у згадуванні здаються дуже короткими. Чекання на певні результати, яке колись "страшенно тягнулося", ніби взагалі зникає з нашого життя, таким коротким здається тепер, коли собі його пригадуємо.

2. Бувають, однак, явища і діаметрально протилежні до тих, які ми описали. Часові фази, пережиті у великому нервовому напруженні, повні інтенсивної діяльности, у процесі переживання і безпосередньо після нього здаються дуже короткими (13). Натомість, у пізнішому пригадуванні ті самі часові фази здаються значно

довшими, особливо, коли їх пригадуємо в цілому перебігу процесів, які в них відбувалися. Але це випадки переважно рідкісні.

Але є такий особливий випадок, коли теперішність здається нам дуже довгою, якщо можна тут вжити це слово. У згадуванні оця "довга" теперішність уявляється нам як моментальна дія, так, як "фактично" було, коли була тільки одна теперішність.

Зважаючи на те, що уявна тривалість пригадуваних минулих проміжків часу залежить від таких різних чинників і залежно від них є такою багатогранною, не можна взагалі стверджувати, що проміжки часу завжди здаються нам тим коротшими, чим більше віддалені від нашої присутньої теперішности.

Так є у багатьох випадках, але не завжди. Недоречна тут аналогія з просторовою перспективою, в якій предмети завжди більше віддалені, і то згідно із загальним правилом, здаються "меншими", ніж "зблизька", причому це "близько" може також бути дуже різне.

3. *Зміни у "динаміці" процесів.* Не всі процеси виявляють динамічний характер. Його бракує, наприклад, процесам, які полягають у монотонному повторенні тих самих рухів. Динамічний характер, або як часто кажуть "динаміка" (зокрема дії), з'являється там, де процес розвивається у низці різних, якісно відмінних фаз і де стає помітним зусилля, яке веде до комунікації, в якій настає вирішення, як окрема подія. Наприклад, кожна боротьба, кожна суперечка, навіть якби інколи переривалася без вирішення, виразно динамічна. Після фази приготування, виявлення сили супротивника та першого випробування його на опір і засоби, якими володіє і які міг би ужити у боротьбі, виникають спроби подолати його, які повторюються щораз частіше, напористіше, поки не дійде до найвищого напруження атак з одного і другого боку і до втягнення усіх сил. Кульмінаційна фаза, фаза найвищого напруження боротьби триває аж до здолання опору або вичерпання сил однієї з двох ворогуючих сторін. Тоді боротьба згасає або несподівано припиняється, оскільки, наприклад, один із партнерів втікає. Зміни у напруженні сил і провадженні атак надають усякій боротьбі динамічности. Вона може бути справді досить різною, залежно від перебігу усього процесу, що розвивається "динамічно" і від його типу. Але чи є це загальна боротьба, чи поєдинок, чи кулачний бій між двома, чи тільки шахова партія, - скрізь виявляється динаміка процесу. Так само перебіг інфекційної хвороби відзначається різною динамікою, як і різні процеси у природі, наприклад, буря, пожежа, повінь або виверження вулкану.

У мистецтві явище динаміки з'являється передовсім у музиці і творах літератури, однак можна знайти його і у творах архітектури, малярства, хоча може, у змодифікованому сенсі.

Якщо спостерігаємо певний процес, що розвивається, ймовірно беремо у ньому участь, то переходимо усі його фази, співдіємо у них і, так би мовити, дорогою спостерігаємо ті деталі, які свідчать про характер їх динаміки. Але взагалі, захоплені появою щораз нових теперішніх фаз процесу, характерних рис його динаміки, швидше дізнаємося, ніж спостерігаємо його (процес). Тільки тоді, коли процес завершився і коли ретроспективно усвідомимо собі його у живій пам'яті чи пригадуванні, його перебіг і характерні риси, нас вражає сукупність його динамічних властивостей в особливо усталеній, ніби замороженій іпостасі. У живій перцепції динаміка процесу розвивається, відбувається, подібно, як і сам процес. Натомість у пригадуванні з'являється певна часова дистанція між актом пригадування і процесом, який

згадуємо, - дистанція, яка дає нам змогу охопити увесь процес у всіх його стадіях, тоді він набуває вигляду вже чогось доконаного, знерухомленого, назавжди усталеного. У цій перспективі виявляються також його динамічні властивості, не *"in statu nascendi"*, а як щось готове. І так втрачають свою свіжість, живість і спонукальну силу. Зрештою, існує багато інших форм сприймання у пригадуванні динамічного характеру, залежно від того, як відбувається згадування, тобто як його здійснюємо. Найбільш нерухома форма динаміки процесу виявляється тоді, коли в *одному акті* пригадування оприсутнюємо собі відразу весь процес в усіх його стадіях. У статичному схоплюванні наче дивимося на ніби "затерту" динаміку процесу. Тоді вона з'являється тільки у синтетичному, сконденсованому вигляді. Може тоді найвиразніше сприймаємо її специфічну якість, але вже не відчуваємо пульсації процесу, що динамічно розвивається, не здригаємося у фазах напруження, не встигаємо за змінами темпу і кульмінацією процесу. Коли ж у пригадуванні пробігаємо окремі фази процесу від початку до кінця, то втрачаємо цілісний образ динаміки, виразність синтетичної якости, але виразніше відчуваємо пульсацію характерних моментів його динаміки в окремих стадіях процесу, якимсь чином пізнаємо ще раз їх живий розвиток. Певний процес можна пригадувати собі і так: найперше схоплюємо кульмінацію у найвищому пункті напруження динаміки, наприклад, у стадії вирішення боротьби, а потім розширюємо пригадування, розглядаючись вперед і назад від кульмінаційної фази, доповнюючи перше пригадування і так відхиляючи цілісність динаміки процесу. Тоді вона виявляється знову в іншому перспективному скороченні і перетворенні, вона не володіє ані послідовним типом динаміки, ані "готовим", "замороженим", а чимось третім, цілком особливим.

Я займався тут детальнішими змінами динамічного характеру, оскільки вони дуже важливі у структурі твору мистецтва. Також слід звернути увагу, як вони можуть схоплюватися при читанні літературного твору. До цього ще повернуся.

4. Описані явища часової перспективи дають нам змогу з'ясувати, зокрема, феномен *часової віддалі* подій (з характером "давности"). Той самий процес або ту саму подію можемо собі пригадувати з різними часовими дистанціями. Найбільшою переважно вона є тоді, коли в минулому шукаємо певної події, про яку насправді уже знаємо, але ще не віднайшли її у жодному окресленому моменті згадуваного часу, ані також вона сама не наклалася на наше пригадування. Щонайбільше, *подумки* перенеслося у минуле, але ще не *з'являється* в якомусь якісно окресленому місці минулого часу. Коли до цього доходить, окреслюється також *віддаленість* цього місця у часі від нашої теперішности. Ця віддаленість, однак, зменшується і уточнюється, коли нам вдається пригадати зримо цю подію у притаманних їй рисах і якщо це сталося в *єдиному акті* згадування, в якому цілісність цієї події чи процесу сприймаємо "блискавично". Тоді згаданий процес можемо все більше наближати до нашої теперішности, чи то оприсутнюючи собі його риси якоюсь мірою безладно, чи то пробігаючи його в пригадуванні у цілісності розвитку від початку до кінця. Але навіть в цьому останньому випадку можемо уявляти собі окремі фази в більшому віддаленні чи наближенні до нашої теперішности, залежно від того, наскільки нам у пригадуванні вдалося побачити їх живо і в певному сенсі "присутньо". При цьому не йдеться про вагу виявлених деталей, а про їх *зриме виринання* з темного середовища минулого. Абсолютна зримість неможлива. Якби була можлива, то те, що тільки пригадуємо, перетворилося б у

те, що спостерігаємо, а справжнього повернення до минулого не існує. У цьому полягає певна трансценденція того, що пригадуємо, стосовно всього того, що у теперішності доступне зовнішнім чи внутрішнім спостереженням. Навіть найбільша активність згадування не може переважити цієї трансценденції. Вжите тут кілька разів слово "присутність" того, що згадується, треба брати тільки *cum grano salis* і не можна ототожнювати з присутністю спостереженого предмета. Те, що згадане, без огляду на те, як виразно і близько виявляється, завжди виникає в аспекті чогось десь спостереженого, яке тепер вже не спостерігається. Цей аспект може в якихось випадках містити у собі риси тієї хвилини, коли спостерігали те, що зараз собі пригадуємо. Але так є не завжди. Поза тим, виразно схоплюючи те, що згадане, свідками чого ми були, нам не вдається з'ясувати, *коли* ми це спостерігали. І це не тому, наприклад, що на підставі пригадування не змогли розповісти, в яких обставинах це діялося. Можемо собі згадати і ті обставини, але уся згадувана ситуація не має постійно якісного характеру окресленого минулого моменту. Навіть якщо нам хтось і подає точну дату події, яка присутня у згадуванні, це не дуже допоможе, поки не з'ясується те *quale*, те, що згадане, однозначно локалізується у нашому подієвому минулому. Тоді ж часова дистанція може значно зменшитися, навіть якби момент, в який відбулася подія (поданий як такий, що відбувся "тоді"), належав нашому віддаленому минулому.

Можливі ще й два інші види пригадування: можемо довільно наближати чи віддаляти від себе минулий процес чи подію, *залишаючись* увесь час внутрішнім почуттям (відчуванням) у нашій плинній теперішності, займаючи спостерігальну позицію у нашому щоразовому "тепер". Навпаки, відчуваємо так, якби ще тривали у тій самій теперішності (14). Можемо якраз навпаки, ніби забути про нашу оновлену теперішність, наче нічого не дізнавалися, меншою чи більшою мірою наближатися до проминулих фактів, щоб у крайньому разі зупинитися в самому перебігу минулих подій. І тоді так, *неначе* повернулися самі у минуле, опустили справжню теперішність, не "відчуваючи", що ця теперішність весь час стає іншою і ми самі разом з нею неухильно *віддаляємося* від минулої події. Щоб ужити тут порівняння з просторової перспективи, це так, якби ми, спостерігаючи в теперішності якусь віддалену від нас річ, щоб краще її розглянути, підходили до неї або наближали її до себе з допомогою відповідного оптичного знаряддя. Її зорові образи змінюються особливо суттєво. Однак дізнаємося про них тільки тоді, коли спостерігаючи, настроєні на саму річ. Але поза тим також змінюється сфера деталей, які даються нам з різних відстаней, тому пізнавання окресленої послідовности виглядів не залишається без впливу на образ речі, яку споглядаємо. Так і з явищами часової перспективи. Явище дистанції не залишається без впливу на спосіб, в який нам з'являється процес, що "об'єктивно" був, минув, а тепер лише здалека згадується. При просторовій перспективі модифікацій, які маємо при оглядані речі в послідовності перспективних скорочень її виглядів, можна уникнути, розглядаючи знову той самий предмет цілком зблизька. Маємо ще й інші засоби здійснення контролю: через посилання на спостереження іншого значення. Якщо маємо часову перспективу, такі можливості відпадають. Тут також зміни виглядів, у яких може згадуватися певний процес, мають набагато більше значення для знання, яке можемо отримати про те, що минуло, в аспекті різних часових дистанцій. Минулий процес, подія чи певна фаза минулого часу завжди має згадуватися з певної

часової "точки зору", що перебуває на більшій чи меншій подієвій відстані (часовій) від того, що згадується й, поза тим, постійно відсувається. Як наслідок такої зміни "пункту бачення" процес чи подія, що згадуються, з'являються щоразу з іншого боку. То одна, то інша стадія згадуваного процесу в пригадуванні набуває зримих обрисів, решта натомість, наче занурюється у темінь. Вони стають менше виразними, затертими або видимими лише в деяких своїх рисах, скорочуючи при цьому явищі своє тривання у часі. Кожному моментові часу, кожній нульовій точці акту пригадування, до якого відносимо певний відрізок часу і випадки, що в ньому сталися, належить певний часовий "вигляд" пригаданого процесу або сукупність таких "виглядів", які ще можемо назвати (його) "часово-перспективними" скороченнями (15). Одного процесу чи події, які вже належали минулому, не можна собі пригадати способом, вільним від інтеграції тих часово перспективних виглядів. Це неможливе навіть тоді, коли цей процес беремо цілісно у "блискавичному" акті згадування, а пункт бачення, з якого його сприймаємо, утримуємо у відповідному нашому "тепер", коли відстань, з якої з'являється те, що пригадане, найбільша. І тоді цей процес відбувається у дуже сконденсованому і синтетичному часовому вигляді.

5. Часову дистанцію, про яку йшлося, не слід плутати з характером "буття минулим" (характером давности) згаданої події. Поза змінами часової відстані існує також незалежний від неї феномен постійного *впадання у минуле*, нерозривно пов'язаний з триванням психічного суб'єкта у часі. Якщо навіть в описаній формі пригадування щораз більше "наближаємо" до себе якусь минулу подію, тобто зменшуємо часову відстань між нею і нами, то маємо периферійне відчуття її постійного й неухильного впадання у щораз глибше минуле. Вона стає щораз "давнішою", щораз більше "минулою". Між цим минулим фактом і нашою щораз новою теперішністю вплітаються нові, тільки що теперішні і вже минулі факти, процеси тощо. Це відбувається постійно й неухильно, хоча не завжди у тому самому темпі, бо наше пригадування та перенесення у минуле, здається, випадково послаблює застрягання тих фактів у минулому. Бо ж наша теперішність - "плинна" і весь час нова - вичерпується тоді певною мірою у "пригадуванні", у "житті (яке стає плинним) разом з тим "минулим". Здається, у ній вже не можна розвинути ніяких нових "змістів", як і досвіду, що приходить до нас від навколишнього світу. Але й та, що вичерпується тільки у пригадуванні, що власне, здійснюється - актуальна теперішність минає і перетворюється у нове минуле, а з нього наче виростає нова теперішність, яка знову минає і щораз більше віддаляє нас від "колишнього" факту, який стає увесь час "давнішим". Він зберігає, очевидно, те саме якісно окреслене місце в минулому часі, не переміщується в ньому, не може також випередити "пізніших" від себе подій, ані сам не може бути випередженим "ранішими" ("давнішими"), однак водночас з ними щораз глибше впадає у минуле, стає "давнішим", "більш минулим", ніж хвилину перед тим. Безперервна переміна такого характеру тієї самої події, при збереженні її часових стосунків до інших подій, що її оточують, здійснюється цілком незалежно від того, чи усвідомлюємо це собі чи ні, однак виразно виявляється тоді, коли кілька разів пригадуємо собі ту саму подію. І це новий момент часової перспективи: явище "щораз глибшого западання у минуле", "ставання щораз більше минулим", наскільки це можна так сформулювати (що, звичайно, є чимось відмінним від того "минулого", яке, як спосіб існування

того, "що вже не є актуальним", *однаково* характеризує *усі* минулі процеси і події, незалежно від того, коли відбулися). Як кінцевий наслідок наростання, "уреальнення" щораз нової теперішности цей феномен "западання у минуле" неухильний та неуникний і як такий не має явища-відповідника у просторовій перспективі. Навіть при довготривалому віддаленні від нас (наприклад, певної галактики) у просторі загалом можливе її повернення, нове "наближення до нас". Такого повернення в буквальному значенні цього слова у сфері феноменального часу немає (16). Навіть якби можна було прожити своє життя вдруге, не втративши пам'яти про перше, це було би власне *друге*, пізніше життя, стосовно якого те перше западало б щораз далі у минуле. Якби ми з якоїсь хвилини знову почали переживати наше життя (як в *"Учні чарівника"* Г. Еверса), знову пору зрілости, нову молодість, нове дитинство - і то достеменно так, як воно колись відбувалося, це було б подієво "пізніше", ніж життя, пережите колись у напрямку "вперед", і при цьому те перше западало б щораз глибше у минуле. Тут не фази часу відвертаються, а тільки порядок наступности того, що розвивається у тому *новому* відрізку часу. Та абсолютна неможливість повернення дає нам змогу чіткіше усвідомити явище "западання в минуле", "ставання щораз більше минулим" і відрізнити його від явища часової дистанції. Явище западання у минуле є також підставою й одним з моментів зміни часових форм, в яких нам у пригадуванні з'являється той самий процес чи подія.

6. Однак є ще певне окреме явище при зміні того, що вже минуло, коли його багато разів пригадуємо. Воно також належить до часової перспективи і пов'язується з явищами, про які вже йшлося, і у певному сенсі набагато від них важливіше. Йдеться про дивовижну зміну *якісного* окреслення минулих випадків. Це може здаватися дивним і, може, не один із наших читачів визнає це неможливим. Бо вважають, що те, що вже раз здійснилося в певній теперішності і потім стало минулим, "на всі часи" обов'язково "залишається" таким же. "Залишання" є тут не дуже відповідним визначенням, оскільки йдеться про те, що - раз здійснившись - не може вже "залишатися". Якщо ж "залишатися" означає: у щораз новій теперішності актуально існувати як ідентично те саме - у той же час те, що раз здійснилося, вже не існує у нових теперішностях. Абстрагувавшись від цієї мовної неточности, мусимо ще розмежувати дві речі: по-перше, що у певній *теперішності* є актуальним, як таке дістає в цій теперішності остаточне формулювання свого буття і властивостей, але вже більше як таке актуально не існує, так само внаслідок цього не може вже змінитися (17), по-друге, через певне якісно окреслене феноменальне минуле, що іншим, уже не "актуальним" способом однак якось існує і з'являється нам у відповідних актах свідомости, яке кожен з нас осягає для себе (хоча й "ми", якщо вже дійшло до сформування справжньої спільноти, можемо осягнути "спільне" минуле). Події і процеси, що виявляються у цьому особливо сформованому минулому, загалом не є раз і назавжди "готові" та незмінні. І це в двоякому розумінні: по-перше, доки живемо свідомо, минуле не закрите, оскільки до нього весь час додається щось нове, що не залишається без впливу на те, що вже перебуває у минулому, а по-друге, все, що в ньому виявляється, не є у своєму конкретному вигляді незмінним, але може підлягати певним перемінам без нашої свідомо скерованої співучасти. Не є незмінним, але ж насамперед той самий минулий факт одягається у щораз інші часові характери, наприклад, рухається щораз далі у минуле. Поза тим набуває ще інших окреслюючих рис, виступаючи щоразу у дещо

іншому минулому й оточенні як результат додавання нових минулих випадків, а також нових актів пригадування. Існує окремий феномен "часового контрасту", який є, якщо можна так сказати, оберненням відомого у психології "контрасту наступності". Оскільки у явищі "контрасту наступності" *пізніше* явище отримує певні нові характеристики завдяки тому, що *настає* після певного іншого явища, то в нашому випадку минулий факт набуває нових рис, якими до того не володів тому, що після нього наставали певні інші події.

Для прикладу: якими ж "благенькими" *стають* різні події з нашої молодости проти важливих фактів, що сталися пізніше. Коли ми були ще молодими, здавалося, що ці факти *були* надзвичайно важливими, забираючи всю нашу життєву увагу і силу нашого почуття. "Тепер", у старості, це вже тільки епізод.

Скільки ж разів на підставі фактів, які сталися пізніше, після цих випадків, довідуємося, що й вони, і наші вчинки (тоді) були "у корені" зовсім інакшими, ніж нам здавалося, коли ми були їх сучасними свідками. І це були інші не щодо своєї відносної ролі чи життєвої ваги, але у своїй *посутній* кваліфікації. Факти, які сталися пізніше - і сьогодні, може, теж минули і лише згадуються - відслонюють нам, наприклад, певні, тоді приховані, не цілком усвідомлені або витіснені зі свідомости, але суттєві й вирішальні мотиви наших учинків. Відкриття їх спричиняється до того, що ці дії змінюють свій посутній характер. Те, що було для нас раніше обороною перед чужим наступом, виявляється замаскованою атакою. Те, що переживали тоді як перемогу над самим собою, виявляється втечею перед якоюсь небезпекою. Може здаватися, що тоді - у минулій теперішності - зовсім не обманювали себе, тільки поза тим у глибшому шарі нашої психіки ховалося ще дещо інше, що, невідслонене, практично не існувало для нас. І лише пізніший досвід, що зараз вже належить до минулого, видобув на світ з нашої душі ті приховані мотори нашого життя та діяльності, і тільки через відкриття того, що перед тим було приховане і затаєне, істотно *змодифікував* те наше минуле: воно набуло іншої характерної ознаки і тому докорінно змінилося.

7. На завершення цих аналізів ще одна заувага. Факти (події, процеси, предмети, що існують у певній часовій фазі) можуть у пригадуванні виявлятися з різних аспектів, залежно від того, чи і якою мірою поширюємо наше пригадування. Під "поширенням" пригадування розумію таке пригадування фактів, сучасних вже пригаданому, що висвітлює його зусібіч і ближче характеризує. Звичайно, у певній ситуації згадуємо лише якусь особливу деталь, наприклад, певний вигляд чи стан речі. Тільки подальше пригадування собі обставин та інших деталей того самого предмета дозволяють нам детальніше і ширше "відмалювати" те, що ми собі пригадали. Так воно може набути нового характеру, і то не тільки в загальних рисах, але також у своїй суті, яка перед тим залишалася у тіні, або не виявлялася виразно. При цьому можна не тільки змінити досяжність того, що по дорозі пригадується, але можна так само мандрувати головною інтенцією акту пригадування різними деталями та елементами цілої ситуації. Завдяки цьому можуть знову з'явитися з мороку забуття і виступити чітко й виразно деякі нові подробиці. Водночас змінюється просторова перспектива у відтінку пригаданого відрізка світу, так що ті самі предмети виявляються у пригадуванні в різних виглядах і перспективних скороченнях.

Часова перспектива у конкретизації літературного твору

Явища (феномени) часової перспективи у конкретизації літературного твору виявляються у двох сферах: з одного боку, *представлені* у творі події і процеси проявляються у різних явищах часової перспективи, з іншого ж боку, те саме стосується окремих фаз чи частин *цілого* твору (на усіх його рівнях), його конкретизацій, частин, які вже пережили під час читання. При цьому відбувається особливе "схрещення" обох застосувань часової перспективи, яка провадить часом до досить складних і дуже важких для передбачення явищ, коли ще обидва застосування зумовлені значною мірою поведінкою читача під час читання.

Явища часової перспективи можуть виступати як представлення у різних виглядах і найрізноманітніших модифікаціях. Їх добір залежить, насамперед, від способу представлення предметів, що належать до представленого світу, особливо процесів, і остаточно від будови та почерговости речень, що входять до складу твору, почасти також від фонетичних явищ у мові твору. Оскільки вони визначені тим основним скелетом літературного твору і стосовно нього належать самому твору як потенційний елемент, хоча тільки у конкретизації твору можуть повністю розвинутися. Читач під час читання наче перебуває під суґестією визначених текстом часових перспектив і сприймає представлені процеси та події у тих перспективах, наскільки справді підпорядковується читаному творові і пристосовується до його вимог. Найважливішими при визначенні часової перспективи є різні форми дієслова, які виконують функції головних чи додаткових висловлювань. Твір, як відомо, може бути написаний у "теперішньому часі" або у різних формах "минулого часу". Інколи вживають також "майбутній час". Звичайно, наприклад, у повістях застосовують наперемін "минулий час" і "теперішній час". Опис ситуації і процесів провадиться у "минулому часі", а речення, які вимовляють представлені особи, формулюють переважно у "теперішньому часі". Але й ця форма служить часто для опису певних речей і людей. Це надає їм видимість тривалости чи позачасовости, наче вони не змінюються. Часом, особливо у лірици, так звану пуанту твору беруть до певної міри позачасово або понадчасово. Форма "теперішнього часу" також переважає у драмі і в деяких ліричних творах. Якщо твір писаний постійно у "минулому часі", то незалежно від того, чи його дія злокалізована у точно окресленому історичному часі, читаємо його у спосіб, споріднений з тим, яким користуємося, пригадуючи собі минулі події. Тут можливі різноманітні випадки.

Однак сама форма дієслова ще не вирішує того, чи представлені події здаються належними до минулого чи до певної окремої теперішности. Вміле застосування різних форм минулого і теперішнього часів у поєднанні зі жвавістю і пластичністю змалювання, при видобуванні багатьох подробиць подій може провадити до того, що події, представлені навіть у формі минулого, читач сприйматиме як живу теперішність. Читач якось вдається в представлене минуле і - при зменшенні часової дистанції до мінімуму - почувається наче свідком представлених випадків. У нього витворюється особлива пригадувально-перцепційна настанова: часова дистанція так стискається, що перенесення читача у часову фазу описаних випадків дозволяє йому спостерігати за ними наче з пункту бачення тієї самої фази, в якій вони відбуваються. Читач тоді пливе, так би мовити, за течією представленого (або тільки співпредставленого) у творі часу, переходячи при читанні до щораз нових

"пізніших" випадків, ті ж "раніші" і вже відомі, западають у минуле і починають з'являтися читачеві у різних явищах чи виглядах часової перспективи. При цьому ці явища часової перспективи можуть конкретизуватися в розмаїтих комбінаціях і синтезах.

У деяких творах форма минулого часу дієслова застосовувалася так, що представлені предмети, а особливо процеси, з'являлися з великою часовою дистанцією. Тому читач не може "вдаватися" в минуле, спостерігає за представленими у творі подіями зі своєї теперішности, дізнається про них з великими скороченнями часових фаз. Процеси, що розвиваються на довгих проміжках часу, мають складну природу й охоплюють різноманітні фази, описуються не в певному їх перебігу, фаза за фазою і з погляду даної фази часу, а представляються дуже "сумарно" й у вигляді нерозрізненої єдности (цілісности). Часом цілий довгий проміжок часу описується єдиним реченням. Як опис складного процесу з'являється просто його назва і твердження, що він відбувався. Багато різних подій береться коротким звітом, так, що не видно їхнього розвитку, реалізації і змін. "Побачити" їх можна, якщо назагал, тільки на великій часовій відстані, залишаючись у теперішности самого "оповідання", яка зовсім неспоріднена з теперішністю читання, хоча читач часто ідентифікує її з нею. У послідовності великої часової дистанції майже невідчутною стає зміна характеру "давности існування" окремих "раніших" і "пізніших" подій, яка виникає, коли під час читання переходимо до щораз нових подій. Все здається однаково "давнім", однаково "минулим", а також однаково віддаленим від часової фази оповідання. У цьому випадку не доходить до згадуваної перед тим "пригадувально-перцепційної" настанови читача, домінує, радше, настанова чисто пригадувальна, з тією очевидною засадничою різницею, що читач має, радше, "сприймальну" настанову, що ці "пригадування" накидаються йому оповіданням. З інших явищ часової перспективи тут доходить до скорочення проміжків представленого часу і до явищ "замороженої", побаченої у формі, здійсненої динаміки подій, що відбуваються, наскільки взагалі явище динаміки вдається тут відчути. Все, здається, пливе одностайно, поволі і спокійно.

В одних творах переважає перший, в інших - другий тип часової перспективи. Цьому також відповідає і спосіб читання, до певної міри накинений читачеві. Найчастіше, особливо у повісті, переплітаються обидва типи представлення. Звичайно "важливіші" події представляються зблизька, інші ж - зі значної часової дистанції. Ця зміна часової дистанції має композиційне значення для структури цілісности твору і є потужним засобом конституювання специфічних, естетично важливих ознак у конкретизації твору. Якщо має дійти до їх з'ясування і проявлення у конкретизації, то читач мусить володіти тонким відчуттям змін часової дистанції представлених предметів. Тільки тоді представлений світ набуває пластичности і певної тривимірности - завдяки тому, що різні представлені події то виступають на перший план, то знову відсуваються у тло.

Пізнавання літературного твору після його прочитання

Хтось може сказати, що пізнавання цілісности твору "зусібіч" отримуємо тільки тоді, коли закінчуємо його читати і перебуваємо під ще живим впливом твору. Далі я ще займуся розважанням, скільки старань треба докласти після прочитання

літературного твору, щоб досягти кращої й іншої його перцепції, ніж та, яку вдається здобути під час першого читання. Однак помилковим буде висновок, що після прочитання твору краще чи легше його сприйняти зусібіч. Зберігаючи твір після прочитання в живій пам'яті, тобто пригадуючи його, звичайно, - не раз кажуть "наново переживаючи його" - звичайно, завжди маємо його в якійсь часовій перспективі, з одного окресленого пункту, властиво з кінця твору. Справді, цей вигляд твору якось упривілейований у процесі читання, він показує нам - в засаді - цілий твір. Знаємо, що після нього не буде вже жодної іншої частини, що нічого не бракує, що очевидно є важливим для розуміння твору. Принаймні, в засаді - вже все повинно з'ясуватися. Якщо ж йдеться про часову перспективу і вигляд твору з погляду завершення, то цей вигляд не подає твору якось більше адекватно, ніж усі інші. У всякому разі не вдається усунути можливих перспективних "скорочень", навіть, може, важче з погляду завершення охопити цілісність твору. Поза тим, так зване "враження", яке в цій хвилині справив на нас твір і під яким живемо ще деякий час, - це тільки відгомін минулої перцепції (певного виду досвіду). Жодна з частин твору вже не присутня для нас сама в актуальній перцепції, натомість попередньо, під час читання, принаймні одна фаза завжди була присутня. Тепер мусимо здійснити зусилля спеціально синтезуючого сприймання, скерованого на те, щоб осягти якесь резюме *усього* твору.

Однак слід визнати, що той вигляд твору, який отримуємо чи принаймні можемо отримати після читання, важливий для пізнавання твору з будь-якого погляду. Не тому, що під час безпосереднього читання ми ознайомилися з *усіма його частинами*, а тому, що тільки тепер маємо в полі досвіду *остаточне впорядкування* як предметів, представлених у творі, так і послідовности частин способу представлення, так і взаємне підпорядкування решти рівнів твору. А тільки тепер читач володіє не тільки цілим (сировинним) "матеріалом", але також "матеріалом", *остаточно впорядкованим*, з усіма внутрішніми зв'язками і стосунками, які виникають між різними складовими елементами твору. Ці акти, які розпочинаються, можливо, після прочитання, потім мають бути спеціально проаналізовані. Вони дуже різні і можуть відбуватися розмаїтими способами, що істотно залежить як від особливих властивостей самого твору, так і від настанов, зацікавлень і спроможностей читача. Але ці акти зумовлюють те, що той, хто намагається їх здійснити, справді вже здійснив перше читання твору. Без цього взагалі немає ще жодного досвіду твору, і безпредметними є будь-які здійснені акти мислення й дослідження, що мали би стосуватися твору. Необхідним є постійне звернення до висновків з читання, зокрема тоді, коли ми забули якісь деталі твору або не схопили їх чітко під час першого читання. Пізнавальні процеси, що відбуваються після читання, висвітлюють такі прогалини і знову відсилають нас до самого твору. Без повернення до нього і без нового читання не можна зрушитися з місця у намаганні справді зрозуміти і сприйняти синтетично твір з його особливою будовою та специфічними властивостями. Читання провадить нас до джерела, до самого твору. Всі так чи інакше зроблені висновки про твір оцінюються стосовно того, що дається в читанні або що під час нього можна з твору видобути. Можна твердити, що пізнавання твору під час читання, в якому встановлюються спершу його окремі частини, є тільки початком, підготовкою до пізнавальних операцій зі самим твором, які потім слід зробити. Але це "приготування" як фаза, в якій набувається досвід твору, є не тільки

необхідною, але й незамінною, бо є вирішальною для всіх подальших пізнавальних операцій, що настають після нього. Можемо справді читати цей твір ще раз - цілком чи окремі частини. Перше читання, однак, з усіма можливими хибами, має ту перевагу над усіма пізнішими, що від нього залежить, чи перцепція цього твору взагалі вийде влучною. Особливо важливим є перше читання творів літератури, перцепованих з естетичних настанов, які уможливлюють встановлення естетичного предмета.

Тепер ще одна заувага. Факт, що літературний твір може виявитися тільки у низці послідовних і перехідних виглядів, а не може сприйнятися за раз в одному акті - цілком так, як скульптуру не можна бачити відразу зусібіч - може, найліпше доводить, що літературний твір є трансцендентним як до розмаїтих актів перцепції, що виконуються під час читання, так і до численних виглядів, в яких він презентується. Він є тим, на що скеровані наші акти свідомости, що намагаються схопити, у що цілять чи промахуються і що одначе завжди залишається поза цими розмаїтими процесами свідомости. Тільки тут видно, наскільки хибною у своїй суті є теорія, згідно з якою літературний твір має міститися "у душі автора" або "у душі читача". Ця теорія могла виникнути хіба в атмосфері, в якій справді нічого не було відомо про літературний твір і його сутність. Читали тільки окремі твори, не зважаючи на те, з чим мають до справи і що відбувається, коли їх перечитують. Що ж діється при читанні, я старався показати тут у першому наближенні. Однак ми тільки на початку і маємо пережити ще не одне ускладнення і висвітлити багато незрозумілих пунктів.

Переклад Наталки Римської

Примітки

1. Окреме питання, чи розповідні речення, долучені тільки у тексті, як наприклад, речення, висловлене представленою особою, також підлягають такій модифікації. Це має особливе значення в драмі. Інше завдання - встановити, завдяки яким мовним, а також позамовним засобам, надається цей характер квазі-суджень. Повернуся до цього ще у зв'язку з питанням, як читач може розпізнати, що, наприклад, у певній повісті має до справи тільки з квазі-судженнями, а не із судженнями у прямому розумінні.
2. Пор.: *Das literarische Kunstwerk.* § 54, 55.
3. Чим є ця "послідовність" частин твору, який володіє усіма своїми частинами якось одночасно - жодна з них не є ранішою ані пізнішою стосовно решти - становить окреме питання, нелегке до розв'язання. Я намагався розвинути його в іншому місці. А тут воно остільки, оскільки під час читання йдеться про конкретизацію твору, у якій частини конкретизованого твору фактично настають одна після одної у часі.
4. Звичайно, можуть бути речення, що містять тільки одне слово, але від цього виняткового випадку можемо тут абстрагуватися.
5. Не вказую тут на різниці в актуальності безпосередньо живо присутньої фази у відтінку однієї теперішности читача, коли це охоплює цілком інші, складні і дуже нелегкі для опису стани речей.
6. Не можна плутати його з тим, що Гуссерль називає "затримуванням", бо затримування - це переживання, предметний обсяг якого ще повністю лежить у відтинку живої теперішности, хоча й стосується того, що "власне" минуло. Натомість, живе пам'ятання виводить нас за межі актуальної теперішности. Воно є одним із факторів формування для суб'єкта минулого. Здається, що "живо пам'ятати" можемо часом факти досить віддалені від нашої теперішности.
7. Пор. передусім E. Husserl. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, а також його *Idee I.* § 81-82. Тут враховуються певні висновки Берґсона, розкидані у багатьох його працях. Від 1936 року, коли я писав цю книгу, з'явилося нове видання вже згаданих роздумів Гуссерля, а також інші дослідження про час і різні роздуми, що виникли під впливом Гайдеґґера.
8. Справді, при звичайному спостереженні, скерованому на речі, не зважаємо на зміст пізнаваних виглядів, але можемо усвідомити їх окремим, рефлективним досвідом, не спускаючи погляду зі самої речі.
9. Можливо, хтось сумніватиметься в тому, чи це підпорядкування справді потрібне. При цьому буде покликатися на те, що, наприклад, китайці застосовують у своїх картинах зовсім іншу перспективу, ніж європейці. Можна також послатися на різницю між безпосереднім виглядом гір на горизонті та їх фотознімком. Однак це феноменологічні питання, якими тут займатися не можемо.
10. Оскільки до переривання процесу спостерігання не доходить, то ця "множинність" часто становить *de facto continuum* виглядів, в яких один вигляд переходить у наступний.
11. При живій пам'яті реалізується тільки перший з тих способів. Тому й доходить до викладу і значного скорочення вже прочитаних частин літературного твору.
12. Впроваджую тут іншомовні слова, щоб зазначити, що ця "довгота" суттєво відрізняється від довжини просторового відрізка, наприклад, лінії, тому після цього не йдеться про жодну "геометризацію" *("Verraumlichung")* часу, що, наприклад, стверджував Берґсон. Тільки повсякденна мова, якою мусимо послуговуватися тут, не виробила на це жодного слова. Геометризація часу виникає хіба у фізичному часі, зокрема тоді, коли трактуємо час як четвертий вимір чотиривимірного простору. Однак у первісному переживанні конкретного, якісно окресленого часу існує особливий феномен, наприклад, "довготи" тривання і ця "довгота" сама собою є якісним окресленням як самої фази часу, так і того, що "так довго" тривало.
13. Це підкреслює Берґсон, який у зв'язку з цим висунув свою теорію "напруження тривання" *("tention de la duree")*. Однак, мені видається, що Берґсон при цьому

пішов задалеко. Але про те, що в безпосередньому переживанні справді доходить до такого скорочення і до певної, якщо можна так висловитися, "конденсації" пережитих проміжків часу, може, найкраще свідчать воєнні переживання. Один з колег якось розповідав мені, якою короткою здавалася йому (ніби "півгодини") майже десятигодинна оборона форту при облозі Перемишля у 1914 році. Усвідомив собі це тільки тоді, коли ввечері, після цілого дня перестрілки, ординарець приніс йому вечерю.

14. Цей феномен виразно виступає тоді, коли одночасно пригадуємо собі різні фази певного процесу або низку подій і порівнюємо їх щодо певної послідовности або щодо місця, яке займають у часі, і коли маємо на увазі випадки, які ставалися багато разів.

15. Очевидно, що до змісту такого "часового вигляду" належать всі явища часової перспективи у різних зіставленнях, так що проступає то цей, то інший феномен цієї перспективи.

16. Це, звичайно, не має нічого спільного з проблемою так званого "повернення" реальних дій, при цьому ж йдеться про можливе повернення певного циклу випадків у світі у новому, майбутньому відрізку часу, а не про повернення до минулого.

17. Ця теперішність може бути пізнана у тій самій теперішності. Те, що відбулося (*"voll-endet"* - закінчилося), повторно доступне для нас тільки або у живій пам'яті, або в пригадуванні, і при цьому минуле формується у тих переживаннях, які виявляються нам у різних, уже описаних, часових аспектах, у "перспективах". Чи на цьому шляху можна осягнути вже неіснуючу теперішність і те, що вона містить, - одне із центральних питань теорії пізнання.

Жан-П'єр Рішар (1922) - французький літературознавець, представник так званого тематичного напрямку у *Женевській школі* феноменологічної критики. Основні праці: *"Література і сенсація" (Literature et sensation, 1954), "Поезія і глибини" (Poésie et profondeur, 1955), "Світ уяви Малларме" (L'Univers imaiginaire de Mallarmé, 1961), "Одинадцять етюдів про модерну поезію" (Onze études sur la poesie moderne, 1964), "Краєвид Шатобріана" (Paysage de Chateaubriand, 1967).* На літературознавчі погляди Рішара вплинули ідеї Ж.-П. Сартра, Ґ. Башляра, Ж. Пуле, та водночас Рішар є глибоко оригінальним критиком. Він намагається аналізувати тематику уяви письменників, вважаючи, що своєрідність літератури - це ізоморфізм словесних структур та структур сприймання і фантазування. Виявлення цих ізоморфізмів, опис поетики письменника, а в цьому, на думку Рішара, й полягає справжнє завдання критики, - базується на відкритті у творі понять-ключів, що дають змогу розкодувати світогляд того чи іншого письменника.

Феноменологічний метод Рішара іноді називають "тематичною критикою", оскільки він аналізує літературне зображення дійсности через сукупність тем і підтем. Але це не формальні теми традиційної критики (як, наприклад, "тема любови" чи "тема природи"), а те, що Рішар називає "вічними темами", категоріями досвіду, що розглядаються як форми феноменологічної перцепції. Так, згідно з концепцією Рішара, характерними для Стендаля темами було сполучення протиставних понять: червоне і чорне, вода і повітря, гори і низовини. У Флобера Рішар відкриває суміш честолюбства і самодисципліни. А у збірнику *"Поезія і глибини"* він досліджує різні форми теми безодні - безодні предмета, свідомости, ближнього, почуття і мови. Його книжка *"Світ уяви Маллярме"* - це всебічне застосування тематичної критики до аналізу твору одного автора. Тут теми утворюють цілі комплекси, сполучуються в характерні цикли: знову і знову повертаються улюблені форми, предмети, рухи, речі. Враження ведуть до вибору форми, форма ж відкриває суттєві риси людського буття. Критик намагається відтворити твір, вслухатися в характерний для даного творця ритм тем, а через це - описати світ письменницької уяви.

Рішар підкреслює, що кожен такий опис - це тільки наближення, загальні обриси проблематики. Аналіз внутрішніх краєвидів текстуальної дійсности, який зробив Рішар, дуже близький до концепції часу і простору Ж. Пуле, іншого представника Женевської школи. Але така, народжена з духу феноменології, редукція твору до тематичного краєвиду - краєвиду Шатобріана і романтиків в останніх працях Рішара - загрожує зубожінням інтерпретації, якщо трактувати цей метод як безпомилковий та єдино можливий. Якщо метод Рішара не сприймати догматично, тоді кожне його дослідження набуває форми надзвичайно творчого розуміння поняття "література", "теорія", "світ уяви автора".

Запропонований нижче розділ *"Смерть та її постатті"* із праці Ж.-П. Ришара *"Краєвид Шатобріана"* перекладено за виданням: Jean-Pierre Richard. *La mort et ses figures* // Paysage de Chateaubriand. Paris, Seuil, 1967, P. 7-28.

Марія Зубрицька

СМЕРТЬ ТА ЇЇ ПОСТАТІ

"Тож єдина істота, яка постійно шукає чогось поза собою і яка не є цілістю для самої себе, - це людина". Не підлягає сумніву, що такою, вміщеною на початку IV книги *"Духу християнської віри"*, богословською за характером дефініцією, Шатобріан хоче сказати нам про себе самого. Він завжди відчував, що в ньому живе цей дар, ця потреба *вийти поза*: щоб дійти до себе самого, він мусить покинути себе, віддатися безмірові предметів, людей, краєвидів, адже, на його думку, тільки через них він зможе зреалізуватися як *цілість* у почутті власної достатності. Отже, на початку людської пригоди стає явною в нас якась сила, яка відриває нас від нас самих; це - п'янка, але й відчужувальна сила прагнення. Шатобріан часто прославляв її пориви. В Аталі, в Ренемі, а особливо у *"Спогадах"* він прикликав той магічний момент молодости, коли просторінь життя неначе розширюється у всіх напрямах перед повною прагнень свідомістю і коли майбутнє стає співучим покликом, спокусою, обітницею. "Кожний крок у моєму житті відкривав переді мною нову перспективу, я чув віддалені і спокусливі відголоси пристрастей, що наближалися до мене, я поспішав на зустріч із цими сиренами, зваблюваний незнаною гармонією" (1).

Відкриття світу саме таким чином відповідає раптовому імпульсові, похапливому пориванню власного "я", яке у фізичному розумінні вивергається в далечінь. Образ цього *пориву* часто доповнюється образом *полум'я*, який посідає ще й ту перевагу, що вміщує нас у саме пломінке серце того злету. Отож, прагнення передається як пожежа - вона, розширюючись на всі предмети, пронизує їх своїм вогнем одне за одним; вона, "ніде не знаходячи достатньої кількости поживи", хотіла б поглинути "небо і землю". Цей рух полум'яного розширення досить добре окреслює основний ритм Шатобріана. На обшарі культури, суспільного досвіду, вразливої свідомости, стилю - це, власне, і є оця нестримна нетерпляча людина. Інтеліґенція, яка схоплює думку на льоту; погляд, який миттю проникає крізь сцени і постаті; чутливість, яка моментально опановує найменшу дрібницю; мова, яка блискавично і водночас невимовно легко осягає свій предмет. Шатобріан - аристократ прагнення, Сен-Бов добре це зауважив: "істота, яка шукає назовні", дуже швидко знаходить там те, що шукає, вона знаходить це надто швидко - ось де початок її нещасть.

Після пориву прагнення дуже швидко приходить розчарування. І зовсім не тому, що невгамовний імпульс "я" зударяється, як, наприклад, у реалістичній повісті XIX ст., з якоюсь злою волею світу, з ворожістю іншої людини або суспільства. Це якраз протилежна ситуація: предмет - а він надто явно поблажливий до моєї невгамовности, надто слабкий і гнучкий супроти моїх атак - не має змоги вгамувати і затримати цей рух. Пожадання проникає крізь нього, не маючи часу на те, щоб наповнитися ним. У той самий момент, коли Мен де Біран відкриває у собі свідомість як внутрішнє зусилля, зв'язане з опором, що його ставить зовнішній світ,

Шатобріан відчуває смуток з протилежних причин: у нього нестримний особистий імпульс переживає розчарування через постійно недостатній опір речей. Відсутність рівноваги - між "я" і дійсністю така велика, що "я" швидко проходить - діяльно або лише в уяві, що одне й те саме - весь той простір, що його пожертвувала йому ота дійсність. Для того, щоб я міг зв'язатися з предметом, то насамперед треба, щоб предмет становив для мене перешкоду. Але ні: він надто легко піддається прагненням людини, особиста гарячковість якої несе її до "краю її прагнень", до "самої глибини (її) насолоди". У цей момент приходить повна розчарування констатація межі: межовий знак стоїть не перед предметом, щоб закривати вступ до нього (і водночас позначати цей вступ), але поза ним, щоб позначити мрію про вогонь, який швидко спалює лиху карму, пожертвувану його нестримності. Чи пройнятий, чи поглинений - в кожному разі предмет пропадає в акті його посідання. А поза ним, разом з ним - всі інші предмети світу.

Що ж робити? Йти аж до знемоги за цим нескінченним за своєю дефініцією поривом. Відчайдушно згодитися на цей "вогонь без причин і без страху", вогонь, що його сама відсутність підштовхує до шаленства, до люті. "Він виходить з отого серця полум'я, яке не має страви, - пише Рене до Селюті, - яке поглинуло б усю природу і не наситило б себе, яке поглинуло б тебе саму. Стережися, доброчесна жінко! Відступи від цієї безодні, залиши її в моїх грудях" (2). Втома або шаленство - ось два можливі виходи для прагнення, крім того, це дві постаті (активна і пасивна) знесилення, того відомого знесилення, про яке Рене говорить, що воно "завжди його пожирало". Але що ж значить для Шатобріана знесилення, якщо не спостерігання, з безпомилковою ясністю, за цілим простором, "безоднею", що розгортається між тим, чим відчуває себе, або тим, ким він хотів би бути, і тим, що може дати йому цілий світ, щоб його заспокоїти? Диспропорція між першим і другим складниками цього відношення така велика, що перед обличчям дійсности вона може викликати хіба що сміх, а зразу ж по тому - збайдужіння. Звідси береться так часто описуваний брак зацікавлення, ота байдужість, яка виводиться з надто живого зацікавлення. Жубер, який любив Шатобріана і для якого вдівство не мало ніколи жодної таємниці, у зв'язку з його особою надзвичайно проникливо наводить у якомусь місці ці "поклади знесилення, вмістищем яких є велетенський порожній простір між ним та його думками" (3). Розуміємо, що Шатобріан завжди був понад своїми думками, так само, як і понад своїми прагненнями. "Немає" принципової неприєднаности до світу й до самого себе: що відкриває Шатобріан у знесиленні - це попросту його трансцендентність.

А втім, може також статися нове нещастя - описана тут ситуація може бути протилежною. Зі світу виокремиться ще почуття порожнечі, але в цьому випадку причини будуть зовсім протилежні. Адже той предмет, понад котрим так часто проносилося моє прагнення, також може почати відступати, ухилятися від руки, яка хотіла б схопити його. Щойно він був сумовито обмежений спогляданням спраглої свідомости - тепер же рухливий, невловимий. "Я шукав того, що ховалося від мене; обіймав пні дубів, мої руки відчували потребу стискати що-небудь" (4). Однак обійми Рене стискають хіба що порожнечу, жодна жінка не стає дійсністю, прагнення зазделегідь втратило свій предмет. Під напором "я" з цієї хвилини речі починають ховатися, а разом з ними - людина, для котрої вони були знаком, підпорою. Це почуття поступового відступу людини своєю силою і своєю напруженіс-

тю підтримує тут не одну відому сцену: от маємо всі ті меланхолійні перелічувані від'їзди, розсування "землі, яка віддаляється і невдовзі зникне" зі світлами берегів, "які все маліють, маліють і зникають"; або от вигадані померлі, так само і численні зникнення, Олександр, "що загинув у прекрасних далях Вавилону", Наполеон, що загинув "у велетенських горизонтах гарячих зон"; або от ще ті зірки, не один раз споглядані в момент їх згасання, сонце, що заходить, або місяць, "що тихо криється" в глибинах лісу чи моря. Горизонт перестає бути місяцем, до якого можна надто швидко дійти після безплідного проникання речей, це - простір, на тлі якого предмет відступає, залишаючи мене в боротьбі з моєю власною порожнечою. Адже психічним корелятом цього досвіду є почуття вигнання: в той час, коли я вважав, що перебуваю в самому центрі світу, я насправді займав тільки його берег, найбільш віддалений край, а центр - це ота далина, яка постійно кудись віддаляється. Ось вона, інша "безодня": тепер вона виникла не через трансцендентність "я" щодо світу, а завдяки трансцендентности буття щодо "я". А чи не зводяться випадково ці два способи до одного? Чи не означають вони деякої несталоти зовнішнього світу? Розминаюся з дійсністю, предмет не був мені даний.

Ця відмова найдошкульніша у щоденних пережиттях, як, наприклад, утрата землі, рідного краю - єдиного місця, де я міг би відкрити для себе основу. Емігрант, мандрівник, посол - Шатобріан надто часто почуває себе віддаленим від Франції та від свого живого родового гнізда, Парижа. "Франція - серце Європи; в міру того як ми віддаляємося від неї, громадське життя гасне; можна було б міряти відстань, що відділяє нас від Парижу, меншою або більшою втомою від тієї країни, до якої ми виїхали" (5). Втома чимось таким, що можна назвати онтологічним розставанням, яке чудово виражається через гнітючість краєвиду (на цей раз Шатобріан - у Чехії) та заціпенілість суспільства. Всі герої Шатобріана - Рене, Шактас, Евдор, Абен Гамет - у певний момент свого життя стають вигнанцями, всі опановані ностальгією, жалем за "чудовими історіями, розказуваними біля палахкотливого вогню", неспокійними думками про "тих, хто не залишив рідного краю". Жорстокість цього вигнання, звичайно ж, неоднозначна і залежить від того, чи було воно вимушене, а чи добровільне. Шатобріан емігрує в ім'я вірности королеві, расі, походженню, відходить, аби залишитися вірним своїм кореням. Та все ж якимось чином він їх втрачає. Емігрант почуває себе позбавленим чогось абсолютно головного. Він відчуває нестачу тієї конкретної опори, яку тільки одне могло б йому дати - приналежність до глибин власної землі. Врешті-решт, звідси виводиться вищість республіканців над роялістами, вищість, яку породила сама територія, на котрій вони розміщені: "Вони мали свою засаду в собі, серед себе, в той час, коли засада роялістів була поза Францією" (6). Помимо своєї ролі визволення і відмежування, Революція залишається в цей спосіб явищем закоріненості, оскільки вона зв'язана з матір'ю, сирою землею. Емігрант, навпаки, усвідомлює, що його змусили жити на узбіччі, в примусовій не-участі, інколи - в розшматованості (Шатобріан під Ватерлоо) або в гіркій опозиції щодо дійсности своєї країни. Надто довго його прив'язаність до Франції призводить тільки до того, що він фізично від неї віддаляється.

Це віддалювання ще більш болісне тоді, коли воно окреслює форму моїх стосунків з безпосередньою дійсністю, сім'єю, тією самою, чиє тепло повинно було годувати мене з самого початку. Батько - навіть (а може власне) такий, проти якого

я бунтуюся - чи ж це не є одне з тілесних місць мого закорінення в бутті? Проте: "пан де Шатобріан був високий і худий, мав орлиний ніс, вузькі й бліді вуста, маленькі, глибоко посаджені очі, синьо-зелені чи водянисті, як очі левів або стародавніх варварів..." (7). Тонкість, блідість шкіри, гостра делікатність рис, холодність у спілкуванні, зимна прозорість погляду - все криє в собі фізичний спротив. Нервовий, замкнутий у собі батько живе тільки суворістю, стриманістю. Чи розслабиться він хоч на хвилину? Хіба тільки під впливом гнівної судоми, яка відриває його від нього самого тільки для того, щоб спрямувати аґресію проти інших: "коли в ньому закипав гнів, здавалося, що блискотлива зіниця відривається і вдаряє у вас, мов снаряд" (8). Намарне було б чекати від такої людини якого-небудь сердечного жесту. Ніщо на нього не впливає: ні ніжність, ні ласка, ні усміх. Якщо інколи він і дозволяє своїм дітям цілувати себе, то робить це, "схиляючи" до них "свою худу щоку" - не "відповідаючи" їм і не перериваючи механічного маршу, який велів йому щовечора вздовж і впоперек проходжуватись їдальнею в Комбурі. Автоматичність і монотонність рухів, брак експресивности - батько замовкає, і його мовчання заморожує будь-яке слово довкола нього - брак навіть ваги, живого тягаря (у своєму білому домашньому халаті й білому чепці він перестає бути тілом, стає "духом", "привидом"): всі ці обтяжливі риси відсилають нас до виснажливого сну про порожнє або знекровлене тіло, до неспокійности життя, яке ніби й присутнє, але, по суті, цілковито сховане в собі, скрите, замкнуте в бездіяльности або в холоді свого власного віддалення. Коротко кажучи, у снах Шатобріана батько піднімається як живий образ обмеженості: це - архетип поступового виходу з життя, відреченості (9).

Вихід цей відбувається також і в просторі, і в часі. Згадується, що в Комбурі кожного вечора о десятій пан де Шатобріан раптово перериває свій автоматичний марш (це - знелюднювальна тема *манії*), щоб віддалятися вздовж акустичної перспективи коридорів і замкнених залів до далекої кімнати, в якій він врешті-решт зачиниться. "Він продовжував свій марш у глиб вежі, і чутно було тільки брязкіт дверей, що замикалися за ним" (10). Чудова інсценізація відходу, потім - зачинення, яка повністю належить до онтологічного порядку. Проте не забуваймо, що образ батька, який так видовищно відокремлюється, є водночас стрижнем часу і родоводу. І подібно до простору час також відходить через графа де Шатобріана. Любитель генеалогії, він у набагато меншій мірі почуває себе основою роду, ніж його спадкоємцем. Він не дивиться в майбутнє, ані навіть - у теперішнє своїх дітей, а дивиться в минуле лінії, з якої він виводиться і за історією якої іде вік за віком, не можучи, звичайно ж, знайти в ній жодного первісного складника. Замилування озиратися в минуле, нескінченна погоня за основою, погоня, яку розпочне зі свого боку Шатобріан і яка пробудить у ньому нав'язливу ідею часу і раси.

Ця нав'язлива ідея має змогу розширитися навіть до розмірів історії. Бо для Шатобріана батько буде ще й королем. Він, зрештою, сам говорить нам, що залишитися вірним Бурбонам - означає послухатися "батьківського заклику до законности". Людовік XVI, Людовік XVII, Карл X - це для нього постаті, що зв'язані з предками, тобто із закоріненням, але із закоріненням, в якому він не спроможеться сягнути коренів - так сильно відчуває він їхню архаїчність, віддаленість, навіть ворожість. Між роялістами і мною, - стверджує Шатобріан, - лежить щось зледеніле. Чи це, випадково, не та сама зледенілість, яка вже віддаляла його від "худої і

запалої щоки" батька? У *"Спогадах з-за гробу"*, написаних через п'ятдесять років, згадці про вечори в Комбурі відповідає дивовижна оповідь про візит у замок на Градчанах до детронізованого і вигнаного Карла X. У глибині Європи, дуже далеко від дійсности, Шатобріанові ще раз ідеться тут про те, щоб знайти велику, вже минулу засаду. Власне тоді, після пронизливої холоднечі, яка панувала в Чехії, - вільне пересування мандрівника серед простору велетенського порожнього замку, його пересування довгими коридорами, подвір'ям, які спустошені або охороняються чужоземною вартою, рухи якої мовби механічні, "темними і майже позбавленими меблів залами" - до короля, який знаходиться у кінці цього всього, загублений "в печалі своєї покинутости та своїх літ". Покинутість, яку можна розуміти по-різному: адже це відчуття того, що Карла X, покинула Франція, покинула сучасна епоха, Історія - і водночас це покинутість Шатобріана, від котрого відходить сам Карл X, відходить та династія, що на неї Шатобріан поставив - знаючи, що вона безповоротно чужа й приречена - те, що найцінніше в його політичному житті.

Біля краю цієї градчанської пустелі, подібно як у тіні Комбура, блукають постаті, які, зрештою, не є вже цілком людьми: пан де Блака, "довга постать, нерухома і безбарвна", сам король, "що спирається на вікна цього замку, мов привид, який домінує над усіма тінями". Тут життя також паралізується в автоматичності ритуалу, тіло зсудомлюється, покривається пилюкою, врешті - гасне, мов два пломінці свічок, що згасають; у світлі цих свічок король розіграє свою партію в карти. В цій сцені не бракує навіть, подібно як і в Комбурі, юнака-жертви: це - молодий дельфін, бідне дитя, безборонно віддане на поталу анахронізмові, холодові, печальному розсипуванню часу і життя - "зимовими вечорами старці, сидячи біля вогню, розпалюють віки і навчають дитину, що їх ніщо не поверне до сонця" (11). Дитя - сам Шатобріан - поза всяким сумнівом, хотіло б жити в сонці сьогодення, у щасливому світлі прагнення. Але, через ті дві великі фігури засновників - Батька, Короля - людина, на його думку, йде на вигнання з можливого поля її перемоги та її насолоди: з Тіла та з історії.

Чи не можна б утекти від цього вигнання? Чи ж не існує жодного способу, щоб видобути з його ночі те заблукане "сонце", повернути його до життя у променях сьогодення? Чи ж не існує жодного шансу, щоб "я" могло знову знайти контакт з безпосереднім блиском великої засади? Відомо, що Шатобріан хотів наздогнати цей шанс у часи Реставрації, намагаючись перш за все зробити бурбонську штивність більш еластичною, силою включаючи її в пригоди з лібералізмом і новочасністю, а далі - намагаючись повернути їй мужність, оживити примарну династію, додаючи їй блиску, войовничого динамізму - завдяки славетній іспанській виправі. Істинне намагання політичного поєднання - принципово віддалений характер королівства з самого початку прирікав це намагання на неуспіх. Далі ми займемося політичною мітологією Шатобріана; з цієї хвилини, однак, можна вже зауважити всю іронію його стосунків з поверненою монархією. А це власне тому, що він справді хотів реставрувати її, тобто - осучаснити, надати актуальности, він був доведений до того, що став поборювати її, а пізніше - нищити її всупереч собі: і так він дійшов до власного політичного знищення разом з нею.

Однак, чи можна, вдруге оживити сім'ю? Звичайно ж, ні, і в цій царині Шатобріан має ще менше ілюзій, ніж на полі політичної діяльности. Проте - ніщо не

забороняє мріяти про *утопію* сім'ї, що повна тепла й відкритости; відразу ж після опису Комбуру *"Спогади"* дають нам гарний приклад цього: це - опис дядька Беде, брата матері Шатобріана. Пряма антитеза стосунків з батьком, бо все тут розвивається - тіло, кров, почуття, громадське життя, навіть фінансове життя - довкола центральної теми *великодушности.* Все тут сиґналізує про аспект віддачі, розділености, передавання.

Розташування замку цілком впливає - на противагу до печального Комбуру, схованого серед лісів - на вибір щасливої променистости: "Замок графа де Беде був розташований за милю від Плянкуе, на високо піднятому і усміхненому місці". Той же сміх пирскає і природнім способом, майже генетично, з самої особи каштеляна: "Тут усе дихало радістю; веселість мого дядька була невичерпна. Він мав трьох дочок, Кароліну, Марію і Фльору, та одного сина - графа де ля Буетарде, радника парламенту, котрі поділяли веселість його серця". Ця веселість - заразлива: життя тут аж ніяк не замикається в собі, розмножується, вибруньковується, притягує до себе. Магнетизм запалу і щастя, який набуде невдовзі традиційної форми свята: "Моншуа було повне кузенів із сусідніх місцевостей; музика, танці, полювання, радість з ранку до вечора". Чи є який-небудь виняток у цій веселості? Можливо: "Пані де Беде, котра бачила, як мій дядько радісно проїдає свій маєток і прибутки, мала досить слушні претензії". Пригадаймо в цьому місці, що скнарість - це тема затиснення, і на противагу до переданого традицією образу Шатобріана, який виблискує безтурботно розтринькуваним багатством, граф де Шатобріан був дуже скрупульозний щодо фінансів. Ну, а сам Шатобріан відчуватиме щось на зразок екзистенціальної насолоди у витрачанні грошей. Претензії пані де Беде швидко поглиналися загальною матерією радости, бо вона ж також бере участь в загальній великодушності - з рації нібито позитивної теми *ексцентрика*...: "...моя тітка була опанована різними дивацтвами, на колінах вона тримала великого і злого мисливського пса, а в своїй свиті - прирученого дика, котрий наповнював замок хрюканням..." Той пес і той дик виводяться з фантазії, а значить - з оригінальности, з примхи, з охоти до забави й до приємности. Жодна фальшива нота не збиває цієї гармонії сердечности. "Коли я з такого темного і мовчазного батьківського дому приїжджав у цей дім свята і галасу, я перебував у справжньому раю" (12).

Цей рай, однак, насправді не є раєм, тому що він позбавлений основного едемського атрибуту: тривалости. Через кілька років Шатобріан знаходить доброго дядька Беде на острові Джерзі, але дядькова сім'я, якої вже торкнулися наслідки Революції, хоч усе ще радісна, щось таки втратила з тієї повноти, якою була позначена її епоха в Моншуа. Та й як могло бути інакше? Найбагатша повнота мусить піддатися нав'язаній їй порожнечі, тому що існує вона в триванні і тому що тривання представляє собою власне одне з тих середовищ, де предмет від нас віддалюється, затирається, входить у глиб часу - а там нам не дано спіткати його, хіба що в думці. *Вже ні...* - один з великих екзистенційних рефренів Шатобріана; це показав Андре Віаль у своєму гарному есе про *"Спогади з-за гробу"*.

Таке почуття минущости може набувати в уяві дуже різних форм. Можна помітити, що воно часто поєднується з темою плинности. Все міняється, втікає від самого себе, перевтілюється у щось інше - так, як пливе вода в річці: це - спільний пункт, що збирає в собі тут особисту мрію. "Я ще майже не виріс із колиски, а вже проплив крізь увесь світ" (13). Жити - значить піддатися рухливій текучости води:

"Старий птах падає з гілки, на якій він сховався; покидає життя для смерти. *Вхоплений течією*, він змінив хіба що річку" (14). Тож Шатобріан снить понад ріками (Сеною, Мезшасебе); вільний, гармонійний вплив їх викликає в нього щось на зразок гіпнозу ("Мене знаходили, коли я сидів на березі ріки і з сумом дивився, як вона пропливає"). Ця захопленість посилюється ще більше, коли до нав'язливої ідеї змінности додається ще й ідея глибини - прірви: мов біля Ніаґарського водоспаду, який є водночас і плинністю, і падінням. Шатобріан відчуває потяг туди через загадку отвору з водою, яка валує з нього: "Провідник постійно стримував мене, бо я відчував, що ріка мене неначе тягне до себе, відчував щось на зразок мимовільного бажання кинутися в неї" (15). Кинутися в неї значило приєднатися до пориву енергії, яка осягає свою мету, до руху, завдяки якому буття якимось невизначеним способом віддаляється від нас ("О, як же спішив я до цих катаракт серед спінених хвиль! Я увійшов би в лоно природи з усією моєю енергією"). Відомо, що в кінцевій частині *"Натчезів"*, *"Селюта"*, *alter ego* Шатобріана, піддається спокусі такого самогубства.

Проте вище за таку смерть у водах Шатобріан ставить - характерний вибір - сухі форми неґативности. Вода ж бо втікає, вислизає сама з себе: до самого коріння своєї змінности вона зберігає все-таки розкішну тяглість, а це недобрий сховок для мрій про ніщо. Оце ніщо непокоїть набагато сильніше, якщо уявити його собі, що воно настійливо підточує яку-небудь річ, роз'їдає шматок за шматком її субстанцію. Це - клопіт *роздрібнювання*: розбитий, розкладений на пил автономних часточок, предмет почуває себе зрадженим через їхнє від'єднання. І він розпорошується в подвійній величезності часу і простору. Пливуча вода в уяві була відповідником втрати свідомости, але також - постійного знаходження того, хто втратив свідомість, мовби заміни *того самого тим самим*. Проте ніщо не замінить тут втрачену сталість, і предмет неуникно розкришується до стану небуття. Це буде одним із аспектів теми руйнування дійсности, всі вигадані способи оцінювання якої ми побачимо пізніше. Краєвид, що виникає одночасно і з зовнішнього, і з внутрішнього поглиблення вибоїни, буде для Шатобріана чудовим знаком покинутости, смертельної нестачі тяглости.

Таким чином усе для Шатобріана підлягає розшматуванню: предмети, ідеї, суспільна і моральна дійсність. Наприклад, *раса*, така суттєва для нього ідентичність, яка стосується єднання з предками. Ми вже бачили, як ґенеалогічні пошуки викликали нав'язливу ідею невловимої підстави. Однак час може занапастити расу і в інший, майже протилежний спосіб: спустошуючи її у всій її повноті. Один цікавий текст нагадує у *"Спогадах"* про долю молодших дворянських синів - не забуваймо, що Шатобріан був одним з них - які були зобов'язані ділити між собою тільки третину батьківської спадщини. Ламання на шматки їхньої нещасної шпаги довершилося би ще легше, коли б вони одружилися; а оскільки такий самий поділ двох третин для молодших синів малий, то дуже швидко дійшли би до поділу голуба, кролика, мисливського пса. Редукування географічної ідентичности, яке призводить до роздрібнення первісної вотчини і, разом з нею (а це ж було для неї єдине місце заякорення), до занепаду самої раси. "У давніх дворянських сім'ях бачимо велику кількість молодших синів; вони не сходять з очей протягом двох-трьох поколінь, а пізніше зникають, сходячи поступово до плуга або втягнені у робітничий клас, і вже ніхто не знає, що з ними сталося" (16). Зникання через роздрібнення.

Цей механізм захоплює Шатобріана. Він любить упізнавати в ньому дію, яка відбувається в найрізніших галузях: наприклад - в суспільно-політичній дійсности, яка є полем тривалих інтеґрацій, а також - сферою пришвидшеного розкладу. Подібно еміґрація - в 1790 році - це безумство, безглузде розпорошення: "Все розлізалося: дворяни виїхали до Базеля, Лозанни, Люксембурґа і Брюсселя. Пан де Поліньяк, утікаючи, зустрів пана Неккера, котрий повертався" (17). Водночас розтрощений і позбавлений компаса світ. Таке явище може розширитися навіть і на сімейне життя. Адже щаслива сім'я вимагає зауваження: вона стає сама собою у теплі місця-гніздечка. "Люблю невеличкі сховки", - говорить Шатобріан. *A chico pajarillo chico nidillo* (Маленькій пташині - маленьку хатину (ісп.)). Але Комбур, цей первісний краєвид уяви Шатобріана, не має в собі анічогісінько з *nidillo*. Це радше лабіринт, який у хитромудрих сітях коридорів, закутків, підземель та веж розпорошує всю інтимність сімейної групи. Таке розпорошення - це аж ніяк не наслідок випадку, воно виникло з волі Батька або ж виникає з самої його суті, що її окреслюють як силу звуження - ми вже познайомилися з нею - і силу відрази. Пан де Шатобріан відступає з себе, віддаляє від себе жінку й дітей на якнайдальшу відстань, відсуває їх на самий край свого простору: "Понурий спокій Комбурського замку посилювався мовчазним і самітницьким настроєм мого батька. Замість того, щоб зібрати свою сім'ю і своїх людей довколо себе, він порозганяв їх на всі сторони будинку" (18).

Як же радісно знайти пізніше в обіймах Юлії, жінки і водночас сестри, тепло такого "зібрання". "Юлія прийняла мене з ніжністю, що її можна знайти тільки в сестри. Я почував себе в безпеці, коли горнувся до її рук, до її стрічок, до її букету з троянд та до її мережив" (19). Напівсестринська, напівкохана, а значить - подвійно близька (таке поєднання було дороге йому - прошу згадати про Амелію, про Аталі), жіночість приносить молодому Шатобріанові ейфорію захисту, фізичної безпеки. У цьому, такому сердечному, тілі, продовженому до того ж всією тією піною розкішних дрібниць (мереживо, стрічки, букети), він нарешті знайшов певність нерозпорошення. Ця опіка не триває довго. Вибухає Революція, потрясіння, яке ламає замки, руйнує структури, нищить спільноти. Після її закінчення Шатобріан знаходить себе самотнім і нагим, так само нараженим на непогоду буття, як стара комбурська башта: "Відособлений, як і вона, я бачив біля себе сім'ю, що занепадала, а вона ж прикрашала моє життя і давала мені притулок".

Отже немає притулку для сімейної, чутливої, суспільної дійсности. Саме існування предмета - це повільний процес нищення, а у випадку живого предмета - процес розтління. Кожне тіло, навіть найбільш привабливе, криє в собі майбутнє гниття. В Мурано, дивлячись на заквітчаний ґазон, Шатобріан уявляє собі гній, який готується до нього "під свіжою шкірою молодої дівчини". Тут мрія народжується з відстороненості, яку підтримує думка (щоб потім знищити її), з дистанції між двома крайніми станами існування: свіжістю та розкладом. Найчастіше такі уявлення хапаються за життя, коли воно перебуває на краю поразки. Моменти хвороби, а особливо - старости (що їх дошкульно внутрішньо пережив сам Шатобріан), показують як життя піддається спустошенню. В уявленні життєва слабість стає байдужістю; знеможене існування перестає триматися, його погано поєднані між собою елементи падають під впливом поштовху чимось на зразок ентропії розкладу. Так, як у старого Деліля, що його "мозок був у стані розслаблености,

яка дозволяла рокам пропливати побіч". Буває, що така розслабленість спричинена старістю: її причини можуть приховуватися в якому-небудь шкідливому елементі (подія, слово, почуття), який, прослизаючи ззовні до орґанізму, псує його сталість і здоров'я. Так само як і Наполеон, замучений внутрішньо, потаврований наслідками вчинків, які неможливо відпокутувати: "Через поширення цієї першої плями його вдача піддалася зіпсуттю" (20).

У деяких крайніх випадках це зіпсуття може бути вписане в саме тіло спотвореного суб'єкта. Ось, наприклад, Талейран, цей відомий архетип піддатливости, являє перед кожним своє тіло, котре є вже лише руїною, ганебним розкладом: "В останню його годину натовп глипав на нього, можновладця, три чверті якого були вже гниллю - з ґанґренічною діркою в боці, з головою, що хилилося на груди, незважаючи на бандаж, який її підтримував" (21). Фантастична ґанґрена, завдання якої - перенести на виміри тіла моральну у своїй суті тему зіпсуття. А це власне тому, що вади розкладають, точать тіло, затоплюють контури, замазують заатаковані ними постаті; це тому, що "розпусні люди нагадують мертві тіла проституток: язви прожерли їх до такої міри, що їх уже не можна вважати придатними до розтину". Отже, в кінці зіпсуття відбувається мовби зникнення форми. Труп - це тіло, зведене до безформности; якщо його залишать на повітрі, як на полях битв, образ яких переслідує Шатобріана, або на вулицях Марселя, спустошених чумою, то він буде відданий на поталу невизначено відкритій, анонімний, назавжди позбавленій сенсу жахливости *невиразного* існування: "На поверхні цих перемішаних тіл хіба що черв'яки позначають якийсь рух на стиснених, невизначених формах, які могли б бути людськими обрисами" (22).

Кожне тіло проходить цей шлях - швидше або повільніше, більш або менш видимо. Однак протягом цього шляху можна уявити собі перерви. Буває, що активність життєвого спустошення на хвилину затримається - переважно між двома своїми останніми фазами. Живий суб'єкт застигає на березі свого закінчення. Двозначні стани, багаті вигаданими продовженнями, укладені навколо трьох головних постатей: *мумії, тілесного покрову, привида.*

З об'єктивної точки зору, мумія - це нерозкладений труп. Тим-то вона будить Шатобріанове зацікавлення - він хоче бачити в ній понадчасовий знак, нагадування про нашу смертність. "Можна сказати, що стародавній Єгипет боявся такого майбутнього, яке в один прекрасний день перестане розуміти, що таке смерть, і тому хотів передати тому майбутньому понад часом проби трупів" (23). Проте ми можемо значно цікавіше марити також про парадокс *живої* мумії. Отже, можемо уявити собі тіло, що вже розклалося й застигло в загадці мовби сухого зіпсуття (а не мокрого, як у випадку чиряків та черв'яків) в момент розпаду його на порох, але тіло, яке неначе задяки магії затрималося на березі власної руїни. Те, що здійснює таке затримування - це аж ніяк не якась внутрішня підпора, підпора якоюсь закостенілою архітектурою, сув'яззю нервів і мускулів. "З'їдена часом" Нінон має тільки "кілька з'єднаних костей", вона - скелет, а не мумія. В ній утримується структура - Бодлер невдовзі скаже "есенція" - розкладеного тіла, форма якого піддається зникненню. Якщо ж це мумія, то, навпаки, протриматися може власне форма, не змінилося у вигляді людини ніщо; проте всередині - тільки безладдя, запилюжений розклад.

Часом таке затримання здійснюється навколо збереженої засади. Тому про

Ґете Шатобріан пише: "Співець матерії жив, і *його старі порохи ще укладалися навколо його ґенія*" (24). Однакі найчастіше жоден ґеній не полегшує такої моделі, хіба що муміфікує дію часу, себто знерухомлює живу субстанцію, висушуючи її. Те саме знаходимо в прикликанні пана де Льозун, "вже зів'ялого", який бесідує з балеринами Опери; "асистували їм також панове де Ноель, де Дільйон, де Шуазель, де Нарбонн, де Талейран та кілька інших модних франтів, *з котрих залишилися нам хіба що дві або три мумії*" (25). Тут муміфікація представлена, звісно ж, як іронічний вихід, або, якщо хто хоче, як протилежність тілесній розпусті і як кара за неї. Зрештою, в цій групі забальзамованих гультяїв вирізняється Талейран, так само типовий у ранзі сухого гниття, як недавно у випадку розтоплювання і чирякуватости - мокрої байдужости. Ось, ще раз, французький посол в Англії: "Його мумія, заки спочила в скрипті, якийсь час була виставлена в Лондоні, як репрезентантка трупного королівства, яке нами володіє" (26). Виставлений, а значить показуваний, як предмет, на огляд. Талейран, поза всяким сумнівом, уже давно не мешкає в цьому тілі, яке є лише видимістю, видовищем, а отже - досконалим (бо майже випорожненим) символом королівства, яке не існує.

І спостерігаємо два основоположні атрибути муміфікованого життя: анахронізм і безсилля. Давно-бо вже тіло Талейрана повинне було піддатися зіпсуттю, так само як повинне було пройти до скону "репрезентоване" ним гниле королівство. А з другого боку, мумія нічого *не може*. Всередині вражена безсиллям, вона страждає від паралічу, який не дозволяє їй іти у світ. Так само й Фернан, інша королівська мумія, "оживлений мрець, що сидячи у труні, не міг простягнути свої руки, які розсипалися, і зустріти ними майбутнє". Отже, мумія не може торкатися речей, майбутнього і не може бути *торкнена речами* і майбутнім - настільки настала її рівновага. Вона - зберігає, але - випорожнює те, що зберегла. Вірність муміфікує - ось чого вчить Шатобріана щоденний, особливо політичний, досвід. Вона зберігає цінності, тільки далеко ховаючи їх від справжнього руху у часі і просторі. Чи можна хоча б кінчиками пальців схопити їх? Ні, це - поразка від раптового розкладу. Подібно було в 1450 році, коли ексгумували тіло Карла Великого: на його голові відкрили "плащаницю, котра покривала те, що було його обличчям і над чим возносилася корона. Діткнули привид - він розпався на порох" (27).

Справді, мумія - це майже привид. І привидоподібними є для Шатобріана всі істоти, яких торкнулася смерть, вони вже мовби зримо охоплені неприсутністю. Наприклад, пан де Рокка, ніби вмирає: Шатобріан побачив його в узголів'ї пані де Сталь (і вона теж помирає): "Піднімаючи голову, я помітив біля протилежного боку ложа, коло стіни, щось, що підносилося, біле і худе: це був пан де Рокка - з перекривленим обличчям, запалими щоками, затуманеними очима і шкірою невизначеного кольору; він помирав, я ніколи його до того не бачив - і ніколи не бачив його після того. Він не відкрив уст, схилився, проходячи повз мене, не чув я звуку його кроків, він відійшов, як тінь" (28). Худість, запалість щік, мовчазність, утрата зору, знелюднення тіла (яке стало вже "чимось"), напівзагублена в тіні білість - ми вже зустрічали такі привидоподібні риси в Комбурі, в пана де Шатобріана, знайдемо ми їх і в Карла X у замку на Градчанах. Це - атрибути неґативного існування. Або - напівнеґативного, адже привид розташовується якраз між існуванням і не-існуванням. Нематеріальний, але видимий; мовчазний, але активний - він прослизає під поглядом, водночас є і немає.

З цього моменту його двозначність захоплює: один раз вона - ніщо в процесі перетворення у форму, другий раз - форма під час розсипування на ніщо. Так само і в Римі: Шатобріан з насолодою прогулюється наполовину опустілими палацами, "обширними залами, позбавленими меблів, ледь освітленими - вздовж них стародавні статуї біліють у глибокій тіні, подібно до привидів або до ексгумованих померлих" (29). Ці статуї, сині на чорному тлі, привидоподібні, тому що проникнуті подвійною неґативністю: неґативністю місця - ця анфілада пустих і темних кімнат, - і часу - забуття, яке повільно їх поїдає. Наполовину дематеріалізовані, вони переходять від стану каменя до стану оживленого трупа або ектоплазми. Однак привид підтримує і протилежну зміну: він може дати дозвіл на реінкарнацію, звісно ж, відносну і поверхову, того, що було знищене. Для цього достатньо, щоб якийнебудь випадковий фраґмент краєвиду - як імла, дим, пара - дав привидові початок тривання. На "повних імли і мовчання" лондонських майданах Шатобріан бачить, наприклад, вихоплених у 1822 році "привидів (його) молодости..." Отже, привид може видозмінюватися двома шляхами: з теперішности - в минуле, з минулого - в теперішність; з того, що тривале, - в те, що нематеріальне; з того, що пусте, - в конкретну форму. Його двозначний статус дає йому дозвіл на сновидне підтримування множинности переходів у просторі і в часі.

Третя постать неґаційного розкладу, навпаки, окреслюється, через подвійне затримування, просторове і часове. Вона спирається на схему звуження. Життю, яке нездатне *триматися*, ми дамо корсет, який утримає його прямим. Але затримати таким чином процес внутрішнього псування неможливо, однак, зовнішність витримує, видимість буде врятована. Як сконструювати таку шкаралупу? Засобом автоматизації і зміцнення, які передусім застосовуватимуться до того, що поверхове в існуванні. Наприклад - ритуали, шаблонність, усталені маневри не дозволять вигнаній аристократії *піддатися розбиттю*: "Пишнота її манер, її впевненість, непорушність її етикету зберігають у цих панів шляхетність постати, яку так легко втратити під час нещасть - у будь-якому випадку у празькому музеї непохитність зброї утримує прямими тіла, які могли б упасти" (30). Образ зброї - образ шкаралупи, яка покриває пустку середини - в іншому місці служить Шатобріанові як символ ідеології "невільників леґітимізму". Він уявляє їх собі і себе разом з ними у їхній могилі, коли вони "сплять разом з нашими старими ідеями, подібно до давніх рицарів з їх давньою зброєю, поїденою часом та іржею" (31).

В інші хвилини спорохнявіла кора оживає, стає тілесною оболонкою, шкірою. Подібно Венеція, яка розгортає перед нами прекрасну тремтливість фасадів, обріїв води, пишних образів, позбавлена, все-таки будь-якого глибокого життя, "чудовий катафалк протиборних урядовців, подвійна труна, наповнена їхнім прахом" - це, згідно з Шатобріаном, "хіба що жива шкіра". Так само і Санта-Марія ді Фальєрі, місто, котре притягує його, тому що "з нього залишилася тільки оболонка, оборонні мури". З точки зору архітектури, кора стає, по суті, мурами, мурами, які обіймають порожнечу, - це "пусте лушпиння", як говорить Шатобріан про кімнату пані д'Удето (вона, крім того, порожня ще й з духовної точки зору). Далі ми побачимо, наскільки сильно тема порожнього приміщення приваблює уяву Шатобріана. Однак з тієї хвилини вже можна зрозуміти, чому те, що порожнє, і те, що повне, рішуче відокремлюються одне від одного, замість того, щоб гомогенно з'єднатися одне з одним, а отже - нейтралізуватися, як у випадку мумій.

Підточуючи "наше лахміття", відриваючи від нас "нашу стару шкіру", неґативність, однак, найчастіше долає нашу шкаралупу. Нас віддано повільному перетворенню на порох. Відтепер "жити" означатиме "роздрібнювати (свої) дні", щоб існувати тільки завдяки спогадам, які самі "стають прахом". Інколи розпорошення прискорюється, так стається тоді, коли втручається якась велика, переконлива сила, наприклад, Історія - особливо в такій її істеричній версії, як Революція, або коли просто входить до гри Простір у своїй грабіжницькій формі вітру. "Смерть повівала над друзями, які колись давно супроводжували мене до замку Білої Королеви" (32). Таке повітряне розпорошення може пов'язуватися з образом пилу, що відлітає: "Франція (так багато куряви, виметеної повівом Революції, підтверджує це) не вірна залишкам". Вітер - ми знайдемо його далі - таким чином функціонально пов'язується з темою розпорошливої смерти. Він також несе велику частину вини за наше внутрішнє сум'яття, за те безладдя, яке найвизначніші критики Шатобріана, від Сент-Бова до Марі-Жан Дюррі, визнали співтворцем його ґенія. І він пов'язаний, мабуть, із самою письменницькою діяльністю. "Я затримався над тими *перемішаними* сторінками, вони були *порозкидані* на сталі, *і вітер, котрий вривається до мене у відчинені вікна, підхоплював їх...*" (33). Так порив вітру безпосередньо продовжує те "захоплення в полон", що його вчинила над автором його власна мова. Слова зазнають долі пилу. Пізніше ми побачимо, що Шатобріан прагнув, щоб література була водночас і пам'яттю, і втратою.

Здається, що розпорошення мусить усе ж таки мати свою остаточну межу: гріб. Ось ніби й останній збірник, в ньому велика мандрівка праху повинна затриматися. Треба, щоб тіло залишалося у гробі, навіть зредуковане до стану праху та попелу (ще більш делікатного, мовби розтертого пороху) або костей, цього дещо твердішого і дещо більш індивідуалізованого стану посмертних залишків. Звідси - така велика вага пов'язаних із гробом тем. Звісно, ця тема сполучується, і то якнайбільш безпосередньо, з нав'язливою ідеєю неґативности. Внутрі життєвих перспектив гріб уміщує нагадування-страх смерти. В існуванні він - сама пам'ять про неіснування. Проте, з другого боку, в самому серці цього неіснування він встановлює щось позитивне, майже людське: безпеку замкнутости, сталість знаку, заспокійливу тривкість місця закорінення і пам'яти. У великій минущості віків він становить собою єдину вартісну опору для думки та для мрій.

Тим більше, що гріб - це найчастіше гріб *родини*: останнє житло - остання зброя, останній покров (далі ми ще знайдемо тему *останнього*), це - гріб понадіндивідуального минулого, яке засвідчує в собі потомство. Гріб-колиска: в ньому реактуалізується Раса, Батько - знову присутній, навіть у глибині свого не-існування. Коли б Шатобріан був мертвим і його поклали біля них, він міг би нормально поєднатися зі своїми предками. Тому, немає нічого гіршого, ніж бути позбавленим гробу. Відомо, що такою була доля князя д'Енґієна, похованого в землі, в ровах Венсенна - доля, рафіновано і аж до підступности наполеонівська, про таку долю Шатобріан постійно снить з почуттям загрози. З цього погляду всі ми подібні до американських дикунів: живуть вони у світі, який зникає; усе - шатра, загони, слова, навіть пісні, сімейні й суспільні моделі життя, усе, що за ними, усе, що під ними, - пропадає з запаморочливою швидкістю. Тож для них існує "тільки один пам'ятник - гріб. Відберіть від дикунів кості їхніх богів - і ви відберете з їхніх рук доказ як їхнього існування, так і доказ їхнього не-існування" (34).

Але власне "відібрали кості їхніх батьків" - ось що вчинили колонізатори з цими бідними дикунами, вигнаними, відірваними від своїх полів і цвинтарів. І власне так вчинила історія з Шатобріаном. Відомо, що першим порухом Революції було відкриття шляхетських гробниць і розкидування, а часом навіть і спалення всього, що там було. Контрцеремонія ексгумації, яка наелектризувала і вразила чутливість Шатобріана. Щоб у цьому переконатися, досить перечитати вдруге *"Додатки до духу християнської віри"*, в яких є розповіді про жахливі "операції" у Сен-Дені. Тепер попіл було *насправді* "кинуто на вітер", вислів перестав бути метафорою. Так само був розвіяний попіл королівства - спершу в особі замученого Людовіка XVI, потім - остаточно зануреного в небуття, викинутого на звалище з тілами його предків. Богохульна зневага, так чи інак продумана, зневага минулого теперішністю, зневага Батька, Короля, Бога, самої основи предків чи трансценденти. Оскільки "той, хто святотатствує супроти Бога свого краю, - це майже завжди людина, яка позбавлена поваги до пам'яти своїх батьків, гробниці не мають для неї жодної цінности..." (35).

Знайти або відкрити в собі могилу батька означатиме для Шатобріана знайти Бога, якого він щойно покинув. Однак цей гріб залишиться *порожнім*, тому що він уже раз був збезчещений. Пуста гробниця - це страх для Шатобріана: це гріб Наполеона на острові Святої Гелени, єгипетські піраміди й саркофаґи, це римські гробниці, що їх видобувають на денне світло під час розкопок, врешті-решт, це і його власний гріб, до якого він ще не зійшов, але присутність якого він усюди виявляє і відтворює. Гріб вкидає його в подвійний страх, бо він сиґналізує йому не тільки про смерть, але про таку смерть, яка у певному розумінні позбавлена себе самої, смерть, з якою він ніколи не поєднається і яку не зможе стиснути в обіймах. Попри це, а може, власне тому вона буде одним з найпрекрасніших інструментів відплати його уяви.

Проте найживішим і найпорожнішим гробом (бо складеним виключно зі знаків) постійно залишатиметься для нього *книжка*, *Спогади*, які писав, щоб вони довели їхнього автора аж до гробу і щоб говорити з нами, живими читачами, з-поза гробу - з-поза літератури.

Переклад Андрія Шкрабюка

Примітки

1. *Memoires d'outre-tombe*, С. 54.
2. Les Natches, С. 24.
3. Moreau P., Chateaubriand, P. 38. У тому ж таки листі (від 21 жовтня 1803 року) Жубер чудово окреслює принципово проекційний характер особистости Шатобріана: "Всі свої властивості він має, так би мовити, назовні, зовсім не обертаючи їх до середини".
4. Rene, С. 32.
5. *Memoiries d'outre-tombe*, С. 19.
6. Там само, С. 19.
7. Там само, С. 42.
8. Там само, С. 63.
9. У Спогадах також показане ставлення до матері, але менш навально, з віддаленого погляду. Тут головною темою є, радше *виключення* (пані де Шатобріан

займається крім дому, релігією та політикою), прив'язаність до чогось іншого (до старшого брата). Внаслідок цього залишається покинутість, пророкована ще в перші хвилини життя: "Покидаючи материнське лоно, я відчув перше вигнання... виявилося, що моя мати не має молока; інша бідна християнка пригорнула мене до своїх грудей". Тільки дві постаті часів раннього дитинства вміщені в тему близькости: чудова гувернантка Вільнев, і самотня молодша сестра Люсіль. Люсіль як дитяча, сестринська, материнська, невдовзі кохана постать зосереджує в собі всі можливі аспекти ніжної *безпосередности*. Але й ця ніжність набуває внутрішньої дистанції - через тему мрійливої відстороненості, містицизму (мотиви потойбічности) і напівбезумства. В образі Амелії ця віддаленість виявиться в мотиві провини (любовна близькість перетворюється на втечу, загрозу).

10. *Memoires d'outre-tombe,* С. 18.
11. Там само, С. 54.
12. Там само, С. 45.
13. Там само, С. 38.
14. Там само, С. 62.
15. Там само, С. 27.
16. Там само, С. 49.
17. Там само, С. 78.
18. Там само, С. 66.
19. Там само, С. 54.
20. Там само, С. 84.
21. Там само, С. 75.
22. Там само, С. 82.
23. *Genie du christinisme,* С. 37.
24. *Memoires d'outre-tombe,* С. 26.
25. Там само, С. 92.
26. Там само, С. 68.
27. Там само, С. 79.
28. Там само, С. 96.
29. Там само, С. 99.
30. Там само, С. 102.
31. Там само, С. 106.
32. Там само, С. 93.
33. Там само, С. 91.
34. *Voyage en Amerique,* С. 19.
35. *Genie du christianisme,* С. 28.

Франсуа-Рене Шатобріан (1768-1848) - французький письменник-романтик, автор відомих *"Спогадів з-за гробу"*.
Марі-Франсуа Мен де Біран (1766-1824) - французький філософ.
Шарль-Марі Толейран (1754-1838) - французький дипломат і політик.
Жак Некер (1732-1804) - багатий швайцарський банкір, очолював фінансову адміністрацію Франції.
Карл X (1757-1836) - французький король (1824-1830).
Карл Великий (742-814) - французький король, який розширив і зміцнив французьке королівство.
Шарль-Огюстен Сент-Бов (1804-1869) - французький письменник, поет, основоположник "біографічного" методу в літературній критиці.

ЛІТЕРАТУРНА ГЕРМЕНЕВТИКА

Мартін Гайдеґґер (1889-1976) - видатний німецький філософ, одна із центральних постатей філософії XX ст., учень Е. Гуссерля, ідеї якого мали значний вплив на розвиток екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр), онтологічної герменевтики (Г.-Ґ. Ґадамер, П. Рікер), постструктуралізму (Ж. Дерріда). Основні праці: *"Буття і час" (Sein und Zeit, 1927), "Джерела мистецького твору" (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1950), "Ніцше 1: воля до влади як мистецтво" (Nietzsche 1: Der Wille zur Macht als Kunst, 1961), "На шляху до мови" (Unterwegs zur Sprache, 1959).*

Філософська система М. Гайдеґґера побудована на екзистенційних концепціях та феноменологічних ідеях. Перші дослідження Гайдеґґера мали теологічний характер і зосереджувалися навколо проблеми, яка залишалася центральною у всій творчості філософа, а саме: відношення логосу до божественного. Щодо "гайдеґґерівської" концепції мови, літератури та мистецтва, то найглибше й найповніше вона виявляється у так званих "Гельдерлінських студіях", в його інтерпретації ніцшеанської естетики, у пізньому збірнику есе *"На шляху до мови"*. Людське буття, на думку Гайдеґґера, завжди відкрите і сокрите водночас та володіє мовою. Головною категорією, що описує людське буття, є категорія *"Da-sein"*, яку існуюча перекладацька традиція передає як "тут-буття" і "щось-буття". "Тут-буття" передусім характерне своєю сказанністю, оскільки воно нескінченно саморозкривається в мові. Мова, за Гайдеґґером, - це трансцендентна сутність, яку не можна пізнати, про неї не можна нічого сказати, допоки вона сама про себе не скаже. Жодна наука не може дати правдивої характеристики мови, пізнати її сутність. А сутність мови полягає у її здатності виявляти себе, виражати свою сутність. Мова для Гайдеґґера - це насамперед спосіб індивідуальної самосвідомости і як феномен має своє коріння в екзистенційному виявленні тут-буття. Гайдеґґер розрізняє істинну мову *(die Sage)*, яка безпосередньо співвідноситься з онтологічною істиною буття і побутову мову *(das Gerede)*, яка є поверховою. Те, що Гайдеґґер розуміє під "ви-словлюванням", істинною мовою *(die Sage)* - це артикуляція повноти значень *Dasein* (тут-буття); ви-словлювання артикулює себе у таких формах розкривання, як дієвість, мовчання, мистецькі твори. Натомість говоріння *(das Gerede)* для Гайдеґґера - це розмова-без-коріння, порожня розмова, розмова задля розмови. Висловлювання включає вслуховування, мовчання і базується на розумінні. Отже, згідно з Гайдеґґером, сутністю людського буття є мова, а сутністю мови - поезія, бо: "Поезія вирує у стихії ви-словлювання та мислення". Для німецького філософа поет своїм творчим талантом проникає у таїну того, чого не може осягнути людський розум; поет проникає у павутинку відношень між словом і річчю, яку воно називає.

З допомогою мистецького твору, за Гайдеґґером, ми виявляємо *світ-як-подію*, висловлюючи його утаєність, просвітлюючи його. Однак потенції мистецького твору не зреалізуються доти, доки земля не стане для людей материзною *(Heimat)*. Материзна передбачає те, що ми маємо повноцінний, гармонійний зв'язок із землею, на якій живемо. Ця повнота відчуття єдности із землею, якщо вдатися до метафоричного філософування Гайдеґґера, приходить до людей через посланців богів, посланців святости. Поет отримує послання і передає його через свій твір. Зразком такого поета-посланця для Гайдеґґера був німецький поет-романтик Ф. Гельдерлін, поетичному світові якого філософ присвятив цілу низку досліджень. На думку Гайдеґґера, Гельдерлін зумів проникнути у потаємні сховища мови і відкрити її сутність. Поет завжди знаходиться на шляху до мови, до сутности буття.

У своїй інтерпретації естетики Ніцше Гайдеґґер стверджує, що мистецтво треба сприймати як основну подію буття, як автентичний творчий рух. Хоча мова, як і поезія, ви-говорює тільки себе, вона в самому акті говоріння виявляє неопосередковану істину буття. Для Гайдеґґера естетичне - це не так проблема мистецтва, як проблема ставлення до світу, ставлення, що навіть неправду цього світу фатально сприймає як граціозну милість. Отже, для німецького філософа характерна онтологізація естетичного. Згідно з його переконанням, екзистенція людини в цьому світі - естетична в усіх основних своїх виявах.

Гайдеґґер розглядає герменевтичне коло як структуру будь-якого людського розуміння. Розуміння, інтерпретування кожного феномена, за Гайдеґґером, можливе тільки тоді, коли є перед-розуміння, тобто коли існує попереднє уявлення про цей феномен. Ми не можемо розглядати жодний феномен із нейтральної позиції. Концепцію герменевтичного кола Гайдеґґера розвинув Г.-Ґ. Ґадамер.

Гайдеґґер витворив свою оригінальну систему мислення із власним понятійним апаратом та своєю концепцією мови. Ідеї та концепції німецького філософа просвітлюють простір теоретичної думки XX ст.; з ним погоджуються і не погоджуються, його засуджують і оправдовують, але всі одностайні в одному: світ поетизуючого мислення німецького філософа вражає свіжістю і глибиною, проповідує закоріненість як ґарант стабільности - основи людського існування. В-слуховування у світ гайдеґґерівського мислення - найкраща ілюстрація діалогу з великим філософом, що витворив свою ідеологію Буття.

Запропоновані нижче тексти праць М. Гайдеґґера *"Навіщо поети?"* та *"Гельдерлін і сутність поезії"* перекладено за виданням: M. Heidegger. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* // Erlauterugen zu Hölderlins Dichtung. Gesamtausgabe. Band 4. Frankfurt am Main, 1981. S. 33-49; M. Heidegger. *Wozu Dichter?* // Holzwege. Frankfurt am Main, 1950. S. 265-316.

Марія Зубрицька

НАВІЩО ПОЕТ?

"...і навіщо поет в убогий час?" - так, здається, запитує Гельдерлінова елегія *"Хліб і вино"*. Сьогодні ми ледь розуміємо це запитання. Якже нам тоді осягнути відповідь, що її дає Гельдерлін?

"... і навіщо поет в убогий час?" Слово "час" має тут на увазі епоху, до якої ми ще належимо. Із появою та офірною смертю Христа надпочато, - для історичного досвіду Гельдерліна, - кінець Божих днів. Надходить вечір. Відколи "ті троє", Геракл, Діоніс і Христос, покинули світ, хилиться вечір світового часу до ночі. Світова ніч розповсюджує свою темряву. Епоха визначається відходом Бога, "браком Бога". Пізнаний Гельдерліном "брак Бога" не заперечує, проте, ані подальшого існування християнського стосунку з Богом, зокрема, в церквах, ані не оцінює зневажливо цього стосунку. Брак Бога означає, що жоден бог вже не збирає на своєму лоні людей і речі видимо і однозначно, а виходячи з цього згуртування, дає лад світовій історії та людському перебуванню в ній. Але у відсутності Бога дає про себе знати і ще щось гірше. Не лише боги і Бог відлинули, а й згас блиск божества у світовій історії. Час ночі світу є убогий час, оскільки він все убожіє. Він вже став таким вбогим, що не спроможний з'ясувати брак Бога як брак.

[...] Поети - то смертні, які, поважно співаючи славу богові вина, відчувають слід відлинулих богів, продовжують йти тим слідом і так прокладають шлях подібним собі смертним до зрушень. Проте ефір, де боги і є лише богами, є їх (поетів) божеством. Елемент цього ефіру, те, в чому божественність власне ще суща, і є Святе. Елемент ефіру для появи відлинулих богів, те Святе, є слідом самих богів.

Але хто ж спроможний на те, щоб прослідкувати цей слід? Сліди є часто малопомітні і завжди є спадком ледь відчутних вказівок. Бути поетом в убогий час означає: співаючи, йти слідом відлинулих богів. Тому й поет в час світової ночі промовляє Святе. Тому в мові Гельдерліна світова ніч є святою ніччю.

Суть поета, що в такий час є справді Поетом, полягає в тому, що для нього з убогости часу першою проблемою стає письменство і поетичне покликання. Тому саме "поети в убогий час" мусять творити саму суть поезії, і там, де це відбувається, можна сподіватися поезії, що включається в долю епохи. Чи інші повинні навчитися слухати слова цих поетів за умови, що ми не помиляємось в цьому часові, який приховує буття, тому що він його приховує; таким чином за точку відліку часу беремо тільки суще, в той самий час розчленовуючи не-суще.

Чим далі світова ніч прямує до півночі, тим винятковіше панує вбогість у той спосіб, що позбавляє суті саму себе. Не лише святість як шлях до божества поступово втрачається, але й навіть сліди цих загублених шляхів вже майже згасли. Чим більше вигасають ці сліди, тим менше спроможний якийсь окремий смертний, що сягає безодень, зважати там на знаки і вказівки. Тим строгіше тоді чинне, що кожен дістається далі, аніж він може зайти, - якщо тільки він так далеко заходить, - залишаючись на тому шляху, що був йому призначений. Третя строфа тієї самої

елегії, яка питає "і навіщо поет в убогий час?", висловлює закон, під котрим перебувають тогочасні поети:

"Назавжди: чи то ополудні, а чи навпаки,
Опівночі, завжди міра одна,
Спільна для всіх, але декому
теж є
призначення власне,
Туди кожен йде і приходить туди, куди зможе він"

У своєму листі до Белендорфа від 2 грудня 1802 р. Гельдерлін пише: "І філософське світло, що огортає моє вікно, є тепер моєю радістю: що я хотів би затримати в собі, то те, як я прийшов, аж до тепер!"

Поет посилає свої думки у місцевість, прикметною рисою якої є така прогалина буття, яка, мов сфера західної метафізики, що довершується, дістає на собі її відбиток. Мисляча поезія Гельдерліна своєю чергою відобразила цю сферу поетизуючої думки. Його творчість замешкує у цій місцевості так щиро-довірливо, як жодна інша поезія того часу. Місцевість, в яку прийшов Гельдерлін, є відкритістю буття, що сама належить до долі буття і звідти призначається поетові.

Разом з тим можливо, що ця відкритість буття в рамках завершеної метафізики є вже одночасно - вкрай сильним забуттям буття. А що, коли це забуття є прихованою суттю вбогости убогого часу? Тоді, щоправда, вже не було б часу для естетичної втечі у Гельдерлінову поезію. Тоді б не прийшов момент робити з постати поета охудожнений міт. Тоді б не було нагоди зловживати його віршем як підвалиною для якоїсь філософії. А була б, і є, єдина необхідність тверезо мислячи, пізнавати у сказаному його поезією невимовлене. Ось це є дорога історії буття. Коли ми потрапимо на цю дорогу, то вона приведе думку до буттєво-історичного діалогу з поетом. Для літературно-історичного дослідження він неминуче буде вважатися не-науковим насильством над тим, що це дослідження сприймає за факти. Філософія сприймає його як хибний вихід безпорадности у мрійливість. Але доля безтурботно простягає свій шлях, оминаючи такі речі. Чи ми, люди сьогодення, зустрічаємо на цьому шляху сучасного поета? А чи зустрічаємо такого собі поета, який сьогодні часто і поспішно вривається у близькість до мислення і вкривається великою кількістю напівпродуманої філісофії? Але поставимо це питання виразніше, у всій належній йому строгості. Чи є Р.-М. Рільке поетом в убогий час? Який стосунок його творчости до вбогости часу? Як далеко вона сягає безодень? Куди приходить Поет, за умови, що туди він йде, куди може він.

Всю поезію Рільке сконцентровано шляхом довготерпеливого збору у обидвох тонких томиках *"Дуїнянських елегій"* та *"Сонетів до Орфея"*. Довгий час до цієї збірки є сам по собі поетично запитуючим. По дорозі Рільке пізнає виразніше вбогість часу. Час зостається вбогим не лише тому, що смертні вже ледь знають своє Смертне. Ще не є смертні у власності своєї сутности. Смерть розкривається і в'ється у загадковість. Таємниця Болю залишається прихованою. Ніхто не навчений любові. Але смертні є. Вони є настільки, наскільки є мова. Ще триває спів над їхнім нужденним краєм. Слово співця ще втримує слід святого. [...]

Втім, навіть слід святого став незбагненним. Залишається наз'ясованим, чи ми

пізнаємо святе ще як слід до божественности божественного, чи ми лише просто натрапляємо на цей слід до святого. Залишається непевним, чим міг би бути слід до сліду. Сумнівним залишається, як такий слід може бажати показати себе нам.

Вбогим є цей час, оскільки йому бракує неприхованости сутности болю, смерти і любови. Вбогим є вже саме це Вбоге, бо розкриваються такі обшири сутности, в яких біль, смерть і любов є взаємозалежні. Прихованість є такою остільки, оскільки сфера її взаємоналежности є безоднею буття. Проте ще чинний спів, що називає край. А чим є сам спів? Як спромогається на нього смертний? Звідки співає спів? Як далеко сягає він безодень?

Щоб виявити, чи і наскільки Рільке є поетом в убогий час, щоб знати, навіщо існують поети, спробуємо повстромлювати якісь палі-позначки на стежці до безодні.

Як такі палі візьмемо деякі опорні слова з тієї лірики Рільке, яку ми розглядаємо. Вони надаються для розуміння тільки з того виміру, з якого вони були вимовлені. Це суща правда, так як вона розгорнулася від часу завершення Ніцше західної метафізики. Рільке пізнав і виразив у свій, поетичний спосіб, вираженУ нею неприхованість сущого. Погляньмо, як суще як таке показується для Рільке в цілому. Щоб охопити поглядом цей обшир, звернімо увагу на один вірш, що постав у межах досконалої поезії Рільке, а в часовій послідовности - поза її межами.

До викладу елегій і сонетів ми не підготовлені, бо сфера, з якої вони промовляють, у своїй постанові і своїй єдності ще не достатньо продумана зі суті метафізики. Продумати це важко з двох причин. Насамперед тому, що поезія Рільке щодо свого буттєво-історичного шляху за ранґом і місцем посідання залишається позаду Гельдерлінової. А ще тому, що ми майже не знаємо суті метафізики, і казання буття є для нас цілком незвичним. [...]

Рільке називає природу, оскільки вона є основою того сущого, котрим є й ми самі, його праосновою. Це вказує на те, що людина сягає далі в основу сущого, аніж інші сущі. Основу сущого з давніх-давен називають буттям. Стосунок цього існуючого буття до заснованого буття тут стосовно людини і там стосовно рослин і тварин однаковий. Він полягає в тому, що буття щоразу "залишає на поталу" суще. Буття впускає суще на розваг ризику. Це впускаюче залишання напризволяще і є властивим зваженням. Буття сущого і є цей стосунок вкидання до сущого. Кожне суще є тим, на що зважується. *Буття взагалі є цілковитим ваганням і ризиком.* Воно зважує нас, людей. Воно зважує істоти. Суще є, оскільки воно щоразу виявляється зважуваним. Але суще залишається як зважуване у Буття, тобто у зважування. Суще тому і є само зважуюче, залишене на ризик-вагання. Суще є, оскільки воно йде із ризиком, в який вкинуте. Буття сущого є ризик. А він полягає у волі, яка з часів Ляйбніца дається взнаки виразніше, аніж розкрите метафізикою буття сущого. Ця воля, та, якою її слід мислити тут, не є абстрактним узагальненням того, що психологія має на увазі під бажанням. Багато більше метафізично пізнана воля людини зостається тільки бажаним протиставленням до волі як буття сущого. Оскільки Рільке уявляє природу як зважування-ризик *(das Wagnis)*, він мислить її метафізично із суті волі. Суть ця ще приховується, як у волі до влади, так і у волі як ризику. Вияви волі - це воля до волі.

Про основу сущого, а саме про суще як волю взагалі, вірш нічого безпосередньо не говорить. Але якщо буття як зважування є стосунок покидання напризволяще і таким чином розташовує зважуване у залишання, ось тоді вірш нам вже

скаже дещо опосередковано про ризик-зважування, і скаже саме тим, що він говорить про важене. [...]

Повний стосунок, в розпорядження котрому віддається важене, Рільке охоче називає *"Відкрите" (das Offene).* Це поняття є іншим фундаментальним словом його поезії. "Відкритим" у мові Рільке називається те, що не замикає. Воно не замикає, тому що не обмежує. Воно не обмежує, тому що в собі самому позбавлене будь-яких меж. Відкрите є великим цілим всього того, що необмежене. Воно дозволяє залучати у чистий стосунок важені істоти як такі, що притягуються так, що вони й далі стосуються одна одної, і до того ж дуже різноманітно, не наштовхуючись на жодні обмеження. В такий спосіб залучено стосуючись, вони здіймаються у безмежне, у безконечне. Вони не розчиняються у нікчемному. Ніщо тільки вливається в ціле Відкритого.

Те, що Рільке називає цим словом, в жодному разі не визначається відкритістю в сенсі неприхованости сущого, котра дозволяє сущому як такому бути присутнім. Якщо б спробувати тлумачити те Відкрите, що його має на увазі Рільке, у розумінні неприхованости неприхованого, то тоді б слід було казати: те, що Рільке пізнає як відкрите, є якраз закритим, неосвітленим, що простягається у безмежному, так що йому не може зустрітися не лише щось невластиве, а й взагалі будь-що. Там, де дещо щось зустрічає, там постає обмеження. Там, де є межа, там обмежене витісняється назад на самого себе і таким чином огинається знову до самого себе. Обмеження загинає, заслоняє ставлення *(das Verhaeltnis)* до Відкритого і саме це ставлення робить прихованим. Обмеження в безмежному з'являється в людській уяві. Те, що стоїть напроти, не дозволяє людині бути безпосередньо у Відкритому. Воно певним чином виключає людину зі світу і ставить її перед світом, причому "світ" тут має на увазі суще в цілому. Натомість, світове і є саме відкритим, цілим непредметного. Проте теж і сама назва "Відкрите", так само, як і слово "розваг", є, як метафізична назва, двозначною. Вона означає як ціле необмежених залучень чистої залуки, так і відкритість у розумінні повсюдно панівної необмеженості.

Відкрите впускає. Проте впускання не означає: забезпечити вхід і доступ до закритого, так ніби приховане повинно було б розкривати себе з тим, щоб виглядати, як неприховане. Впускати означає: втягувати і залучати в неосвітлене ціле тягліcть чистого стосунку.

Впускання як спосіб появи Відкритого, має характер притягування за способом сили тяжіння чистих сил. Чим менше важеному заступлено впускання у чистий стосунок, тим більше воно належить до великого цілого Відкритого. Тому Рільке називає істот, котрі безпосередньо відважуються у це Велике і в ньому важаться, "речами, зрослими у довірливому замешкуванні" *(die grossgewohnten Dinge)* / Spaete Gedichte. S. 22/. Людина не належить до них. Співом, що оспівує це різне відношення живих істот і людини до Відкритого, є *Восьма Дуїнянська елегія.* Різниця полягає у відмінному ступені свідомости. Розрізнення сущого з цієї точки зору відоме новочасній метафізиці, починаючи з Ляйбніца.

Те, що Рільке розуміє під словом "Відкрите", може з'ясувати лист, якого він написав на останньому році свого життя (Пор. М. Бетц, Рільке у Франції. *Спогади. Листи. Документи.* 1938. С. 289). Рільке пише: "Поняття "Відкритого", котре я спробував запропонувати в цій елегії, ви мусите сприймати так, що ступінь свідомости тварини вміщує цю тварину у світ, не протиставляючи їй його (як це є з нами)

кожної миті; ми стоїмо перед ним через своєрідне звернення і підвищення, які взяла собі наша свідомість". Рільке продовжує: "Під цим "Відкритим" не мається на увазі небо, повітря і простір, оскільки для спостерігача і оцінювача вони є "предметами", а тим самим закритими. Тварина, квітка, припускаємо ми, є всім тим, не здаючи собі з того справи, і вони мають таким чином перед собою і понад собою ту несказанно відкриту свободу, еквіваленти якої є, мабуть, хіба тільки в першу мить кохання, коли людина в іншому, коханому, бачить свої власні овиди, чи, може, у щонайвище хвилинній піднесеності до Бога".

Рослини і тварини впущені у Відкрите. Вони є у "світі". Це "в" означає: неосвітлено втягнуті у залуку чистого стосунку. Відношення до Відкритого, якщо тут ще взагалі може йти мова про якесь "до", є несвідомим якогось лише прагнуче-залучального стремління до цілокупности сущого. Із зростанням свідомости, суттю якої для новочасної метафізики є уява, представлення *(das Vorstellen)*, зростає становище *(der Stand)* і протистояння *(das Gegenstehen)* предметів *(Gegenstaende)*. Чим вища свідомість, тим більш виключеною зі світу є жива істота. Тому людина є, згідно з мовою листа, "перед світом". Вона не впущена у Відкрите. Людина протиставлена світові. Вона не мешкає безпосередньо у тяглості *(im Zug)* і вітрі цілого стосунку. Це місце в листі тому так особливо вимагає розуміння Відкритого, хоча Рільке тут виразно заперечує, що Відкрите ніби-то може мислитися у сенсі відкритости неба і простору. І тільки поза межами поезії Рільке вперше по-справжньому натрапляємо на думку про Відкрите у розумінні істотно початкової просвітлини (галявини, *die Lichtung*) буття (на котру падає тінь пом'якшеної метафізики Ніцше).

Те, що безпосередньо знаходиться у Відкритому, увібрано ним у силу притягування середини. Тому усім, що тяжіють до Відкритого, може належати передусім те, котре за своєю суттю є заціпенілим, приглушеним *(benommen)*, так що воно в тій своїй заціпенілості ніколи не прагне до чогось, що могло б йому протистояти. Ті, що суть такими, перебувають у "глухому бажанні" *(in dumpfer Lust)*.

"Так, як природа полишає всіх істот
На розваг їхніх глухих бажань..."

"Глухі" тут мається на увазі "приглушені": не виламуючись із сполук безмежного простягання, яке не занепокоюється невпинним одержуванням і сполучуванням, якими постійно набігає свідома уява. "Глухий" значить водночас, як і "глухий тон", те, що покоїться в глибині і має рису несучого. "Глухий" не мається на увазі в негативному сенсі глухого і задушливого. Рільке не мислить глухе бажання як щось нице чи дрібне. Воно засвідчує належність зрослих у довірливому замешкуванні речей природи до Цілого чистого стосунку. Тому й може Рільке сказати в одному з пізніх листів: "хай буття квітки буде для нас великим" (Sp.Ged., S. 89, пор. Сонети, част. друга, XIV). Як наведене місце листа мислить людину і живих істот з точки зору їх різного стосовно свідомости відношення до Відкритого, так і вірш називає "істот" і "нас" (людей) з точки зору їхнього різного ставлення до розвагу (V. 5 і далі):

"і лише ми,
ще більш, аніж стебло, чи звір,
з цим розвагом йдемо..."

Те, що людина ще більше, ніж рослина, чи тварина, йде з ризиком, могло б спочатку означати, ніби людина розкутіше, ніж будь-яка істота, впускає себе у Відкрите. "Більше" мусило б навіть це означати, якщо б "з" не було написане виокремлено. Наголос на "з" не має на увазі зростання незкутої ходи "з", а означає лише: для людини похід з ризиком явлений по-своєму, як наперед визначене у своєму призначенні. Розваг та його важене, природа, суще в цілому, світ є для людини виставленими; назовні із приглушеного необмеженого стосунку. Але куди ставиться так поставлене і чим? Природа ставиться через пред-ставлення (уяву) перед неї ж. Людина ставить світ як предметність в цілому наперед себе і себе перед світом. Людина чинить так, що світ наставляється на неї, а природа приставляється до неї. Це до-стосування (*Her-stellen* - виробництво, виготовлення) мусимо помислити у його широкій і різноманітній суті. Людина обставляє (обробляє - *bestellt*) природу там, де їй їх бракує. Людина переставляє *(umstellt)* речі там, де вони їй перешкоджають. Людина змінює розташування речей *(verstellt)*, коли вони відволікають її від наміру. Людина виставляє *(ausstellt)* речі, коли подає їх для оцінювання і купівлі. У багатоманітному виготовленні *(Herstellen)* світ перетворюється на готовий, стає, зупиняється *(zum Stehen gebracht)*, він вводиться в стан *(in den Stand gebracht)*. Відкрите стає предметом *(Gegenstand)* і, отже, повернутим на людську істоту. На противагу світові, як предметові, виставляється сама людина і встановлює себе як таку, котра умисно проводить *(vorsaetzlich durchsaetzt)* це виготовлення.

Щось просувати наперед себе так, що те, що просувається як щось наперед уявлене *(ein Vorgestelltes)*, визначає всі способи виготовлення з кожного огляду, є провідною рисою поведінки, яку знаємо як бажання. Назване тут бажання є ви-готовленням, і саме у розумінні умисного, наперед заданого прокладання шляху *(Sichdurchsetzen)* опредметнювання. Рослини і звірі не прагнуть в тому розумінні, оскільки вони, приглушені у своїх бажаннях, ніколи не виносять Відкрите наперед себе як предмет. Вони не можуть йти разом із розвагом як із чимось уявним. Оскільки вони впущені у Відкрите, то чистий стосунок ніколи не є предметним іншим їх самих. Протилежністю їм є людина, яка йде "із" розвагом, бо вона є у названому сенсі істотою, що хоче:

"...і лише ми
ще більше, ніж стебло чи звір,
З цим розвагом йдемо і хочемо його..."

Назване тут бажання є прокладанням собі шляху, чий задум вже встановлений світом як цілість предметів, що надаються до виготовлення. Це бажання визначає суть новочасної людини, котра сама спочатку не свідома його значення і наслідків, і без того, що вона могла б вже сьогодні сказати, з якої волі як із буття сущого волиться це бажання. В такому бажанні новочасна людина виявляє себе такою, що здіймається у всіх відношеннях *(Beziehungen)* до всього, що є, і тим самим і до себе самої, як Виробник *(Hersteller)*, що прокладає собі дорогу, і це повстання *(Aufstand)* налагоджує у формі необхідного панування. Ціле предметної наявности, у вигляді якої постає світ, віддано в розпорядження Виробництву, що мостить собі шлях, прикомандировано, приставлено до нього наказом, і в такий спосіб підлягає

його наказам. Бажання містить в собі вид наказу: бо прокладання собі шляху з наміром є способом, яким призначене *(das Zustaendliche)* виготовлення і предметне *(das Gegenstaendliche)* світу з-бирається докупи у неодмінній і тому цілковитій єдності. В ньому, в цьому збиранні разом, дає про себе знати наказовий характер волі. Разом з нею в обігу новочасної метафізики існує прихована суть віддавна сущої волі як буття сущого.

Відповідно до цього, людське бажання теж може існувати тільки через прокладання собі шляху, тому що воно вже зазделегідь змушує все, без огляду на ніщо, увійти до свого обширу. Для цього бажання все з самого початку, а тому, як наслідок, нестримно, стає матеріалом пробивного виробництва. Земля та її атмосфера стають сировиною. Людина перетворюється у людський матеріал, який наставляється на поставлені завдання. Неодмінне налагодження безумовного пробивання собі шляху наперед визначеного виробництва світу до стану людського наказу - це процес, який бере свій початок у прихованій суті техніки. Щойно у найновіші часи ця суть починає розгортатися як присуд-доля правди сущого в цілому, тоді як до того розсіяні прояви і спроби цієї правди залишалися вбудованими в обширну ділянку культури і цивілізації.

Сучасна наука і тоталітарна держава як неминучі наслідки суті цієї техніки, є разом з тим її (техніки) супроводом. Для засобів і форм, встановлених для організації світової громадської думки і щоденних уявлень людей, чинне те саме. Не тільки живе технічно опредметнюється через розведення і вжиток, культивацію, але й замах атомної фізики на вияви живого, як такого, йде повною ходою. Власне кажучи, сама суть життя повинна віддатися до рук технічному виготовленню. І те, що сьогодні з цілковитою поважністю у здобутках і позиції атомної фізики знаходять можливість доведення людської свободи і встановлення нового вчення про вартості, є знаком панування технічної уяви, розгортання якої вже давно вилучено із простору особистих поглядів і думок. Навала суті техніки показується теж там, де ще начебто на побічних теренах намагаються майструвати техніку за допомогою дотеперішніх ціннісних установок; при тих зусиллях, однак, вже послуговуються технічними засобами, котрі є вже чимось іншим, ніж просто зовнішньою формою. Тоді взагалі використання машинерії і фабрикування машин є вже не самою технікою, а лише співрозмірним їй інструментом технічного упорядження її суті у предметності її сировини. Вже навіть те, що людина стала суб'єктом, а світ - об'єктом, є одним із наслідків суті техніки, яка влаштовується, а не навпаки.

Оскільки Рільке пізнає Відкрите як непредметне повної природи, то супроти нього і відповідним чином світ людини, яка хоче, навпаки відрізняється предметністю. Перекручено сприймає скерований на живлюще ціле сущого із явищ зростаючої техніки погляд-вказівку на простори, звідки могло б прийти можливо первинніше творче подолання технічного. Невиразні утвори технічної продукції громадяться перед Відкритим чистого стосунку. Зрослі колись речі зникають у тому ж напрямку. Йдучи і переходячи через опредметнювання, вони вже не можуть показати того, що їм властиве. У листі від 13 листопада Рільке пише: "Ще для наших дідів "дім", "криниця", добре знайома їм вежа, та й навіть їх власний одяг, їх плащ, були чимось безконечно більшим, безконечно ріднішим; майже кожна річ була посудиною, в якій вони знаходили людське і в яку докладали людського. А тепер насуваються з Америки, порожні байдужі речі, псевдоречі, *життєві муляжі (Lebensatrap-*

реп). Американський дім, в американському розумінні, американське яблуко чи тамтешня виноградна лоза, не мають *нічого* спільного з тим домом, овочем, виноградом, що увійшли у сподівання і роздуми наших предків..." (*Листи з Мюзо*, С. 335 і далі).

Проте це американське є вже лише сукупним відкиданням воленої новочасної суті європейськости назад на Європу, котрій, зрештою, принаймні у завершенні метафізики Ніцше, дані для роздумів обшири суттєвої сумнівности світу, де починає панувати буття як воля до волі. Не тільки американськість оточує загрозою нас, сьогоднішніх, бо неспізнана суть техніки вже загрожувала нашим предкам і їхнім речам. Таке усвідомлення Рільке полягає не у його спробі порятувати прабатьківське. Ми мусимо, сягаючи думкою наперед, пізнати, чим є те, що стає сумнівним у речевості речей. Адже Рільке ще раніше, 1 березня 1912 р. пише з Дуїно: "Світ втягується; бо теж зі свого боку речі чинять те саме, коли вони все більше і більше перетворюють свою екзистенцію у вібрацію грошей, розвиваючи там для себе такий вид духовности, що вже тепер перевищує їхню відчутну реальність. У час, із яким я спілкуюся (Рільке має на увазі XIV сторіччя) гроші були ще золотом, ще металом, гарною річчю, найбільш ручною і найзрозумілішою серед усіх" (Листи 1907/14., С. 213 і далі). [...]

На місці того, що колись зауважений вміст світу роздаровував із себе речі, тепер все безцеремонніше і повніше розповсюджується по землі предметне технічного панування. Воно не тільки встановлює все суще як таке, що може бути виготовленим у процесі продукування, але й постачає цю продукцію через ринок. Людське людини і речеве речей розчиняються у цьому наполегливому виробництві до розрахованої ринкової вартости того ринку, який не тільки охоплює землю як світовий ринок, а й ринково позначається як воля до волі на суті буття і в той спосіб переводить усе суще у діяльність розрахунку, що найв'язкіше панує там, де він не потребує чисел. [...]

Так само жодна з істот (рослини і тварини) не є особливо захищеною, хоча і впущеною у Відкрите і там запевненою. На противагу, як така, що сама собі хоче, не просто не захищена цілим сущого, а й беззахисна. (V. 13.) Як така, що ви-готовляє і у-являє *(der Her- und Vor-stellende)*, вона стоїть перед заступленим Відкритим. Через те вона сама і її речі підлягають зростаючій небезпеці стати голим матеріалом і чистою функцією опредметнювання. Намір, передумова прокладання собі шляху навіть поширює простір небезпеки, і людина втратить саму себе у неминучому виробництві. Загроза, яка посідає на саму суть людини, сама ж нагнітається із цієї суті. Проте вона залягає у стосунку буття до неї. Ось так людина стає загроженою через це бажання-самій-собі, загроженою у дуже суттєвому сенсі; тобто потребує захисту, але через той самий вид суті одночасно є без-захисною.

Ця "наша незахищеність" (V. 13.) до тієї ж міри відрізняється від не-особливо-захищености рослини і звірів. Різниця тут безконечна, оскільки від глухого бажання нема жодного переходу до опредметнювання у прокладанні-собі-дороги. Але воно не тільки ставить людину "поза захистом" - а й прорив до опредметнювання світу все вирішальніше знищує навіть саму можливість захисту. Тим, що людина вибудовує світ як предмет, вона ж і забудовує собі з власної волі, остаточно, і без того вже закритий шлях у Відкрите. Кожна зокрема людина, що мостить собі дорогу, є, - знає і хоче вона того, чи ні, - функціонером техніки. Вона не тільки стоїть

поза Відкритим, перед ним, а й через опредметнювання світу відвертається, власне кажучи, від чистого стосунку. Людина вилучається з чистого стосунку. Людина епохи техніки перебуває в такій розлуці супроти Відкритого. Ця розлука не є розлукою "з...", а розлукою "проти..."

Техніка у пробиванні собі дороги людиною є закономірним неминучим влаштуванням неминучої незахищеності на ґрунті пануючого у кожній предметності відвернення проти чистого стосунку як такого, що є непочутою серединою сущого, яка притягує на себе всі чисті сили. Технічна продукція - це організація розлуки. Слово "розлука" у щойно окресленому значенні є наступним словом-носієм дійсної лірики Рільке. Не атомна бомба, про яку так багато говориться, є, як особлива машинерія вбивства, вбивчою. Те, що людині вже давно загрожує смертю, а саме смертю її суті, є неминучість голого бажання у розумінні наперед заданого пробивання-себе у всьому. Те, що загрожує людині в її суті, є точкою зору бажання, що вважає можливим зробити через мирне вивільнення, переформування, розщеплення і скерування природних енергій людське буття для усіх стерпним і в цілому щасливим. Але мир цього мирного є лише безперешкодно триваючою марнотою гонитви тільки на себе наставленого пробивання собі шляху. Існує думка, що те, що загрожує людині в її суті, - це прокладання виробництва, залишиться виваженим без небезпеки, якщо поруч з ним залишаться чинними ще інші інтереси, такі, наприклад, як інтереси віри. Так, ніби для стосунку суті, в який вміщена людина технічним володінням до цілости сущого, що могло б бути якимось відокремленим перебуванням в якійсь прибудові, котре спромоглося б запропонувати щось більше, аніж тимчасові виходи у самооблуду, до якої належить теж втеча до грецьких богів. Те, що загрожує людині в її суті, то думка, що нібито технічне виробництво приведе світ до порядку, в той час як саме це впорядкування кожного ordo *(das Ordnen jeden ordo)*, тобто кожного ранґу розчиниться в одноформності виробництва і в такий спосіб з самого початку зруйнує простір кожного можливого приходу ранґу і визнання із буття.

Не просто тотальність бажання є небезпекою, а саме бажання у постаті прокладання-собі-шляху у світі, допущеному винятково як воля. Волене з цієї волі бажання *(das aus diesem Willen gewillte Wollen)* вже вирішилося до конечного наказу. Цим рішенням воно вже віддане в розпорядження тотальної організації. Але передусім техніка сама перешкоджає пізнанню її суті. Бо під час того, як вона повністю розкривається, вона (техніка) розвиває в науках певний ґатунок знання, котрому проникнення на терени суті техніки назавжди за-казано, не кажучи вже про стеження за походженням її суті.

Суть техніки тільки повільно виринає назовні, на світло дня. Цей день є тільки перелаштованою на голий технічний день світовою ніччю. Цей день є найкоротшим днем. Через нього загрожує одна-єдина безконечна зима. Тепер людині відмовляє не тільки захист, але й неушкоджене цілого сущого залишається у сутінках. Цілюще (живлюще - *das Heile*) розвіюється і щезає з-перед очей. Світ стає не-зціленим *(heil los)*. Тому не тільки Святе *(das Heilige)*, як шлях до божества, залишається прихованим, а й сам слід до святого - цілюще - видається вже вигаслим. Нехай же справдиться тоді, що ще деякі смертні здатні вбачати у не-зціленому загрозливе незцілиме. Вони мусили б вгледіти, яка небезпека навалюється, підступає до людини. Небезпека полягає у загрозі, яка стосується самого стосунку людської суті до

буття, а не якихось випадкових небезпек *(Faehrnisse)*. Ця небезпека є тією небезпекою. Вона принишкла у безодні всього сущого. Щоб побачити і показати цю небезпеку, мусять бути такі смертні, які раніше сягають безодень.

"Але де небезпека, там
Проростає й рятунок" (Hölderlin, IV. 190).

Можливо, кожен інший порятунок, який приходить не звідти, де та небезпека, потерпає в біді *(im Unheil)*. Кожен порятунок у вигляді лише з добрим наміром подуманого допоміжного засобу, замінника, стає для загроженої людини в подальшому тільки нетривкою видимістю її доль. Порятунок мусить прийти звідти, де відбувається зміна і поворот у суті смертних. Чи є смертні, котрі раніше сягають безодні нужденного і своєї нужденности? Ці найсмертніші зі смертних були б тоді найбільш ризиковними і важеними. Вони були б ще ризиковнішими, ніж людська істота, що мостить-собі-шлях, і яка є вже ризиковнішою, ніж рослина і тварина. [...]

Майже рівночасно з Декартом Паскаль відкриває супроти логіки розраховуючого розуму логіку серця. Внутрішнє і невидиме простору серця не лише внутрішньо-щиріше - людина в першу чергу прихиляється до того, що слід любити: предки, мертві, дитинство, нащадки. Вони всі належать до найдальшого околу, котрий тепер дається взнаки як сфера присутності цілого живлющого стосунку. Власне кажучи, ця присутність, рівно ж як і присутність звичаєво-вжиткової свідомости розрахункового виготовлення, є присутністю іманентности. Але Внутрішнє неузвичаєної свідомости залишається внутрішнім простором, в якому для нас все і кожне перевищує те, що може бути вирахуване розрахунком і, вільне від таких меж, може перетікати у Ціле Відкритого. Це незчислиме Надмірне виникає, з точки зору своєї присутности, у Внутрішньому і невидимому серця. Останнє слово IX елегії, котра оспівує людську належність до Відкритого, звучить так: "Надмірне існування береться з мого серця" *("Ein ueberyaeliges Dasein entspringt mir im Herzen")*.

Найдальший окіл сущого оприсутнюється у внутрішньому просторі серця. Цілість світу потрапляє тут вже в кожному стосунку і відношенні в однаково суттєву присутність. Рільке каже на це мовою метафізики "існування" *(Dasein)*. Повна присутність світу є в остаточному розумінні "світовим існуванням" *(das weltische Dasein)*. А це - інше означення Відкритого, інше з іншого називання, котре тепер мислить Відкрите остільки, оскільки від-вернення від і проти Відкритого, відвернення, що уявляє і являє через виготовлення, повернулося від іманентности калькуляційної свідомости до внутрішнього простору серця. Позначений серцем внутрішній простір для світового ось-буття називається тим самим теж і "внутрішнім простором світу". "Світовий" означає цілість сущого.

У листі з Мюзо від 11 серпня 1924 р. Рільке пише: "Ось це "назовні" - як воно безмежно шириться, усіма своїми дистанціями воно ледве що витримує порівняння із вимірами *(Dimensionen)*. Із глибинним виміром *нашого внутрішнього*, яке навіть не має найменшої потреби у просторовості Всесвіту, аби його майже не можна було окинути зором. Отже, коли мертві і прийдешні потребують десь перебувати, *який же* пристанок має бути їм приємніший і догідніший, ніж цей уявний простір? Мені все більше уявляється це так, ніби наша звична свідомість замешкує лише вершечок піраміди, основа якої в нас самих (а почасти і під нами) так цілковито

розростається вширину, що, чим більше ми бачимо себе здатними опуститися в її глибину, тим загальніше виявляємось залученими до незалежних від часу і простору даностей земного, у найширшому розумінні *світового* існування *(Dasein)*".

Супроти того предметне світу виявляється у прорахунку щодо уявлення, яке обходиться із часом і простором як із квантами калькуляції, і так само мало може знати про суть часу, і про суть простору. Сам Рільке теж не робить собі якихось особливих клопотів щодо просторовости внутрішнього простору світу, він навіть не ставить під сумнів, чи це внутрішній простір світу, оскільки він все ж надає форми перебування світовій присутності, залягає разом із нею у якійсь часовості, сутнісний час якої разом із сутнісним простором витворюють початкову єдність того часо-простору, способом якого є навіть саме буття. [...]

Чим буття, коли воно є своєрідним і неповторним сущого, може ще бути перевершеним? Тільки самим собою, своєю властивістю *(sein Eigenes)*, і то в такий спосіб, що воно властиво входить *(einkehrt)* у свою властивісність. Тоді буття мало б бути неповторністю, що взагалі себе перевершує *(transcendens)*. Але це перевищення не сходить кудись до іншого вгору, а звідкись і через щось повертається назад до себе, у суть своєї правди. Буття само вимірює цей зворотний перехід і само є його виміром *(Dimension)*.

Мислячи оце, ми пізнаємо в самому бутті, що в ньому міститься, йому належне "ще більше" і, таким чином, й можливість, що також там, де буття мислиться як зважування, може правити щось Відважніше, ніж саме буття, таке, яке ми уявляємо собі із сущого. Буття як рівновелике собі вимірює свій обшир, який окреслюється (гр. *tempein*, лат. *tempus*) тим, що воно є у слові. Мова - це обшир, тобто дім буття. Суть мови не вичерпується ані у значенні, ані не є вона чимось знаковим чи таким, що можна виміряти числами. Оскільки мова - це дім буття, то дістаємося до сущого в той спосіб, що постійно проходимо через цей дім. Коли ми йдемо до криниці, коли йдемо через ліс, то вже тим самим йдемо через слово "криниця", через слово "ліс", навіть коли не вимовляємо цих слів і не думаємо про щось мовне. Мислячи із храму *(Tempel)* буття, можемо припустити, що ті, котрі часами відважніші, аніж буття сущого, зважують. Вони зважують обшир буття. Вони важать мову. Кожне суще, предмети свідомости і речі серця, люди, що зважуються на більше, усі істоти є, кожна у свій спосіб, сущими в обширі мови. Тим-то і є, якщо взагалі десь є, тільки в цьому окресі можливим для здійснення поворот із царини предметів і їхнього представлення у більш внутрішній простір серця.

Для поезії Рільке буття сущого метафізично визначається як присутність у світі, як така присутність, що залишає за собою співвіднесеність із репрезентацією у свідомості, незалежно від того, чи воно має характер іманентности калькуляційного уявлення чи характер внутрішнього повернення у доступну через серце Відкритість.

Сукупна сфера присутности наявна у казанні. Предметне виготовлення виступає у висловлюванні рохраховуючих речень і повчальних реченнь розуму. Обшир беззахисности, що утверджується, опановується розумом, - він виробив і встановив особливу систему правил не тільки для свого казання, не лише для logos як роз'яснюючу предикацію; логіка розуму сама є організацією панування наперед-заданого прокладання-собі-шляху у предметному. В оберненні, зміні предметного уявлення казанню поринання у спогад відповідає логіка серця. В обидвох сферах,

визначених метафізично, править логіка, бо поринання спогадом повинно із самої беззахисности і поза захистом створити певність. Оце оберігання стосується людини як такої істоти, яка володіє мовою. Людина має мову в межах метафізично зображеного буття в той спосіб, що вона з самого початку бере цю мову, і то тільки як якесь майно *(Habe)*, і тим самим як управу *(Handhabe)* свого уявлення, ставлення і поведінку. Тому *logos*, казання як орґанон, потребує організації логікою. Тільки в межах метафізики буває логіка.

Але ж коли при створенні певности людини заторкується закон цілого внутрішнього простору світу, тоді вона стає заторкненою у своїй суті, оскільки людина, яка хоче-собі, вже є тією, яка говорить. Оскільки таке створення певности приходить від відважніших, то вони мусять зважувати її мовою. Відважніші зважують мовлення, говоріння. І все ж, коли окрес цього зважування, мова, якимось неповторним чином належить до буття, і її чином не може бути ніщо понад нього, то куди ж повинно говоритися те, що мусять казати ті, хто говорить? Їхнє казання стосується поринаючого зміни (обернення) свідомости, яке повертає нашу беззахисність у невидиме внутрішнього простору світу. Їхнє казання мовить, бо воно стосується розвороту, не просто з обидвох ділянок, а з єдности їх обидвох, оскільки вона вже відбулася як рятівне єднання. Тому там, де цілість сущого мислиться як Відкрите чистого стосунку, у-внутрішнююче-згадуюче обернення мусить бути казанням, яке каже те, що має сказати, такій істоті, котра в цілості сущого вже запевнена, бо вона вже здійснила перетворення уявленого видимого у сердечне невидиме. Ця істота, ця "суть", залучена до чистого стосунку з одного, і з іншого боку кулі буття. Ця істота, для якої майже не існує границь і різниць між залуками стосунків, є суттю, яка заправляє невчутою серединою найдальшого околу і дає їй можливість з'являтися. Цією істотою в *"Дуїнянських елеґіях"* Рільке є Ангел. Це ім'я знову ж таки називає одне з основних слів його поезії. Воно, як і "Відкрите", "Стосунок", "Розлука", "Природа", є ключовим словом, тому що в ньому сказане мислить цілість сущого із буття. У листі від 13 листопада 1925 р. Рільке пише: "Ангел *"Елеґій"* - то таке створіння, у якому перехід видимого у невидиме, на який ми працюємо, з'являється вже здійсненим. Ангел *"Елеґій"* - то така істота, яка ручиться за визнання за невидимим вищого ступеня реальности".

Наскільки в межах завершености новочасної метафізики стосунок до такої істоти належить до буття сущого, настільки ж суть Ангела Рільке, попри усі змістові відмінності, є *метафізично тим самим*, що й постать Заратустри Ніцше; і це може бути показано тільки з попереднього розгортання суті суб'єктивности. [...]

Цей вірш мислить буття сущого, природу, як зважування. Кожне суще відважене у зважування. Яко зважуване, воно лежить на вазі. Вага є способом, яким буття щоразу важить суще, тобто, утримує у русі зважування. Кожне зважуване перебуває у небезпеці. За способом її відношення до ваги дається розрізнити терени сущого. З огляду на вагу мусить увиразнюватися також і суть Ангела, за умови, що він на цілому терені є сущим вищого ранґу.

Рослини і звірина безтурботно утримуються у "розвагу їх глухих бажань" Відкритого. Їхня тілесність не бентежить їх. Живі істоти вважуються, вколисуються своїми інстинктами у Відкрите. Але вони також залишаються загроженими, хоча не в своїй суті. Рослини і звірята так лежать на вазі, що вона постійно вдосконалюється у своїй певності. Вага, на яку відважуються рослини і звірі, ще неістотно сягає тере-

ну. Так само і вага, якою зважується Ангел, є поза заспокоєним і зупиненим; але не тому, що вона ще не лежить, а тому, що вже не належить до обширу невгамованого. Відповідно до безтілесної суті, можлива збентеженість видимим чуттєвим перетворилося у невидиме. Ангел проступає із погамованого спокою, досягнутого єдністю обидвох теренів всередині внутрішнього простору світу.

І, навпаки, людина, як така, що наперед-задано прокладає собі дорогу, виважена у беззахисність. Вага небезпеки у руці так зваженої людини є істотно незупинена. Людина, що хоче-собі, завжди рахується із речами і людьми як із предметами. Обраховане стає товаром. Все постійно змінюється по-інакшому у новий порядок. Розлука проти чистого стосунку скеровується у неспокої ваги, що постійно важить. Розлука порядкує в опредметнюванні світу помимо свого наміру несталим. В такий спосіб відважена у беззахисність, людина рухається у середовищі інтересів і "обміну". Людина, яка мостить собі шлях, живе із впровадження в дію свого бажання. Вона істотно живе в ризикові *(Risico)* власної суті всередині вібрації грошей і чинности цінностей. Людина як постійний міняйло і посередник є "купцем". Купець постійно важить і зважує, і все ж не знає справжньої ваги речей. Людина також не знає, що в ній самій, власне кажучи, має вагу і переважає. Рільке каже в одному з *"Пізніх віршів"* (С. 22 і далі):

"А хто ж зна, що у нім переважає.
М'якість? Чи жах? Погляди, голоси, а чи книжки?"

Але рівночасно людина може створити "певність" поза захистом, в тому, що вона повертає беззахисність як таку у Відкрите і пере-доручує її, витворюючи, серцевому просторові невидимого. Якщо так стається, то невтихомиреність беззахисности переходить туди, де у зрівноваженій єдності внутрішнього простору світу з'являється істота, яка є способом єднання, що дає виявити себе і, таким чином, репрезентує буття. Вага небезпеки переходить відтак із околиці розраховуючого бажання до Ангела. Із пізньої лірики Рільке збереглися чотири вірші, які, очевидно, є початком чернетки до якихось більших поезій. Попередньо ці вірші не потребують жодних подальших слів. Ці вірші звучать так (Зібрання творів, т. III. С. 438):

"Коли вага з купечої руки
До Ангела дійде, який
її на небесах зупинить
і втихомирить зрівнянням простору..."

Врівноважуючий простір є внутрішнім простором світу настільки, наскільки він обіймає світову цілість Відкритого. Так він забезпечує одному та іншому стосункові з'яву їхньої єднаючої єдности. Воно живлющою кулею буття оточує всі чисті сили сущого, кружляючи довколо всіх живих істот, пронизуючи і без-конечно розкриваючи їх. Це буття стає присутнім, коли вага переходить. Коли вона переходить? Хто дає перейти вазі від купця до Ангела? Коли такий перехід взагалі можливий, то він відбувається в просторі ваги. Її стихією є розваг, буття сущого. Його обширом ми вважаємо спеціальну мову.

Звичайне життя теперішньої людини є звичним прокладанням-собі-шляху на

беззахисному ринку міняйлів. Перехід ваги до Ангелів є, натомість, незвичайним. Він незвичайний навіть у тому розумінні, що є не тільки винятком серед правил, а й тому, що забирає людину, з огляду на її суть, в "поза" правила захисту і беззахисности. Тому перехід відбувається "часами". Це останнє в жодному випадку не має на увазі "тим часом" або "коли завгодно"; "часами" означає: зрідка і у відповідний час, у здебільшого поодиноких випадках і неповторним чином. Перехід ваги від купця до Ангела, тобто поворот розлуки, відбувається у формі у-внутрішнюючого спогаду, заглиблення у внутрішній простір світу, і тоді, коли є такі, котрі "часами теж відважніші" на "дих один-єдиний відважніші".

Коли відважніші важаться самим буттям і тому відважуються в ділянку буття, в мову, тоді вони - це ті, що говорять. Але чи не є сама по собі людина тією, що за своєю суттю має мову і постійно важить її цією мовою? Звісно, так. Тоді той, хто бажає у звичайному розумінні слова, зважує казання вже і в розраховуючому виготовлянні. Але ж тоді ті, що на більше зважуються, не можуть бути просто тими, що більше кажуть. Казання відважніших мусить важити спеціальне мовлення. Відважнішими є тільки ті, котрі є тільки тоді, коли вони є тими, що говорять більше.

Коли ми в уявляючому і виготовляючому відношенні до сущого поводимо себе ще й промовляючи, то тоді таке мовлення не є бажанням. Мовлення залишається шляхом і засобом. На відміну від цього, є ще й говоріння, яке спеціально впускається в мову, не рефлектуючи, однак, на предмет мови, через що і вона б стала предметом. Входження в мову позначає таке говоріння, яке йде слідом за тим, хто має говорити, єдино для того, щоб це сказати. Те, що має бути сказане, тоді могло б бути таким, яке за своєю суттю належить до обширу мови. Це, мислячи метафізично, - суще в цілому. Його цілість - то неушкоджене чистого стосунку, цілюще відкритого, остільки, оскільки воно дає місце людині. Це відбувається у внутрішньому просторі світу. А він доторкається до людини, коли вона повертається у поворотному увнутрішнюючому спогаді до простору серця. Відважні обертають без-живне, незцілиме беззахисности на живлюще і цілюще світового ось-буття. А це є тим, кому належить говорити. У казанні воно обертається до людини. Відважніші як ті, що мають сказати більше, є з розряду співців. Їхній спів не домагається чогось, що могло б бути виготовленим. Їхній спів сам робить собі місце у внутрішньому просторі світу. Цей спів не вербування і не здобуток вербування.

Казання, яке каже більше *(das sagendere Sagen)* відважніших - це спів.

"А спів - ось це і є буття" ("Gesang ist Dasein")

- каже третій сонет першої частини *"Сонетів до Орфея"*. Слово "ось-буття" *(Dasein)* вжито тут в успадкованому сенсі присутности і рівнозначне з "буттям" - *Sein*. Співати - осібно промовляти світове буття, промовляти із Живлющого цілого стосунку і промовляти тільки те, що означає: самому належати до терену сущого. Цей терен як суть мови є самим буттям. Співати спів означає бути присутнім у самому присутньому, а це означає: тут-буття.

Проте і казання, яке каже більше, буває рідко, оскільки лише відважніші на нього спромагаються. Бо це важко. Важкість полягає в тому, щоб здійснити тут-буття. Важкість полягає не просто у складності створити мовний твір, а й в тому, щоб перейти від твору, який мовить, твору, ще бажаючого бачення речей, від твору об-

личчя до "твору серця". Тяжким є спів, який вже більше не сміє бути вербуванням, а мусить бути ось-буттям. Для бога Орфея, який без-конечно перебуває у Відкритому, цей спів легкий, але не для людей. Тому друга строфа названого сонету питає:

"Але коли ж ми є?"

Наголос падає на "є", а не на "ми". Щодо того, що ми належимо до сущих і під цим оглядом присутні, не викликає жодних сумнівів. Але під запитанням залишається, коли ми є такими, що наше буття є співом, і власне співом, співання якого звучить не десь там собі, а є правдивим співанням, звучання якого вже не залежить від чогось обов'язково досягнутого, а таким, який у звучанні вже розбився, щоб суттю було саме тільки співане. Такими, які мають сказати більше, і такими є люди тоді, коли вони відважніші, ніж саме суще. Ці відважніші, згідно із віршем "відважніші на один дих"". Названий сонет підсумовує:

"Співати в правді - то вже інший дих.
Дих за ніщо. У Бозі порух. Вітер".

Гердер у своїх *"Ідеях до філософії історії людства"* пише так: "Подих наших уст стає картиною *(Gemaelde)* світу, топосом наших думок і почувань в душі іншого. Від приведеного в рух маленького коливання повітря залежить все, що коли-небудь люди на землі думали, хотіли, чинили і ще вчинять: бо всі ми ще бігали б лісами, коли б нас не огортав оцей божественний легіт, коли б він, подібно до чарівного звуку, не витав на наших устах" (WW.Suphan XIII, 140 f).

Той подих, на який відважніші є відважнішими, не має на увазі в першу чергу і тільки це ледь помітне, бо швидко розчиняється міра різниці, а безпосередньо означає слово і суть мови. Ті, котрі відважніші на один тільки дих, важаться мовою. Вони є тими, які кажуть більше, які можуть сказати більше. Бо їхній єдиний подих, на який вони відважніші, є іншим подихом, іншим казанням, ніж будь-яке інше людське казання взагалі. Цей інший дих вже не змагається за те чи інше предметне, він є подихом заради нічого. Казання співця каже цілюще ціле світового тут-буття, що невидимо займає місце у світовому внутрішньому просторі серця. Спів навіть не йде слідом за тим, хто має казати. Спів - то належність до Цілого чистого стосунку. Співати - то бути залученим силою вітру непочутої середини повної природи. Спів сам є "вітром".

Та все ж цей вірш промовляє однозначно поетично ким є ті, що відважніші за саме життя. Це ті, хто "на дих єдиний відважніші". Не даремно слідом за словами "на дих єдиний відважніші" у тексті вірша з'являються три крапки. Вони говорять про замовчуване.

Відважнішими є поети, але ті поети, чий спів повертає нашу беззахисність у Відкрите. Ці поети співають, оскільки вони обертають розлуку супроти Відкритого і у-внутрішнюють його не-зцілиме в цілюще ціле, в безживному живлюще. У-внутрішнююче розвернення вже перевершило відвернення проти Відкритого. Це розвернення "випереджає" будь-яку розлуку і витримує все предметне у світовому внутрішньому просторі серця. Розвертаюче у-внутрішнення є зважуванням, яке важиться із суті людини, оскільки та має мову і має що говорити".

Але новочасну людину називають людиною бажання. Відважніші - то ті, котрі хочуть більше, оскільки вони хочуть іншим чином, ніж наперед-задане мощення-собі-дороги опредметнювання світу. Їхнє бажання не хоче нічого з цього розряду. Якщо бажання залишається тільки пробиванням, то вони не хочуть нічого. Вони не хочуть нічого в такому розумінні, бо вони вольовитіші. Вони радше відповідають волі, яка в постаті самого розвагу притягає до себе всі чисті сили як чистий повний стосунок Відкритого. Бажання відважніших - це воля тих, що кажуть більше, які від-крито, а не прощально-замкнено наставлені проти волі, що як буття хоче сущого. Вольовита суть відважніших каже більше (згідно із словами IX, *Елегії*):

"Земле, чи ж це не те, чого ти хочеш: невидимо
У нас постати? - хіба не мрія це твоя,
одного разу в нас невидимою бути? - Земле! Невидна!
А що, коли це перетворення не є твоїм пильним завданням?
О Земле, люба, хочу я".

[...] Відважніші пізнають в незцілимому беззахисність. Вони приносять смертним сліди відлинулих богів у темряву світової ночі. Відважніші як співці Живлющого є "поетами в нужденний час".

Прикметна риса цих поетів полягає в тому, що для них суть поезії стає гідною-запитання, бо вони поетично перебувають на сліді до того, що для них є тим, яке повинно говорити. На сліду до цілющого Рільке підходить до поетичного питання, коли є спів, який співає істотно і суттєво? Це питання стоїть не на початку поетичного шляху, а там, де мовлення Рільке потрапляє до поетичного покликання поезії, яке відповідає прийдешній епосі. Ця епоха - то ані занепад, ані згасання. Як зіслана доля вона покоїться у бутті і ставить людей перед фактом.

Гельдерлін - це предтеча поетів в нужденний час. Тому-то жоден поет цієї епохи не може його перевершити. Але предтеча не відходить у майбутнє, а надходить з нього в той спосіб, що у наближенні його слова єдино присутнє майбутнє. Чим чистіше стається прибуття, тим істотнішим є прихід. Тому було б помилковим гадати, що час Гельдерліна надійде щойно тоді, коли одного разу "весь світ" сприйме його вірші. У такій спотвореності він ніколи не надійде; бо власною нужденністю є те, що дає в розпорядження епохи сили, якими вона, несвідома того, що чинить, перешкоджає тому, щоб Гельдерлінові вірші були на часі.

Так само, як не можна перегнати предтечу, так само він мало минущий; бо його поезія залишається такою, що від-булася *(Ge-wesenes)*. Те, що є у природі, збирається знову в долю. І те, що таким чином ніколи не потрапить в потік занепаду, наперед долає всяку минущість. Тільки минуле є вже перед своєю минущістю доленосним. У позірно вічному ховається тільки відкладене набік минуще, відкладене в порожнечу позбавленого тривалости Тепер.

Якщо Рільке - поет в нужденний час, то тоді тільки його поезія відповідає на запитання, для чого поет, навіщо поет, яке місце поета в долях світової ночі. Ці долі вирішують те, що в рамках цієї поезії залишиться доленосним.

Переклад Юрія Прохаська

ГЕЛЬДЕРЛІН І СУТНІСТЬ ПОЕЗІЇ

Пам'яті Норберта фон Геллінграта,
який загинув 14 грудня 1916 року

Почнімо з таких основних тез:

1. Поетична творчість *"Це найневинніше з занять"* (III, 377) (1).

2. Людині *"дано найнебезпечніше з благ - мову, щоб вона... посвідчила, ким вона є..."* (IV, 246).

3. *"Багато зазнала людина,*
Не одного з Богів назвала,
З того часу, як ми є мовленням
І чуємо одні одних" (IV, 343).

4. *"А, однак, все, що триває, постає завдяки поетам"* (IV, 63).

5. *"Вся в заслугах людина все ж мешкає поетично на цій Землі"* (IV, 25).

Чому в пошуках сутности поезії я звертаюся до творчости саме Гельдерліна? Чому не Гомера чи Софокла, не Вергілія чи Данте, не Шекспіра чи Ґете? Адже у творах цих поетів поетичного не менше, причому воно в них навіть наочніше, ніж в рано й несподівано обірваній творчості Гельдерліна.

Можливо. Та незважаючи на це, вибір упав саме на Гельдерліна. Але чи можна вилущити універсальну сутність поезії, вдаючись до творчости тільки одного єдиного поета? Адже щось загальне ми виділяємо, порівнюючи якусь кількість конкретних випадків. Отже, краще, щоб було якомога більше різної поезії. І тоді поезія Гельдерліна була б однією з них. Але аж ніяк не тією єдиною міркою, яка б визначила сутність поезії у цілому. Тоді можна зробити висновок, що ми з самого початку йдемо хибним шляхом. І дійсно, адже "сутність поезії" - це певне загальне поняття, яке однаково істотне для всякої поезії. Але ця неодмінна універсальність, байдуже, який з окремих випадків ми візьмемо, сама завжди є щодо них нейтральною. Вона є "сутністю", яка сама ніколи не може стати істотною. Для нас насамперед важливо те, що в цій сутності істотне є те, що змушує нас вирішити, чи будемо ми надалі сприймати поезію серйозно, а якщо так, то як саме, чи готові ми до неї причаститися.

Ми вибрали Гельдерліна не тому, що його творчість серед інших є втіленням загальної сутности поезії. Єдиним мотивом цього вибору є те, куди спрямована його поезія, а саме цим і виділяється поезія Гельдерліна. Він свідомо шукав цю сутність поезії. Гельдерлін, у повному розумінні цих слів, є *поетом поетів*. Тому наш вибір впав саме на нього.

Однак, чи не є така поезія оманливою самозакоханістю чи відривом від повноти світу? Чи не є творчість, яка спрямована тільки на поета, ілюзією і декадентством, якоюсь крайністю?

Сподіваюсь, що невдовзі ми це з'ясуємо. Щоправда, метод пошуку був обра-

ний з необхідности. Бо ж ми не можемо в цих рамках, хоч це і слід було зробити, подати тут хоч більш-менш вичерпний аналіз творчости Гельдерліна. Натомість ми розглянемо тільки п'ять головних положень цього поета про поезію. Певний порядок цих тез та їх внутрішній зв'язок і повинні розкрити справжню сутність поезії.

1

У листі до матері, датованому січнем 1799 р., Гельдерлін називає поетичну творчість "найневиннішим із занять" (III, 377). Однак, наскільки вона є цим "найневиннішим заняттям"? Поезія народжується в скромних шатах гри. Нічим не пов'язана, вона створює свій світ образів. Але, як замкнена у собі, вона й не виходить за межі уяви. Тому всі її акції, які могли б значно підірвати нашу невинність, стають нечинними. Отже, поезія безневинна, вона не має ніяких реальних наслідків, бо є лише словами. Поезія неначе й бездіяльна, вона ніяк не втручається у світ дійсного, щоб якось його змінити. Поезія - це радше сон, ніж дійсність, радше гра словами, ніж велич дії. Вона є самою безневинністю і не тягне за собою жодних наслідків. Бо що ж може бути безпечнішим, ніж самі слова? Але, окресливши поезію як "найневинніше з занять", ми все ж не можемо вичерпати цим усієї її повноти. Однак ми вже знаємо, де її шукати. Поезія творить в царині мови, мова є її "матеріалом". Що ж може сказати Гельдерлін про мову? Розгляньмо його другу тезу.

2

У фраґментарному шкіці, що походить з того ж періоду (1800), що і наведений попередньо вступ до листа, поет говорить: "Натомість, живучи в оселі, прикриваючи одягом свою сором'язливу голизну, людина все-таки більше заглиблена у внутрішнє, там вона уважніша, її розум полягає в тому, що вона стереже дух, як жриця божественний вогонь. І тому їй, подібній до Бога, притаманна свобода - найвища сила наказувати і сповнювати; для цього їй дане найнебезпечніше з благ - мова, щоб, створюючи, знищуючи, гинучи і повертаючись до вічно живої наставниці й матері, людина посвідчила, ким вона є; щоб показала, що вона від неї успадкувала та навчилася в неї того, що в ній найбільш божественне - її всепідтримуючої любови" (IV, 246).

Але як мова, будучи цариною "найневиннішого з занять", може бути "найнебезпечнішим з благ?" Як узгодити ці дві тези? Давайте поки що залишимо це питання і розглянемо три допоміжні: 1. Чиїм благом є мова? 2. Якою мірою вона є благом найнебезпечнішим? 3. У якому розумінні вона взагалі є благом?

Перш за все звернім увагу на контекст вище наведеного витягу щодо мови. Це є шкіц твору, який повинен відповісти на запитання, чим людина відрізняється від інших істот, що є в природі - троянд, лебедів, оленів у лісі (IV, 300 і 385). Тому поданий фраґмент, віддаляючи людину від інших живих істот, починається словами: "натомість живучи в оселі..."

Ким є людина? Тим, хто повинен засвідчити, ким він є. Засвідчити - означає показати, але і поручитися за нього. Людина є тим, ким вона є, але саме тоді, коли свідчить про власне існування. Свідчення не є додатковим чи побічним проявом людської природи - воно співтворить саме існування людини. Про що ж повинна

свідчити людина? Про свою належність до Землі. Вона полягає в тому, що людина у всьому є спадкоємцем і учнем. Але ж усе є взаємосуперечливе. Те, що розділяє в суперечності, а завдяки цьому водночас і єднає, Гельдерлін називає "внутрішньою сутністю". Як створення світу, його світанок, так і знищення світу, його сутінки свідчать про приналежність до цієї "внутрішньої сутности". Засвідчення людської природи, а тим самим її належне здійснення, відбувається через вільне рішення. Воно охоплює те, що необхідне, і накладає на себе вериги найвищого поклику. Засвідчення належності до буття в цілому відбувається як дія. А дії є для неї можливими, бо людині дана мова. Вона є благом людини.

Якою мірою мова є "найнебезпечнішим благом"? Вона є небезпекою з небезпек, бо власне вона й створює саму можливість небезпеки. Небезпека - це загроза для буття з боку сущого. Тільки завдяки мові людина може зустрітися з тим, що є, що, як суще, утискає і становить її існування, а як не суще - зводить і не справджує його. Тільки мова вибудовує простір, в якому під загрозою є все буття, простір, в якому можна заблукати; так вона створює можливість втратити буття, тобто власне небезпеку. Однак мова є не тільки небезпекою небезпек, окрім цього, вона обов'язково утаює в собі постійну небезпеку для самої себе. Завданням мови є показати і переховати у творі суще як таке. У ній однаково може вилитися в слово як найчистіше й потаємне, так і замулене і посполите. Ба, навіть більше - істотне слово, для того, щоб бути зрозумілим і, отже, стати набутком усіх, повинно стати словом нащодень. Про це Гельдерлін пише в другому фраґменті: "Ти говорив до божества, але всі забули про те, що нове завжди не для смертних, що воно належить богам. Плід повинен стати звичним щоденним харчем, тільки тоді він стане набутком смертних" (IV, 238). Як слово чисте, так і слово нащодень, однаково є чимось сказаним. Тому саме слово ніколи не дає безпосередньої ґарантії щодо того, чи воно є словом істотним, чи тільки оманою. Навпаки - істотне слово у своїй простоті часто здається чимось неістотним. А з іншого боку, те, що наче є чимось істотним, насправді є тільки повторенням і повторює щось давно сказане. Тобто мова сама собою повинна безперервно вводити в оману, створювати ілюзії, наражаючи цим на небезпеку найінтимніше - автентичне висловлювання.

У якому розумінні ця найбільша небезпека є "благом" для людини? Йдеться про володіння людини. Людина вдається до мови, передаючи досвід, рішення чи настрій. Мова служить для порозуміння. Як знаряддя, придатне для порозуміння, вона є "благом". Однак той факт, що мова є засобом порозуміння, ще не вичерпує її сутности. Це тільки початок, що випливає зі справжньої сутности мови. Це тільки наслідок, що випливає зі справжньої сутности мови. Вона є знаряддям, яким людина володіє, як і багатьма іншими, однак мова взагалі створює можливість самого перебування у відкритості сущого. Тільки там, де є мова, і постають твори, місце дії і відповідальности, а також сваволі й галасу, занепаду і замішання. І тільки там, де є світ, є й історія. Мова є благом більш первинним, ніж просто знаряддя: це завдяки їй людина має змогу бути історичною. Мова не є знаряддям, яким людина послуговується, а чимось, що окреслює найвищі можливості самої людської природи. Щонайперше ми повинні розібратися в цій сутності мови, щоб правильно зрозуміти суть тієї галузі, в якій твориться поезія, а завдяки тому і саму поезію. Як працює мова? Пошукаємо відповідь на це запитання у третій тезі Гельдерліна.

3

Отож звернімося до заплутаного й широко закроєного шкіца незакінченого вірша, який починається словами: "Ти, примирителю, котрий ніколи не вірив..." (IV, 162 і далі, 339 і далі):

"Багато зазнала людина.
Не одного з Богів назвала,
З того часу, як ми є мовленням
І чуємо одні одних"
(IV, 343).

Почнімо з того звороту, що безпосередньо стосується попередньо сказаного: "З того часу, як ми є мовленням..." Ми - люди - є мовленням. Основою людського буття є мова; але в дійсності мова збувається тільки в *мовленні*. Причому мовлення є не просто одним із способів здійснення мови - мова може бути істотною тільки як мовлення. Запас слів і правила синтаксису, які чомусь ми називаємо "мовою", є тільки оболонкою явища мови. Що ж тоді окреслює поняття "мовлення"? Мовити - це, зазвичай, *про* когось або *про* щось говорити. Окрім того, розмовляючи, ми стаємо ближче один до одного. Однак Гельдерлін пише: "З того часу, як ми є мовленням і чуємо одні одних". Здатність вислухати когось випливає не з того, що я з кимось розмовляю, радше навпаки - є її передумовою. У свою чергу здатність вислухати зумовлює наявність слова і вимагає цього слова. Здатність говорити і здатність слухати - однаково первинні. Ми є мовленням: можемо одне одного вислухати. Ми є мовленням - а це водночас означає, що це мовлення нас *об'єднує*. Те, що мовлення є об'єднавчим, полягає у тому, що істотне слово щоразу вказує на Одне і Те Саме - на щось, з огляду на що ми консолідуємося як самості, на основі чого ми є чимось цільним, а, отже, й собою.

Однак Гельдерлін не пише просто: ми є мовленням, а: "З того часу, як ми є мовленням..." Не завжди там, де люди здатні говорити і говорять, йдеться про справжній вияв мови - мовлення. Відколи ми є мовленням? Там, де йдеться про *об'єднавче, скупчуюче* мовлення, там істотне слово повинне бути прив'язане до Одного і Того Самого. Без цього зв'язку, і саме тоді, коли його немає, неможлива навіть суперечка. Одне і Те Саме може по-різному виявитися тільки в світлі чогось триваючого, чогось сталого. Однак сталість і тривалість стають явними тільки в світлі тривкости та наявности. А це можливе тільки тоді, коли відкривається час з його вимірами. З цього моменту людина стає перед наявністю чогось, що триває, тільки після цього вона може зустрітися з чимось змінним, чимось, що приходить і відходить. Тільки щось тривке і є змінним. Тільки з того моменту, коли "рвучкий час" розірвався на теперішнє й майбутнє, постала можливість єдности з огляду на щось, що триває. *Скупчуючим* мовленням ми є з того часу, відколи "є час". Відколи постав час і був затриманий, тобто саме історичність є способом, яким ми є. Ми є *скупчуючим* мовленням настільки, наскільки ми є історичними - одне стосується іншого, є тим самим.

"З того часу, як ми є мовленням...", - "Багато зазнала людина, не одного з Богів назвала". Відколи мова здійснюється належно, як мовлення, Боги доступаються до

слова і з'являються на світ. Але наявність Богів і поява світу не спричиняють постання мови: вони їй одночасні. Справжнє мовлення - мовлення, яким ми є, - власне кажучи, полягає в тому, що Боги отримують свої назви, а світ стає словом.

Але Боги можуть втілитися в слово тільки тоді, коли вони самі траплять у нас своїм покликом. Слово, яке називає Бога, завжди є відповіддю на такий поклик. І щоразу ця відповідь випливає з відповідальности, яку накладає на нас доля. Тільки тепер, коли Боги роблять наше існування мовою, ми стаємо перед вибором - чи посвятити себе їм, чи ні.

Тільки тепер з усією повнотою ми розуміємо, що означає зворот: "З того часу, як ми є мовленням..." Щойно Боги вводять нас у мовлення, відразу ж з'являється час, одразу ж основою нашого існування стає мовлення. Це і є поясненням і обґрунтуванням тези, згідно з якою мова є найважливішим чинником існування людини.

Одночасно постає питання: як здійснюється це мовлення, яким ми є? Хто називає Богів? Хто вихоплює з рвучкого часу те, що триває, і закріплює його в слові? Гельдерлін говорить про це з непомильною простотою. Отож, перейдімо до його четвертого вислову.

4

Ним завершується вірш "Спогад": "А все, що триває, постає завдяки поетам" (IV, 63). Вислів кидає світло на загострене нами питання щодо сутности поезії. Поезія є поставанням чогось через слово і в слові. Але ж що при цьому постає? Щось, що триває. Та чи може поставати щось, що триває? Чи не застаємо ми його завжди? Ні! Саме щось, що триває, ми і повинні затримати, щоб його не відніс рвучкий потік часу, просте ми повинні вилущити зі складного, піднести міру над немірним. На волю повинно вийти те, що рухає сущим у цілому, що нероздільно в ньому панує. Повинно відкритися буття, щоб з'явилося суще. Тобто повинно відкритися те, що триває недовго: "Швидко минає все божественне; та не марне" (IV, 63 і далі). Фіксація минущого, незважаючи ні на що - ось роль, "довірена турботі і службі поетів" (IV, 143). Поет називає Богів і всі речі тим, чим вони є. Це не є надавання назви чомусь, що попередньо вже було відоме - суще іменується тим, чим воно є, тільки завдяки істотному слову поета. Отже, суще стає знаним *власне як суще*. Поезія - це становлення буття з допомогою слова. Тому щось, що триває, ніколи не ліпиться з того, що минуло. Просте не можна видобути безпосередньо зі складного. Міра не лежить там, де немає міри. Ми не знайдемо опори у безодні. Буття ніколи не є сущим. Так, як буття і сутність речі у кожному з випадків не можуть бути виведені з допомогою обрахунків з того, що існує - вони повинні бути сотворені, установлені і подаровані, причому з усією свободою. Саме в цьому і полягає суть поставання, становлення.

Речі починають сяяти тільки після того, як ми первинно назвемо Богів, і їхня сутність перейде у слово. Тоді людське існування отримує сильні зв'язки та основу. Сповідь поета є поставанням не тільки тому, що воно вільно обдаровує, а також і тому, що дає сильну основу людському існуванню на його ґрунті. Коли ми розуміємо, що сутність поезії є поставанням буття через слово, то ми можемо розкрити істинність слів, які зронив Гельдерлін ще задовго до того, як на нього опустилася поволока божевілля.

5

Цей п'ятий вислів походить з великого і шаленого вірша, що розпочинається словами:

"В коханому блакиті розцвіла
Собору баня, бляхою окута"
(VI, 24 і далі).

Далі Гельдерлін продовжує (VI, 32 і далі):

"Вся в заслугах людина все ж мешкає
Поетично на цій Землі".

Те, що робить людина і чим вона займається, здобуте і заслужене її власною працею. Однак Гельдерлін підкреслює - "все ж", тобто він свідомий, що все це не заторкує сутности її проживання на Землі, не сягає основ людського існування. У своїй основі це існування є "поетичним". А поезію тепер ми розуміємо як становляче називання Богів і сутностей речей. "Поетично мешкати" означає перебувати в присутності Богів та близькості до сутностей речей. Те, що в своїй основі людське існування є "поетичним", водночас говорить нам, що, як таке, яке становлять, воно не є заслугою, а даром.

Поезія не є просто окрасою нашого існування, якимось минущим захопленням, екстазом чи забавою. Вона є тим фундаментом, на якому тримається історія, а тому це не просто якийсь культурний феномен чи "маніфестація" якоїсь "душі культури".

Основоположна поетичність нашого існування свідчить, що поезія - це далеко не якась невинна гра. Хіба ж сам Гельдерлін у наведеному спочатку фраґменті не називає поезію "найневиннішим із занять?" Як це пов'язати зі щойно задекларованою сутністю поезії? Тепер саме час повернутися до відкладеного з самого початку питання. Спробуймо відповісти на нього, розглянувши водночас сутність і поезії, і поета.

Спочатку з'ясувалося, що сферою, в якій поезія втілює свої твори, є мова. Сутність поезії ми повинні були б визначити, виходячи зі сутности мови. Однак, згідно з подальшими міркуваннями, поезія - це становлюючe називання буття і сутностей всіх речей: тобто не якесь довільне висловлювання, а саме таке, яке витягує все, про що ми потім щодня розмовляєм і сперечаємось. Тому мова не є матеріалом, який застає поезія, щоб його потім обробити, саме поезія робить мову можливою. Поезія є прамовою історичного народу. Насправді ж ситуація зовсім протилежна, ніж нам це спочатку здалося: сутність мови слід розуміти, виходячи з сутности поезії.

Основою людського існування є мовлення, мовлення як говоріння. Однак прамовою є поезія як становлення буття. Мова з різних причин є "найнебезпечнішим з благ". Тобто поезія є найнебезпечнішою справою і водночас "найневиннішим із занять". І тільки тоді, коли ми охопимо ці дві дефініції в їх єдності, зможемо зрозуміти сутність поезії у всій її повноті.

Чи справді поезія є справою такою небезпечною? Безпосередньо перед тим, як

вирушити в останню подорож до Франції, Гельдерлін пише до приятеля: "О друже, світ лежить переді мною світліший і серйозніший, ніж будь-коли! Мені подобається те, що відбувається як таке, мені подобається, як тепер, улітку, "старий святий отець спокійною рукою струшує з червонястих хмар благословенні блискавиці". Тому що саме цей знак я вибрав для себе з-посеред усього, в чому для мене може проявитися Бог. Раніше я міг радісно волати про нову істину, про те, що я краще зрозумів щось з того, що є над нами і довкола нас, тепер я боюсь, чи не буде зі мною так, як із старшим Танталом, якому Боги дали більше, ніж він міг перетравити" (V, 321).

Поет виставлений під блискавицею Бога. Про це йдеться у вірші, який я вважаю найчистішою поезію, що виражає саму сутність поетичного. Вірш розпочинається словами:

"Як в свято, коли господар
Виходить, щоб поле оглянути зранку..."
(IV, 151 і далі).

В останній строфі тут говориться:

" О поети! Під бурями Бога
Нам потрібно без шолома стати
Й блискавицю, Його блискавицю
Власноручно схопити й вручити
Люду дар цей, цей Господа дар,
У поезію переповитий".

А роком пізніше, повернувшись до рідної домівки, вже потьмарений божевіллям, Гельдерлін пише до того ж приятеля, згадуючи своє перебування у Франції: "Мене раптом охопила стихія, вогонь неба і смирення людей, їх життя в природі, їх обмеженість і пересит - я можу сказати про себе так, як говорять про героїв, що мене уразив Аполлон" (V, 327). Надмірна ясність штовхнула поета у темряву. То ж чи потрібно інших свідчень щодо небезпеки, яка таїться в цьому "занятті". Цією долею усе вже сказано. Що, як не її передчуття, звучить у словах з його "Емпедокла":

"...Мусить
Відійти за життя той, через кого промовляв дух"
(III, 1).

І все-таки поезія є "найневиннішим" із занять. Гельдерлін пише ці слова не тільки для того, щоб заспокоїти матір, він знає, що цей невинний, зовнішній аспект співвідноситься з сутністю поезії, як прірва і вершина. Але як міг би поет реалізувати цей щонайнебезпечніший твір, а потім зберігати його, якщо б він не був "викинутим" ("Емпедокл", III, 191) з буденности і захищеним *від* неї ілюзією невинности свого заняття?

Поезія нагадує гру, проте нею не є. Гра об'єднує людей, але в ній кожен забуває про себе. Тоді як в поезії людина зосереджується тільки на основах свого існуван-

ня. При цьому вона досягає спокою; але не спокою бездумної бездіяльности, а спокою, що не знає меж, в якому залишаються живими всі сили і зв'язки (порівняй лист до брата від 1 січня 1799 р., III, 368 і далі).

Поезія нагадує ілюзію чи сон, якщо порівнювати її з реальною і крикливою дійсністю, в якій нібито ми живемо. Насправді ж бо все якраз навпаки: дійсною є мова поета і завдання, яке він здійснює своїм існуванням. Чудово розуміючи це, Пантея говорить товаришці (про Емпедокла):

"...бути ним самим, ось
Життя, ми ж, інші, є тільки сном про це"

(III, 78).

Сутність поезії подібна до марева. Та це вона сама собі надає такої непевної, ілюзорної форми. І це при тому, що так міцно прикорінена до Землі. За своєю сутністю вона є становленням, закоріненням у Землю.

Звичайно, всяке поставання є справою свободи, а тому Гельдерлін пише: "Вільні, як соколи, будьте, поети!" (IV, 168). Але ця свобода не є ніяк не обмеженим свавіллям чи примхою, свобода поета - це найвища потреба.

Поезія, як поставання буття, обмежена подвійно. Тільки маючи перед собою цей її найзаповітніший закон, ми можемо осягнути всю її сутність.

Поетична творчість є первинним називанням Богів. Однак нарікаючу силу слово поета отримує тільки тоді, коли Боги самі мовлять про нас. Але як мовлять Боги?

"...а знаки є
Одвіку мовою Богів"

(IV, 135).

Оповідь поета схоплює ці знаки, щоб потім переказати їх народові. При цьому поет не тільки бере, але й дає. Вже в "першій ознаці" він спостерігає те, що сповнене, і сміливо одягає його в шати слова, щоб виголосити про те, що відкрите. Так

"...сміливий дух летить орлиним летом
Поперед бур страшних - він пророкує
Про тих Богів, що йдуть за ним одразу"

(IV, 135).

Становлення буття обмежене знаками Богів. І водночас слово поета є тільки тлумаченням "голосу народу". Так Гельдерлін називає оповіді, в яких зберігається пам'ять народу про його приналежність до цілісности буття. Проте часто сам цей голос зникає і слабне. І взагалі, він не може висловити того, що справді потребує тлумачення. Вірш *"Голос народу"* дійшов до нас у двох версіях, які відрізняються кінцевими строфами, але доповнюють одна одну. В першому варіанті закінчення звучить так:

"Зважаючи на Небо,
він шанує Народу голос в спокій оповитий.

Та для Богів і для людей нехай же
Не засина він надто вже охоче!"
(IV, 14).

А в другому:

"...напевно
Ці оповіді добрі є, бо це
Є пам'ять про найвище, та потрібне
Й тлумачення цих повістей святих"
(IV, 16).

Отже, сутність поезії втягує в орбіту законів божественних знаків і голосу народу, які то сходяться, то розходяться. Сам поет стоїть посередині - між Богом і народом. Його викинуто, викинуто у це *Між*, між Богами і людьми. І тільки тут, тільки тут уперше вирішується питання, ким є людина і в якому ґрунті вона закорінює своє існування: "...людина все ж мешкає поетично на цій Землі".

Невтомно і щораз наполегливіше, не звертаючи уваги на багатство образів, які напирають на нього, щораз прямiше Гельдерлін прориває́ться в своїй поезії у це *Між*. Саме тому ми й говоримо, що він є поетом поетів.

То ж чи можемо ми ще й тепер наполягати на тому, що Гельдерлін заплутався в порожньому й упередженому самолюбуванні, бо розірвав пуповину, що пов'язувала його з повнотою життя? Чи ліпше визнати, що той високий лет його поезії підносить думку цього поета до основ і самого осердя буття? Адже ж це саме про себе він пише у пізнішому вірші *"В коханому блакиті розквіта"*, хоч мова йде про Едіпа:

"Напевно у царя Едіпа
на одне око забагато"
(IV, 26).

Гельдерлін поетично втілив сутність поезії, але не в розумінні дійсного для всіх часів поняття. Ця сутність поезії закорінена в своєму часі. Однак вона не пристосовується до свого часу, як до чогось вже існуючого. Гельдерлін, коли знову у-становлює сутність поезії, тим самим окреслює новий час. Це є час Богів, які втекли, і Бога, який надходить. Це голос *біди*, бо для нього притаманна подвійна відсутність, подвійне "Ні": вже - не Богів, які відходять, і ще - не Бога, який надходить.

Сутність поезії, яку у-становлює Гельдерлін, є найвищою мірою історична, бо вона наперед окреслює певну епоху історії. А як історична, вона є єдиною сутністю, що істотна.

Це нещасливий час, а тому так надмірно багатий його поет. Такий багатий, що часто, коли згадує тих, які були, і чекали на Того, Хто прийде, то хоче тільки завмерти і заснути в цій ілюзорній порожнечі. Проте не здається, животіє в нікчемності цієї ночі. Так, залишаючись самим собою, зовсім самотній на своєму життєвому шляху, поет здобуває для свого народу істину - сам за всіх, і тому здобуває її істотно. Про це віщує сьома строфа елегії *"Хліб і вино"* (IV, 123 і далі). Поет мовить у ній про те, що мислитель міг би тільки тлумачити:

"Запізно ми, приятелю, приходим. Хоч Боги і живі,
Живуть вони у нас над головою, у світі іншому.
Там їх могуття без межі, і вони майже не зважають,
Чи ми живі, отак шанують нас вони, мешканці неба.
А тому, що нам несила схопити їх тонку природу,
Ми тільки деколи з зусиллям всю їхню повноту знести можем.
І сном про це є все життя. Але блукання це буває
Допомагає як дрімота, біда чи ніч, даючи сили,
Поки у бронзових колисках не виростуть богатирі,
Що мають серце, як колись, і рівні в силі лиш Богам.
В громах вони на світ виходять. Й мені здається серед цього
Не раз, що краще було б спати, ніж так самому в самоті
Чекати, і тоді не знаю, що говорити, що робити,
Не знаю, нащо ми тепер, поети, в цей безплідний час?
Але ти кажеш, що ми - немов жерці лози винної,
Що тягнуться із краю в край у мороці цієї ночі".

Переклад Тараса Возняка

Примітки

1. Тут і далі в дужках автор посилається на том і сторінку видання творів Гельдерліна, яке почав друкувати Норберт фон Геллінграт.

Ганс-Ґеорґ Ґадамер (1900) - німецький філософ, який зробив значний вклад у розвиток герменевтики та феноменологічної критики; автор відомих книг *"Метод і істина" (Wahrheit und Methode, 1960), "Теоретична дискусія: герменевтика та ідеологічна критика"* (дискусія з Ю. Габермасом) *(Theoriediskussion: Hermeneutik und Ideologierkritik, 1971) "Текст та інтерпретація" (Text und Interpretät, 1984).* Основна сфера зацікавлень вченого - взаємозв'язок філософії та літератури, зокрема поезії. У своїх дослідженнях Ґадамер розгортає основні концепції провідних філософів-сучасників: герметизм гайдеґґерівської думки, ідеї Е. Гуссерля, твердження В. Дільтея, а також дискутує з поколінням філософів-наступників: Ю. Габермасом, Ж. Деррідою. Ґадамер зосереджує свою увагу на таких центральних проблемах, як суб'єктивність, гра, інтерпретація, традиція та істина.

У *"Методі і істині"* філософ розглядає дуалізм суб'єктивно-об'єктивного пізнання світу. Ґадамер стверджує, що вживання мови навантажене вартостями та вартісною оцінкою. Ідея об'єктивности та об'єктивного вживання мови - це штучне абстраґування, яке може бути функціонально придатним і можливим тільки тому, що його оточує реальне інтерсуб'єктивне комунікування. Ґадамер розглядає процес комунікування через парадигму діалогу. Діалогічну ситуацію він пояснює як *Spiel* (гра), а діалог як взаємодію між гравцями у грі, що керується певними правилами, і передусім як взаємодію мов, тобто безпосередню участь у комунікуванні. Ґадамер стверджує, що наше вживання мови водночас вимагає дотримування певних норм і дозволяє індивідуальне вираження у творчому використанні системи; тому як і у справжній грі, у процесі послуговування мовою, особливо у діалогічній ситуації, важко передбачити результати. У діалогічній ситуації, як і в кожній грі, існує елемент ризику. Чим більше індивідуального таланту вкладається в гру, тим більший ризик.

Ґадамер описує інтерпретацію текстів ориґінальною метафорою: злиття горизонтів. Для нього текст завжди історичний, тобто написаний конкретним автором у певний час і певною мовою. Тому ця історичність тексту - природна частина будь-якого аналізу тексту. На думку Ґадамера, читач також закорінений у свою історичність, і така історичність його наближення до тексту є важливим елементом усіх інтерпретацій. Процес читання заанґажовує ці два полюси історичности. Прорив в інтерпретацію настає тоді, коли дві історичності зливають два різні погляди в один досвід. Злиття двох горизонтів творить значення. Це значення не належить ні текстові, ні читачеві, а є результатом взаємодії між ними. Отже, як вважає Ґадамер, відмінність стає мостом, а не бар'єром розуміння.

Найбільш контроверсійним аспектом ґадамерівського мислення є його твердження про співучасть у традиції, яке стало об'єктом критики західної марксистської критики (Ю. Габермас). На думку Ґадамера, роздуми

будь-якого критика ніколи не є "чистими", звільненими від усіх упереджень, і оскільки ми занурені у мову та її вживання, що є суб'єктивним та інтерсуб'єктивним, і оскільки не існує універсальних норм, то ми не можемо знищити традиції, ми повинні все обмірковувати та обговорювати в ній.

У дослідженнях Г.-Ґ. Ґадамера немає системи розгортання теорії істини, а є тільки численні твердження про тотожність істини із самопізнанням. На думку Ґадамера, ми є такими, якими створили себе у лінґвістично конституйованому світі, до якого належимо, і те, що ми пізнаємо, у підсумку є нами самими. Філософ представляє "я" як участь у бутті-у-світі, яке можна зрозуміти і яке є мовою. Суспільні науки є діалогом, в якому учасники завжди повинні передбачати певний поділ значення. Висловлювання в діалозі - це участь у лінґвістичній грі творення світу, під час якої ми пізнаємо себе як гравців, і пізнаємо як саме граємо цю гру.

Ідеї Ґадамера широко використовують у своїй теоретичній практиці представники школи рецептивної естетики та теорії читацького відгуку.

Запропоновані нижче статті *"Поезія і філософія"* та *"Про вклад поезії у пошук істини"* перекладено за виданням: Gadamer Hans-Georg. *Poetika: Ausgewöhlte Essays.* Frankfurt, 1977. Фраґменти дискусії Г.-Ґ. Ґадамера і Ж. Дерріди перекладено за виданням: *Hermeneutics and Modern Philosophy.* Albany: SUNY P. 1986. P. 392-396.

Марія Зубрицька

ПОЕЗІЯ І ФІЛОСОФІЯ

Загадкова близькість філософії та поезії, яка стала предметом загальної уваги завдяки Гердерові і німецькому романтизмові, не завжди сприймалась як така. Це, напевно, може бути свідченням мізерної постгеґелівської епохи. Філософія, яку викладали в університетах у XIX і XX ст., заплатила за це своїм статусом, причому не тільки після образливих тирад Шопенґауера. Це сталося, коли вона зіткнулася з іншими великими "відступниками", такими як Кіркеґард і Ніцше, але не більше, коли її затьмарили великі світила художньої прози, зокрема роману, як французького (Стендаль, Бальзак, Золя), так і російського (Гоголь, Достоєвський, Толстой). Філософія або марнувала себе на історичні дослідження, або ж боролася за свою науковість, займаючись епістемологічними проблемами. Коли сьогоднішня університетська філософія була поновлена у своїх правах, згадаймо хоч би так званих філософів-екзистенціалістів: Ясперса, Сартра, Мерло-Понті і насамперед М. Гайдеґґера, то сталося це також завдяки відважному наближенню до меж, за якими вже царина поетичної мови. Часто це викликало різкий осуд: філософові, який хоче, щоб у вік науки його сприймали серйозно, не личить, мовляв, одяг пророка. То чому ж деякі пророки нехтують великими досягненнями сучасної логіки, яка залишила далеко позаду Арістотеля, і вперто ховаються в тінь, яку відкидає поезія. Однак проблема спорідненості та відмінності, цієї благотворної напруженості, що є між поезією і філософією, стояла не тільки перед нашими сучасниками. Ця проблема завжди супроводжувала західну думку, яка тим і відрізняється від східної мудрости, що зберігає цю напруженість. Платон говорив про "давню незгоду" між поезією та філософією, виганяв поезію зі сфери ідей та Блага. Але сам вдавався до поезії, коли писав мітичні оповіді. Він умів майстерно поєднувати урочисте та іронічне, багатозначність леґенди та ясність думки. Можна й запитати, хто ж розділив поезію та філософію, образ і поняття, які так нерозривно злиті в одне ціле, як у Старому і Новому Завіті, а зрештою, і в усій тисячолітній традиції християнської літератури. Давно постало питання, як мова - єдиний засіб поезії і мислення, може охопити їх у всій їхній подібності і відмінності? Звичайно, у повсякденному користуванні мовою ця спорідненість не така вже й наочна, поезія наче й не контактує з думкою. Хоч усе мовлене може викликати як образ, так і думку. Однак, як звичайно, наша мова набуває виражальної визначеності і ясности з живого контексту, тобто конкретно реалізується у ситуації, в якій знаходиться той, хто говорить. Слово, яке було мовлене у такому конкретному прагматичному контексті, не можна розглядати як таке, "що стоїть за самого себе". Воно не "стоїть", а розчиняється у сказаному. Навіть писемний виклад такого говоріння нічого не змінює, хоча розуміння поданого у такій формі тексту, також має свої герменевтичні труднощі. Мова ж поезії і філософії може "само-стояти", зберігаючи власну значущість і в тексті, в якому вона реалізується. Як це їй вдається?

Без сумніву, мова, з якою ми стикаємось нащодень, на це не здатна, та й не має у цьому потреби. І байдуже, чи близька вона до ідеалу і точно відповідає тому, що

думав той, хто говорив, чи залишається від нього далекою - тут мова відстоює не сама себе, а те, з чим ми зустрічаємось в своїй практичній чи науковій діяльності. Саме в такому сенсі думки, які ми висловлюємо, є істинними або ж хибними. Слова тут "відстоюють" не самих себе. Чи їх промовляють, чи записують - їхнє значення врешті-решт реалізується у живому контексті. Валері, протиставляючи поетичне слово слову звичайному, приводить прекрасну аналогію, яка може нагадати нам старі добрі часи золотого еквіваленту: буденна мова, немовби розмінні гроші, банкноти, що, як і наші паперові купюри, насправді не мають тієї вартости, яку символізують. З іншого боку, знамениті монети, що були в обігу ще до першої світової війни, як дорогоцінний метал самі собою мають реальну вартість, яка й викарбувана на їхній поверхні. Так і мова поезії - це не просто код, який відсилає нас ще до чогось, а як і золота монета, вона й сама є тим, що символізує.

Однак я не знаю жодної подібної думки, яка стосувалась би мови філософії, хіба що прихована десь у відомих платонівських нападках на писемне слово, як слово, що не здатне себе захистити від помилкового тлумачення. Ця критика вказує на онтологічний статус філософської думки. Платонівський діалог самостоїть, утверджуючи за допомогою поетичного мімесису свій діалектичний характер. Це той особливий вид тексту, який весь час втягує читача в описану ним дискусію. Бо ж філософія, як "нескінченна робота ідей" конституюється тільки в діалозі або у його мовчазній інтеріоризації, яку ми називаємо мисленням. Буденна мова з її загальноприйнятими поглядами *(doxa)* залишається далеко позаду. Але чи не означає це, що філософія випереджує і саме слово.

Поезія і філософія існують незалежно від тієї мовної практики, яка існує в нашому буденному житті та науці. Однак їхня близькість, здається, врешті-решт проявляється в крайностях, коли слово застигає або переходить в невимовне. Ці міркування і покликані розкрити цю близькість, яка існує, а, отже, може бути доведена.

Як перший крок у цьому напрямку я хотів би нагадати, що Едмунд Гуссерль, засновник феноменології, розробив для філософії метод саморозуміння, яке досягається через відмову від усіх натуралістичних і психологічних непорозумінь, що були поширені наприкінці XX ст. Він назвав його "ейдетичною редукцією". Суть цього методу полягає у тому, що всяке переживання випадкової дійсности береться в лапки. Щось подібне відбувається *de facto*, у всякому справжньому філософуванні. Тільки апріорні сутнісні структури всякої дійсности і без жодних винятків формували сферу поняття чи, як назвав її Платон, сферу ідей. Той, хто пробує описати таємничий характер мистецтва, і насамперед поезії, буде змушений висловити свою думку подібно і говоритиме про ідеалізуючу тенденцію мистецтва. Незалежно від того, іде митець шляхом реалізму чи повної абстракції, він не заперечуватиме, що створене ним, ідеальне і піднімається до рівня ідеальної духовної реальности. Гуссерль, який навчав ейдетичної редукції, що полягає у відмові від реальности як основи філософського духу, говорив, що ейдетична редукція "спонтанно здійснюється" у сфері мистецтва. При будь-якому контакті з мистецтвом вже відбувається це взяття в лапки, тобто так зване епохе: бо ніхто не сприймає картину чи скульптуру за реально відображені ними речі, навіть у крайньому випадку - у випадку з живописом ілюзіоністів, який підносить до сфери ідеального ілюзію реальности, і так добивається естетичної насолоди. Згадаймо хоча б склепіння бані св. Ігнація у Римі.

Якщо засобом вираження є мова, нам слід задати питання, що стосується зв'язку філософії та літератури: як співвідносяться одна з одною ці дві окремішні й протилежні форми мови - самодостатній поетичний текст і мова поняття, яка призупиняє свою дію, вибігає за межі буденности.

Притримуючись випробуваного феноменологічного методу, я спробую підійти до цього питання, звернувшись до крайніх випадків. Як вихідний пункт свого міркування візьму ліричний вірш та діалектичну концепцію. Ліричний вірш є крайнім випадком, оскільки найпереконливіше демонструє нерозривність свого існування як словесного твору і свого початкового прояву як мовлення, що підтверджується і неможливістю перекладу такої поезії. У ліричній поезії ми розглянемо її найрадикальнішу форму - чисту поезію, тобто ту, яку маємо у концепції Маллярме. Сама собою проблема її перекладности, байдуже, якою б неґативною була б відповідь на неї, свідчить, що навіть тоді, коли музикальність поетичного слова сягає апогею, це так чи інакше питання про музикальність мовлення. Форму вірша творить постійне балансування між звуком і змістом. Якщо скористатись аналогією Гайдеґґера, що колір є кольором найбільше тоді, коли з'являється на полотні великого майстра, а камінь ніколи не буває більшою мірою каменем, ніж тоді, коли вмурований у колону, що підпирає фронтон грецького храму, і, як відомо, тільки у музиці тон вперше стає тоном, тоді можемо запитати, що ж означає для поетичного слова і мови бути мовою і словом у вищому їх розумінні, що ми можемо з цього почерпнути для осмислення онтологічної сутности мови.

Структурування звуку, рими, ритму, інтонації, співзвучности тощо - стабілізуючі чинники, які фіксують і призупиняють минущість слова, що проривається за свої межі. Так конституюється єдність твору. Але творові притаманна і єдність буденного мовлення. Це означає, що й інші логіко-граматичні форми інтелігібельного мовлення також співтворять вірш, навіть, якщо вони, можливо, і відходять на задній план на користь щойно названих структурних моментів твору. Синтаксичні засоби, які є в розпорядженні мови, можна використовувати вкрай економно. Кожне окреме слово, відстоюючи себе, стає неначе ближчим і зрозумілішим. Синтаксична невизначеність зумовлює як вільну гру конотацій, яким слово завдячує багатством свого змісту, і ще більшою мірою семантичну наповненість, яка переповнює кожне слово і полягає у безлічі найрізноманітніших значень. Багатозначність і незрозумілість тексту можуть доводити до відчаю перекладача, але вони є складовими елементами такої поезії. Тепер повернімось до первісної здатности слова буденної мови - до називання. Назвати річ, означає викликати її наявність. Звичайно, без конкретного контексту окреме слово як таке не може створити єдність змісту, вона може постати тільки у контексті сказаного, і якщо, наприклад, сучасна поезія руйнує єдність образної картини і відмовляється від описового підходу задля неймовірного багатства, якого досягає, поєднуючи зовсім різні і не пов'язані між собою речі, то можемо запитати, що насправді означають ці називаючі слова? Що у цьому випадку називається? Без сумніву, така лірична поезія є спадкоємицею поезії бароко, але у нас відсутня та об'єднувальна основа культурної традиції загальноприйнятої образности, яка була притаманна епосі бароко. Як з конфіґурацій звуку та уривків змісту може формуватися одне ціле? Це запитання підводить нас до герметичних ознак "чистої поезії". Неважко зрозуміти, чому у час масової комунікації така лірична поезія неминуче стає герметичною. Як у такому інформаційному по-

тоці може виділитись слово? Як ще воно може привернути до себе увагу, як не відійшовши від тих занадто знайомих зворотів мови, яких ми, зазвичай, і чекаємо. Послідовні словесні конструкції поступово нашаровуються одна на одну, щоб скласти вірш як одне ціле, хоч контури кожного такого фраґменту виділяються і є самовартісними. У деяких сучасних віршах цей процес настільки глибокий, що інтелігібельну єдність мовленого відкидають як недоречну. Я думаю, що це помилка, оскільки єдність змісту зберігається скрізь, де тільки це мовиться. Але цю єдність досягнути не так просто. Здається, ніби ми справді не можемо осягнути називання речей, бо порядок слів не можна пристосувати до єдиного потоку думок чи сформувати в єдиний образ. Однак сила семантичного поля, напруга між тональним і сиґніфікативним, які зіштовхуються між собою і міняються місцями, - все ж конституюють ціле. Слова викликають образи, пересікаються, перекреслюють одне одного, а творять все ж і залишаються образами. У вірші немає жодного слова, яке б мало тільки власну мету, і в той же час воно є перепоною для самого себе, щоб не сповзти до прози і реторики, що її супроводжує. Гадаю, що так можна було б окреслити претензії "чистої поезії" і обґрунтувати її законність.

Звичайно, чиста поезія - це крайній випадок, але він дає нам змогу описати й інші форми поетичної мови. Ступінь перекладности тексту змінюється, починаючи від ліричної поезії до - через епос і трагедію як особливий випадок переходу в явне - роману і всього, що називається прозою. Цілісність твору забезпечують не тільки ті лінґвістичні засоби, які були описані попередньо. Розглянемо випадок декламації чи інсценізування твору, коли автор як оратор, надає своєму мовленню літературної форми. Такі твори легші для перекладу. Однак і в ліричній поезії є такі форми як *Lied*, для яких характерні стилістичні засоби пісні у її музичній формі - строфа, рефрен або такі як політизована балада, що використовує ці й інші реторичні прийоми. Якщо й навіть розглядати, як у них використовується мова, то випадок "чистої поезії" є основним. Ліричну форму майже неможливо переробити на музичну, щоб нічого при цьому не втратити, особливо тоді, коли вона дійсно має право називатись піснею. Бо при цьому вона, як говорив Гельдерлін, має власний "тон", причому настільки, що не може бути транспонована ні в яку іншу мелодійну форму. З таким же критерієм слід підходити і до політично "анґажованої" поезії, і передусім саме до неї, тому що всяка цілеспрямованість, яку ми бачимо у військовій та революційній поезії, далека від того, що можна назвати мистецтвом, з тієї причини, що як дуже прагматична, вона відчуває брак поетичного у чистому вигляді. А саме ця поетичність і є вічним ґарантом прочитуваности поезії, яка просочується через товщу століття, щоб звернутися до нас й оновитися у потоці часу. Хоча злободенність може погаснути, або як у грецькій трагедії відійти у небуття, то музичний супровід і сам собою текст продовжують жити, і як форма мови залишаються при цьому самоцінними.

Чи стосується це філософії, тобто близькости думки та поезії? Чим є мова у контексті філософії? Найрозумніше буде за тим самим феноменологічним принципом крайнього випадку, обрати для подальшого дослідження діалектику, особливо її геґелівську форму. Тоді ми усуваємось від буденної мови вже зовсім інакше. Проблема не в тому, що буденна проза може просочитись у мову поняття, а у тому, що логіка твердження зводить нас на манівці. Ось як визначив суть справи Геґель: "Твердження у формі судження не підходить для вираження спекулятивних істин".

Те, що має тут на увазі Геґель, ні в якому разі не можна обмежити тільки специфічною природою його діалектичного методу. Навпаки він розкриває загальну характеристику всякого філософського міркування, принаймні з часу платонівського "повороту" у напрямку *logoi*. Діалектичний метод Геґеля - це тільки окремий випадок. Твердження, що філософія як така не має мови, адекватної до завдання, що стоїть перед нею, можна застосувати до кожного філософського міркування. Звичайно, у філософії, як і у всякому мовленні, ми не можемо уникнути форми твердження, логічної структури предикації, у якій предикат відсилається до даного об'єкта. Однак ця форма створює помилкове враження, припускаючи, що об'єкт філософії заданий і наперед відомий, подібно до речей і процесів, які ми спостерігаємо у світі. Але філософія розвивається тільки у світі поняття "в ідеях, за допомогою ідей, в напрямку ідей". Взаємозв'язок цих понять не можна з'ясувати за допомогою якоїсь "зовнішньої" рефлексії, яка розглядала б поняття про об'єкт ззовні, з того чи іншого погляду. З уваги на довільність такого способу розгляду, при якому об'єктові приписують той чи інший атрибут, Геґель таку "зовнішню рефлексію" описує як "софістику перцепції". І, навпаки, засобом філософії є спекулятивне пізнання як дзеркальне відображення категорій, через які зміст мислення набуває свого іманентного і динамічного виразу. Воно іманентне, оскільки як і буття та дух тяжіє до поняття, до якого, як до конкретної тональности, спрямоване мислення. Геґель вважав Платонового *"Парменіда"* шедевром античної діалектики тому, що у цьому творі Платон доказав, що якусь конкретно взяту ідею неможливо дефініювати нею ж самою, незалежно від суми ідей. Геґель у той же час чітко усвідомлював, що арістотелівська логіка дефініцій як знаряддя всякого поняттєвого пояснення досвіду також обмежена у своїй філософській основі. Ці першооснови неможливо класифікувати, до них можна наблизитись, але вдатись до зовсім іншого способу рефлексії, який Арістотель, за Платоном, назвав Нус *(Nous)*. Незважаючи на їхні відмінності, ці "перші" найдоступніші для нашого розуміння категорії і як трансцендентні у тому сенсі, що виходять за межі всякої окремої, обмеженої родовою ознакою сфери, становлять певну єдність. Геґель описує їх одним виразним терміном - "категорія". Усі вони є швидше "дефініціями Абсолюту", ніж визначеннями предметів чи їх ознак у дусі арістотелівської класифікаційної логіки, згідно з якою сутність речей визначається поняттям роду і видовими відмінностями. Ці категорії виявляють межі, які в буквальному розумінні є *horos*, тобто, зв'язують і обмежують. Ці межі, які визначають одні одних у рамках усієї суми поняття, тільки узяті сукупно, можуть явити нам істину цієї ідеї. Такі спекулятивні твердження відображають *Aufhebung* чи зняття притаманної їм твердости. Вони нагадують висловлювання Геракліта, в яких виражене єдине - вища мудрість у суперечливій формі. Вони несуть в собі думку, очищаючи її від усякої екстеріоризації за допомогою рефлексії "усередину самої себе". Мова філософії - це мова, яка долає себе, нічого не кажучи і спрямовуючись до цілого водночас. Так само, як і з мовою "чистої поезії", що залишає позаду всяку прозу, точніше, усі звичні реторичні фігури - випадок з геґелівською діалектикою - це випадок зразковий і крайній. Спроба самого Геґеля за допомогою діалектичної прогресії думки утримати цю межу в параметрах картезіанської методології залишається тільки наближенням. Ця спроба обмежена, так само як і інтерпретація будь-якого вірша. Геґель чудово розумів, що збита, щільна тональність думки назавжди залишиться невирішеним завданням. Він гово-

рив про можливість вдосконалення своєї логіки і часто одні, раніші діалектичні висновки замінював на інші. Як і всякий континуум, континуум думки можна дробити до нескінченности. А поезія? Справа в тому, що жоден вірш не буде вичерпно проінтерпретовано - сама собою ідея "чистої поезії" - залишається для поетичної творчости завданням, яке неможливо виконати. У результаті це справедливо для кожного поетичного твору. Маллярме, родоначальник "чистої поезії", здається, знав про цю відповідність поезії та філософії. Відомо, що впродовж кількох років він вперто студіював Геґеля і завдяки його неоціненним творам зміг схопити у мові Ніщо і апеляцію до Абсолюту. Дарування-себе і вилучування-себе - ось діалектика самовиявлення і утаювання, що панує у таїнстві мови: і для поетів, і для філософів, від Платона до Гайдеґґера.

Як бачимо, і поетичне, і філософське мовлення мають одну спільну рису - вони не можуть бути "фальшивими", бо немає зовнішнього стандарту, за яким можна було б їх оцінювати, і якому вони можуть відповідати. Але, вони не довільні. Вони є певним ризиком, бо можуть виявитись негідними себе. В обох випадках це відбувається не через невідповідність якихось фактів, а тому, що їхнє слово несподівано виявляється "порожнім". У поезії це буває, якщо у віршах замість справжнього їх звучання ми зненацька чуємо звучання інших віршів або ж реторику повсякдення. У філософії це відбувається тоді, коли філософська мова повністю поринає у чисту, формальну полеміку або вироджується у безплідну софістику.

У вірші, який не є віршем, оскільки не має "власного" тону, як і в порожніх формах мислення, що не стосуються суті мислення, - у цих двох нижчих формах мови слово руйнується. І тільки тоді, коли слово повністю зреалізує себе і стане мовою, тільки тоді ми повинні йому довіритися.

Переклад Семена Голлендера

ПРО ВКЛАД ПОЕЗІЇ У ПОШУК ІСТИНИ

Класична назва цих міркувань запозичена в Ґете. Вже в нього ми відзначаємо зв'язок понять "істина і поезія", причому не у формі прямого протиставлення, а взаємозв'язку. Так Ґете назвав свою біографію, маючи на думці не просто якусь поетичну вільність, до якої вдався, описуючи своє життя, а саме ту позитивну роль, яку відіграє для істини її поетичне відтворення. Спрямованість поезії на істину, що особливо чітко виявилося на ранньому етапі розвитку культури, зокрема в епічній народній поезії, гадаю, ні в кого не викликає жодних сумнівів. Ще Геродот сказав: "Гомер і Гесіод дали грекам їхніх богів", і настільки очевидним було для письменника, що стояв напередодні раціоналізму, те, що рання грецька поезія дійсно мала вартість релігійного пізнання. Чи може ця думка Геродота свідчить вже про перші сумніви? Так чи інакше, але для класичної естетики повчальне, як і розважальне, ще не втратило своєї ролі в нашому сучасному науковому мисленні, і цей важливий момент зберігся, якщо й не у формі готовности до навчання, що була притаманна попереднім, простодушним епохам, то принаймні у непрямій і рефлективній формі.

Мені здається, що мова поезії має свої, тільки їй притаманні, стосунки з істиною. Це виявляється, по-перше, у тому, що ця мова не є щомиті ідентичною самій собі, а, по-друге, її зміст набуває поетично-словесної форми, а отже, отримує певну леґітимацію. Від майстерности слова залежить не тільки те, чи ми маємо справу з поезією чи ні, але й її претензія на істину. Старий наївний закид Платона проти поезії, її вірогідности і поетів - "поети брешуть" - протистоїть вірі у те, що мистецтво говорить істину, він заперечує віру в істинність мистецтва. Та пошуки істини не припиняються. І цей закид тільки підтверджує їх існування. Той, хто обманює, хоче, щоб йому повірили. Поет шукає істину в мистецтві, його ж мистецтвом є майстерність слова.

Те, чим є мова взагалі і що складає мовну комунікацію, очевидно, актуальне і для особливого різновиду мови, званого поезією. Але водночас хотілося б відзначити і протилежне: поезія - мова в екстраординарному розумінні слова. Щоб якось це пояснити, ми повинні висвітлити цей аспект мови, який не зводиться тільки до обміну інформацією, тобто нашу буденну мову, мову, якою ми, власне, і послуговуємось. Вона є мовним процесом, який має доволі мало спільного з голим інформуванням; останнє ж може здійснюватися з допомогою "знаків". Навіть, якщо присутній так званий слухач, який приймає інформацію, не завжди відбувається акт мовлення. Потрібна ще й готовність цього слухача щось почути. Тільки за такої умови слово пов'язуватиме, єднатиме одне з іншим. Причому це стосується будь-якої розмови.

Що ж маємо на увазі під тим прислуханням? Ми слухаємо, бо не все знаємо ліпше від інших, а що говорити про сумніви. По суті, розмова є грою запитань і відповідей. Тому немає такої відповіди, яка б свій остаточний сенс, тобто те, що вона комусь говорить, не почерпнула із запитання, на яке відповідає. Герменев-

тичним характером мовлення я називаю те, що в ньому ми не переказуємо один одному окреслені фактичні ситуації, а виносимо свої домагання та знання на вищий рівень. Кожне почуте та усвідомлене кимось висловлювання зводиться до своєрідного запитування, тобто розуміється як вмотивована відповідь. Говорити - це розмовляти поміж собою. Уразитись якимось словом чи пропустити його повз вуха - це своєрідний мовний досвід. Є й інший спосіб переживання мови, і він доволі своєрідний - це переживання поезії. Тут герменевтична ситуація зовсім інша. Той, хто хоче пройнятися віршем, зосереджується тільки на ньому. І доки у своїх стосунках з віршем ми маємо справу із запитуванням, яке спрямоване до того, хто цим віршем висловлюється, до того, чиї думки він висловив, доти ми взагалі власне до вірша не доступаємо. Усі чудово розрізняють справжню поезію та різні більшменш надумані форми поетичних сповідей, у яких юнацтво виливає на папір надмір своїх почуттів. Без сумніву, у любовному вірші є непідробність і безпосередність, його мотиви добре зрозумілі. Натомість поет і вірш, що заслуговують так називатися, нічого спільного з цими формами вмотивованої мови не мають. Безглуздо, читаючи саму поезію, не вслухатися в неї, а з'ясовувати, хто її написав і чому. У ній нас захоплює саме слово, як воно стоїть тут, і до найрізноманітніших сповідей ми все-таки байдужі. Поезія стоїть перед нами не як засіб, яким хтось хоче щось сказати. Вона самодостатня. І займає однакову позицію як щодо поета, який її пише, так і щодо слухача. А тому вона повністю є словом! Але які в такому випадку стосунки між таким словом та істиною? Не може бути жодних сумнівів, слово є словом, єдино можливим і незамінним. Тільки за такої умови йдеться про справжню поезію. Коли умова не виконується, і слова добирають довільно, то й вірш, зазвичай, є невдалий. Варто звернути увагу на те, що вірш, який має довершену поетичну форму, переконує і своїм змістом. Загальновідомо, що не все і не завжди можна виразити поетично. Наприклад, заримована епопея, яка, починаючи від Гомера та Верґілія до Данте і Мільтона, була великою поетичною традицією й нарешті знайшла в *"Германі та Доротеї"* своє останнє "міщанське" втілення, вже не залишає для поезії жодного шансу. Так само я дозволив би собі запитати, чи драма може існувати у всі часи, чи, може, кожна епоха має особливі засоби поетичного мовлення; інші ж абсолютно неможливі. Адже вже півтори тисячі років християнської історії ми не мали жодної драми. Тому напрошується запитання: чому зараз якісь форми поетичного мовлення можливі, а якісь ні? Яка "істина" за цим утаюється?

І що тут "істинне"? Існує старий принцип: якщо ми не можемо точно проартикулювати питання, то слід шукати його неґативної форми. Тому питання можна поставити й навпаки: чому певні форми поетичного висловлювання вже не є "істинними?" Істина" вже в найдавнішій грецькій філософії мала подвійний сенс. Грецький вираз *aletheia* найадекватніше передається як "несокритість", у цьому розумінні він і функціонував у грецькій мові. Цей вираз завжди був пов'язаний з усним словом. Але несокритість означає говорити те, що мислиш. Мова в своєму первинному значенні не є, всупереч відомому афоризмові якогось дипломата, засобом для приховування своїх думок. Отже, первинно істинність означала, що мовиться тільки істина, тобто мовиться те, що мислиться. Однак це визначення, особливо у філософській мовній практиці, доповнюють іншим: що це мова "мовить", що "мислить"; істинним є те, що й виявляється як те, чим воно є. Наприклад,

коли ми говоримо "щире золото", то маємо на увазі, що воно не тільки виблискує як золото, а що це дійсно золото. Ми можем сказати, що це є "істинне" золото, а грек в цьому випадку скаже *alethes*. Ще краще в нашій мовній практиці відповідає ситуація, коли ми говоримо про когось, що він є істинним другом. При цьому ми маємо на увазі, що він не тільки прикидається в своїх приятельських симпатіях, а дійсно є другом. Тут він, як говорить Гайдеґґер, дійсно є несокритим приятелем. У даному розумінні я і ставлю питання про істинність поезії.

Як змінюється сама мова, коли вона стає мовою поезії? Що її виділяє, як і людину, яка є твоїм приятелем? Вдамося до паралелей: коли я говорю "істинний друг", то це означає, що тут слово відповідає своєму поняттю. Ця людина дійсно відповідає поняттю приятеля. Точнісінько так само я запитую тепер, чим є істинне поетичне слово? Як воно співвідноситься з поняттям слова?

Така постановка питання дуже далеко відводить нас від способу поставлення питань в теорії комунікації та інформації. Поетичне слово має змогу стати поетичним текстом, бути написаним, але як написане, воно є словом вже в певному особливому і специфічному його розумінні: словом, щодо якого можна сказати - бо написано. Я послуговуюсь цим формулюванням Лютера, оскільки воно підкреслює щось особливе. Що ж означає це - бо написано? Воно означає не тільки те, що фіксація слова дає змогу в будь-який момент відтворити його зміст. Це притаманне всім формам фіксації слова на письмі. У нотатках, які лежать переді мною на лекції, теж щось записано. Але тут немає жодного слова, щодо якого можна було б сказати - бо написано. Чому? Бо це служить тільки і єдино для того, щоб передати якусь думку, яку я хотів би розвинути перед моїми слухачами. Вартість цих нотаток полягає у їх функціональному підпорядкуванні моїм думкам, а, отже, до "літератури" вони не стосуються. Натомість вірш не є фіксацією першого промислення якоїсь думки, яка служить тільки для її повторних відтворень. Навпаки, у тексті набагато більше дійсности, ніж на це могло б претендувати будь-яке можливе декламування. Чи сам поет читає свої твори, чи хтось інший, кожен знає, що сказане дуже віддалене від того, що, власне кажучи, розуміється і чим зміряються всі декламації. Але які ж це можливості слова дають йому силу бути настільки самодостатнім?

"Автономність" поетичного слова вира>кається не тільки в тому, що ми йому підпорядковуємось і, коли воно набуває форми "тексту", мусимо з ним співпрацювати. Адже ще є два види таких текстів. Одним з них є тексти релігійні. Я вже цитував переклад Лютера: "бо написано". В якому розумінні "бо написано?" У мовній практиці Лютера в цьому звороті часто відображається особлива риса мовлення, яку я хотів би назвати обіцянкою *(Zusage)*. На те, чому хтось присягнув, можна зіслатись, наприклад, у випадку присяги, яку один складає перед іншим. Обітник завжди щось обіцяє. Я можу на нього покладатися і посилатися. Це не просто визнання, а слово, що зобов'язує, причому обопільно. Я не можу присягнути сам по собі. Потрібно, щоб мою обітницю прийняв інший. Тільки тоді обітниця заіснує. Уявімо собі хоча б таку ситуацію: чоловік обіцяє дружині, що він не буде пити. Та вона вже давно зрозуміла, що він ніколи не зможе тієї обітниці дотримати. Тому її і не приймає, проте говорить: "Я не можу тобі повірити". Отже, обіцянка є симбіозом мовлення і відповіді. У цьому розумінні тексти релігійних одкровень є "обіцянками", тобто стають мовленням тільки тоді, коли її приймають вірні.

Другою формою такого екстраординарного тексту в сучасній державі є текст закону. Закон, оскільки він надрукований, певним чином пов'язує нас, і його головну рису я назвав би сповіщеністю *(Ansage)*. Як відомо, текст закону стає чинним тільки після його публікації. Кожне положення повинно бути проголошеним. Власне сповіщеність, завдяки якій слово через проголошення набуває чинности закону, а без неї ще ним не є, і надає цьому слову його правової сили. Однією з найжахливіших катастроф права був фатальний випадок із законом Люббе в 1933 р., повноваження якого сягали минулого. Адже кожен відразу ж відчує, що закон, який поширює свої повноваження на минуле, суперечить самому поняттю "закону", яке полягає в його написаности. Проголошення закону випливає з самої природи права.

А тепер скористаємось і "обіцянкою" і "сповіщенням" як тлом для поетичного тексту, який я назвав би відповідно свідченням *(Aussage)*. Префікс *(aus)* виражає прагнення до повноти. Свідчення у всій повноті пробує відобразити реальний стан справ. При свідченні, яке ми складаємо перед судом, нас, як свідків, навіть попереджують, що слід говорити абсолютно все, що знаєш, нічого не замовчуючи і нічого не додаючи. Це в судовій практиці і називається свідченням. Не буду з'ясовувати, наскільки сумнівною є функція свідка перед судом з інших, герменевтичних причин. Тут я беру до уваги тільки те, що є в ідеалі, тобто цей аспект, доповнений словом "свідчення". Саме він і відповідає поетичному "мовленню". Воно є мовленням, що говорить до кінця, причому нічого, що в ньому не було сказане, до його мовної дійсности додаватися не повинно. Саме ця його самодостатність і робить його "автономним". Отже, слово поета, поетичне слово є свідченням - тут мова свідчить сама за себе і не допускає нічого іншого, окрім того, що сама твердить. В іншому випадку, наприклад, у суді, ми можемо контролювати свідчення: чи відповідає істині те, що говорить свідок, підсудний чи хто-небудь інший. Поетичне слово вже цьому не підлягає, тому цікаво було б дізнатися, що це за мовлення, щодо якого просто не має сенсу, ба, просто немислимо навіть ставити питання про якусь іншу верифікаційну інстанцію, яка була б над тим, що було сказане?

Я не хотів би тут говорити про релігійну практику вживання слів, згадаймо хоча б творення молитви. Це поза моєю компетенцією. Але певні аналогії можна помітити й деінде. Отже, проблема істинности поезії: як слово поета верифікує себе само, рішуче відкидаючи всякі способи якоїсь зовнішньої верифікації? Візьмімо який-небудь літературний приклад, хоча б роман Достоєвського. Там велику роль відіграють знамениті сходи, з яких падає Смердяков. Кожен, хто прочитав *"Братів Карамазових"*, пам'ятає цю сцену і достеменно "знає", як ці сходи виглядають. Причому уявляють їх по-різному, хоча кожен гадає, що це саме вони. Було б абсолютно без сенсу питати: а як насправді виглядали ті сходи, про які "думав" Достоєвський? Тут письменникові вдалося своєю оповіддю, мовною формою, яку він витворив, збудити уяву, яка тепер будує щось в кожному з читачів, причому кожен переконаний у тому, що вочевидь бачить, як ті сходи повертають вправо, потім на пару східців додолу, і зрештою губляться в темряві. І коли хтось інший говорить, що вони звертають вліво, після чого є шість сходин, а далі темрява, то він теж, без сумніву, має рацію. Власне на міру недомовленості, якої допустився Достоєвський, він і заставляє нас будувати ті сходи у нас самих. Письменник просто виворожив самодостатність мови. Але як, якими засобами?

Хочеться навести тут побічну рефлексію: поетичне слово - це єдність звукового і значеннєвого. Міра їх взаємозв'язаности може бути більшою чи меншою, аж до апогею, коли в певних видах мистецтва, які реалізуються в мові, це вже повна нерозривність. Я маю на увазі хоча б лірику. Кожен прочитує її по-своєму. Не може бути жодного тлумачення ліричного вірша, яке б відтворило первинний твір. У кращому випадку є якийсь поет, який вживається в іншого поета і як він творить новий поетичний твір, творить у новому мовному матеріалі якийсь аналог. Щоправда, ця неперекладність має певні ґрадації. Роман можна перекласти, тому ми можем запитати, чому він надається перекладові і чому, не знавши російської, я бачу сходи, що фігурують в романі Достоєвського, настільки докладно, що навіть можу з цього приводу посперечатись. Як цього досягає мова? Взаємозв'язок звучання і значення тут явно зміщений до значення, хоча і тут ми маємо справу зі словом поетичним. Тут воно теж знаходить своє підтвердження не в чомусь іншому, наприклад, верифікації чи зовнішньому досвіді, а саме в собі. Його самодостатність означає, що воно вже не посилається ні на які інші інстанції. Але поетичну мову відзначає та властивість, що вона з усією можливою повнотою реалізує те, що собою власне і розкриває і що взагалі є плодом мовлення. Тому мені здається неправильною та естетична теорія, яка інтерпретує поетичне слово як консолідаційний центр емоційних і значеннєвих моментів, що долучаються до буденного слова. Це можливе. Але не тому, що слово стає поетичним словом, а тому, що воно набуває властивости "реалізовувати". Навіть слушне зауваження Гуссерля про те, що в естетиці ейдетична редукція здійснюється спонтанно, оскільки поставлення в бутті призупиняється, є тільки половиною справи, це ще не все. Гуссерль говорить, що в даному випадку відбувається "нейтральнісна модифікація". Коли я, вказуючи на вікно, говорю: гляньте на он той будинок, то кожен, хто виконає мою вказівку, подивитися туди, побачить будинок як підтвердження мого вислову. Натомість, коли поет описує словами будинок чи змушує нас уявити "будинок", то ми не дивимось ні на який будинок, а кожен будує "свій" будинок, причому так, що цей будинок є для нього дійсним. Тобто тут ейдетична редукція дає плоди, бо ідея будинку реалізується в слові як спонтанне "підтвердження інтенції". У цьому розумінні тут слово і є істинним, тобто таким, що розкриває: утверджується самодостатність як така. Проте все однозначне, загальновідоме, з чим можна зустрітись і деінде, причому одночасно перевірити, чи наше висловлювання йому відповідає - це в поетичному слові неначе зняте.

Однак неправильно трактувати його як якесь ослаблене усвідомлення реальности, щось на кшалт свідомости, яка обмежена в своєму праві визнавати що-небудь причетним до буття. Якраз навпаки. Саме ця реалізація, що відбувається завдяки слову, відкидає всяке порівнювання з чимось іншим і підіймає те, що є сказаним, над партикулярністю, яку ми ще називаємо дійсністю. Те, що в даному випадку ми не шукаємо підтвердження десь у світі, а навпаки, віршем розбудовуємо свій поетичний світ, у цьому, я думаю, ніхто не сумнівається. Мене ж цікавить тільки те, як слово може заставити нас відмовитись від будь-якої верифікації сказаного? У провісника повернення богів Гельдерліна це чи не найнаочніше. Хто вірить у те, що слід чекати повернення грецьких богів як чогось, що має відбутись в майбутньому, той не зрозумів, чим є поезія Гельдерліна. *"Im Liede wehet ihr Geist"*. Як поет цього добивається? Що надихає поета, коли його слово, як словесний твір,

несподівано стає саме "таким", під "таким" я маю на увазі ось що: це слово, власне кажучи, нічого не означає, але водночас усе проголошене ним, цим словом, існує, причому настільки переконливо, що деколи й сам поет не здогадується, що саме він сказав його.

Що означає вірш відбувся? Що означає те, що певний зміст, щось певним чином помислене, з чого постає вірш, підіймається через це істинне розкриваюче його слово аж до буття?

Ще раз повернімось до нашого вихідного зауваження. Ми згодились що: кожне мовлення щось говорить, але до чогось прислухатися чи говорити комусь іншому означає, що для когось щось проблематичне, яке й змушує його прийняти слово як відповідь. Як це виглядає у поетичному творі? Тут йдеться не про те, що думає поет чи що є мотивом того чи іншого його висловлювання. Тут йдеться про запитання, відповіддю на яке є сам зміст вірша і ніщо "поза ним". Що ж це за питання? Чому вірш у нас тепер щось відкидає, а щось підкреслює? І яким чином побудований нами на основі вірша новий світ стає настільки актуальним, що для нас майже немає різниці між поетичним словом сьогодення чи поетичним словом Шіллера, Шекспіра чи Ґете? Яку причинну мотивацію чи зв'язаність своїм сьогодні ми тут долаємо і як? Це можна сформулювати по-іншому: на яке запитання є відповіддю поетичний твір? Не думаю, щоб ми задовольнилися тим, що поетичні твори є відповіддю на фундаментальні питання нашого людського існування, тому й такі промовисті. У певному сенсі це справді так. Проте межові ситуації, такі як смерть, народження, страждання, вина чи щось подібне - все, що велика трагедія життя піднесла до рівня мистецьких форм, - завжди залишиться відкритим питанням, на яке ми, люди, постійно шукатимем відповідь. Проте це зовсім не заважає нашій розвідці. Тож запитаймо: на яке питання є відповіддю твір поетичний? Можливо, якщо згадати наше попереднє зауваження щодо спільної риси всякого мовлення, ми зупинимось на тому, що ця відповідь спровокована самим словом. Причому байдуже, чи її зміст стосується цієї чи іншої епохи, якщо ж нашої, то байдуже, чи він зараз пророкується, чи ні. Тут слово в такій мірі заклинає існування, що воно стає майже схоплюваним. Істинність поезії полягає в тому, що вона робить це схоплення можливим. Що таке ця "близькість" стане ясно, якщо ми розглянемо протилежний випадок. Допустимо, ми відчуваємо в якомусь вірші відсутність чогось, тоді він не є цілісним, не тримається купи. Єдине, що його утримує, це традиційність і тривіальність. Натомість справжній вірш є переживанням близькости, причому ця близькість тримається тільки на самому вірші, тій мовній формі, в яку він втілився. Але яка і чого близькість? З чим ми в ньому стикаємось? Наші спроби його зафіксувати свідчать про те, що воно від нас вислизає, що воно є минущим. Фундаментальним здобутком нашого досвіду, як істот часових, є фактичність того, що всі речі ми втрачаєм, що наше життя вицвітає і починає мріти у все дальших спогадах вже майже нереальним. Але вірш не вицвітає. Поетичне слово інколи зупиняє час. І те "написане" є не тільки обіцянкою, не тільки обітницею, але й мовленням, в якому воно розігрує своє власне тепер. З цією силою поетичного мовлення прямо можна зв'язати покликаність поета втілювати в слові те, що в ньому замкнуте. В ліричному вірші самодостатність загадково з'являється там, де зміст поетичного слова можна верифікувати по-різному: це, починаючи від Маллярме, є *poesie pure*.

Тому знову задамось питанням: як і якими засобами стверджує себе ліричний вірш? Ця "самодостатність слова", мені здається, ще раз вказує на ту фундаментальну ситуацію людини, яку Геґель описав як зажилість у світі. Основним завданням, про що свідчить життєвий досвід, є "обживання" наростаючого потоку вражень. Перш за все ми з цим зустрічаємось, коли вчимося рідної мови, будуючи тим самим все нарощуваний порядок мовно вираженої суми переживань. А з другого боку, і рідна мова, коли я здійснюю артикуляцію світу, в якій потім власне і живу, разом з тим стає завдяки цьому ближчою. Кожен знає, що означає відчувати мову. Щось звучить неприродно, щось "не до ладу". Це часто відчувається в перекладах. Якого роду близькість цей переклад руйнує? Близькість чого втрачається? Тобто, в яку медитацію ми поринаєм, коли мовимо, яка близькість нас огортає? Причому в процесі мовлення щораз ближчими для нас стають не лише слова і звороти нашої мови, але й те, що цими словами сказано. Наше уживання в мову завжди означає, що нам стає ближчим світ, що він фіксується як певний порядок духа. Натомість слова весь час є тими фундаментальними артикуляціями, які керують нашим розумінням світу. "Обживання" світу полягає в тому, що в процесі буденного мовлення він поступово змінюється.

Якщо говорити про слово поета, то воно не просто посуває цей процес "уживання" вперед. Швидше воно є дзеркалом. Але те, що в ньому відбивається, не є світом, це не є те чи інше нарешті істинне, що є в світі - це сама близькість, сама ужилість, в якій ми якийсь момент перебуваємо. В літературному слові і в найвищій його формі - поезії ця самодостатність і близькість нарешті фіксуються. Причому тут ми далекі від романтичних теорій, гадаю, що це реалії. Стихія мови відкриває універсальний доступ до світу, і в цьому мовному доступі народжуються різні форми людського пізнання. Релігійне послання віщує спасіння, вирок голосить, що в нашому суспільстві слушне, а що ні, поетичне слово своєю наявністю засвідчує нам наше існування.

Переклад Тараса Возняка

ГЕРМЕНЕВТИКА І ДЕКОНСТРУКЦІЯ: ДИСКУСІЯ Г.-Ґ. ҐАДАМЕРА ТА Ж. ДЕРРІДИ

Жак Дерріда:

Ми зібрались тут, щоб вшанувати Професора Ґадамера. Засвідчуючи свою пошану до нього, я б хотів задати йому кілька запитань.

Перше запитання стосується того, що Професор сказав нам про "добру волю", тобто заклику до доброї волі та абсолютного прагнення згоди у розумінні. Як можна переконатися, наскільки ця аксіома є очевидною? Ця аксіома не є однією із аксіом етики. Це тільки точка зору, в якій етика встановлюється для співбесідників, щоб реґулювати феномен незгоди та непорозуміння. Це надає "поважности" кантівському розумінню "доброї волі", бо хоче пізнати все, що лежить поза системою всіх прийнятих вартостей, поза будь-якими домовленостями і будь-яким гіпотетичним імперативом. Отже, ця аксіома беззастережна, тому може опинитись поза будь-якою системою вартостей, якщо ці вартості мають шкалу й існує можливість їхнього порівняння.

Тому моє ***перше запитання*** звучить так:

Чи ця беззастережна аксіома, незважаючи на ніщо, все-таки, припускає, що воля є формою необмеженості будь-якими умовами, є її останньою надією, її граничним визначенням? Чи не могло б це визначення належати до того, що Гайдеґґер слушно назвав "визначенням буття, як волі чи волінням суб'єктивности"? Чи цей спосіб ведення розмови та необхідність в ній, не належать до певної епохи, зокрема, до епохи метафізики волі?

Друге запитання:

Що чинити з доброю волею як умовою згоди навіть у непогоджуванні, якщо вона намагається об'єднати психоаналітичну герменевтику із загальною герменевтикою? Це якраз те, що Професор Ґадамер запропонував зробити. Але, що означає добра воля у психоаналізі або у дискурсі, який дотримується меж психоаналізу? Чи достатньо буде, як нам пропонує Професор Ґадамер, просто розширити контекст інтерпретації? Чи навпаки, як схильний дивитись на це я, це тільки порушить загальну перебудову контексту або навіть саму концепцію контексту? Тут я не посилаюсь на якусь специфічну психоаналітичну доктрину, а тільки на проблему, що перетинається можливістю психоаналізу. Така інтерпретація могла б, мабуть, бути ближчою до інтерпретаційного стилю Ніцше, ніж до будь-якої герменевтичної традиції від Шлейєрмахера до Ґадамера з усіма внутрішніми відмінностями між ними.

Професор Ґадамер описує контекст інтерпретації, як контекст того, що він називає "живим досвідом" *(Lebenszusammenhang)* живого діалогу. Це одне з найпереконливіших та найважливіших тверджень Ґадамера про контекстуальний зв'язок, систематичний або ні, бо не кожний зв'язок набуває систематичної форми. Але, як на мене, це одне з найпроблематичніших тверджень. Однаковою мірою це стосується

усього, що він сказав про визначення літературного тексту, поетичного чи іронічного. Що має означати "розширення контексту?" Чи це буде безперервне розширення, чи переривиста перебудова?

Третє запитання знову-таки стосується основи структури доброї волі. Так чи інакше виринають психоаналітичні роздуми і постає питання про самоочевидну передумову інтерпретаційного дискурсу, який Професор Ґадамер називає *"Verstehen"* - "розуміння іншого" і "взаєморозуміння". Чи ми говоримо про згоду, чи про непорозуміння (як у Шлейєрмахера), виникає потреба з'ясувати: чи передумова "взаєморозуміння", яка далека від неперервности "взаєморозуміння", не є розривом взаєморозуміння, певною формою взаєморозуміння розриву, тимчасовим припиненням всілякого посередництва?

Останнє зауваження. Професор Ґадамер постійно посилається на те, що досвід *(Erfahrung)*, який ми набуваємо, не може бути використаний для його метафізичного опису. Інколи, а може, навіть і завжди, метафізика представляє себе як опис досвіду, досвіду як такого, і як опис презентації, презентації як такої. Я не переконаний, що ми справді можемо зазнати досвіду, який Професор Ґадамер описує як досвід діалогу, і який можна розуміти як успіх домовлености.

Під кутом зору такого сплетіння думок і зауважень, які я порушив тут у їхній еліптичній та імпровізаційній формі, чи не можна хоча на мить побачити досить відмінний спосіб розуміння тексту?

Ганс-Ґеорґ Ґадамер:

Питання п. Дерріди засвідчують, що мої висловлювання про текст та інтерпретацію хоч і сягнули висоти загальновідомої позиції Дерріди в інтелектуальному середовищі, все-таки не досягнули бажаного рівня об'єктивности. Я вважаю, що запитання, адресовані мені, складні для розуміння. Але я зроблю зусилля як кожен, хто бажає зрозуміти іншого або бути зрозумілим. Я абсолютно не бачу жодного зв'язку між таким зусиллям та "епохою метафізики" чи кантівською концепцією доброї волі. Мені здавалось, що я сформулював досить чітко те, що я розумію під "доброю волею": для мене це означає те, що Платон назвав *"eumeneiz elencoi"*.

Тобто не йдеться про спробу використати чиюсь слабкість, щоб доказати свою рацію, а йдеться про намагання будь-яким шляхом підсилити точку зору іншого так, щоб ця точка зору дедалі просвітлювалась. Така позиція, як на мене, природна для будь-якого розуміння взагалі. Це тільки спостереження і не більше, яке не має нічого спільного із "закликом" і етикою. Кожен, хто починає говорити, прагне бути зрозумілим, бо інакше ніхто б тоді не писав і не говорив. Зрештою, я маю винятковий приклад наочности цього: Дерріда адресує мені свої запитання, отже, він повинен вважати, що я старатимусь зрозуміти їх. Зрозуміло, що це абсолютно не пов'язано з кантівською "доброю волею", але має багато чого спільного із різницею між діалектикою та софістикою.

Я також не вірю, що мене можуть зрозуміти так, щоб приписати мені намагання приєднати психоаналітичну герменевтику, тобто процес, яким аналітик допомагає пацієнтові зрозуміти себе, щоб перемогти власні комплекси, до загальної герменевтики і так розширити наївні класичні форми розуміння психоаналізу. Моя мета була якраз зворотною: показати, що психоаналітична інтерпретація відбувається в абсолютно іншому напрямку. Психоаналітична інтерпретація не намагається зро-

зуміти, що хоче сказати інший, а навпаки, намагається зрозуміти, що він не хоче сказати або навіть не припускає того, що він може сказати.

Я також розумію це як розрив, як розбіжність, але не як інший метод розуміння однієї і тієї ж проблеми. Мені ніколи не спадало на думку заперечувати те, що б могло зменшити розрив між висловлюванням та прагненням його зрозуміти і привести до взаєморозуміння. Моє запитання було доволі просте: коли і чому настає розрив взаєморозуміння? Я прагнув показати цю розбіжність розуміння, бо наприклад, П. Рікер відкидає ідею повного розриву, коли він розміщує одну навпроти одної герменевтику підозріння і герменевтику прагнення як два різні методи розуміння однієї і тієї ж проблеми.

Але в мене немає ілюзій стосовно того, що Дерріда, навіть якщо я погоджуюсь з його розумінням розриву, справді погоджується зі мною. Звісно, він може сказати, що цей розрив завжди повинен відбуватись, тому що не існує неперервного розуміння іншої особи. На його думку, концепція істини, на яку натякає гармонійна взаємозгода, і яка окреслює "правдиве" розуміння того, що ця річ означає, є сама собою наївним поняттям, яке ми вже від часів Ніцше не можемо більше схвалювати.

Немає сумніву, що саме тому Дерріда вважає мої висловлювання про живий контекст і про фундаментальне значення живого діалогу особливо проблематичними. Але саме така форма обміну словами, обміну запитаннями та відповіддями на них може витворити справжнє взаєморозуміння. Це спосіб, на якому постійно наголошував Платон, і завдяки якому можна усунути непорозуміння та хибні трактування. Насправді набагато більше систем, а не тільки лінґвістична система як система знаків, будуються за принципом *Syntheke* чи взаємопорозуміння. Це особливо притаманно тій частині комунікаційного процесу, в якому відбувається, як це сам Дерріда називає, "співбесіда".

Отже, як мені здається, можна виправдати початок процесу, в якому оформлюється і переоформлюється взаємодомовленість, щоб описати функціонування мови та її можливих письмових форм. Зрозуміло, що це не жодний різновид метафізики, а тільки припущення, яким повинен володіти будь-який партнер у діалозі, у тому числі і Дерріда, якщо він хоче поставити мені запитання. Чи справді Дерріда розчарований тим, що ми не можемо зрозуміти один одного? Звичайно, що ні, це у його розумінні знову буде повторенням метафізики. Він, по суті, намагається спродобатись, бо бере свій приватний досвід розчарування для підтвердження власної метафізики. Тому я не можу зрозуміти, як він може мати рацію, поважаючи тільки себе і погоджуючись тільки зі собою? Звичайно, я дуже добре розумію, чому він втягнув сюди Ніцше. Саме тому, що обидва помилялись щодо себе, бо насправді, і Ніцше, і Дерріда говорять і пишуть для того, щоб бути зрозумілими.

Тепер я не хотів би говорити про те, що солідарність, яка згуртовує людей і робить їх партнерами у діалозі, завжди достатня для того, щоб досягнути взаєморозуміння та взаємозгоди. Часом це потребує нескінченного діалогу між двома співбесідниками. Те саме можемо сказати і про внутрішній діалог, який веде людська душа сама зі собою. Звична річ, що у діалозі ми увесь час стикаємось з бар'єрами: буває, що ми ніби говоримо один повз одного і не можемо порозумітись. Але я переконаний, коли б цього не було, ми б ніколи разом не пройшли того шляху, який долаємо, часом не знаючи один одного. На цьому тримається уся людська згуртованість, вся соціальна стабільність.

Поза всяким сумнівом, Дерріда вважає, я сподіваюсь, він вибачить мені намагання його зрозуміти, що коли йдеться про тексти, то є різні проблеми. Для нього слово, яке з'явилось в письмовій формі, завжди є розривом. Особливо це стосується літературних текстів, які вимагають від нас відмовлятись від традиційного напрямку нашого досвіду та спричиненого ним горизонту сподіваного. Це можна подати, як Гайдеґґер: твір мистецтва, довіряючи нам себе, наповнює нас свіжим подихом. У жодному випадку це не означає заспокійливого підтвердження взаємозгоди. Але ми повинні бути здатними саме з таких позицій розуміти себе. Досвід обмежень, з якими ми стикаємось у житті, не єдине мірило нашого досвіду, що включає всі інтереси, які зводять нас. Можливо, досвід тексту завжди включає момент сутички з обмеженнями, але він водночас включає все те, що об'єднує нас. Я завжди намагався показати, що літературний текст, як лінґвістичний твір мистецтва, не тільки запалює нас і надихає, але також припускає його сприйняття, що і є початком довгого й часто повторюваного зусилля порозуміння. Кожне читання, що шукає розуміння, це тільки крок до того шляху, який ніколи не закінчується. Кожен, хто обирає цей шлях, усвідомлює, що він ніколи нічого не зможе зробити з текстом, бо він приймає тільки свіжий подих і довіру, спродуковані текстом. Це факт, що поетичний текст дозволяє щось таке, яке завершується вступом до нього та усвідомленням себе у ньому, не досягаючи при цьому ні гармонійної згоди, ні самоутвердження. Іноді потрібно заглибитись у себе, щоб виявити себе заново. Я переконаний, що я не далекий від Дерріди, коли наголошую, що ми ніколи наперед не знаємо, якими себе віднайдемо.

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

Йоганн Готфрід Гердер (1744-1803) - німецький філософ, критик, естет.
Артур Шопенгауер (1788-1860) - німецький філософ.
Карл Ясперс (1883-1969) - німецький філософ і культуролог, один з найяскравіших представників екзистенціалізму.
Моріс Мерло-Понті (1908-1961) - французький філософ, представник екзистенційної феноменології.
Фрідріх Гельдерлін (1770-1843) - німецький поет, творчість якого привертала особливу увагу М. Гайдеґґера та Г.-Ґ. Ґадамера.
Ґеорґ Вільґельм Фрідріх Ґеґель (1770-1831) - німецький філософ.
Стефан Маллярме (1842-1898) - французький поет-символіст.
Геродот Галікарнаський (V ст. до н. е.) - грецький історик, мандрівник, якого назвали "батьком історії".
Мартін Лютер (1483-1546) - німецький діяч періоду Реформації, засновник лютеранства.

Поль Рікер (1913) - французький філософ та християнський активіст, відомий своїм вкладом у філософську антропологію, етику, теологію, феноменологію, герменевтику та теорію літератури. Автор книг *"Скінченність і вина" (Finitude et culpabilite, 1960), "Символіка зла" (La simbolique du mal, 1960), "Конфлікт інтерпретацій" (Le conflict des interprétation, 1969) "Від тексту до дії" (Du texte á l'action, 1987), "Теорія інтерпретації: дискурс і додаткові значення" (Interpretation Theory: Discourse and Surplus of Meaning, 1986), "Час і розповідь" (Temps et récit, 1984-1988).* П. Рікер довший час був керівником досліджень у *Centre d'études phénomenologiques et hermeneutiques* у Парижі.

Закоріненість вчення Рікера в екзистенціалізмі Ґ. Марселя та феноменології Е. Гуссерля визначила його особливу увагу до проблем інтенційности, утаєности та божественности. Його дослідження зла як ганьби, гріха, вини, підготували ґрунт для вивчення лінґвістичного аспекту символу, метафори, тексту, нарації і перехід від феноменологічного опису до герменевтичної феноменології. На думку Рікера, метафора відіграє важливу роль в інтерпретації, оскільки вона походить від "напруження" між екзистенційною та відносною функціями дієслова "бути". Метафора витворює певну і важливу сферу, в якій особливі форми дискурсу по-різному заохочують нас послуговуватися цією фігурою не просто як "помилковим приписуванням" чи "онтологічною силою", а як неуникним динамізмом значення. Для Рікера динамізм метафоричного значення не є квапливим відступом від ідентичности, а його необхідним реконституюванням щодо тієї текстуальної ідентичности, яка рухається "між Харибдою логічної тотожности та Сцилою ідентичности ідентичностей і різниці". Текст є продуктом творення (як відкриття, так і креації) і для його автора, і для його читачів, і в обох випадках цей процес відрізняється "діалектичною структурою". Текст народжується у формі письмових знаків, матеріальність яких особливим графічним шляхом позначає "екстеріоризацію дискурсу"; однак таким способом текст віддаляється від свого автора і читач привласнює його через продуктивну діалектику інакшости і самости, віддалення і привласнення.

У своєму дослідженні *"Час і розповідь"* П. Рікер зосереджується на дослідженні взаємозв'язку між темпоральністю та наративністю, спираючись на концепції Авґустина та *"Поетику"* Арістотеля. Визначення *aporia* (суперечність у міркуванні - *прим. упорядн.*), що є такою важливою для деконструктивістського дискурсу, видозмінюється як частина характеристики руху від невизначеностей до порядку і розповіди. Рікер розрізняє три види імітації як часових функцій: пре-фігурація (минуле, послідовність дій), конфіґурація (теперішність, послідовність нарації), і рефіґурація (майбутнє, послідовність життя). Рікер порушує питання, як ми можемо зрозуміти себе "в" і "через" розповідь та само-розповідність. Розширюю-

чи гайдеґґерівський аналіз людської часовости, французький філософ стверджує, що час стає настільки людським, наскільки він набуває розповідної форми. Література, художня та історична, - це, на думку Рікера, важливий вклад у таку конфіґурацію часу.

П. Рікер переконаний, що завдання герменевтики полягає не тільки в аналізі конфліктів інтерпретації, але й також у досягненні розуміння-себе. "Я", яке знаходиться в центрі усіх досліджень Рікера, можна пізнати тільки опосередковано через культурні тексти, зокрема літературні та мистецькі. Згідно з Рікером, ми можемо визначити три основні етапи герменевтичного розуміння літературного твору: 1) більш чи менш об'єктивний аналіз самого тексту, тобто можливість застосування структурального та семіотичного аналізу змісту і форми твору; 2) процес читання, в якому актуалізується світ тексту; 3) етап екзистенційного та рефлексійного привласнення значення тексту.

Герменевтика П. Рікера, зосереджена на природі інтерпретації та розуміння, безсумнівно, розвиває та розширює загальний дискурс гуманітарних наук.

Подані нижче фраґменти праці П. Рікера *"Конфлікт інтерпретацій: герменевтичні есе"* перекладено за виданням: Paul Recoeur. *Le conflct des interpretation: Essais d'hermeneutique*, Paris, 1969.

Марія Зубрицька

КОНФЛІКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ
(Фраґмент)

До задуму цієї роботи входить дослідження можливих шляхів філософії розуміння, які б ґрунтувалися на можливому поєднанні герменевтичної проблеми з феноменологічним методом. Я пропоную короткий історичний екскурс, у якому спробую дослідити сприйнятний сенс поняття існування, сенс, через який можна було б детально з'ясувати розвиток феноменології через герменевтику.

1. Походження герменевтики

Герменевтична проблема конституювала себе задовго до феноменології Гуссерля; ось чому насамперед я веду мову про поєднання *(greffe)*, хоча можна говорити водночас і про припізнене поєднання.

Не зайво нагадати, що герменевтична проблема бере свій початок у межах екзегези, інакше кажучи, у межах дисципліни, яка пропонує розуміти текст, зокрема, інтенції тексту, суть того, що він хоче сказати. І якщо герменевтична проблема, тобто проблема інтерпретації, з'явилась завдяки екзегезі, тобто тільки тому, що читання тексту ставало завжди внутрішнім світом суспільства, традицією або рухом живої думки, яка і допускає розвиток, і вимагає його: так, читання грецьких мітів у школі стоїків, спираючись на фізику та філософську етику, створило герменевтику більше розвинуту, ніж рабинічні інтерпретації тори у Галацга або Гаддада; щобільше, інтерпретації Старого Завіту, які створили апостоли з огляду християнського бачення, дали нам інше бачення ситуації, подій, персонажів Біблії, порівняно з інтерпретаціями рабинів.

Як ці екзегетичні дебати стосувалися філософії? По-перше, тим, що екзегеза дала поштовх подальшому розвиткові теорії знака та значення, як ми її бачимо, наприклад, у християнській доктрині св. Авґустина Блаженного. Якщо текст може мати кілька значень, наприклад, історичне і духовне, то треба знову повернутися до цілісного пізнання сенсу, а не сенсу знаків, які промовляють, про які говорить логіка арґументації. Нарешті, сама інтерпретація розкриває глибинний намір подолати дистанцію, культурне віддалення, а також враховує сенс сучасного розуміння, який людина творить сама.

Відтоді герменевтика не залишилася тільки спеціальною технікою - інтерпретацією оракулів, дивом: вона виявляла основні проблеми розуміння. Ніяка яскрава інтерпретація не могла конституювати сенс запозичених способів розуміння, що існували в цю епоху: міт, алегорія, метафора, аналогія тощо. Це пов'язує поняття інтерпретації (як усну екзегезу тексту) з поняттям розуміння (у широкому плані розуміння як розуміння знака); цей зв'язок виявляє себе навіть у традиційному значенні самого слова герменевтика, як ми його знаходимо в Арістотеля; на це чудово вказує те, що в Арістотеля *hermeneia* не обмежує себе алегорією, але й

стосується й усього значення; *hermeneia* - це розуміння значення, яке і є герменевтикою, що інтерпретує дійсність відповідно до себе, або, як говорить Арістотель, "щось про щось"; це є *hermeneia*, адже висловлювання є осягненням дійсности, шляхом знакового вираження.

У цьому перше й органічне відношення між концепцією інтерпретації та теорією розуміння. Вона перетворює проблему техніки текстової екзегези в загальнішу проблему значення і мови.

Але екзегеза створює загальну герменевтику тільки завдяки подальшому розвитку, зокрема у класичній філософії та історичних науках кінця XVIII - початку XIX століть. Саме завдяки зусиллям Шлейєрмахера та Дільтея герменевтична проблема стала проблемою філософською. Назва передмови *"Походження герменевтики"* недвозначно натякає на знамените есе Дільтея 1900 року; проблема Дільтея надає *Zeisteswissenschaften* право законного порівняння з науками про природу в епоху позитивної філософії. Тому проблема стає епістемологічною: йдеться про здійснення критики історичного пізнання більшою мірою, ніж критики кантіанського пізнання природи, та про відповідність цієї критики класичній герменевтиці (закони внутрішньої зв'язности тексту, закони контексту, закони географічного, соціального, етнічного навколишнього середовища). Але вирішення проблеми потребує більших можливостей, ніж може дати чиста епістемологія: інтерпретація, яка, за Дільтеєм, встановлює як свій об'єкт документи, зафіксовані у писемності, є лише частиною ширшої сфери розуміння, в якій психічне життя виходить на життя зовнішнє; проблема герменевтики перебуває поряд з психологією: зрозуміти щось - означає перенести себе в інше життя; історичне розуміння знає також цей парадокс історичности: як історичне буття може бути зрозумілим історичною історією? У цьому випадку парадокс виявляє фундаментальну проблему: як можна об'єктивізувати внутрішнє життя? Як у цій об'єктивізації життя здатне до сприйняття і оживлення того, що включене до іншого історичного буття, повністю долаючи історичність ситуації? Головна проблема, до якої ми повертаємося у назві нашого дослідження, зводиться до питання: яким є відношення між силою і змістом, між життям носія значення і духовною здатністю пов'язувати в єдине ціле? Якщо життя не є природно знаковим, розуміння стає неможливим; але для того, щоб це життя було зафіксоване, чи не потрібно перенести у саме життя ту логіку розвитку, яку Геґель називав концепцією? Чи не потрібно іншим шляхом перейти усі способи філософії духу в тих моментах, що стосуються філософії життя? Такими є труднощі, які можуть виникнути під час пошуку феноменологічної структури прийомів.

II. Поєднання герменевтики з феноменологією

Є два шляхи занурювати герменевтику у феноменологію: шлях короткий, про нього ми вже говорили, і шлях довгий, який я пропоную розглянути. Короткий шлях - це онтологія розуміння, щось на зразок Гайдеґґера. Я називаю "коротким шляхом" онтологію розуміння тому, що пориваючи з дискусіями про метод, вона повертається в план онтології кінцевого буття, щоб повернутись до розуміння, і не в плані пізнання, а в плані буття. Гайдеґґер не хоче поступово, крок за кроком, підходити до цієї онтології розуміння; не хоче підійматись сходинками, досліджуючи методологічні підвалини екзегези, історії чи психоаналізу: він несподівано пере-

вертає проблему. Питання, за яких умов суб'єкт пізнання може зрозуміти текст, історію, перетворюється на питання: яким є буття, і що конституює буття? Герменевтична проблема зводиться тільки до аналітики цього буття, *Dasein*, що існує розуміючи.

Я хочу повернутися до цієї онтології розуміння, але спочатку відповісти на запитання, чому я пропоную рухатись шляхом довшим і важчим, використовуючи дослідження лінґвістики та семантики. Якщо я здійсню цей акт справедливости стосовно філософії Гайдеґґера, то це тому, що я просто не бачу іншого виходу; його аналітика *Dasein* не є іншою альтернативою, що стримує нас у виборі між онтологією розуміння і гносеологією інтерпретації. Довгий шлях, що я пропоную, також спрямований через двері рефлексії на рівень онтології; але він, пройшовши через семантику, має привести до цієї онтології розуміння. Мета, яку я визначив у назві параграфа, приводить лише до можливости створити справжню онтологію, позбавляє відразу всіх методологічних ускладнень, позбавляє герменевтичного кола. Але бажання такої онтології, що запропонована тут, не повинне бути схожим ні на лінґвістичну філософію на зразок концепції Віттґенштайна, ні на рефлексійну філософію на зразок неокантіанства. Моя проблема досить зрозуміла: як, рухаючись у просторі епістемології інтерпретації, рефлексія може опинитися над екзегезою, над історичним методом, над психоаналізом, над феноменологією релігії тощо, щоб зачепити, оживити і, якщо можна так сказати, гуманізувати онтологію розуміння?

Спробуємо з'ясувати, чого вимагає така онтологія розуміння.

Щоб ліпше зрозуміти сенс запропонованої революції думки, треба відновити той рух, що привів від *"Логічних досліджень"* Гуссерля до *"Буття часу"* Гайдеґґера, потім зупинитися у феноменології Гуссерля на тому, що привело до цієї революції думки. Слід взяти до уваги все у всій його радикальності, інакше поставити саме питання, повернутися до того, яке місце займає епістемологія інтерпретації в онтології розуміння.

Йдеться про врятування *erkenntnistheoretisch* проблеми і, відповідно, про відмову від думки, що герменевтика є методом боротьби, рівноцінною зброєю проти наук про природу. Дати метод розуміння - це означає залишити припущення про об'єктивність пізнання і залишитись у рамках суджень кантіанської теорії пізнання. Треба також вивільнити себе із зачарованого кола проблематики "суб'єкта-об'єкта" і переорієнтуватися на питання про буття. Але, щоб підійти до питання про буття взагалі, спочатку слід звернутися до питання про буття "тут", усього загального буття, до *Dasein*, інакше кажучи, до буття, способом існування якого є розуміння. Розуміння більше не є різновидом пізнання, а тільки різновидом буття; спосіб цього буття - існувати розуміючи.

Я припускаю, що це призведе до повного "перевертання" зв'язку між розумінням і буттям; що ж, спробуємо глибше проникнути у філософію Дільтея. Згідно з його працями, історичне розуміння не є абсолютною відповідністю теорії природи; зв'язок між життям і його проявами більше нагадує стосунки між історичною людиною та людиною природи. Якщо йти за цими порадами, проблема не посилює історичне пізнання перед обличчям пізнання природи, навпаки, копає яму науковому пізнанню, даючи оцінку йому в його вартості, щоб досягти зв'язку історичного буття з буттям у цілому, яке вказує ще на суб'єктивно-об'єктивне походження теорії пізнання.

Якщо сформулювати в онтологічних термінах герменевтичну проблему, то яку допомогу може надати феноменологія Гуссерля? Питання знову змушує нас вести свій початок від Гайдеґґера-Гуссерля і переінтерпретувати його у термінах гайдеґґеріанства. Те, що ми бачимо спочатку на шляху наших міркувань, - це добре відомий пізній Гуссерль часів після *"Кризи"*; саме згідно з ним, ми маємо тут не що інше, як пошук феноменологічних основ онтології. Внесок Гуссерля у герменевтику є подвійним: з одного боку, це найпізніша феноменологія з її критикою об'єктивізму, що веде до вищезгаданих наслідків; ця критика об'єктивізму породжує герменевтичну проблему не тільки опосередковано (оскільки ставить під сумнів претензії епістемології природничих наук, щоб гуманітарні науки послуговувались єдино можливою епістемологічною моделлю), але і безпосередньо, оскільки вона порушує питання про те, як дільтеєвський метод може бути об'єктивним і в науках про природу. З іншого боку, пізня феноменологія спрямовує свою критику об'єктивізму в об'єктивне русло, а саме до онтології розуміння: ця нова проблематика є темою *Lebenswelt*, життєвого світу, тобто зникає стара проблема відношення "суб'єкт-об'єкт", яку у неокантіанстві експлуатували як чільну тему.

І все ж, якщо пізній Гуссерль занесений до списку руйнівників, які з епістемології інтерпретації витворили онтологію розуміння, то вклад раннього Гуссерля, який йде від *"Логічних досліджень"* до *"Картезіанських роздумів"*, дуже сумнівний. Це він розчистив шлях, уявляючи собі її як інтенційний полюс, і пропонуючи як кореляти суб'єкта не тільки природу, але і поле значень, смислів. Ретроспективно розглядаючи пізнього Гуссерля і, звичайно, Гайдеґґера, рання феноменологія взагалі може постати перед нами як перше протистояння об'єктивізмові, оскільки вона визначає феномени тільки як кореляти інтенційного життя, лише як смисли, які творить цей інтенційний світ. Залишається вважати, що ранній Гуссерль тільки відновив новий ідеалізм, близький до неокантіанства, яке він поборював у собі: відновлення питання про світ, по суті, є зведенням питання про буття до питання про сенс буття; сенс буття взагалі перетворюється на простий кореляти суб'єктивного способу бачення. Отже, це виступає проти раннього Гуссерля, проти платонічних та ідеалістичних тенденцій у його теорії значення й інтенційности, що створюють теорію розуміння. І якщо пізній Гуссерль підноситься до онтології, то тільки там, де його починання редукції буття були невдалими, тільки там, де підсумковий результат феноменології вступає в суперечність з першопочатковими задумами.

Гуссерль очищає коло попередніх значень від засад математизованої природи, якою ми її бачимо після Галілея, - поле попередніх значень служить об'єктивністю для суб'єкта пізнання. Об'єктивності передує горизонт світу; суб'єктові теорії пізнання - передує діяльнісне життя, яке Гуссерль визначає як дещо безіменне, але до якого він повернувся іншим шляхом як до знеособленого кантіанського суб'єкта, але тому, що суб'єкт, який передбачає об'єкт, сам собою є своєрідним відхиленням від діяльнісного життя.

Зрозуміло, наскільки радикалізація проблеми розуміння та істини пов'язані між собою. Питання про історичність є не тільки історичним пізнанням, викладеним як метод; воно вказує на спосіб, яким існуюче є "в" існуючому; розуміння - не тільки відповідь наук про дух натуралістичним експлікаціям; воно означає спосіб буття поряд з іншими способами буття, передуючи зіткненню різноманітного сущого. У той же час життєва сила створює певну дистанцію стосовно себе, своєї трансцен-

денції, структуруючи кінцеве буття. Якщо історик може вимірювати себе (свою діяльність) за тими ж критеріями, то тільки тому, що його об'єкт і він є історичними. Експлікація цієї історичности передує будь-якій методології. Ось що є проблемою для науки - пізнання історичности буття, можливо, конституювання буття. Це створює парадокс - пізнання належить до інтерпретації свого об'єкта.

Такою є революція, що породжує онтологію розуміння; розуміння стає ніби закоріненим у проект *Dasein* і його відкритість буттю. Питання про істину більше не є питанням про метод, це швидше прояснення буття через буття, існування якого полягає у розумінні буття.

Якою б надзвичайною не була притягальна сила фундаментальної онтології, я пропоную дослідити інший шлях, а саме - пов'язати герменевтичну проблему з феноменологією. Чому це повинно передувати аналітиці *Dasein*? Є принаймні дві причини: разом зі способом радикального опитування Гайдеґґера, існує проблема, яка рухає наш пошук, але вона не тільки залишається без відповіді, а й втрачається сама перспектива бачення. Як, скажіть мені, дано цілісність екзегези, інакше кажучи, інтерпретації тексту? Як леґітимуються історичні науки перед науками природничими? Що є арбітром у конфлікті інтерпретацій, які протистоять одна одній? Цю проблему не розглядали у фундаментальній герменевтиці; і не випадково: адже герменевтика прагне не до пошуку виходу, вирішення, а до руйнації та розриву; Гайдеґґер не хоче розглядати жодної проблеми, яка була б частково пов'язана з розумінням; він тільки хоче редукувати наше око і переінтерпретувати наш погляд; він хоче, щоб ми підкорили історичне пізнання онтології розуміння, як похідну форму формі вторинній. Але він ніяк не дає нам побачити, в якому значенні розуміння історичне є похідним щодо цього первісного розуміння. Тому чи не ліпше починати з похідних форм розуміння і зрозуміти сенс їх вторинности? З цього випливає, що потрібно виходити з розуміння здійсненого (виявленого), тобто з мовного аспекту.

Ці попередні судження спонукають нас до роздумів: для того, щоб руйнування епістемологічного розуміння буття стало можливим, спочатку треба пояснити, по суті, без зайвих деталей попередньої епістемології, буття *Dasein*, як воно себе конституює і розкрити деталі розуміння як способу буття. Складність перед-даности розуміння як способу пізнання і розуміння як способу буття, полягає ось у чому: розуміння, що є результатом аналітики *Dasein*, само є буттям, яке розуміє себе як буття. То чи не варто звернутись саме до мови, щоб віднайти вказівки на те, що розуміння є способом буття? Ці два заперечення приводять водночас до пропозиції позитивної: замінити короткий шлях до аналітики *Dasein*, шляхом довгим, починаючи з мовного аналізу; нарешті буде збережено постійний зв'язок з дисциплінами, які знайшли себе у практичному пошукові методологічних способів інтерпретації, і можна буде протистояти спокусі відділяти істину, чисте розуміння від методу використання у тих дисциплінах, що походять від екзегези. Якщо може бути підготовлена нова проблематика існування, то це не може бути нічим іншим, як початком й основою семантичного з'ясування концепції розуміння для всіх герменевтичних дисциплін.

Далі я пропоную визначити, як можна вирішити питання про існування через повернення до семантики: просте роз'яснення семантики залишатиметься "у повітрі" доти, доки не буде показано, що розуміння окремих проявів сущого або

символічне розуміння є тільки моментом розуміння-себе; семантичний підхід пов'язаний також з підходом рефлексивним, але суб'єкт, який витлумачує інтерпретатор, не є більше чистим *cogito*. Це існування, що розкривається через екзегезу самого життя, яке стоїть у бутті перед самим собою, володіє собою і запитує самого себе про своє існування. Герменевтика розкриває також спосіб існування, який залишається від початку і до кінця буттям-інтерпретацією. Лише рефлексія в акті самознищення себе як рефлексії може відродити онтологічне коріння розуміння, але це не стане на перешкоді мові й рефлексивному рухові. Шлях, яким маємо йти далі, є важкий.

III. План семантики

У мові, від початку і завжди, виявляє себе онтичне й онтологічне розуміння. Воно не є таким предметом зайвого пошуку для семантики поряд з усім герменевтичним колом. Екзегеза уже привчила нас до думки, що текст має безліч смислів, що ці смисли нашаровуються один на одного, що смисл духовний переноситься на смисл історичний чи смисл літературний (поняття *transtata signa* у св. Авґустина), щобільше, на смисл як такий; Шлейєрмахер та Дільтей привчили нас розглядати тексти, документи, пам'ятки як вияви життя, зафіксовані письмово; екзегеза починає свій зворотний шлях до цих об'єктивацій духовних сил у психічних зв'язках, далі - у зв'язках історичних; ці об'єктивації та фіксації створюють інші форми трансферування смислів.

Ніцше розуміє вартості, як експресію сили і безсилля волі до влади, які треба проінтерпретувати; згідно з Ніцше, життя - це ніщо інше, як інтерпретація: філософія повинна також бути інтерпретацією інтерпретацій. Фройд, називаючи це роботою сновидінь, розглядає прояви поведінки, які він визначає як заміщення (сублімація) прихованих смислів, вони піддаються викривленню, яке водночас і показує, і приховує невиявлений (латентний) смисл у явному смислі; Фройд простежує розгалуження цього викривлення у мистецтві, моралі, релігії і визначає також екзегезу (тлумачення) культури досить подібною до Ніцше. Він не позбавляє сенсу пошуки, які можна було б назвати семантичним гніздом усієї герменевтики, загальної й часткової, фундаментальної та спеціальної. Він показує, що загальною основою, через яку розкривається решта форм тлумачення в психоаналізі, є множинність архітектоніки смислу, котру можна назвати двозначністю смислу або багатозначним смислом, роль якого щоразу полягає у багатозначності способів показувати, приховуючи.

Ось чому я вважаю, що треба обмежити аналіз мови саме семантикою цього показування-приховування, семантикою виявів.

Маючи право на участь у дослідженні цієї сфери семантики (мова, що конституює символіку зла), я пропоную назвати її символізмом виявів. Я вживаю також поняття символу у значенні вужчому, ніж інші, котрі, як Кассірер, називають символічним будь-яке сприйняття дійсности через знак, перцепцію, міт, мистецтво аж до науки; і водночас вживаю поняття символічного у значенні ширшому, ніж послідовники латинської реторики або традиції неоплатонізму, які зводять символ до аналогії. Я називаю символом усі структури значень або смислів першопочаткових, буквальних, смисли непрямі, вторинні, які не можуть бути виявлені так, як

смисли первинні. Цей опис проявів з подвійним смислом конституює безпосередньо герменевтичне коло.

Концепція інтерпретації також допускає різне розуміння; я пропоную дати їй розширене тлумачення, як і поняттю символа; інтерпретація, між нами кажучи, є роботою думки, що полягає у перетворенні смислів таємних в смисли виявлені, показує рівні значень, що містяться в значенні буквальному. Я зберігаю також першопочаткове значення тлумачення, тобто тлумачення як інтерпретації прихованих смислів. Символ та інтерпретація повинні стати і поняттями корелятивними; є інтерпретація або багатозначність смислу, і саме через інтерпретацію багатозначність смислів стає з'ясованою.

Це подвійне розмежування семантичного поля - з боку символа і з боку інтерпретації - результат численних завдань, якими я відмежовуюсь від складання "описових реєстрів".

У тому, що стосується символічних виявів, завдання лінґвістичного аналізу мене цікавить подвійно. Йдеться, з одного боку, про те, що треба зробити найширший і найповніший опис можливих символічних форм. Цей індуктивний шлях доступний (і можливий) на початку пошуку, оскільки питання, безсумнівно, зумовлене загальною структурою цих різних форм символічних виявів. Потрібно розглянути, без турботи про зведення до незрілої єдности, і космічні символи, які стали новою сторінкою у феноменології релігії (наприклад, Ван дер Льюв, Мірча Еліаде, Моріс Лінгард), символізм сновидінь, який відкрив психоаналіз, разом з усіма його відповідниками у фольклорі, леґендах, приказках, мітах, і мовну творчість поетів, тримаючись за нитку і пов'язуючи чуттєві, слухові, зорові або інші образи, або ж символіку космосу і часу. Незважаючи на їхнє усебічне закорінення у психологічну вартість космосу, в сексуальний символізм, у чуттєві зображення, увесь цей символізм можна проінтерпретувати у мовному аспекті. Не існує символів без людини, яка говорить, принаймні влада подібного символа незначна; тільки у мові всесвіт, бажання, зображення отримують доступ до чуттєвости; щоб зрозуміти світ, завжди потрібне слово.

Цей перелік властивостей символічних виявів здійснений для цілісного бачення критеріїв, що слугують для конституювання символічних форм, таких як метафора, алегорія, подібність. Як спрацьовує аналогія у "перенесенні смислу?" Які є інші способи пов'язування смислів, крім аналогії? Як поєднується з цим конституюванням символічного смислу механізм сновидінь, який запропонував Фройд? Наскільки можливе нашарування реторичних форм, уже відомих, таких як метафора та метонімія? Чи має значення для феноменології релігії механізм сублімації, який відкрив Фройд і назвав "роботою сновидінь?" Такими є структурні питання, що вирішують проблему критерію.

Ці критерії нероздільні зі способами інтерпретації. Ми маємо насправді визначити поле символічних виявів та способу їх інтерпретацій. Відповідно у методології інтерпретації і відображаються проблеми, які ставить символ. Інтерпретація залишає місце для методів дуже несхожих, несумісних, протилежних за баченням проблем. Я маю на увазі феноменологію релігії та психоаналіз. Вони протистоять одне одному настільки, наскільки це можливо. Нічого дивного: інтерпретація є частиною численних обумовленостей символів - їх надобумовленостей, як твердить психоаналіз; але кожна інтерпретація, вже за своїм визначенням, створює це багатство, цю різноманітність і відтворює символ.

Завдання пошуку цих критеріїв показує, що форми інтерпретації відносні щодо теоретичних структур герменевтичної системи сприйняття. Феноменологія релігії також є способом дешифрації релігійного об'єкта через ритуал, міт, віру; але вона тільки частково розглядає проблематику священного, яке визначає свою теоретичну структуру. Психоаналіз, навпаки, знає тільки один вимір символа: він відхиляє пригнічення бажань; тому єдино можливим є розгляд форм сиґніфікації (означення), конституйованих у підсвідомому, починаючи з первинного пригнічення і відповідно подальшого пригнічення вторинного. Не варто докоряти психоаналізові за обмеженість: це його буттєвий смисл. Психоаналітична теорія (так Фройд називав свою метапсихологію) обмежена правилами інтерпретації, які можна назвати семантикою бажань; психоаналіз може знаходити тільки те, що він шукає - це "економічне" значення уявлень й афектів, які здійснюються через сни, неврози, мистецтво, мораль, релігію; він не повинен шукати нічого іншого, окрім прихованих виявів уявлень й афектів, що належать найархаїчнішим бажанням людини; цей приклад гарно показує обсяг герменевтичної філософії, її семантичний рівень. Вона починається з розширеного дослідження символічних форм, з аналізу розуміння символічних структур; вона продовжується у протистоянні герменевтичних стилів у критиці систем інтерпретації, переносячи проблему різноманітности герменевтичних методів на рівень структур відповідних теорій. Герменевтична філософія готує вирішення досить значних завдань як справжній арбітр між всезагальними претензіями різних інтерпретацій. Показуючи, як кожен метод розкриває форми цієї теорії, вона встановлює межі її справді теоретичного опису. Такою є критична дія теорії, що оцінена на чисто семантичному рівні.

Тут можна відзначити численні переваги. По-перше, зближення з семантикою підтримує герменевтику в єдності з практично корисними методологіями і позбавляє небезпеки відірвати свою концепцію істини від концепції методу. Крім того, вона забезпечує вростання герменевтики у феноменологічний рівень, інакше кажучи, на рівень теорії знаків, розробленої ще у *"Логічних дослідженнях"*. Звичайно, Гуссерль не допускав ідеї знака, інтерпретованого неоднозначно; він не допускав подібної можливости уже в першій частині *"Логічних досліджень"*; ось чому феноменологія *"Логічних досліджень"* не може бути герменевтикою. Але якщо ми погоджуємось з Гуссерлем, то найменше щодо виявів (знакових об'єктивацій); це якраз те, що зумовлює розбіжності, і не на рівні феноменології *Lebenswelt*. Нарешті, зважаючи на дебати про мовний план, я маю намір зблизити різні філософії, що існують на спільному ґрунті. Звичайно, семантика багатознаних виявів (об'єктивацій) протистоїть металінґвістичній теорії, що хоче перетворити мови у функціональні ідеальні моделі; ця опозиція також актуальна у порівнянні з ідеалом однозначности Гуссерля; однак вона вступає у плідний діалог з доктринами, що походять від *"Філософських досліджень"* Віттґенштайна і школи лінґвістичного аналізу англосаксонських країн; це є також такий рівень, який загальною герменевтикою долає упередженість сучасної біблійної екзегези, що починається з Больцмана та його школи. Я бачу цю загальну герменевтику як вклад у єдину філософію мови, в якій ми відчуваємо потребу. Сьогодні ми є людьми, які володіють символічною логікою, наукою екзегези, антропологією, психоаналізом і які, можливо, вперше мають здатність охопити єдиними питаннями увесь людський дискурс. Прогрес усіх несумісних дисциплін щораз виявляє й ускладнює проблеми цього дискурсу. Єдність людей, які говорять, сьогодні уже стає проблемою.

IV. План рефлексії

Попередній аналіз, присвячений семантичним структурам об'єктивації з подвійним або багатозначним смислом, є "вузьким місцем", що його повинна подолати філософська герменевтика, якщо вона не зможе зачепити за живе дисципліни, що є методологічним засобом інтерпретації: екзегезу, історію, психоаналіз. Щоб розглядати герменевтику як філософію, то семантики об'єктивації з багатозначними смислами замало. Лінґвістичний аналіз, що трактує значення як єдність, замкнену в собі, безповоротно підносить мову на рівень абсолюту. Це гіпостазування мови породжує інтенції знака. Мова сама собою як сфера значень, запитує буття, посилаючись на існування.

Визнаючи це, ми повертаємося до Гайдеґґера: якщо щось пожвавить рух до подолання лінґвістичного підходу, то тільки бажання наблизитися до онтології; це вимога, яку ми адресуємо аналізові, що засуджує мову на ув'язнене існування.

Але як реінтеґрувати семантику в онтологію, не потрапивши під вплив заперечень, які ми недавно висловили в *Dasein*? Проміжний етап у напрямку до екзистенції - це рефлексія, інакше кажучи, зв'язок між розумінням знака і розумінням-себе. Саме в собі ми маємо змогу розпізнати екзистенцію. Пропонуючи встановити зв'язок символічної віри із розумінням-себе, я маю надію виконати обіцянку, дану глибшій герменевтиці. Такою інтерпретацією пропоную подолати відчуженість, дистанцію між минулою культурною епохою, якій належить текст, і розумінням-себе. Долаючи цю дистанцію, повертаючись до розуміння тексту, екзегеза може засвоювати смисл; відчужений, він може повернутися до істинного, інакше кажучи, до буття; тільки розширюючи істинне розуміння самого себе, можна зрозуміти іншого. Уся герменевтика є також, експліцитно чи імпліцитно, розумінням-себе через повернення до розуміння іншого.

Я, не вагаючись, скажу, що герменевтика повинна бути занурена у феноменологію не тільки на рівні теорії значень у *"Логічних дослідженнях"*, але й на рівні проблематики *Cogito*, оскільки воно розвивалася від "ідей" до *"Картезіанських роздумів"*. Але не менш рішуче я скажу, що занурення трансформує віддаленість. Ми маємо вже бачити, як проникнення двозначних знаків у семантичне поле примушує відмовитись від ідеалу однозначности, проповідуваного в *"Логічних дослідженнях"*. Треба зрозуміти, що поєднуючи багатоманітність смислу із розумінням-себе, ми дуже глибоко трансформуємо проблематику *Cogito*. Це є внутрішня реформа рефлексивної філософії, яка найглибше підтверджує, що ми відкриваємо новий вимір екзистенції. Але перш ніж говорити про те, як *Cogito* розширилось у своєму значенні, вкажемо на те, як *Cogito* розвинулось та збагатилось через повернення до герменевтики.

Поміркуємо насамперед над тим, що означає саморозуміння як таке, оскільки ми використовували смисл психоаналітичних інтерпретацій або екзегезу тексту. Відверто кажучи, ми не знали цього спочатку й збагнули тільки згодом, коли бажання нашого розуміння само привело нас до цього використання. Чому було саме так? Чому самість, що спрямовувала інтерпретацію, змогла повернутися тільки як результат цієї інтерпретації?

Є дві причини: спочатку треба сказати, що відоме нам картезіанське *Cogito*, яке пізнавало себе переважно у досвіді сумніву, є істиною настільки ж непотрібною, як

і незаперечною, я заперечую тільки те, що це не є істина. Це істина, яка звертається до себе із запитанням: у такому вигляді вона не може бути ні підтвердженою, ні запереченою: це водночас позиція буття і дієвости, існування і процедури мислення: я є, я мислю, для мене існувати - це мислити; я існую остільки, оскільки я мислю. Але ця істина - непотрібна істина, вона не може створювати щось інше, оскільки *ego Cogito* не відчуває себе в дзеркалі цих предметів, творінь і, нарешті, вчинків. Рефлексія - це сліпа інтуїція, якщо вона не є точкою опосередкування, так Дільтей називав вияви, в яких об'єктивується життя. Якщо використовувати іншу мову, наприклад, Жана Наберта, рефлексія є лише пристосовуванням до акту нашої екзистенції через критику аплікації творів і вчинків, які є ознаками дій того, що існує. Нарешті, рефлексія є критикою не в кантіанському сенсі виправдання наук, а в тому сенсі, що *Cogito* може бути зрозумілим тільки через повернення до аплікативного розуміння виявів життя. Рефлексія є пристосуванням наших зусиль до існування та до нашого бажання буття стосовно творів, які засвідчують ці зусилля і ці бажання.

Але *Cogito* є не тільки істиною такою ж непотрібною, як і незаперечною; *Cogito* є поглядом, який виявляється через фокус *Cogito*. Ми маємо також зрозуміти ці екзегетичні дисципліни, і через психоаналіз, зокрема, що свідомість нібито безпосередня є "свідомістю опосередкованою"; Маркс, Ніцше і Фройд навчили нас "зривати маски". Надалі потрібно поєднати критику опосередкованої свідомости з усіма виявами *Cogito* у "документах" нашого життя; філософія рефлексії повинна бути повністю протилежна філософії свідомости.

Ось інша причина попереднього зближення. Не тільки "я" може відчуватися в виявах життя, що об'єктивується, але й екзегеза тексту свідомости дала перший поштовх інтерпретації опосередкованої свідомости. Ми знаємо, після Шлейєрмахера, що є герменевтика "тут" і реінтерпретація.

Рефлексія повинна бути опосередковано роздвоєною, оскільки екзистенція виявляється тільки у "документах" життя, а також тому, що свідомість є спочатку опосередкованою і що потрібно завжди підніматися до критики самозрозумілости розуміння.

На завершення цього другого етапу, який ми назвали етапом рефлексивним, я хочу показати, наскільки можливе поєднання з результатами першого етапу, який ми визначили як етап семантики. На цьому першому етапі ми побачили існування у мові "однозначних фактів".

Зрозуміло, що визнання "вини" свідомости походить від символіки ганьби, гріха; є фактом, що пригнічення бажань виявляє себе через символіку, що найадекватніше відтворюється у сновидіннях, леґендах, мітах. Очевидно, також, що священне виявляється у космічних символах: сонце, земля, вода, вогонь. Але філософське обличчя цієї мовної двозначности підлягає логічній об'єктивації, згідно з якою двозначність мови ґрунтується тільки на хибних арґументах. Виправдання герменевтики може бути радикальним тільки за умови, що у самій природі рефлексивного мислення буде знайдено логічний принцип множинности смислу. Ця логіка вже не є логікою формальною, а логікою трансцендентальною; вона встановлюється на рівні умов можливости: не умови об'єктивности природи, а умови освоєння наших буттєвих бажань; тобто логіку подвійного смислу, власне герменевтики, можна назвати трансцендентальною. Якщо дебати не вивести на цей рівень, можна швидко поставити ситуацію у безвихідь: даремно намагатися підтримати дебати на рівні і

дати місце двозначним символам поряд зі символами багатозначними; але відмінність принципів двох видів двозначности смислу, з якою зустрічаються екзегетивні науки і двозначности як нечіткости смислу, що переслідує логіку, не може бути виправданою тільки на рівні семантики. Дві логіки не можуть існувати на одному рівні. Тільки проблематика рефлексивна виправдає семантику подвійного смислу.

V. Екзистенційний етап

На завершення шляху, який ми пройшли з мовною проблематикою і проблематикою рефлексивною, я хочу показати, як вони можуть бути поєднані з екзистенційною проблематикою. Онтологія розуміння, до якої Гайдеґґер прийшов через переворот, через радикальну заміну способу пізнання способом буття у цій онтології, може бути (для нас, хто діє опосередковано і сходинками) тільки горизонтом, інакше кажучи, визначеною метою. Відособлена онтологія перебуває за межами нашої досяжности; тільки у процесі інтерпретації ми помічаємо буття, що інтерпретується. Онтологія розуміння криє у собі методологію інтерпретації, згідно з невідворотним герменевтичним колом, яке нам окреслив сам Гайдеґґер. Тільки у конфлікті протилежних герменевтик можемо побачити інтерпретаційне буття: єдина онтологія є для нас такою недоступною, як і онтологія відокремлена; будь-яка герменевтика розкриває певні екзистенційні моменти та обґрунтовує себе як метод.

Ми продовжимо наш перший шлях, той, яким ми пропонували йти через філософську рефлексію до психоаналізу. Чого нам можна чекати від цього для фундаментальної онтології? Двох речей: спочатку істинного витіснення класичної проблематики суб'єкта як свідомости, далі - відновлення значущости проблематики існування як бажання. Те, що психоаналіз наблизився до онтології, є наслідком критики свідомости. Інтерпретація снів, фантазій, мітів і символів у психоаналізі є для нас кількома сходинками у подоланні претензії свідомости, що видає себе за справжній смисл. Боротьба проти нарцисизму (фройдівський еквівалент хибного *Cogito*) веде до прояснення вкоріненості мови у бажанні, пульсації життя. Філософія, якої дотримується ця книжка, веде до використання істинної аскези суб'єктивности.

Ця відмова є, звичайно, також перипетією рефлексії; але треба встановити реальні втрати найархаїчнішого з усіх об'єктів - самости. Євангелія говорить про душу: потрібно втратити, щоб отримати. Увесь психоаналіз говорить про втрачені об'єкти, які повертаються символічно; рефлексивна філософія повинна інтеґрувати ці відкриття у своєму безпосередньому завданні; потрібно втратити самість, щоб знайти "я". Це добре, оскільки психоаналіз є якщо не філософською дисципліною, то принаймні дисципліною для філософії; підсвідомі суперечності філософії ведуть мову про влаштування знаків у плані, зміщеному до безпосереднього суб'єкта; це є знаки фройдівської топології: архаїчніші значення організуються серед різних сенсів, в яких сводомість безпосередньо себе приховує. Реалізм підсвідомого, трактування топографії й економічних виявів, фантазмів, симптомів і символів трактується як умова можливости герменевтики, вільної від упереджень *Ego*.

Фройд запрошує нас по-новому поставити питання про зв'язок між смислом та енергією, зрештою, між мовою і життям. Ця проблема була вже в *"Монадології"* Ляйбніца: як поняття артикулюються в бажанні? Такою ж є ця проблема в *"Етиці"* Спінози (у третій книжці).

У цьому плані психоаналіз нам відновлює те ж саме питання: як порядок значення включений у порядок життя? Ця регресія смислу бажання є індикатором можливости наближення рефлексії до екзистенції. Нині виправданий вислів, який ми вважаємо, можливо, надто патетично, але залишається тільки попереднім висловом: через розуміння самих себе нам стає зрозумілим смисл наших буттєвих бажань і наших життєвих зусиль. чснування, сьогодні ми можемо це сказати, є бажанням і зусиллям. Ми звертаємося до зусилля, щоб підкреслити позитивну енергію і динамізм, ми звертаємося до бажання, коли відчуваємо нестачу й убогість: Ерос є сином Порос і Пеніа. Нарешті, *Cogito* більше не є якоюсь вимогливою силою, як це було раніше: я хочу сказати, що ця вимогливість повинна бути спрямована на самих себе; *Cogito* повинно усвідомлювати себе як буття, що звертається до самого себе з питанням. Але якщо проблематика рефлексивна може і повинна подолати саму себе у проблематиці екзистенційній, то тільки і через інтерпретацію таких проблем: це дешифрація хитрощів бажання, через які розкривається коріння смислу і рефлексії; я не можу гіпостазувати бажання поза процесами інтерпретації; бажання завжди залишається буттям - інтерпретацією; бажання розглядаю як таємницю свідомости, але я не можу зрозуміти його, відриваючи, наприклад, від міології, як її розглядали через вияви свідомости первісних ідей у психоаналізі. Це повернення до самого себе, в якому розкривається *Cogito* (через роботу інтерпретації) можна визначити як археологію суб'єкта. У цій археології суб'єкта виявляє себе існування, але воно залишається прихованим у процесі інтерпретації, який воно ж і створює.

Цей рух психоаналізу, зрозумілого як герменевтика, примушує нас діяти, використовуючи інші герменевтичні методи хоча б як різноманітні способи бачення. Існування, яке відкрив психоаналіз, виступає як бажання; це існування принципово розкриває себе в археології суб'єкта. Інша герменевтика (і насамперед феноменологія духу) приводить нас до повернення іншого способу розкриття природи смислу не через повернення до суб'єкта, а через аналіз того, що перед ним. Я із задоволенням скажу, що це герменевтика, яка розкриває глибини свідомости. Це не в останню чергу аналіз поняття душі в *"Феноменології духу"* Геґеля. Я посилаюсь на нього тому, що його метод інтерпретації протилежний до фройдівського. Психоаналіз нам пропонує спуститись до архаїки, феноменологія духу нам пропонує рух, за яким кожне образне зображення (символ) має свій смисл. Нарешті телеологія суб'єкта протилежна до археології суб'єкта. Але головним для нас тут є те, що телеологія, такою ж мірою як і фройдівська археологія, конституює себе лише у процесі інтерпретації, яка намагається одне образне зображення виразити через інше; дух може реалізувати себе тільки у цьому взаємопереході одного образу в інший; він є діалектикою самих речей, тому предмет ніби вирваний зі свого дитинства, позбавлений своєї археології. Ось чому філософія залишається герменевтикою, прочитанням прихованих смислів у текстах зі смислами ніби відомими. Завдання цієї герменевтики - показати, що існування не йде за словом, смислом, за рефлексією, а бере свій початок в екзгезі значень, що закорінені в світ культури; існування повинно засвоювати в собі тільки смисли, які є спочатку "на поверхні", у творах, інституціях, пам'ятках культури або інших об'єктиваціях життя духу.

Саме це є онтологічним горизонтом, що задає поле питань феноменології релігії, як у Ван дер Льюва і Мірчі Еліаде. Як те, що ми можемо віднести до феноменології,

тут є тільки дескрипція обряду, міту, віри, інакше кажучи, форми поведінки, мови і відчуття, через які людина сприймає священне. Але якщо феноменологія може залишитися на рівні дескриптивному, рефлексивне відновлення роботи інтерпретації веде далі: розуміючи самого себе "в" і "через" священні знаки, людина здійснює найрадикальнішу поступку самій собі, наскільки вона це може зрозуміти: ця поступка перевищує усе, що зробив психоаналіз та геґелівська феноменологія; археологія і телеологія розвінчують також *arche* і *telos*, що можуть бути предметом розуміння; подібний предмет розуміння не менше важливий, ніж поняття священного, яке є головним у феноменології релігії; це символічно визначає альфу всієї археології й омегу всієї телеології; священне звертається із запитанням до людини і в цьому звертанні проголошує себе як таке, що влаштовує все своє існування, оскільки священне в своїй абсолютності виступає як дія і як буттєве бажання.

Нарешті, герменевтики протистоять у багатьох аспектах, кожна по-своєму прямує до онтології розуміння.

Кожна з них по-своєму говорить про залежність самости від існування. Психоаналіз показує цю залежність археології суб'єктивности, феноменологія духу - у телеології образів, самих речей, а феноменологія релігії - у знаках священного. Такою є основна онтологічна причетність інтерпретації. Онтологія пропонує тут не місце розриву онтології з інтерпретацією; вона залишається включеною в коло, яке є основою роботи інтерпретації й інтерпретаційного буття; це не є межею тріумфу онтології; водночас онтологія не є наукою, оскільки вона не позбавляє від внутрішніх "війн", що виникають між герменевтиками.

Проте, всупереч подібній хиткості, ця онтологія має право стверджувати, що протилежні за спрямуванням герменевтики є не тільки "мовними іграми", як це буде тоді, коли їхні глобальні претензії зможуть і надалі реалізовувати себе тільки в мовному аспекті. Для лінґвістичної філософії усі інтерпретації однаково сприйнятні у межах теорії, яка визначає правила подібного читання. Ці однаково сприйнятні інтерпретації залишаються "мовними іграми", які можуть вільно змінювати правила, якщо не буде визначено, що кожна з цих інтерпретацій має підстави на існування; це щось подібне до того, як психоаналіз є основою для археології суб'єкта, феноменологія духу - для телеології, а феноменологія релігії - для есхатології. Онтологічні структури здатні перенести конфліктні інтерпретації у сферу лінґвістики. Але ці взаємопов'язані образи буття, які ми маємо і в які занурюються взаємозаперечні інтерпретації, не дають нам нічого, окрім діалектики інтерпретацій. З цього погляду, герменевтика неможлива. Тільки герменевтика, заснована на символічних образах, може показати, як ці різноманітні моделі існування створюють єдину проблематику; адже ці символи найпридатніші, щоб показати єдність численних інтерпретацій; потрібний єдиний вектор, який об'єднає численні герменевтики. Істинними символами різноманітних герменевтик є ті, що спрямовані на виникнення нових значень і на аналіз архаїчних фантазмів. Це є той смисл, про який ми говоримо в нашій передмові: існування, про яке може говорити філософська герменевтика, залишається завжди існуванням інтерпретативним; саме у роботі інтерпретації існування розкриває численні властивості залежности самости, самозалежности бажання, викладеного в археології суб'єкта, самозалежности духу, викладеної у теології, самозалежности священного, викладеної в есхатології. Саме розвиток археології, теології та есхатології знищив рефлексію. Онтологія - це

земля обітована для філософії, що починається у мові і через рефлексію але, як і Мойсей, суб'єкт, який володіє мовою й мислить, може це зауважити тільки перед смертю.

Переклад Віталія Дондюка

Примітки

Фрідріх Шлейєрмахер (1768-1834) - німецький протестантський філософ і теолог.
Вільгельм Дільтей (1933-1911) - німецький філософ історії та культури, зробив значний вклад у розвиток метафізики, теорії знання та психології.
Августин Блаженний Аврелій (354-430) - християнський теолог і церковний діяч, один із головних представників західної патристики.
Ернест Кассірер (1874-1945) - німецький філософ, автор відомих книг *"Філософія символічних форм"* (1929), *"Есе про людину: вступ до філософії людської культури"* (1944), *"Мова і міт"* (1925).
Ван дер Льюв (1890-1950) - один з найвизначніших представників феноменологічної школи в релігієзнавстві.
Мірча Еліаде (1907-1986) - історик релігії, відомий своїми дослідженнями міту та символічної форми, автор книги *"Міт вічного повернення"* (1949).
Вільгельм Готфрід Ляйбніц (1646-1716) - німецький філософ, математик.

ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКА МОДЕЛЬ У ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Екзистенціалізм - філософський напрямок, який акцентував основну увагу на індивідуальному самовираженні людини. Філософія екзистенціалізму виходить з того, що людина, зокрема людина XX ст., відчуває певну абсурдність у світі, і тому незадоволена, відчужена, перебуває у відчаї. Тільки свобода людини та свобода вибору дають їй змогу самовиявитися, самовиразитися і надати сенсу своєму існуванню; водночас такий вибір пов'язується із відповідальністю перед собою та перед іншими. Індивідуальність, сутність, суб'єктивність, свобода, смерть, час і майбутнє - це основні теми екзистенціалізму. Філософи-екзистенціалісти у своїх працях значну увагу приділяють людським відчуттям, що виступають основним каталізатором людської дієвості: саме відчуття неспокою, відчаю і незадоволення, загрози смерти приводять до самоаналізу, який може завершитися висновком про потребу самореалізації. На думку багатьох філософів-екзистенціалістів, для повного осягнення справжнього сенсу свого існування, людина повинна пройти такі етапи: етап відчуття своєї вкинутости у цей світ і своєї покинутости в ньому, етап "межової ситуації" - усвідомлення конфлікту зі світом та свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу, пізнання та вибору власних життєвих вартостей, і етап вільного та свідомого вибору дотримуватися цих вартостей у своєму житті. Якщо не існує конфлікту між існуючим становищем та бажаними вартостями, то людина вдається до самонеґації. На першій стадії людина незадоволена відсутністю повноти свого існування, і якщо вона хоче бути справді собою, то перед нею відкриваються дві перспективи: вибір автентичности або неавтентичности. Як і скептики, так і прихильники цієї можливости осягнення автентичної екзистенції погоджувалися, що намагання досягнути своєї автентичности - основна мета у житті, бо людська екзистенція має сенс тоді, коли людина вибирає власні можливості і відповідає за результати вільного вибору і власної свободи. Не тільки Н. Аббаньяно, К. Ясперс і М. Бубер вірили, що таки можна осягнути справжнє існування, але й Ж.-П. Сартр, який твердив, що "життя починається на другому березі відчаю", і А. Камю, який у *"Міті про Сізіфа"* твердив, що постійна боротьба людини - це шанс втечі від абсурдности світу. Не всі представники екзистенціалізму були оптимістами щодо досягнення автентичности існування. Зокрема, представники атеїстичної вітки в екзистенціалізмі (Ж.-П. Сартр) твердили, що людина покинута всіма, що Бог не відкрив людині сутности життя. Представники "християнського екзистенціалізму" М. Бердяєв, М. Бубер, Н. Аббаньяно, Г. Марсель наголошували на онтологічному значенні людської віри та надії.

Від кінця минулого століття твердження екзистенціалізму знаходили своє повне або часткове відображення у багатьох літературних творах,

які Ж.-П. Сартр назвав літературою praxis, а не hexis. Приклади екзистенціальних ідей ми знаходимо у *"Записках з підпілля"* (1864) Ф. Достоєвського, *"Шість героїв у пошуках автора"* (1921) Л. Піранделло, *"Чекаючи на Ґодо"* (1948) С. Беккета, *"Антігона"* (1942) Ж. Ануї, *"Знак Хреста"* (1951) Ґ. Марселя, й очевидно, у драмах Ж.-П. Сартра та творах А. Камю. В українській літературі ці ідеї також позначилися на творах Лесі Українки *("У пущі")*, В. Винниченка *("Дисгармонія")*, М. Куліша *("Патетична соната")*, В. Підмогильного *("Місто")*, Л. Коваленко *("Героїня помирає у першому акті")*, І. Костецького *("Дійство про велику людину")*, Б. Бойчука *("Голод")*.

Ж.-П. Сартр, мабуть, єдиний із філософів-екзистенціалістів, який так глибоко розробив теоретичні основи екзистенціалістської концепції літератури та творчости і практично проілюстрував її на прикладі таких письменників, як Ш. Бодлер, Ґ. Флобер та Ж. Жене.

Ж.-П. Сартр (1905-1980) - відомий французький філософ, письменник і літературний критик. Найосновніші праці: *"Уявлення" (L'imagination, 1936)*, *"Буття і Ніщо" (L'être et le néant, 1943)*, *"Ситуації I" (Situation I, 1947)*, *"Бодлер" (Baudelaire, 1947)*, *"Святий Жене" (Saint Genet, comédien et martyr, 1952)*, *"Критика діалектичного розуму" (Critique de la raison dialectique I, 1960)*. На формування філософських поглядів Сартра значний вплив мали концепції Е. Гуссерля та М. Гайдеґґера. У 1945 р. разом з М. Мерло-Понті організував часопис *"Les temps Modernes"* і став його редактором. Саме у цей період зацікавився марксизмом, а згодом і маоїзмом, що й позначилось на його філософських поглядах. У 1964 р. Сартр відмовився від Нобелівської нагороди, а 1968 р. з ентузіазмом підтримував травневі події студентських лівацьких бунтів.

Для Сартра літературна творчість - це акт екзистенціальної заанґажованости, один із виявів людського буття, літературний твір - це проекція постати автора, а художні засоби - форма виявлення екзистенційних проблем: свободи, часовости, стосунків з іншими людьми і з самим собою. Однією з найдосконаліших теоретично-критичних праць Сартра вважають книгу *"Святий Жене: комедіант і мученик"*, в якій він з позицій екзистенційного психоаналізу витворює духову біографію французького письменника Ж. Жене. Ця книга є певною художньою ілюстрацією *"Буття і Ніщо"*, зокрема, з погляду концепції "існування-для-інших", екзистенційного проекту, діалектики свободи та злої віри.

Поданий нижче текст - це фраґменти розділу *"Моя перемога є чисто вербальною, і завдячую їй багатством виразів" ("Ma victore est verbale et je la dois a la somptuosité des termes")* із книги Ж.-П. Сартра *"Святий Жене: комедіант і мученик"*, який перекладено за виданням: J.-P. Sartre. *Saint Genet, comédien et martyr.* Paris: Gallimard, 1952. P.P. 501-513; 521-531.

Лариса Онишкевич

МОЯ ПЕРЕМОГА Є ЧИСТО ВЕРБАЛЬНОЮ...

Жене, заражаючи нас своїм злом, сам визволяється з-під його панування. Кожен його твір є кризою катарсичної одержимости, своєрідною психодрамою; кожен на вигляд тільки наслідує свого попередника, так само, як кожна нова його закоханість є повторенням давніх захоплень, але завдяки їм цей одержимець приборкує крок за кроком демона, що його поплутав. Десять років творчости можна порівняти з психоаналітичним лікуванням.

Стиль *Notre-Dame des Fleurs*, цієї поеми фантазії та фатальности, дещо затемнений онаністичними уподобаннями. Тут ще немає сміливих проривів, автор часом дозволяє багатослів'ю із пограниччя марень панувати над собою, хоча подекуди розслаблюється, цілковито потрапляючи в мелодійну м'якість. Потім наближаємось до аутизму, до передлогічних форм мислення. Жене, який уміє бути таким безжалісним до себе, часто розчулюється над своєю недолею, як тільки блиск ясного бачення просвітлює темну масу снів. *"Miracle de la Rose"* - це несподіваний перелом, пробудження. Ця книжка, незважаючи на те, що написана в ув'язненні, є розповіддю про визволення. Тут Жене востаннє вміщує своїх героїв у тюремну камеру. Але яка ж відмінність між в'язницею в Notre Dame, тим проваллям самотности, і в'язницею в *Miracle*, справжнім мікрокосмосом, суспільством у мініатюрі, огидним пансіоном! Перед тим як покинути в'язницю назавжди, Жене вже розчарувався в ній і став "візіонером". Знавець техніки крадіжок і літератури, він з однаковою легкістю послуговувався пером і ломом, розглядаючи все з погляду придатности. Для оцінювання пройденого шляху порівняймо самітника з *Notre Dame*, який гарячково займається онанізмом, того напівшаленця, який лежить на землі, з нервовим чоловічком, живим, авторитетним, який не виходить з в'язниць, який коли закохується, то будь-що прагне нав'язати себе, запанувати над коханим.

Вперше темою його писання стає завзятість, завершення якоїсь дії без жодних капризів. І оскільки йдеться про те, щоб заволодіти Жаном, який перебуває у сфері Добра, то проблема ставлення до етичних вартостей цього разу повертається перед Жене в іншому світлі: зло спокусило його думкою: чому б не попробувати Добра? Проблема, правда, залишається відкритою, бо Жене не наважується, але, з іншого боку, я вже сказав, що спокуса Добра є певною містифікацією; однак, тепер інакше оцінимо зміни, які відбулися від часів *Notre Dame*, якщо усвідомимо собі, що Жене не вважав прийняття абсолютної моральности за *apriori* неможливе. Це не означає, що він справді був схильний повернутись до суспільства Справедливих, а тільки те, що "первинна криза", яка повторюється в усіх його творах, стає щораз абстрактнішою, стереотипнішою, менше пережитою, одне слово, Жене визволяється з тієї кризи багатократним її повторюванням. Хіба не освідчується наприкінці книжки, що суспільство Справедливих нарешті прийняло його? Те "повернення блудного сина" символічне: стаючи Жаном, якого порядні люди вважають за "свого", Жене привласнює собі магічні титули і похвалу свого коханка.

Значущим є той факт, що він міг би хоч так бавитися думкою про повернення. Зразу можна зауважити, наскільки він відчуває себе звільненим і вільним. *"Journal du Voleur" (Щоденник злодія)* справляє враження літературної пам'ятки, і стиль тут, нарешті, набув плавности, абстрактного узагальнення, безсоромної чарівности, іронії та легкости, які відкривають нам Жене-володаря слова і майстра письменницької техніки. Але водночас роль "поезії" звужується, не знайдемо більше у ній тих незвичайних метафор, які занурювали нас у світ зіпсутости. Вперше Жене намагається зрозуміти самого себе. Якщо перші його твори були мрією про життя, то цей текст є медитацією над його минулим, і передусім, над його вчинками. Колись записував свої спогади, пригоди духу, а тепер пише про те, що написав, прагне окреслити себе: ким є? куди дійшов? що далі? Спокуса моральности настирливо повторюється. Чи існує якась мораль? Чи можна погодити винятковість того єдиного і неповторного представника з універсальними вимогами етики? І тут Жене також не робить висновків, але досвід підсуває йому свої норми і максими. Ця книжка залишає нас в непевності, вона збила з пантелику найвідоміших критиків, які цінували у Жене радикалізм його неґації і дивувались, чому він відсутній в останньому творі. Подив був викликаний тим, що не зауважили повільного, але таки проґресу у його творчости. Не зауважили, що марення поступово звільняє місце свідомості, пасивність - активності, безпосередність - рефлексії, роздуми над життям - медитаціям на тему моралі та мистецтва.

Повернімось до початку: Жене, кидаючись від образу до образу, не мав часу зізнатись собі, що мріє. На щастя, ті мрії нудьгують самі собою і прагнуть бути записаними, і Жене записує, надаючи їм пізніше форми тривання. Та ледь окреслені слова спивають мрії, сохнуть і вимагають, щоб їх читали. Той мрійник, вкинутий поміж людей, дізнається, що сила, яка його мучить, є для нього тільки об'єктом, власне так, як для інших його мрії належать як такі до реального світу, і є психічним процесом, який певного дня протікав у свідомості цього Злодія. Вкотре намагається подивитись на себе поглядом іншого, і так напівзвільняється: погорда інших знімає чар з його мрій.

Інші з погордою сприймають його мрії, і саме тому ображений Жене пробує занурити їх у ті мрії. Розставлятиме пастки, перекидатиме кладки над потоками, послуговуватиметься працею рук; віддаляється від свого заняття, його жести перетворюються у дії. І ці дії характерні тим, що закладають основи існування якоїсь Правди. Коли Жене намагається нав'язати нам свій сон, то мусить переконатись, що нав'язує нам саме *цей сон*: того достатньо, щоб окреслити певну правду в самій серцевині брехні. Самотній мрійник нищить правду, брехун, навпаки, вірить у неї тим палкіше, чим пристрасніше говорить неправду: його брехня мусить бути зрозумілою, бо хоч не знає правди, однак може її висловити.

Зникає мрійник, лжесвятий, чарівний злодій - з'являється "страхітливий виробник". Його зброєю є слово, а його творивом - свідомість Іншого, його метою - через слово діткнутись свідомости шаленства. Вишукує норми, винаходить способи витворення інтуїції, досвіду яких ніколи не зазнає сам. Його мрії втрачають колорит, спрощуються, залишається тільки модель, яку поет копіює. Нищив моментально, а щоб збудувати, йому був потрібен час. Оскільки Жене прагне стати в очах усіх найнезвичайнішою істотою, то мусить викликати взаємність, звичайно, для того, щоб легше вводити в оману; але коли хоче переконатись, які слова мають

вплив на інших, то мусить спочатку випробувати їхній ефект на собі. Не йдеться про те, щоб від-реальнити будь-якою ціною будь-що і будь-як; потрібна *тривала* не-дійсність, тобто така, що постає в Іншому і яку не можна усунути. Жене по-новому сприймає порядок, правду, взаємність, універсальність, які, якщо не помиляюся, є рисами Добра. Але ні, Жене не повернувся до Добра. Прагне шкодити і його справа має бути злим вчинком. Якщо і знаходить якісь норми, то тільки для того, щоб краще чинити Зло, якщо і позбувається своєї трутизни, то тільки через передавання її Іншому, якщо і вириваєтьcя зі сну, то тільки заставляючи свої жертви снити його снами. Щоправда, будує, і завдяки цьому набуває певних рис будівничого; але знову ж таки тільки для того, щоб нищити, штовхати добрі душі в безодню скандалу, ближче до гріха, виводячи їх на дорогу Зла, щоб відсікти всі зв'язки, які єднають свідомість і дійсність. Його проза фальшива, його повісті облудні, постаті з його книжок - притягнуті, але сам Жене набув певних цнот: він *вже не є тим самим*. А ці марення про руйнування, які намовляють читача на знівечення будь-якої дійсности, є для Жене гармонійним суб'єктом. Читач зникає, щоб міг існувати твір; а у момент, коли читач занурюється у мрії, для Жене, який спостерігає за ним і знає, що є дріб'язковим винуватцем тих видінь, з тієї неґації постає нова дійсність: мрії читача як *суб'єкт*. Спочатку мрії Жене були суб'єктом для Іншого, а тепер є мріями Іншого і суб'єктом для Жене. Постаті, які він витворив, були тільки формами відсутности, ґіркою нереалізацією його онаністичних жестів; повертаються до нього як *збірні уявлення*. Міґнон, образ нищівної злости, був тільки розпачливою неґацією дійсности і будь-якої правди, яка тепер вже є правдою Міґнона. Про нього говорять, його осуджують, і можна сказати, наприклад, що він є однією з постатей *Pompes funebres*. Наділений моральним та естетичним існуванням: незліченна кількість потенційних читачів надає цим убогим та схематичним фігурам незавершеної повноти, що збагачується усіма рисами, які можна додати. Однак, Жене залишається вірним своєму початковому задуму, тобто силі нищення: існування Міґнона засноване небуттям, воно, власне, є буттям небуття. Щоб така чудова відсутність могла виникати, потрібні були наміри, мури, дахи, в'язниця: нищення зненацька стає творенням, поет підносить звитягу там, де святість зазнала поразки, і стверджує, що буття виникає з другого боку Ніщо. Буття, насамперед, занурене у Ніщо (абсолютне від-реальнення світу), потім Ніщо впливає на буття (об'єктивізація твору як збірної уяви). Зауважмо, що тут бракує *третього етапу*, який базується, звичайно, на творенні синтезу. Щоправда, його не було взагалі. Чи власне не цю ідентичність протилежностей *без єдности* мав осягнути перед аскезою? І чи відчуває потребу Святости? Поет гордо створив порядок буття, який Святість шукала поза межами нищення.

Про кого ж говорив Жене, якщо не про себе самого? Жан Жене є суб'єктом, який відбивається у свідомості Інших. Звичайно, був тим суб'єктом віддавна, від моменту, коли порядні люди назвали його злодієм; але був суб'єктом іманентним, утаєним; не міг узгодити своєї свідомости зі своїм об'єктивним існуванням: вичерпував себе в марному виснаженні, щоб зробити із *Ego* мету свого діяння, тобто стати для себе таким, яким його зробили інші. Тільки тепер зрозумів свою помилку: хотів видаватись собі таким, яким його бачили інші, і змусити інших, щоб побачили його таким, яким хоче бути. Тоді взяти їхні душі в долоні і надати тій білій глині такої форми, якої тільки захоче, бо свідомість Інших є тим місцем, у якому

людина може і повинна стати такою, якою є. Жене, існуючи як суб'єкт для інших, самовитворюється як *буття-у-собі*. Мабуть, так і ніколи не відгадає, ким стане. Та навіть, якщо не зможе себе розглянути і тішитися собою в Іншому, то, принаймні, пізнає радість самотворення. Грає на фортепіано, не чуючи його звучання, але знає, що його чути у сусідній кімнаті, ноти чергуються у тому порядку, який обрав собі сам, грає з інтенсивністю, якої прагнув, відчуває порухи власних пальців, опір клавіш, вгадує наперед, що матиме певний успіх в Інших, які його слухають. Переміг. Визнаний як злодій, прагне ним залишитися, але не може надати існування тому, що вже є. І зненацька - геніальна думка: вибір писання. Буде злодієм, але в іншій сфері, встановить інші стосунки з порядними людьми. Буде демонструвати злодійство, роздумуючи над своїми вчинками, доводячи їх до зразкових, так само як математик змінює неокреслені контури предметів у певну геометричну форму. Знавцем усіх тих досконалих крадіжок буде для читача зразковий Жене, який так відрізняється від злодія із крові й плоті, як геометричне коло відрізняється від намальованого на піску кола. І від цього моменту, "темне животіння", яке тягне за собою, є в його очах тільки паростком чудового існування, яке створив собі у свідомості Іншого. Животіння Жене, випадкове і простакувате, є тільки тонкою пеленою, що відокремлює і поєднує дві абсолютні свободи, одна з яких *витворює своє існування* в іншій.

І ось Жене звільнився від обтяжливих обов'язків естетизму. Чинить зло і його вчинки є природними, жести - скупі і точні, не мусить грати жодної ролі, весь вміщується в словах, які записує в свої твори, з естета став художником, заполоненим справжньою пристрастю викликання образів в інших. Але, однак, все ще грає, грає в акті писання і завдяки писанню, грає роль Поета, і грає так, щоб його любили. Його літературні проби нагадують любовні намагання. Прагнучи збудити огиду, Жене пише, щоб здобути любов. Маю на увазі пекельну любов, яка намагається ув'язнити свободу, щоб сховатися в ній від світу. Бути коханим, підпорядкувати собі чиюсь свободу, змусити її, щоб сама захотіла бути залежною, ледь примітною, стати для неї і з її допомогою пануючим суб'єктом: хіба не того прагне зла любов і Жене? Тут свідомість читача уподібнюється до свідомости коханця: заникає, затирається для того, щоб з'явився Злодій. Під впливом поетичного флірту трактує себе як непотрібний інструмент. У Жене промовляє "я", яке, однак, не є Жене. Стати собою в Іншому, хіба це не мета, до якої стремить коханець аж до орґазму? Кокетерія, одяг, мазохізм - усе це пружини мистецтва Жене, в своєму єстві дуже жіночого. Хіба ж не прагнув він самців, віддаючи їм себе, стаючи їхнім суб'єктом? Хіба не спокушував їх і не заглиблював їх у терпіння? Чарівне дитя, назване злодієм, стало суб'єктом у руках Іншого і прагне бути тим суб'єктом якомога більше. Це ґвалтовне бажання спонукає його чинити усе, що найгірше, щоб тільки взяти на себе свою недолю: втягується в гомосексуалізм і віддається самцям. Та найглибша суперечливість його натури полягає в тому, що виконуючи усталену роль коханого, він добивається терпінь коханця. Грає роль коханка, але без любові, шкодуючи, що не може стати повністю суб'єктом. Його визволене і чисте прагнення стати суб'єктом таки знайде свою висублімовану форму в літературній творчості, в якій ще раз повториться "первинна криза". Жене спокушує, відкривається, віддається, але вже не кохає. Чарівний, леґендарний, зненавиджений, він грає роль коханого і перетворює читача в свого коханця, проникаючи у свідомість, яка вже не зуміє

його позбутись, але й не зможе з ним цілковито ідентифікуватись. Жене прагне, щоб його "ненавиділи в любові", щоб кохали його зі страхом, аж до загибелі разом з ним, але не кохає тих, які прагнуть спокусити, бо це міщани, багатії та справедливці. І читач сприймає суперечності Жене, який, як ми показали, був одночасно суб'єктом закоханості, бо сам характеризував себе як річ до взяття, і коханком, оскільки сам переживав усі любовні терпіння. Читач сприймає цей конфлікт навиворіт: Жене стає коханком, пробує перетворитись в суб'єктивність злодія, стає ледь зауважуваним, тратить себе, тільки, щоб міг існувати Жан Жене - леґендарний злодій. Тільки ледь вступивши в цю чужу суб'єктивність, відчуває, що іронічний погляд об'єктивізує його, що він може стати *річчю, яку можна взяти до рук*, маніпулювати як закоханим. І навпаки, Жене, який віддав себе на поталу своїх читачів як суб'єкт, раптом перетворюється в об'єкт з моменту, коли починають його читати. Бо витворений світ уяви над їхніми головами є саме отим світом, перетвореним у жах, і доводить читачам, що існує автор. Читачі ідентифікують себе, всупереч своєму бажанню, із постаттю злодія, жебрака, педераста, який промовляє "Я". Але те "я" розщеплюється, вказуючи на "я" творця: "Називаю все ґвалтом. Буду говорити про *Divine* як мені заманеться". Тут ідентифікація вже неможлива, оскільки читаємо книжку, яку *написав* він. Читачі відчувають себе ошуканими, губляться, а якийсь Деміург спостерігає за їхньою приреченістю. Якась цинічна і невблаганна свобода нав'язує себе їхній свободі, охоплює їх, а відтак опановує ними. Отямлюються несподівано, коли опльовують рідну матір або профанують могили, усвідомлюючи, що їх доведено до цього стану облудними дорогами. Здавалось, що вони у кімнаті самі, а виявляється, ще хтось був. Хтось, хто приготував їм це падіння і пробудження, викликане докорами сумління. Пробують звільнитися, обурюються, але такий стан був наперед передбаченим: хтось хотів, щоб протестували саме так. Ролі тут змінились: це відповідь офірного козла, який був предметом їхніх споглядань, а тепер вони є його предметом. Хитрий злочинець, схилившись над своїми знерухомленими жертвами, відслонює себе при їхньому занепокоєнні і стає докором сумління, чистого сумління. Коли його свобода приходить до нього з глибин іншої свідомости, фатальність заморожує свободу іншого - це спосіб протиставити себе читачам. Будь-який предмет стає настільки сакральним, наскільки виявляє інакшість чогось іншого, чогось відмінного від себе. "Сакральний камінь є річчю, але в її глибинності виявляє щось інше", - пише один історик релігії. З'являючись через предмет, сила приховує позір предметности, але сама є суб'єктом. Суб'єктивність, що з'являється у предметності попри знищення предметности - це сакрум, погляд-предмет, який появляється в нашому світі в постаті речі, а однак викрадає у нас наш світ і нашу власну суб'єктивність, перетворюючи нас у річ споглядання. Власне, таким і є Жене, коли оглядає себе в душах читачів і є для них поглядом, кинутим через слово. А коли Справедливці відчувають, що цей погляд перетворює їх у речі, Жене, схилившись над душами, які гуснуть в його очах як соус, відкриває в собі таємні ферменти, які спричиняють те загустіння. Його чиста свобода повертається до нього як сила, відмінна від буття, як щось інше, як неґація усього: заставив читача освятити його. Щоправда, читач не усвідомлює тієї сакралізації: визнає свободу Жене і знає, що той його не визнає. Але для Жене сакралізація є фактом, і істота, яка його визнає, стає неістотною та ужитковою. Тут читач відрізняється від речі тільки тим, що він нею *стає*, а річ є просто тим, чим є. Власне

та відмінність спрацьовує на користь Жене: його читачі принижуються перед ним, погоджуючись визнати свободу, яка, і вони це добре знають, не визнає їхньої свободи.

"Буду злодієм", - постановив колись Жене, а тепер стверджує: "Я - поет". Скористаємось тим наочним прикладом, щоб з'ясувати засадничу різницю між поетом та прозаїком. Прозаїк, за своєю природою - *профан*, визнає свободу своїх читачів до тієї міри, до якої прагне визнання своєї свободи, і проза базується на такій взаємності визнання. Поет, навпаки, прагне визнання від публіки, якої сам не визнає. Прозаїк промовляє до читача, намагається його переконати, прагне досягнути згоди в тому чи іншому пункті, тоді як поет мовить сам до себе через посередництво читача. Прозаїк використовує мову як міст, прокладений між ним та Іншим, поет послуговується Іншим як посередником між ним та мовою. Мова між прозаїком та його читачем відступає перед ідеями, які надходять з нею, тоді як між мовою та поетом відступає читач, який стає носієм вірша, і його роль полягає в *об'єктивізації слова* так, щоб поет побачив відбиття своєї творчої суб'єктивности як святої сили.

До певної міри Жене-поет знає, що з'являється для іншого таким, яким є для себе. Однак, визнання не є взаємним. Називання себе Поетом, окрім того, що означає вільний і свідомий акт, є супроти цієї свободи *чимось інакшим*. Жене, вважаючи себе за поета, вважає себе одночасно за Іншого для Інших, і причому, Іншого від себе. Для читачів свобода Поета є *силою*, бо не можуть приписати їй жодного майбутнього, бо знають, що це їх застане зненацька, без огляду на те, що вони зроблять, і всі їхні передбачування згорять дотла. Жене, переконуючись, що Інший відкриває його власну творчу суб'єктивність, старається смакувати нею так, ніби вона належить комусь іншому. Хотів бути для себе тією святою силою, якою є Поет для своїх читачів, не тільки кимось, хто писав, чи хто має надію, що писатиме вірші, але кимось, хто опанував святу владу писання. Завдяки Іншому до "внутрішнього простору" проникає імла, певне безладдя до чистої активности, трохи таємничости до самопізнання. Поет очікує себе через Іншого. То хіба можна вважати за зло ту маленьку різницю між суб'єктом для себе та суб'єктом для Іншого, між актом і можливістю, між волінням і очікуванням на себе, цей рух маятника з невеликою амплітудою між безбожником і святим? Хіба жертва святости, щоб перемогти, не мусить запанувати над святістю? Якщо сильний поет "носить на своєму чолі тавро злодія", злодій може радіти зі своєї перемоги. Хто б міг відібрати цій терплячій душі першу розкіш тріумфу? Над ким іще, окрім Іншого, мав здобути перемогу? А якщо Інший у собі і поза собою був гідрою, якій потрібно відтяти голову, то чи визволення не повинно бути для нього грою Іншого і Того Самого? Якщо зробити ще один крок, то Інший розпливеться.

Спочатку він хотів стати істотою, яка не підлягає заміні, хотів надати собі винятковости суб'єкта, постановив собі вирізьбити свою винятковість у свободі Іншого. Та саме в той момент зникла його винятковість як окресленої речі, з'явився третій Жене, який не є ні злиденним волоцюгою, ні легендарним володарем віршів, а є синтетичною активністю, яка першого перетворює в другого. Та активність, яка перетворює одну об'єктивну дійсність в іншу, не може належати до предметного світу. І тепер винятковість Жене включається до його прагнення доконати те винятковe творіння. І це винятковість, яка вже для нікого не є об'єктом, навіть для самої

себе, яка взагалі не існує, а стається, розташовується над буттям і мовою, і той, хто хотів би її описати і назвати, завжди мусить обмежуватись називанням діяльности або описом твору, але вона є чимось понад і чимось іншим, бо доконує твір і є свідомістю тієї діяльности. Ми вже знаємо цю творчу свідомість - це *існування*. Первинне прагнення Зла видалось нам екзистенціальним напруженням, але натомість, ми зауважили, що суперечності ситуації змушують його підкоритись сутності. Допоки Жене хотів бути "Злодієм-у-собі", до того часу приховував своє глибоке існування під екзистенціальною пристрастю. Але тепер, коли залишив для іншої свідомости тягар уреальнення свого буття, сам від нього визволяється; стає вже тільки свободою без обличчя, яка влаштовує пастку свободі інших.

Завдяки такій техніці, ця свобода просвітлює темінь, яка її покривала: є свідомою себе і своїх об'єктивних намірів. Осягає її і одночасно переступає. Пригадаймо слова Геґеля про митця та його твір, які вміщені у *"Феноменології духу"*: твір є обмеженою дійсністю, яка надає собі свідомість, щоб відразу ж переступити її: "... твір, подібно до вираженої через нього первісної природи, є чимось окресленим; натомість свідомість є чимось, що має у собі окресленість як неґативність взагалі; тобто вона є чимось загальним на противагу окресленості твору. Свідомість, яка покидає власний твір, є в сутності своїй універсальною свідомістю, оскільки постає в цьому протиставленні абсолютною неґативністю... в очах свого твору, який є окресленою свідомістю". Жене, окреслюючи себе в своєму творінні як Злодій, уникає того обумовлення, протиставляється йому як вільна творча свідомість, яка вже не може себе інакше окреслити, крім вільної необумовленої активности: витворюючись в Іншому, Жене позбувається себе і стає абсолютною порожнечею, необумовленою силою творення. Стаючи Злодієм для Іншого, стає творцем для себе. Щойно віднайшов Буття на дні Ніщо, а відтак утверджує своє існування аж до останку, надаючи йому нової дійсности завдяки слову і вміщуючи його в Іншому як приплід, звільняється від нього і віднаходить у цілковитій неґативності, у самоприсутності Ніщо, у вічному переступанні того, що дане, тобто свідомости. Скеровуючи свою заанґажованість аж до межі, віднаходить свободу. Весь є в тій поезії, замкнув у ній вантаж свого минулого, отруєне дитинство, теперішність, повну злочинів та мрій, а також своє окреслене призначення, яке вестиме його від в'язниці до в'язниці, щораз ближче до дна, аж до самої смерти. Але тим самим відривається від свого минулого, нагороджує себе цілком новим минулим творця, заслоняє спогади дитинства словами, які його оспівують, визволяється з теперішности, перетворюючи свої жести в дію, а мрії - у літературні мотиви, а якщо його передбачуване бездіяльне майбутнє злодія стає у творі суб'єктивізованим майбутнім і тим змінюється в минуле, то твір, який пише чи має намір написати, жертвує йому вільне майбутнє творця. Зміни стосуються навіть його почуттів, "розповідає про хвилювання, якого не відчуває", яке стає словами; коли ледь-ледь піддається хвилюванню, відразу послуговується словами, щоб розчулити інших. Ще відчуває тремтіння любови або ненависти, але тільки в Іншому, і лише тоді, коли Інший стає Жене. Те, що говорив про своїх компаньйонів, також стосується його книжок, які є претекстом до його відсутности, відсутности, яка послужила Валері для дефініції "людини духу" як відмови від буття ким-небудь. Але Валері як інтелектуал має на думці споглядальну та пізнавальну свідомість, тоді як свідомість Жене, заполонююча як краса, і так само нечутлива та відсутня, має активну настанову на світ, тримає його на віддалі і

покриває його вуаллю, але не намагається пізнати його, а хоче віднайти в ньому матеріал для твору, який має на думці, подібно до поезії Маллярме, зробити так, щоб *світ став непотрібним*. (Маллярме після кризи 1865-1867 рр. також відкрив, хоча іншим шляхом, "потужність повсюдної зумовленості" і "абсолютну неґативність" Свідомости. Він одночасно підкреслював: "дух мій як діамант, звик до своєї Чистоти, якої не затьмарить навіть відблиск Часу" (лист до Цазаліса від 14 травня 1867 р.).

Нарешті, досягнув згоди зі собою: злодюга прагнув будь-якою ціною цілости Буття, тоді, коли його можна було сприймати тільки почастинно. Тепер холодна і самотня свідомість бунтівника приймає широкі обшири колись зненавидженого світу, із хтивою байдужістю черпає з нього матеріали для своїх творів; його цікавить все, вибирає випадки із життя, перетворює їх, "інтерпретує", щоб надати їм, кінець-кінцем, символічного значення, щоб заставити їх розповідати про секс, злочини і поезію. Колись світ був тереном у живому тілі і Жене, *прагнучи* його, утікав від нього, творячи світ уяви, а якщо його наміри змінювались і він хотів *уреальнити* той витворений уявою світ, перетворити його за допомогою Інших у фіктивний суб'єкт, сплетіння знаків та чисел, що намагаються виявити справжнього Жене, то дійсний світ вже належав йому хоча б тому, що ставав *ужитковим*. Почавши від *Miracle de la Rose*, уважний читач виявить у творах Жене тінь оптимізму. Звісно, що розпач надалі залишається предметом його думок, які попри шляхетну жвавість і сміливість, залишають враження, що цей розпач вже не є таким глибоким. Насмілюватись, означає вірити у силу людини. Той, хто написав: "Ґвалтом називаю зухвалість у стані відпочинку, закохану в небезпеку", - не міг себе принизити. Для нього Краса - то бестія, яка, окрім своїх жахливих вимог, надає світові сенсу: робить з нього претекст для мови. Ситуація поета неоднозначна: підходить до божого твору з протилежного боку, ставлячи Слово у кінці. Втягнення світу у мову рівнозначне знищенню світу, але це також означає народження поета. Що ж відбувається насправді? Чи це дійсність руйнується через значення? Чи випадковість буття відступає місце необхідності? Одне і інше. Бо мова, як стверджує Бланшо, є одночасно втечею буття у значення і вивітрюванням значень, словом, руйнуванням - і буттям, порухом повітря, викарбованим, написаним словом.

Жене, подібно до сюрреалістів, втягується в акт нищення, мусить як і вони, збудувати військову машину, якщо хоче досягнути мети, і та машина має два обличчя, світле і темне: є одночасно жалісливим жертвуванням Буття Ніщо і записом Ніщо в Буття. Пробує знівечити дійсність, але знаходить небуття. Жене оптиміст, бо представляє нам в уяві Зло, як витворене в бутті через свободу. Не так вже й важливо, щоб буття мало окреслений сенс; важливо, щоб той сенс був. Оптимізм не полягає в стверджуванні, що людина є щаслива або може такою бути, а просто полягає в тому, що людина не терпить марно. Навіть якщо світ мав би бути створеним тільки для того, щоб зникнути як пучок холодних променів в останньому блиску ока, з якого виривають нерв, то і це зникнення мало б ще якийсь сенс. Жене, прагнучи розчинити буття у небутті, здобуває заново небуття завдяки буттю, замикає його в книжках, як чорта у пляшці. Його твори є одночасно поновлюваними спробами самовбивства і черговим доказом людської величі. Тут віднаходимо гру, в якій перемагає той, хто програв. Але Жене тепер вже знає правила гри: завжди перемагає. Мастурбація, педерастичні стосунки дали йому змогу пізнати розкіш жаху, і з того моменту, як почав про це *розповідати*, стає щасливим.

"Моя перемога є чисто вербальною і я завдячую їй багатством виразів". Здобув перемогу в різних сферах: уник ув'язнення, злиднів, страху; про нього говорять порядні люди, ним захоплюються; навіть ті, які ще зневажають його, мусять його сприймати, бо заполонив їхній розум одержимим баченням. Чим віддячує їм? Нічим. Миттю перестраху, підозрілістю краси, яка зникає. Багато говорить про темний та проклятий світ, але так, що зумів нічого про нього не сказати, його незвичні книжки - це суперечка із собою, є в них міт та його знічевлення, позірність та її зникнення, мова та її оскарження. Ця лектура залишає смак попелу, бо частина його книжок була анульована. Спокійна свідомість мріяла про повноту, про буття: Жене наповнює її неспокоєм, "уявою зникаючого предмета, якого їй бракує". Це не означає, що засумнівався чи створив нові вартості, а проник до сердець і заразив їх своєю пекельною легкістю, щоб стати для них раптовою і підозрілою полегкістю, порожнечею, щоб повернути їм *негативність*. (Маллярме також прагнув, щоб "його майбутні вірші були отруєними фіалками, страхітливими краплями". Загальновідомо, що містить в собі фіалка Ігітура: "краплини ніщо, яким бракує моря").

Перемога *чисто вербальна*: до Жене можна застосувати все, що Бланшо так слушно сказав про Маллярме: "Це особливість і чар мови, яка надає вартість творення і силу грому нічому, чистій порожнечі, ніщо, до якого наближається, якщо взагалі не досягає його межі. Зауважмо, що в тому завзятті, яке полягає у відірвуванні нас від буття, поезія є оманою і грою. Мусить нас ошукувати, зла віра і брехня є її цнотами". Хіба Жене сам не стверджував, що "поет мертвий?" Його перемога - це факт, що може "втекти від себе і від усього; якщо закінчив вірш, то розказав усе або нічого. Книжка закривається перед собою і перед світом", занурюється в свідомість читача, видіння Жене залягають в душах, але справжній Жене звільнився від своєї постаті, від свого емпіричного "я"; залишається чистою відсутністю, у якій творчість і неґація - сусіди; водночас ця незвичайна жива порожнеча, яка може створити тисячі видінь, розсіятись у нас тим отруйним та пожадливим ніщо, яке поґлинає і розчиняє все. Вкотре вже зазнав досвіду в порожнечі, який поступово веде до розв'язки: нічого не розказав, а, втім немає вже що розповідати, ототожнив себе з усіма пристрастями, з усіма істотами, щоб легше їх позбутись, і замість збагатитись новими рисами, залишив у кожному втіленні частинку себе. Та на межі того оголення нищить у собі добро, яке відкидає так як св. Тереза та інші святі, бо носить у собі світ, який одним порухом створив і одним порухом знищив. Тріумфує назовні, у гущі світу: для людей, газет і у книжках є Жене-злодієм, тоді як у собі залишається спокійною і цілковитою відсутністю. Звільнився від себе, не може вже прагнути ані Зла, ані Добра, а в момент, коли містифікаційне суспільство Справедливих *прийняло* його, він сам завдяки актові, який заставляє нас акцептувати його, розташовується понад нашою поневоленою свідомістю.

А тепер послухаємо розповідь, придатну хіба що для антології чорного гумору: "Підкидьок, який з найменших літ виявляє злі інстинкти, обкрадає бідну селянську сім'ю, яка його прийняла. Незважаючи на покарання, продовжує чинити зло, втікає з виправної колонії, краде і на додаток до всього злого, займається проституцією. Живе у злиднях, спить з кожним і зраджує всіх, але й цього йому замало, постановив собі віддатися злу, але з однією умовою: в усіх ситуаціях буде вибирати те, що є найгіршим, а оскільки переконався, що найбільший злочин - це не чинити зло, а

проголошувати його, пише у в'язницях страхітливі твори, які вихваляють злочин і підлягають покаранню. Це і дозволить йому вирватися з дна, зі злиднів, в'язниці. Його книжки видають, ставлять на сцені одну із його драм, яка закликає до вбивства, президент анулює тюремну кару, на яку Жене був приречений за свої останні злочини, бо власне вихвалявся в одній із своїх книжок, що вчинив такі злочини, а коли представили одну із його останніх жертв, та йому сказала: "Відчуваю себе захищеною. Зичу панові ще багато успіхів на цій дорозі".

Мабуть, визнають таку розповідь за неправдоподібну, та однак, насправді вона була потрібною Жене. "Але ж, дорогий пане, Жене врятувався не тому, що запродався злу, а тому, що мав талант", - каже мені якийсь претензійний дурень. Я показав, що твори Жене, то породжений уявою образ його життя, і що його геній - то незламна воля жити згідно зі своїм призначенням аж до останку. Бути поетом, означало для нього тільки одне: прагнути боротьби. Завжди був вірним собі, своїм переконанням, ніколи не відрікався від своєї сутности і виграв, бо грав без натхнення в гру, в якій виграє той, хто програв.

Так, переміг: приходить і відходить, є вільним. Вже вісім років не був у в'язниці, має гроші, "шанованих" приятелів у Парижі, у Каннах, цей звичайний злочинець проводить спосіб життя, гідний справжнього міщанина. Його приймають, він є предметом снобізму і подиву, але не перестає бувати у злодіїв і "тіток" (жарґон Жене, назва сексуальних партнерів - *прим. перекл.*), із салонів переноситься до барів на Монтрмартрі, грає перед собою *Таємниці Парижу*, не є людиною нізвідки, всюди почувається як у себе вдома.

А що далі? Переміг, це факт. Та результат гри був відомим заздалегідь: програв, що означає, виграв, а якщо виграв, то переможений. Під пеленою перемоги таїться боротьба: переможець змінюється завдяки тріумфові так само, як переможений з приводу поразки. Яка ж це була б розкіш: підкорити ворога, який стоїть під щитом влади! А тут наступного дня після перемоги залишається тільки скованим, нужденним і тремтячим чоловічком, кожне рішення приносить тільки погромне гірке розчарування. Якщо прагне залишитись вірним собі і покарати переможеного, то це означає, що хоче оживити мертву минувшину, що підмінює те, чим був, на те, чим став; якщо при тому вирине якась чарівність думки, відрікається від колишніх терпінь і піддає сумніву сенс довгих років боротьби і надії. Ворогами Жене є Справедливці. У роки бідувань він мріяв про той день, коли змусить їх, щоб прийняли його, хоча знав, що у глибині душі вони надалі відкидатимуть його. Така суперечливість відображає його розщепленість: бо ж чи суспільство не повинно його визнати, прийняти *таким, як був,* тобто *злим?* А хіба суспільство не відкидає власне злих? А потім повинно ще й проголошувати йому хвалу з такою самою пристрастю, з якою його осуджувало. Звідси ці дивовижні помисли, вимріяна брехня. Але ці вимисли не віддзеркалюють повністю його прагнення: Справедливці задовольнять його тільки тоді, коли приймуть до себе, не перестаючи осуджувати його, коли водночас любитимуть і ненавидітимуть його. Та, виявляється, це неможливо. Справедливці і Жене, зближаючись один до одного, змінюються цілковито. Злодій постановив, що писатиме для того, щоб зазнати слави злочинця, а суспільство злостиво визнає за ним тільки славу поета. Кожен з нас у кабінетній тиші приречений на осуд, коли читає Жене, бо під час тієї лектури зауважуємо внутрішнє роздвоєння: подив від того читання перемішується з переляком, який пробуджує зло.

З часом читач повертається до світу Справедливих, віднаходить свою впевненість, і постановляє разом з ними шанувати талант Жене, незважаючи на його злочини. Будуть захоплюватися майстерністю, осуджуючи зміст, так ніби можна відокремити форму від змісту. Даремно Жене вигукує їм в обличчя: мій талант - то мій злочин. Що тут зробиш? Вони вперто намагаються бачити в ньому поета, який наперекір усім марнує свій талант, щоб оспівувати гріхи, або вбачати знедоленого, якому треба простити його затятість, бо він стільки витерпів. Зрештою, це не позбавлене певної слушности, бо ми зробили вже висновок, що Жене є твором нездійсненості життя.

Ми показали, що він постановив чинити зло без жодної мотивації, і таке рішення було для нього самоокресленням: не хоче, щоб його жаліли, ані визнавали як талановиту річ, а щоб визнавали його гідність, гідність людини, яка є власним твором. Зрештою, є і такі, які заплющують очі на непристойність, софізми, провокації, вміщені у його творах, і хочуть вбачати в ньому не святого, родом з пекла, яким так прагнув бути, але Святого, *справжнього* бувальця, який втілює безмірність людського страждання. Така переконаність, знову ж таки криє в собі зерно правди: у певному сенсі кожне терпіння є терпінням як таким. Але такий висновок був би поквапливим, оскільки нещастя Жене має особливе обличчя, яке є чужим тим естетам-ідеалістам. Це - вражаюче нещастя осудженого. Так, Жене пізнає гіркоту того, що його ніхто не сприймає *таким, яким він є*.

Зрештою, Справедливці змінюються також, коли його приймають: не можна прочитавши ті злочинні твори, залишитись абсолютно справедливим. Ідеальні Справедливці не читають взагалі: будь-яка література видається їм підозрілою. А якщо якась порядна людина визнає талант Жене, то це означає, що вона має "відкритий розум", або була вражена в глибині своєї свідомости Справедливої людини. У першому випадку вона є втіленням толерантности та цноти, які Жене пристрасно ненавидів і які критикував у *L'Enfant criminel*. А в другому випадку аура святости, яка оточує Жене, мерехтить і гасне. Ті, які повинні були визнати Жене, не визнали його, ті, хто визнав його, не повинні були цього робити. А чи існують взагалі Справедливі? У молодості мав сумніви: може, не тільки я *один* чиню Зло? Тепер не може приховати правди перед самим собою: зла воля - найпоширеніша у світі річ. Люди говорять неправду, крадуть, вбивають. Так, це правда, що стримують себе, щоб не перейти певних меж, що дотримуються певних засад і що існують чіткі норми вбивства чи крадіжки: наприклад, батько має право вбити свою дитину, але дитина не може вбити батька. Та й зрештою, якщо справедливі не є цілком справедливими, то й несправедливі не є вже повністю несправедливими. Добро і зло зникають разом.

Диявольські узи, які пов'язували його зі "самцями", слабнули: він щораз більше переконувався, що то "збідовані, злостиві карикатури отих гарних злочинців, про яких мріяв, маючи 20 років, і що його нудить, коли стикається з їхньою незрівняною глупотою". Нові знайомства не справляли глибшого задоволення: у глибині душі мріяв, щоб бувати у тих усяких урядовців, прокурорів, яких шанував так само, як Бодлер шанував сімейний ареопаг, або, принаймні, щоб побувати у справжній пуританській сім'ї. На жаль, ті поштиві буржуї визнають ще засади, подібні до тих, які підтримує один письменник-мораліст, що якось зізнався: "Я захоплений Війоном, але на обід я б його не запросив". Жене ще не сидів за одним столом ні з головою

касаційного суду, ні з пастором Боегнером. Найновіші знайомства цього екс-злодія виводяться таки з маргінесу, зі світу інтелектуалів. Напівпаяци і напівчародії, письменники та художники нагадують йому власне минуле: то здекласовані Білі, як він є здекласованим Чорним, не зовсім порядні, щоб їх шанувати, не досить привабливі, щоб їх кохати. Старається бути для них ввічливим, відданим, послужливим, порядним, але не має ані прихильности, ані любови, є байдужим до їхніх турбот, а їхні книжки вважає безвартісними. Біля снобів стає капризним, бурхливим, розбещеним, бо прагне виміряти свою силу, а ще тому, щоб доказати їм, що не є порядними людьми. Але ті вибухи гніву є вдавані, бо для чого перейматись: та худоба цього не вартує. Він залишається вигнанцем посеред того гарненького світу, який частує його, але все ж є байдужий до нього, і та байдужість взаємна.

Чим тут можна зарадити? Вчинити крадіжку? Образити когось? Магія злочинства послабилась, і він тепер ховається в єдиному місці на світі: у своїх книжках. Та настирливо переслідує думка: чи не буде достатньо слівця якогось впливового сноба, щоб залагодити ту чи іншу справу? А якщо навіть винесуть йому вирок, то чи це не закінчиться старою історією: прийдуть письменники до суду захищати його. Де ж поділась колишня дисципліна? Усвідомлює з несмаком, що IV Республіка гордиться своєю літературою, і якщо тільки буде нагода, то не відправить поета до в'язниці. Його минуле надалі його вирізняє: він залишається тим, хто крав, жебракував, а коли йому адресують літературні компліменти, може собі ще сказати: "Ті компліменти скеровані до жебрака із Барселони". Та вони вже не втішають нужденного барселонського жебрака, це той ввічливий і позбавлений свого минулого чоловік тільки бавився думкою, віддалюючи її в непам'ять. Спочатку йому подобалась забава у злодія, і виходячи з прийняття говорив собі: "Але ж там були чудові соболі! Безперервно я комбінував як їх стягнути!" Але швидко визнає ті забави дитячими. Змінив поетичні, повні барв терпіння своєї молодости на якусь похмуру свободу, на якусь сувору атараксію, подібну до чистого знудження життям. Що ж іще могло б його захопити? Поезія? Віднайшов її у злодійському кублі, у в'язниці. Тепер розказує читачам про "зворушення, яких не знає". Чи знайде в розкоші та у рівновазі рекомпенсацію того, що стратив? Ні: цей пуританин зла ніколи не пізнав забуття, якого вимагає лакомина. Нічого не прагнув, думав тільки про те, як залишитись святим. Не має великих вимог. Має достатньо грошей, слави, щоб спокушувати юнаків, які мають сумніви щодо своєї статі, і живе то з одним, то з іншим. Сподобалось йому їхнє товариство, любить вправлятись у любові. Та не кохає їх.

Але щонайгірше, не знає, для чого пише. У часи *Notre-Dame des Fleurs* поезія була рятунком, "аварійним виходом, відкритим вночі", єдиним звільненням. Важке і болісне пробудження приховувало ще магію сну: слово було сном і пробудженням, а твір - фетишем, заклинанням. Жене, промовляв, радше, до себе, ніж до інших. Трохи пізніше писання стало завзятим, методичним і осмисленим, але надалі залишалось злочинним. В'язниця знаходилась поряд, поліція його ще смикала, тому переховувався, вирок, якого не відбув, оточував його таємним ореолом, але незважаючи на це, Справедливці ще не були переможені, треба було боротись, шикувати книжки як військову зброю. Черпав натхнення у ненависті, у терпінні, у повсякденних приниженнях і міг написати як Шеньє:

О мій найдорожчий скарбе,
Моє перо! Жовч, гіркота, жах, мої богове,
Завдяки вам я ще живий
(переклад М. Терещенка)

Та тепер прокинувся, над ним змилостивились, йому ніщо не загрожує, живе в достатку; що ж могло його вразити, роздратувати і викликати захисну реакцію, цей чудовий порух, що є джерелом його поезії? Наперекір собі він забуває про в'язницю, але як зберегти своє уподобання до онанізму, коли ти є багатим, вільним, і коли можеш заспокоїти будь-які свої бажання? Для чого ти повинен писати, якщо тебе розбудили, віддали тобі належне, і ти не боїшся завтрашнього дня, і вже не відчуваєш огиди? Чи хочеш залишитись літератором? Може й так. Для кого тоді ж писати? Досягнув своєї мети, знаєш, як повинна була закінчитись твоя спроба. Можеш ще мріяти про створення кращого твору, але це вже справа художника, а не злочинця. Сподіваємось, що письменник, твори якого народились з такої глибокої потреби, стиль якого є зброєю, що окута таким очевидним наміром, кожний образ якого і спосіб мислення якого є згустком цілого життя, не може несподівано почати *говорити про щось інше*, описувати, як це часом йому радять з добрим наміром, "світ інтелектуалів, побачений очима злодія". Хто програє, той виграє. Здобуваючи титул письменника, втрачає за одним разом потребу, прагнення, здатність і метод писання.

Він остаточно пориває з *колишнім* Жене. Ні, невипадково, а цілком явно дозволив видати свої твори, з біографічним та критичним вступом, як це звичайно роблять при виданні творів Паскаля чи Вольтера у "Бібліотеці великих французьких письменників". Так, він дозволив це *цілком явно:* то що полагіднішав і перестав ненавидіти? Видав *все*... Чи вже нічого більше не видасть? І це означатиме, що є мертвим. Прихильники Жене докоряли мені, що це дослідження занадто довге: "Якщо стільки пишеться про живих, це означає, що хочуть їх поховати живцем". Чому я повинен би хотіти поховати його живцем? Він мені не заважає. Це правда, що якийсь Жан Жене помер недавно, і що Жан Жене попросив мене виголосити промову над могилою, і небезпідставно просив саме мене, оскільки мене вже стільки разів ховали живцем, що маю добрий досвід. Одночасно дозволив кільком своїм друзям попросити президента Республіки анулювати кару, яка ще залишилась за ним. Так майбутнє відкидає злодія й поета; розриває стосунки з усіма: з творами, яких не завершив, з в'язницею, яка йому загрожує, з усіма припущеннями щодо його майбутнього. Похорон відбувся в найтіснішому колі: *"Figaro Litteraire"*, адміністрація в'язниці, громадська опіка прислала своїх представників. Виголошую промову над порожньою могилою: найспритніший зі злочинців заховався за деревом, спочатку трохи поплакав, бо говорили про нього, а тепер підморгує мені і корчить гримаси, а відтак піде собі, повторюючи: *треба спробувати іще пожити.*

Буде жити. Прочитав наново свої книжки, визнав їх за поганенькі, бо так було потрібно. Той несмак є найвищою мірою аскези, цілковитим оголенням, і новий Жене повинен бути несправедливим щодо колишнього Жене. Хотів розповісти все, і говорячи про *Все*, не розказати *Нічого*, а тепер зізнається, що говорив для того, *щоб нічого не розказати.* Поет поховав Святого, а тепер людина ховає Поета. Той, хто стверджує, що не написав нічого доброго, не є письменником, який оці-

нює свої колишні твори, а є людиною, що засуджує пристрасть писання. Чи буде мовчати? Це йому настирливо радили, і він роздумував над тим серйозно. Не знав, чи вирішить цю проблему, хоча останні чотири роки не писав нічого, опинився на межі літературного самогубства. Якщо повернеться до писання, то не зі звички чи з колишнього запалу. Видав всі свої твори, ця справа закрита, занурюється в минулому. І з цієї невизначеності може народитися будь-хто: епігон або цілком новий письменник. Здається, що він починає відкривати обличчя того нового письменника. Звичайно, посилається на наші недавні розмови, і не знаю, чого вони варті. Чи я добре зрозумів те, що він мені розповідав? Чи був зі мною щирий? Чи ділився своїми ще безформними планами з такою самою пристрастю, з якою розповідав про свої книжки? А, може, хоче одурманитись словами, звабити, приховати сподівання і внутрішню пустку? Якби там не було, маємо факт, що цинічна інтеліґенція блискавично оцінила ситуацію і користь, яку з неї матиме. Справа в тому, що Жене *знівечив* Святість, і вже не вірить ані в неї, ані в Зло, і не може вже писати про щось інше. Якщо він захоче створити нову поезію, мусить повернутись до своїх колишніх тем, але вже *подати* їх іншим способом. Внутрішня динаміка його творів завжди полягала на піднесенні конкретности фабули і тілесности до абстрактного неба *"Constellation"*, динаміка його життя повторює це піднесення, він позбувся решток сорому та терпіння, не пам'ятає вже того жахливого образу нужди й ув'язнення, отямився з кошмару, а страхітливе призначення, яке явилось йому у ґвалтовному освітленні, віддало місце неоформленому дівочому майбутньому, в якому все можливе. Одне слово, якщо Жене писатиме, то повторить пригоди Іґітура: спробує осягнути найвищий вимір, найвищий ступінь абстракції та рефлексії, огляне згори без віри, мотиви Цвіту, Каторжника і Злочину, що утворюють ансамбль на його очах. Очищені, згущені, позбавлені анекдотичности і змістовности, вони стануть, нарешті, відсутностями, і послужать претекстом для тіснішого і свідомого контрапункту. Подібно Маллярме він запозичив від Бодлера мотив волосся, запаху, невдачі, щоб видушений з них сік заставити тільки до вираження гри смерти та випадку. Маллярме вибирав забуті, затерті, напівспорохнявілі слова, які несподівано набували нового блиску. Жене спочатку вживав *надто* мальовничі слова, *надміру* запашні, використовував увесь еротичний словник, вульґаризми та жарґон. Але вони виблякли, бо він зловживав ними. Для вірних йому читачів слова "мордочка" чи "тітка" видаються таким ж безбарвними, як і слово "блакитний" у Маллярме. Але це тільки герби, а потрібно було укласти геральдичну поезію. Зі Зла залишає тільки один складник - Красу. Прагне ще встановити гру різних привидів, яких накладає на себе, щоб остаточно зникнути. І в тому проґресуючому зниканні його вже не цікавить демонічність, а тільки строгий режим динамічної єдности. Матеріальність ще досить затемнювала контрапункт, який окреслив *Pompes funebres*. Але від того часу віддаляється крок за кроком від матеріальности, від тілесности, та не відходить від свого найдавнішого проекту, коли думає про відновлення утіх, правда проекту добре обдуманого, вирахуваного з математичною точністю. Я зрозумів, що мріє, мабуть, про твір, у якому кожен елемент був би символом і уособленням усіх інших творів і Цілости, і в якому Цілість була б одночасно упорядкованим синтезом усіх відображень і символом кожного окремого відображення; у якому цей символічний збір був би одночасно символом усіх символів і символом Ніщо. Чим це є, якщо не мрією про Абсолютну Необхідність, або мрією

про Редукцію до Ідентичности? Філософові Парменіду заважало багатство явищ, які виринали: мусів їх описати. Але художник, навпаки, потребує багатства тієї строкатої барвистости, бо для нього Краса перебуває у вічному русі, який закриває світ як віяло, накладає одні образи на інші, а коли залишається тільки один образ, стискає його у руці так, щоб аж розтанув. І завдяки тому осягає Буття, ідентичне йому, яке розчиняє і виточує в собі терпіння, барви, час, події і простір. Але те буття, позбавлене рис, нагадує, радше, Ніщо. У тій перспективі віднайде Жене свою пристрасть, щоб знищити світ, але та пристрасть вже видозмінена, очищена, висублімована. Тепер розуміємо, що ще не вирішив: промовляти чи мовчати, бо на тому рівні абстракції слово і мовчання - це одне і те ж. Власне Жене може написати розповідь у стилі Маллярме, про яку колись згадував Бланшо.

У момент, коли поет роздумує над чистою словесною симфонією, що повинна стати рівноцінною мовчанню, в якій єдина часовість - це "вібруюче зникання" світу, в момент, коли прагне знайти для цілости буття якісь сковуючі рухи, які шкіцував у кожному своєму образі, *людина*, звільнена від змісту своїх улюблених роздумів, підноситься у сферу рефлексійної свідомости і пробує з її вершин оцінити свій "випадок", розміщуючи його заново в історичному та суспільному контексті. Та виокремлена свідомість віднаходить себе несподівано: і звільнений від видінь, яких назвав "Справедливцями", відкриває людей, які вже не є ані справедливими, ані несправедливими, а є одночасно справедливими десь на дні своєї несправедливости, і несправедливими у самому зародку своєї доброї волі. З'являється серед них не як Злодій чи Святість, але як людина, подібна до інших, і водночас неподібна до нікого. Він не вважає себе ні за святого, ні за грішника, бо святість покинула його світ. Хоче зрозуміти себе таким, яким був, повторити, але впевненіше і ліпше, дослідження, яке я зробив на його власному прикладі, але з тією основною відмінністю, що його спроба самопізнання не буде одночасно актом, способом буття, поетичною пристрастю. Колись, як хотів ґрунтовно нищити, замінював норми моральности канонами естетики. Тепер, коли звільнився від Зла, робить навпаки: оскільки Слово вберегло його своєю чарівністю, і дитина Зла, доводячи свій естетизм до крайности, перетворюється у мужчину, треба зробити так, щоб естетичні вартості включали і певною мірою виявляли етичні вартості. Не йдеться вже про те, щоб відкидати одні на користь інших, а щоб поглибити естетичні вартості, відшукавши на їхньому дні етичні засади, і створити на підставі власного минулого трактат про Красу, який одночасно був би трактатом про Добро.

Чи мова йде про написання *трьох* творів, одного з універсальною символікою, другого - про власне життя, а третього - про етику Мистецтва. Поеми, автобіографії і філософського трактату? Очевидно, ні. Жене мріє, щоб пов'язати всі три теми *в одному творі*, і щоб цей твір був від початку до кінця поезією. Чи можливо це зробити? Спроба доволі незвичайна. Але Жене завжди змішував поезію, поетичний щоденник з чимось зі сфери пекельної дидактики. І якщо такий твір буде колись написаний, то стане вінцем його мистецтва: не революцією, а осягненням межі.

Переклад Христини Сохоцької

Примітки

Жан Жене (1910-1969) - французький письменник і драматург, талант якого відкрив для літературних кіл Ж.-П. Сартр. Провів тяжке і бурхливе життя: сирота, злодій, гомосексуаліст, молодість страчена в ув'язненні. Персональне кредо Жене: загартовувати себе у злій вірі, злочинах та аморальності.

Стефан Маллярме (1842-1898) - французький поет, один з найвидатніших представників символізму.

Моріс Бланшо (1907-1975) - відомий французький критик, який чи не найглибше з усіх французьких інтелектуалів пережив вплив думок Гайдеґґера про літературу. Мова для Бланшо є неґацією, відокремленням від буття, але дорогою осягнення дійсности. Простір літератури є для нього простором смерти, а письмо - знерухомленням, усмертненням дійсности і одночасним наближенням до неї. Тому його особливо захоплював міт про Орфея: коли намагається схопити предмет своїх прагнень, то руйнує його. Гельдерлін, Маллярме, Кафка, Пруст - письменники, які найближче відповідають його методам.

Поль Валері (1871-1945) - відомий французький поет, есеїст, автор низки есе про Леонардо да Вінчі, Ш. Бодлера, С. Маллярме.

Андре Марі Шеньє (1762-1794) - французький поет, який захоплено вітав Революцію 1789 року, але в ході подій перейшов до її ворогів, за що і був страчений за вироком Революційного трибуналу.

Блез Паскаль (1623-1662) - французький релігійний філософ, письменник, фізик.

Франсуа Марі Вольтер (1694-1778) - французький письменник-просвітитель, філософ.

Парменід Елейський (VI ст. до н. е.) - грецький філософ.

ШКОЛА РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ

Естетику рецепції *(Rezeptionsästhetik)* обґрунтували і розвинули німецькі літературознавці з Констанського університету Ганс Роберт Яусс та Вольфґанґ Ізер, тому рецептивна естетика відома і як "Констанська школа критики". Американський варіант естетики рецепції відомий як "критика читацької реакції" *(Reader-response Criticism)*, і серед її прибічників найвідоміші Дж. Куллер, Е. Герш та С. Фіш. Як німецький, так і американський варіанти теорії рецептивної естетики набули широкого застосування та популярности у 70-х роках.

Для прихильників цього теоретичного спрямування притаманне зміщення уваги із проблем творчости та літературного твору на проблему його рецепції або, інакше кажучи, із рівня психологічної, соціологічної чи антропологічної інтерпретації творчої біографії, на рівень сприймаючої свідомости. Рецептивна естетика надає привілей читачеві у парадигмі "текст/читач" і наділяє його когнітивною та афективною здатністю творити з даного тексту власний текст.

Теорія рецептивної естетики будується на трьох методологічних засадах. Так, Яусс у своїй концепції поєднує три суттєво відмінні теоретичні підходи: російський формалізм, марксистську критику Т. Адорно та герменевтику Г.-Ґ. Ґадамера. Ізер продовжує та розвиває феноменологічні ідеї Р. Інґардена. Дж. Куллер спирається на семіотику структурного мовознавства, Герш - на феноменологічну герменевтику Е. Бетті, а Фіш - на постструктуралістичні твердження про нестійкість референта, значення і досвіду.

Вольфґанґ Ізер (1926) - професор англійської літератури та компаративістики Констанського університету. Основні праці: *"Імпліцитний читач: зразки комунікації у прозі від Буньяна до Беккета" (Der implizite Leser. Kommunnikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, 1972), "Акт читання: теорія естетичної відповіди" (Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung, 1976), "Лоуренс Стерн: Трістрам Шенді" (Lawrence Sterne: Tristram Shandy, 1988).*

В. Ізер вважає, що текст потенційно наповнений значенням, яке конкретизує рецепція читача, і саме текст встановлює для цієї рецепції певну стратегію, без якої рецепція була б досить довільною чи моносуб'єктивною (Р. Інґарден). Естетична рецепція, тобто заповнення порожніх місць у тексті *(Leerstellen)*, семантичне декодування, структуралізація сюжету відбуваються у параметрах погоджености читача і тексту. Таке погодження веде до виникнення інтерсуб'єктивних парадигм рецепції, які уможливлюють і виправдовують соціологічне дослідження літератури та її історичну періодизацію. Немає підстав вважати теорію Ізера тільки деривативом теорії Інґардена. Німецький літературознавець запозичив в Інґардена концепції

текстуальної схематизації, конкретизації, гетерономії, інтерсуб'єктивності, відмінности літературного та естетичного предметів, але він не розумів їх "по-інґарденівськи". На відміну від Інґардена, Ізер не уникав проблем психологізму, він наголошував на особистих нахилах "імпліцитного читача", зануреного у "протікання речення-думки *(Satzdenken)* літературного тексту", бо з таких нахилів, на його думку, формується інтерсуб'єктивна погодженість. Та найбільше відхід Ізера від Інґардена спостерігаємо у його трактуванні концепції "невизначености" тексту. Хоча обидва теоретики сходяться на тому, що естетичність тексту залежить від конкретизації цієї невизначености, саму ж невизначеність вони розуміють порізному. Для Інґардена невизначеність - це текстуальна вада, яка зумовлена мовною та екзистенційною неможливістю окреслити будь-яке явище в його повній онтологічній даності. Оскільки мистецтво оперує засобами "аспектів", чи так званими перцептами, то "представлений світ" у літературному творі можна тільки частково визначити. І тому невизначеність - явище більше неґативне, ніж позитивне, більше провокаційне, ніж апеляційне. Для Ізера невизначеність тексту - це результат зумисного сеґментування, щось на зразок "неґативного простору" у скульптурах Ґенрі Мура, зумисний компонент тексту, що в процесі рецепції чекає на заповнення, і заповнившись, трансформує літературний предмет в естетичний.

Важливим для теорії літератури є твердження Ізера про значущість літературного твору. За Ізером, значущість твору породжує не сам текст, а реципієнт, який намагається зробити текст зрозумілим та перекладним. Остаточно значущість тексту визначає уява реципієнта *(Einbildungkraft)*, яка за своєю структурою полісемантична і здатна трансформувати текст у велику кількість значень. Саме завдяки семантичній розсіяності текст стає фікцією, яка рідко означає тільки те, що вона представляє. Теорія літератури в усіх її можливих різновидах редукує цю розсіяність до певного значення. Ізер відрізняє інтерпретацію від рецепції. Перша, на його думку, надає уяві "семантичного визначення", а друга - відчуття естетичного предмета. Перша проходить у межах "семантичних орієнтирів" літературної теорії, а друга - у межах культурного й антропологічного контексту.

Теорія Ізера набула найбільшої популярности в англомовному світі, хоча найобдарованіших послідовників має таки на його батьківщині.

Запропоновані нижче фраґменти із статті В. Ізера *"Процес читання: феноменологічне неближення"* перекладено за виданням: Wolfgang Iser. *The Reading Process: A Phenomenological Approach* // New Literary History. Vol. 3. 1972. P. 279-299.

Іван Фізер

ПРОЦЕС ЧИТАННЯ: ФЕНОМЕНОЛОГІЧНЕ НАБЛИЖЕННЯ

Феноменологічна теорія мистецтва надає особливого значення ідеї, згідно з якою, аналіз літературного твору повинен враховувати не тільки текст, але й форми відгуку на цей текст. Тому Р. Інґарден порівнює структуру літературного тексту зі шляхами його реалізації *(konkretisiert)* (1). Текст як такий пропонує різні "схематизовані думки" (2), що допомагають розкрити тему і зміст твору, але справжнє з'ясування відбувається у процесі конкретизації *(Konkretisation)*. Якщо це так, то тоді літературний твір має два полюси, які назвемо художнім та естетичним: художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний - вказує на його реалізацію, яку здійснює читач. З цієї полярности випливає, що літературний твір не може бути повністю ідентифікований із текстом або з реалізацією тексту, а насправді повинен знаходитись посередині. Твір є щось більше, ніж текст, тому що текст оживає тільки тоді, коли він реалізується, і крім того, ця реалізація в жодному разі не є залежною від індивідуальних рис читача - ця залежність зумовлюється різними зразками тексту. Сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору, і це сходження ніколи не можна точно передбачити, але завжди воно повинне залишатися можливим для здійснення, оскільки не ідентифікується ні з текстуальною дійсністю, ні з індивідуальними уподобаннями читача.

Ця можливість реалізації твору динамізує його природу, що є передумовою ефектів, які викликає твір. Якщо читач використовує різні перспективи, запропоновані йому текстом, для того, щоб визначити зв'язок між зразками і "схематизованими думками", він надає творові руху, і цей процес завершується пробудженням зворотньої реакції у читача. Отже, читання заставляє літературний твір розгортати притаманний йому динамічний характер. Що це не нове відкриття, видно з цитати Лоуренса Стерна, який у романі *"Трістан Шенді"* зауважує: "Немає автора, який розуміє межі етикету і доброго виховання і який би наважився подумати, що найбільша повага, якою він може віддячити за читацьке розуміння, означає ділити цей матеріал дружелюбно порівну, і залишити читачеві щось для домислу. Щодо мене, то я завжди віддячую йому компліментами і роблю все, що від мене залежить, щоб підтримувати його уяву такою ж діяльною, як і моя" (3). Концепція літературного тексту у Стерна нагадує арену, де читач і автор беруть участь у грі уяви. Якщо б читачеві дати ціле оповідання, нічого не залишивши для нього, то його уява ніколи не увійде у це поле, а внаслідок цього з'явиться нудьга, яка неминуче вирінає там, де вже все зроблене. Тому літературний текст повинен бути задуманий так, щоб заанґажувати уяву читача до процесу творення речей, що знаходяться поза ним, заради нього самого, заради читання, яке приємне тільки тоді, коли активне і творче. У цьому процесі творчости текст не повинен заходити ні надто далеко, ні надто близько, бо слід зауважити, що нудьга і перенапруження утворюють межі, поза якими читач залишає поле гри.

Свої міркування про ступінь стимулювання читача, як творчого співучасника,

"ненаписаною" частиною тексту висловила Вірджинія Вульф у дослідженні *"Джейн Остін"*: "Джейн Остін є майстром набагато глибших емоцій, ніж ті, які з'являються на поверхні. Вона стимулює нас додавати те, чого там немає. Те, що вона пропонує, ніби дрібниця, але дрібниця, яка вміщує у собі щось таке, що здатне розширюватися в уяві читача, і наділене такими найстійкішими формами життєвих ситуацій, які ззовні видаються тривіальними. Тут завжди надається значення характерові. Повороти і вигини діалогу тримають нас увесь час у стані очікування. Наша уява розполовинюється між теперішнім та майбутнім. І саме у цій незавершеності та основній підлеглості твору полягає велич Джейн Остін" (4).

Ненаписані аспекти тривіальних сцен і невимовлені діалоги у тих "поворотах і вигинах" не тільки втягують читача до акції, але й приводять його до такого розмивання багатьох контурів, визначених цією ситуацією, що читач сприймає їх як такі, що справді існують. Але як тільки читацька уява оживлює ці обриси, вони вплинуть на ефект написаної частини тексту. І так започатковується цілий динамічний процес: написаний текст визначає межі для своїх ненаписаних втягувань, щоб застерігти їх від надмірного затемнення і надмірної неясности. Але водночас, ці втягування, витворені читацькою уявою, розміщують цю ситуацію супроти тієї підоснови, яка надає їй набагато важливішого значення, ніж як це видається на перший погляд, і ніж те, яким вона володіє. І так тривіальні сцени несподівано набувають вигляду "стійкої форми життя". Те, що встановлює цю форму, ніколи не називається, а тільки пояснюється у тексті, хоча насправді воно є кінцевим продуктом взаємодії тексту і читача.

Якщо тільки зможемо адекватно описати цей процес, то відразу виникнуть запитання. Тому феноменологічний аналіз пропонує власні послуги, особливо тоді, коли деякі розкидані спостереження, зумовлені психологією читання, тяжіють, переважно, до психоаналізу і обмежуються ілюстрацією наперед визначених ідей, пов'язаних із підсвідомістю. Пізніше ми спробуємо зупинитись на деяких психологічних спостереженнях, які заслуговують на увагу.

Як стартову позицію феноменологічного аналізу ми повинні дослідити спосіб взаємодії послідовних речень. У літературному тексті це має особливе значення з пункту бачення того факту, що вони не відповідають жодній об'єктивній реальності поза ними. Світ, представлений літературними текстами, побудований на тому, що Інґарден назвав інтенційним співвідношенням речень *(intentionale Satzkorrelate)*.

"Речення пов'язуються різноманітними шляхами і утворюють складніші одиниці значення, що виявляють дуже різну структуру і призводять до появи таких речей, як оповідання, роман, діалог, драма, наукова теорія... У підсумку постає особливий світ із складовими частинами, визначеними таким чи іншим шляхом, із усіма варіаціями, що можуть трапитися в цих частинах - це чисто інтенційні співвідношення складнопідрядних речень. Якщо цей комплекс остаточно формує літературний твір, то я всю суму інтенційних співвідношень послідовних речень назву "світом представленим" у творі (5).

Цей світ не з'являється перед очима читача як фільм. Речення є "складовими частинами", і залежно від того, що вони подають: заяву, вимогу, спостереження чи інформацію, у тексті встановлюються різні перспективи. Але вони залишаються тільки "складовими частинами", тому не є загальною сумою тексту. Для інтенційних

кореляцій відкриті тонкі зв'язки, що індивідуально менше конкретні, ніж заяви, вимоги, спостереження, навіть якщо вони тільки набувають своєї справжньої значеннєвости через взаємовплив їхніх корелятів.

Як собі уявити зв'язок між корелятами? Він позначає ті точки, в яких читач має здатність "піднятися на борт" тексту. Він повинен прийняти певні згадані перспективи, але роблячи так, він неминуче заставляє їх взаємодіяти. Коли Інґарден говорить про інтенційні співвідношення речень в літературі, то заява, подана ними чи інформація передана ними, є у певному сенсі вже обмеженою: речення не вміщує в собі тільки повідомлення, бо воно не має сенсу, якщо повідомляє тільки про речі, які існують, а націлюється на щось, що є поза тим, про що воно говорить. Це стосується усіх речень в літературному творі, і саме через їхню взаємодію досягається їхня найпростіша мета. Це те, що надає їм особливого значення у літературному творі. У їхній здатності передавати повідомлення, спостереження, бути постачальниками інформації тощо, вони завжди є ознаками чогось, що має надійти, структура чого тільки окреслюється їхнім специфічним змістом.

Вони започатковують процес, поза яким виринає справжній зміст самого тексту. Описуючи внутрішнє відчуття людиною часу, Гуссерль якось зауважив:

"Кожний, справді конструктивний процес натхненний пре-інтенціями, які утворюють і збирають насіння того, що має надійти, так само як і доводять його до здійснення" (6).

Щоб здійснитись, літературний текст потребує читацької уяви, яка надає форми взаємодії корелятів, накреслених у структурі порядком речень. Спостереження Гуссерля звертають нашу увагу на момент, який відіграє значну роль у процесі читання. Окремі речення не тільки співпрацюють разом, щоб оформити те, що має надійти, вони також оформляють сподівання на нього. Гуссерль називає ці сподівання "пре-інтенціями". Оскільки ця структура характерна для *усіх* співвідношень речень, то взаємодія тих співвідношень не буде здійсненням сподівання, а постійною його модифікацією. Тому сподівання рідко здійснюються у справжніх літературних текстах. Якби вони здійснювались, то такі тексти обмежувались би індивідуалізацією сподівання, і неминуче виринало б запитання: чого така інтенція збирається досягти? Дивно, але ми відчуваємо, що будь-який ефект підтвердження як, наприклад, вимога пояснювальних текстів, є дефектом літературного тексту. Чим текст детальніше описує чи підтверджує сподівання, ним викликані, тим більше ми усвідомлюємо його дидактичні наміри, і в найкращому випадку ми можемо або прийняти, або відкинути нав'язані нам положення. Часто сама прозорість таких текстів викликає у нас бажання звільнитись від їхніх пут. Але у цілому синтаксичні співвідношення у літературному тексті не розвиваються в такому негнучкому напрямку, бо сподівання, які вони спровоковують, тяжіють до взаємовтручання, і тим безперервно модифікуються у процесі читання. Це можна було б спростувати твердженням, що кожне інтенційне співвідношення речень відкриває особливий горизонт, що модифікується, якщо взагалі повністю не змінюється послідовністю речень. Допоки ці сподівання будуть зацікавленими у тому, що має надійти, їхня наступна модифікація також матиме ретроспективний ефект на те, що вже прочитане.

Будь-яке читання входить до нашої пам'яти і з часом затирається. Пізніше воно може знову відновитися і налаштовуватися на різний тон, в результаті чого читач

спроможний розвивати непередбачувані до того моменту зв'язки. Відновлена пам'ять, однак, не може ніколи заново набувати оригінальної форми, оскільки це б означало, що пам'ять і перцепція ідентичні, а це, очевидно, не так. Новий фон просвітлює аспекти того, що ми запам'ятали, а це освітлює новий фон і спричинює складніші антиципації. Отже, встановлюючи ці взаємодії між минулим, теперішнім та майбутнім, читач, по-суті, змушує текст виявляти свою потенційну різноманітність зв'язків. Ці зв'язки є продуктом читацької уяви, витвореної на сирому матеріалі тексту, хоча вони не є самим текстом, оскільки останній складається з речень, повідомлень, інформації тощо.

Ось чому читач часто відчуває себе втягнутим у хід подій, які в момент читання здаються для нього реальними, навіть якщо насправді дуже далекі від його власної дійсности. Факт, що цілком різні читачі по-різному піддаються впливові "дійсности" окремого тексту, достатньо наочний приклад того як літературний текст трансформує читання у творчий процес, що далекий від простої перцепції написаного. Літературний текст активує наші власні здібності, надаючи нам змогу відтворювати світ, представлений у тексті. Продуктом цієї творчої активности є те, що можна було б назвати дійсним виміром тексту. Цей дійсний вимір не є самим текстом, ні не є уявою читача, він надходить разом із текстом і уявою.

Як ми побачили, активність читання можна схарактеризувати як вид калейдоскопу перспектив, пре-інтенцій та спогадів. Кожне окреме речення вміщує "попередній огляд" наступного і формує тип "видошукача" того, що надходить; а це змінює "попередній огляд" і стає "видошукачем" того, що вже прочитано. Цей цілий процес представляє здійснення потенціальної, невираженої дійсности тексту, але це розглядається тільки як каркас для більшої різноманітности засобів, якими досягається можливий вимір. Процес антиципації та ретроспекції сам собою не забезпечує рівномірного протікання. Інґарден вже звернув увагу на той факт і приписує йому досить велике значення:

"Ось ми занурились у протікання *Satzdenken* (речення-думки) і готові після завершення думки в одному реченні продумати момент "продовження" також у формі речення, що пов'язане із реченням, яке ми вже продумали. І такий шлях читання розвивається без жодних зусиль. Але якщо випадково наступне речення не має відчутного зв'язку з реченням, яке ми тільки-що продумали, тоді в потоці думки відбувається блокада. Ця лакуна більшою чи меншою мірою пов'язується з активним враженням або обуренням. Така блокада зникає, коли процес читання повторюється" (7).

Лакуна, яка блокує протікання речень, є, на думку Інґардена, продуктом випадку, і розглядається як вада, що є типовим прикладом його вірности класичній ідеї мистецтва. Якщо розглядати порядок речень як безперервний потік, це приводить до того, що антиципація, спричинена одним реченням реалізується переважно наступним, і фрустрація одного сподівання породжує відчуття відчаю. Навіть у найпростішому оповіданні існує можливість певного типу блокади, оскільки жодна розповідь не може бути переказана в її повноті. Саме такі невідворотні пропуски стимулюють динамізм оповідання. Тому коли процес читання переривається і нас покинуто у невизначеності, то з'являється можливість задіяти наші власні здібності для встановлення зв'язків, що дозволяють заповнити лакуни, які залишив сам текст (8).

Ці лакуни мають різний вплив на процес антиципації та ретроспекції і відповідно на "гештальт" можливого виміру, оскільки їх можна заповнювати різними шляхами. Тому один текст потенційно здатний на кілька різних реалізацій, і жодне читання ніколи не може вичерпати всіх потенційних можливостей, оскільки кожен індивідуальний читач заповнюватиме прогалини в тексті на свій смак, вилучаючи багато інших можливостей; у процесі читання він робить власний вибір способу заповнення лакуни. І саме в акті цього вибору виявляється динаміка читання. Роблячи вибір, читач відкрито визнає невичерпність тексту; водночас це є саме та невичерпність, що спонукає його зробити власний вибір. У "традиційних" текстах цей процес був більше чи менше несвідомим, але сучасні тексти часто досить свідомо експлуатують його. Сучасні тексти так часто є фраґментарними, що увага читача зосереджується тільки на пошуках зв'язків між фраґментами; і предметом цього не є ускладнення "спектра" зв'язків настільки, щоб ми усвідомили природу нашої здатности забезпечувати такі зв'язки. У таких випадках текст у зворотньому порядку прямо посилається на наші упереджені думки, які розкриваються через інтерпретацію - базовий елемент процесу читання. Отже, ми повинні сказати, що у всіх літературних текстах процес читання селективний, і що потенційний текст незмірно більший, ніж будь-яка його індивідуальна реалізація. Це підтверджується тим, що повторне читання літературного тексту часто викликає враження, відмінні від першого прочитання. Причиною такого явища є зміна власних обставин читача, і текст повинен дозволяти таку варіантність прочитання. У процесі повторного перечитування тексту старі пригоди з'являються у новому світлі.

У кожному тексті є потенційна часова послідовність, яку читач неминуче повинен поступово осягнути, оскільки навіть малу частину тексту неможливо поглинути відразу. Отже, акт читання завжди включає момент бачення тексту через перспективу, що безперервно перебуває у русі, пов'язуючи різні фази, і так конструює те, що ми називаємо дійсним виміром. Цей вимір, звичайно, змінюється впродовж усього процесу читання. Крім того, коли ми завершили читати текст і розпочинаємо його повторне прочитання, то зрозуміло, що наше особливе ознайомлення закінчуватиметься у різній часовій послідовності; ми намагатимемось встановити зв'язки, посилаючись на наше усвідомлення того, що має надійти, і саме так окремі аспекти тексту набувають значення, якого ми їм не надали під час першого читання, а інші аспекти відходять на задній план. Зважаючи на простий досвід, можна сказати, що під час повторного читання зауважуємо те, на що ми не звернули увагу, коли читали вперше, але хтозна, чи це несподівано з погляду факту, що в процесі повторного відчитування ми дивимось на текст з позицій різних перспектив. Часова послідовність, якої ми дотримуємося під час першого читання, не може відтворюватись у процесі повторного відчитування, і ця неможливість повторення пов'язана з наслідками модифікацій нашого читацького досвіду. Це не означає, що друге відчитування тексту "правдивіше" від першого, обидва акти читання просто різні: читач встановлює дійсний вимір тексту через реалізацію нової часової послідовности. Отже, навіть при повторному перегляді текст дозволяє, і, звичайно, викликає нові відчитування.

Та у будь-якому випадку і за будь-яких обставин, читач повинен пов'язувати різні фази тексту до купи, і тими фазами завжди будуть антиципація та ретроспекція, що приводить до утворення дійсного виміру, який перетворює текст у форму

досвіду для читача. Спосіб набуття такого досвіду через процес постійної модифікації досить близький до способу набуття життєвого досвіду. Тому можемо сказати, що "дійсність" досвіду, набутого під час читання, освітлює основні зразки життєвого досвіду:

"Ми маємо певний досвід сприйняття світу, який розуміємо не як систему зв'язків, що повністю визначають кожну подію, але як відкриту цілісність, синтез якої невичерпний. З моменту, коли досвід, що відкритий на наш світ, визнається як початок знання, не існує більше жодного способу розрізнення рівня апріорної істини та рівня фактичної істини того, яким би світ повинен бути і яким він насправді є" (9).

Спосіб набування досвіду через текст відображає особисті нахили читача і тоді літературний текст функціонує як вид дзеркал, але водночас дійсність, яку цей процес допомагає творити, *відрізняється* від його життєвої дійсности. Отже, ми маємо почасти парадоксальну ситуацію, в якій читач змушений відкривати аспекти свого "я" відповідно до досвіду дійсности, що відрізняється від тієї дійсности, в якій він перебуває. Вплив цієї дійсности на нього великою мірою залежитиме від того, наскільки він забезпечуватиме себе ненаписаною частиною тексту, і допоки читач не заповнить відсутні зв'язки, він повинен мислити мовою досвіду, відмінного від його власного. Зрозуміло, що тільки випереджуючи світ свого досвіду, читач може по-справжньому брати участь у подіях літературного тексту, пропонуючи себе йому.

Ми побачили, що в процесі читання відбувається тісне переплетення антиципації та ретроспекції, яке при повторному відчитуванні перетворюється у проґресування ретроспекції. Враження від читання змінюватимуться від особи до особи, але тільки в межах, нав'язаних опозицією написаного та ненаписаного текстів. Це так само, як двоє людей, пильно вдивляючись в нічне небо, однаково бачать одні й ті ж зірки, але один вбачатиме в них образ плуга, а другий - сприйматиме це як віз. "Зірки" у літературному тексті є зафіксованими; лінії, які їх поєднують, змінні. Автор тексту повинен, звичайно, напружувати силу читацької уяви, і для цього він має у своєму розпорядженні повне озброєння розповідною технікою, але він нічого не вартий, якщо намагається розгорнути *повну* картину перед очима читача. А якщо він таки робить це, то швидко втрачає свого читача, бо тільки засобом активізації читацької уяви автор може втягувати читача у текст і так реалізувати потенції тексту.

Якщо хтось бачить гори, то, звичайно, перестає їх уявляти, і тому акт уявлювання якогось предмета включає умову його відсутности. Подібне твердження стосується і літературного тексту: ми можемо уявляти тільки те, чого тут немає; написана частина тексту подає нам інформацію, а ненаписана - дає нам можливість уявляти речі; але, звичайно, без елементів невизначености та наявности лакун у тексті ми не здатні використати нашу уяву (10). Слушність такого спостереження підтверджує досвід багатьох людей, які дивились екранізацію відомого їм роману. Під час читання, наприклад *"Том Джонс"*, вони ніколи не мали чіткої концепції того, як герой виглядає насправді, але при перегляді фільму дехто може сказати: "Це не так, як я уявляв собі". Це свідчить про те, що читач *"Том Джонс"* має здатність мисленно уявляти собі героя, і його уява має велику кількість можливостей; момент тих можливостей звужується до однієї завершеної та незмінної картини, уява усувається з дії, і ми відчуваємо, ніби хтось нас ошукав. Це, мабуть, непомірне спрощення

процесу, і воно не ілюструє усього багатства потенцій, які виникають із того, що героя роману можна собі уявити, але не можна побачити його. У романі читач використовує свою уяву, щоб синтезувати подану йому інформацію, тому тут його перцепція багатша і має більше приватний характер, ніж у фільмі, бо у фільмі світ, який він витворив у своїй уяві, брутально знищується.

"Образи", витворені нашою уявою, тільки одна з форм активности, завдяки якій ми вибудовуємо "ґештальт" літературного тексту. Ми вже проаналізували процес антиципації та ретроспекції, і тепер можемо до того тільки додати процес групування в одну цілість усіх аспектів тексту для встановлення консистенції, у пошуках якої весь час перебуває читач. Допоки сподівання видозмінюються, а уява неперервно розширюється, доти читач намагатиметься, іноді навіть підсвідомо, зводити всі факти до постійного зразка. "У процесі відчитування образів, як і в процесі прослуховування промов, завжди важко відрізнити те, що нам подано, від того, що ми додаємо в ході проектування, яке швидко призупиняє акт розпізнавання. Тому це певне припущення очевидця, який випробовує суміш форм і кольорів для з'ясування значення і який кристалізує їх у певний образ, якщо віднаходить відповідну інтерпретацію" (11). Групуючи в одну цілість написані частини тексту, ми змушуємо їх взаємодіяти, спостерігаємо за напрямком, в який вони нас заводять, і проектуємо на них ту консистенцію, якої ми як читачі прагнемо. Цей "ґештальт" обов'язково повинен бути забарвлений актом нашого вибору. Його не подає сам текст, а він з'являється тільки тоді, коли зустрічаються написаний текст та індивідуальна уява читача з її власною історією досвіду, власною свідомістю та власним світоглядом. "Ґештальт" не є істинним значенням тексту, в найкращому випадку він є конфіґураційним значенням: "Розуміння є індивідуальним актом бачення-речей-разом, і тільки таким, а ніяким іншим" (12).

У літературному тексті таке розуміння невіддільне від читацького сподівання, і там, де ми маємо сподівання, там ми маємо також один з найсильніших засобів читацького озброєння - ілюзію. Там, де "читання постійно пропонує себе, переважає ілюзія" (13). Ілюзія, твердить Н. Фрай, є "фіксованою і підлягає визначенню, а дійсність в найкращому випадку сприймається як її негація" (14). "Ґештальт" тексту, звичайно, набуває, чи радше надається до таких зафіксованих і здатних до визначення контурів, і це є природнім для нашого розуміння, але з іншого боку, коли б читання складалося тільки з неперервного будування ілюзій, виникла б підозра, що це відверто небезпечний процес: замість вводити нас у контакт із дійсністю, нас віддаляють від неї. Звісно, що такий елемент "ескапізму" існує в усій літературі як наслідок творення ілюзій, і існують окремі тексти, що пропонують тільки світ гармонії, усуваючи з нього усі суперечності та свідомо вилучаючи все, що могло б завадити усталеній ілюзії, але ці тексти ми не хочемо кваліфікувати як літературні. Яскравим прикладом таких текстів можуть бути жіночі журнали та надумані форми детективної прози.

Окрім того, навіть якщо надмір ілюзій призводить до тривіальности, це не означає, що без процесу будування ілюзій можна спокійно обійтися. Навпаки, навіть у текстах, які, здавалось би, чинять опір творенню ілюзій, такі спонукання нашої уваги до причини цієї протидії, вказують на нашу потребу у постійній ілюзії, а також на те, що опірність сама собою є стійким зразком, який лежить в основі тексту. Це особливо стосується сучасних текстів, у яких кожна описана деталь посилює спів-

відношення невизначеностей: одна деталь з'являється, щоб заперечити іншу і тим збуджує та руйнує наше бажання "уявляти", постійно спричинюючи розпад нашого "ґештальт" тексту. Без творення ілюзій непізнаний світ тексту залишається непізнаним, а через ілюзії, досвід, запропонований текстом, стає доступним для нас, і тільки через те, що на різних рівнях його консистенції існують ілюзії, досвід тексту стає "читабельним". Якщо ми можемо знайти цю консистенцію, то раніше чи пізніше, ми переможемо текст. Це справжній герменевтичний процес. Текст провокує певні сподівання, які ми проектуємо на нього так, що зменшуємо полісемантичні можливості до єдино можливої інтерпретації, узгодженої із викликаними сподіваннями, і таким шляхом вибираємо індивідуальне конфіґуративне значення. Полісемантична природа тексту і будування читачем ілюзій - це опозиційні фактори. Коли б ілюзії здійснювались, зникла б полісемантична природа тексту, а якщо полісемантична структура тексту є потужною, то ілюзії повністю руйнуються. Обидві екстреми допустимі, але в індивідуальному літературному тексті ми завжди знайдемо окремі форми балансу між двома конфліктуючими тенденціями. Творення ілюзій не може бути цілісним, і власне, у тій незавершеності, і полягає їхня продуктивна вартість.

У процесі пошуку зразка консистенції в тексті читач виявляє інші імпульси, які не можуть негайно інтеґруватись чи протидіяти остаточній інтеґрації. Семантичні можливості тексту завжди залишатимуться багатшими, ніж будь-яке конфіґуративне значення, яке витворюється у процесі читання. Але такі відчуття з'являються, звичайно, тільки в акті читання тексту. Отже, конфіґуративне значення може бути нічим іншим як частиною цілого здійснення тексту. Цей факт має кілька наслідків, які згідно з метою аналізу повинні бути розділені, хоча під час читання вони співдіють. Як ми вже побачили, постійне конфіґуративне значення є природнім для сприйняття непізнаного досвіду, який через будування ілюзій можемо включати до світу нашої уяви. І водночас така консистенція конфліктує з багатьма іншими можливостями здійснення, які вона намагається вилучити, і в результаті цього конфіґуративне значення завжди супроводжується "чужими асоціаціями", які не збігаються з витвореними ілюзіями. Першим наслідком є те, що у творенні наших ілюзій ми одночасно продукуємо приховане руйнування тих ілюзій. Як не дивно, але це також стосується текстів, у яких наші сподівання збуваються, хоча можна було б подумати, що таке здійснення сподівань допомогло б здійсненню ілюзій. "Ілюзії стираються тоді, коли сподівання приходять, що ми сприймаємо як нагороду і хочемо ще більше" (15).

Експеременти у ґештальт-психології, які посилаються на *"Мистецтво та ілюзію"* Ґомбріха, з'ясовують одну річ: "Хоча інтелектуально ми усвідомлюємо той факт, що будь-який наданий досвід має бути ілюзією, ми не можемо твердити, що піддаємось тільки тій ілюзії" (16). Якби ілюзія не була скороминучим станом, це означало б, що ми могли би постійно в ній перебувати. А коли б читання було тільки предметом продукування ілюзій, необхідних для розуміння ще непізнаного досвіду, ми б ризикували стати жертвою грубого обману. Але у процесі нашого читання скороминуща природа ілюзії повністю розкривається.

Оскільки творення ілюзій постійно супроводжується "чужими асоціаціями", які не узгоджуються з ілюзіями, читач постійно мусить знімати обмеження, які він наклав на "значення" тексту. Оскільки він є тим, хто творить ілюзії, то він коливається

між втягненням у ці ілюзії та спостеріганням за ними; він відкриває себе непізнаному ще світові, уникаючи його ув'язнення. Через такий процес читач наближається до оприсутнення фіктивного світу і так набуває досвіду текстуальної дійсности. У такому коливанні між консистенцією та "чужими асоціаціями", між втягуванням в ілюзію та її спогляданням, читач вимушений проводити свої власні збалансовані операції, і це є тим, що формує естетичний досвід, запропонований літературним текстом. Окрім того, якщо б читач досягнув балансу, то він не зміг би довше бути заангажованим у процес встановлення та руйнування консистенції. І якщо це є саме той процес, який змушує нас до операцій балансування, то ми повинні сказати, що така властивість не-досягнення балансу - необхідна умова для самого динамізму операцій. У пошуках балансу ми неминуче починаємо з певних сподівань, руйнування яких є інтеґральною частиною естетичного досвіду.

"До того ж, заявити просто, що "наші сподівання справдились" - означає піддаватись іншій серйозній двозначності. На перший погляд, така заява, здається, заперечує те, що наше задоволення значною мірою походить від "несподіванок", від ошукування наших сподівань. Вирішення цього парадоксу можливе завдяки встановленню різниці між "несподіванкою" та "фрустрацією". Фрустрація блокує або контролює активність, що вимагає нової орієнтації нашої активности, якщо ми намагаємось уникнути *cul-de-sac* (фр. безвихідь - *прим. перекл.*)" (17). Як наслідок, ми відмовляємось від об'єкта фрустрації і повертаємось до невиразної імпульсивної активности. З іншого боку, несподіванка спричиняє тимчасове припинення дослідницької фази досвіду, а також способів і намірів дослідження. У пізнішій фазі елементи несподіваности розглядаються в їхньому зв'язку з усім, що було перед ними, з усім плином досвіду, і задоволення від тих результатів є екстремно інтенсивне. Наприкінці виявляється, що завжди у системі вартостей тексту повинен бути певний ступінь новизни або несподіваности, якщо у ній є наростаюча деталізація напрямку загальної дії, а будь-який естетичний досвід намагається виявляти неперервну співгру "дедуктивних" та "індуктивних" операцій.

Така взаємодія "дедукції" та "індукції" породжує конфіґуративне значення тексту, а не індивідуальні сподівання, несподіванки чи фрустрації, викликані різними перспективами. Допоки у тексті не настане така взаємодія, що може надійти через процес читання, ми можемо зробити висновок, що цей процес формулює щось таке, що не є сформульованим у тексті, і що представляє його "інтенції".

Коли ми опрацьовуємо у тексті стійкий зразок, ми знаходимо нашу "інтерпретацію" у загроженому стані, оскільки існують інші варіанти "інтерпретацій", що викликає новий простір невизначености (через те, що ми собі тьмяно їх уявляємо, якщо взагалі уявляємо, ми постійно робимо "вибір", який їх вилучає). У розвитку роману, наприклад, ми часом виявляємо, що герої, події і загальний фон ніби змінюють своє значення. Якщо це й відбувається, то тільки тому, що інші "можливості" починають дедалі виразніше окреслюватись, і ми глибше починаємо їх усвідомлювати. Звичайно, це є саме та зміна перспектив, яка спонукає нас відчувати, що роман щораз більше стає "подібним до життя". Поки таке існує, ми самі встановлюємо рівень інтерпретації і переходимо з однієї інтерпретації на іншу, проводячи наші операції балансування, і ми віддаємось текстові, вбачаючи у ньому динамічну подібність до життя, яка примушує нас абсорбувати ще непізнаний досвід у наш приватний світ.

Коли ми читаємо, то так чи інакше коливаємось між творенням та руйнуванням ілюзій. У процесі випробовувань та помилок ми організовуємо та реорганізовуємо систему фактів, запропоновану нам текстом. Існують окремі фактори, на основі яких ми будуємо свою "інтерпретацію", намагаючись узгодити їх таким шляхом, який, на нашу думку, і мав на увазі сам автор. "Щоб розуміти, читач повинен творити власний досвід, і його витвір повинен включати такі зв'язки, які можна порівняти до зв'язків, накреслених їхнім оригінальним творцем, хоча ці зв'язки в жодному разі не такі самі. Без акту від-творення об'єкт не сприймається як твір мистецтва" (18).

Акт від-творення не є плавним неперервним процесом, а таким, що у своїй суті покладається на *переривання* потоку вражень для підвищення його ефективности. Ми дивимось вперед, ми озираємось назад, вирішуємо і змінюємо наші рішення, сподіваємось і розчаровуємось крахом наших очікувань, ми запитуємо, розмірковуємо, приймаємо чи відкидаємо - і все це динамічний процес відтворення. Цей процес керується двома основними структуральними компонентами у тексті: перший - то репертуар відомих літературних зразків та періодичних літературних тем разом із алюзіями до знаного соціального та історичного контексту, а другий - включає техніку і стратегію, що використовується для встановлення співвідношення між відомим та невідомим. Елементи репертуару постійно відсуваються на задній план або висуваються на передній з однаково результативними посиленням, тривіальністю чи навіть усуненням алюзій. Така дефамільяризація того, що, на думку читача, він пізнав, сприяє створенню напруження, яке підсилює його сподівання так само, як і його недовіру до тих сподівань. Так само ми можемо зіткнутися з розповідною технікою, що встановлює зв'язки між речами, які нам видаються непоєднуваними і заставляє нас переглядати дані, які ми спочатку вважали досить простими. Варто тільки звернути увагу на один вдалий прийом, який часто використовують письменники і за допомогою якого сам автор бере участь в розповіді, і встановлює перспективи, які не передбачають простого опису подій. В. Бус назвав цей прийом "ненадійним оповідачем" (19), щоб показати наскільки літературний прийом може враховувати сподівання, викликані простою розповіддю про описувані події. Фігура оповідача повинна перебувати в постійній опозиції до вражень, які ми формуємо у процесі читання. Але тоді виникає запитання: чи та стратегія, що опозиційна до творення ілюзій, повинна інтеґруватись у стійкий зразок, що нібито знаходиться на глибшому рівні, ніж наші оригінальні враження. Ми повинні визнати, що наш оповідач, який знаходиться в опозиції до нас, насправді повертає нас супроти себе, посилюючи тим ілюзію, яку, здавалось би, повинен був знищити. І навпаки, ми повинні сумніватись, коли починаємо досліджувати всі процеси, що приводять нас до вибору інтерпретації. Якщо є підстави для такого сумніву, то це означає, що ми піддаємося впливу тієї самої співгри процесу творення ілюзій та їхнього руйнування, яка перетворює читання у природній процес від-творення.

Як простий зразок ілюстрації такого складного процесу можна використати випадок в *"Улісі"* Джойса, у підтексті якого сиґара Блума співвідноситься із списом Улісса. Контекст (сиґара Блума) викликає особливий елемент репертуару (спис Улісса); розповідна техніка пов'язує їх так, ніби вони ідентичні. Як ми "організовуємо" ці різні елементи, які через сам факт їхнього поєднання, так чітко відокремлюють один елемент від іншого? Яка тут модель для стійкого зразка? Ми повинні

сказати, що іронічна, принаймні, так її сприйняла більшість відомих читачів Джойса (20). І в цьому випадку іронія повинна бути формою організації, яка інтеґрує матеріал. Але якщо це так, то що є об'єктом іронії? Спис Улісса чи сиґара Блума? Непевність, яка супроводжує це просте питання, вводить напруження у встановлену нами консистенцію тексту, і зрозуміло, починає її проколювати, особливо тоді, коли інші проблеми стають відчутними, якщо розглядати чудове поєднання списа і сиґари. На думку спадають різні альтернативи, і така розмаїтість достатня, щоб зменшити враження, ніби стійкий зразок знищено. І якщо навіть після того вірити, що іронія утримує ключ від таємниці, то така іронія тоді повинна мати дивне походження; сформульований текст не означає просто протилежність того, що сформульовано. Він може означати щось, що взагалі не може бути сформульованим. У момент, коли ми намагаємось нав'язати тексту стійкий зразок, негайно з'являються розбіжності. Це ніби зворотний бік інтерпретаційної монети, мимовільний продукт процесу, який творить суперечності тоді, коли намагається їх уникнути. І саме такі суперечності втягують нас у текст, спонукуючи проводити творчий перегляд не тільки тексту, але й нас самих.

Заплутаність читача є, звичайно, істотною для будь-якого типу тексту, але у літературному тексті ми маємо дивну ситуацію, коли читач не може передбачити, до чого його приведе співучасть в тексті. Ми знаємо, що беремо участь у певному досвіді, але ми не знаємо, що трапиться з нами в процесі його розвитку. Ось чому, коли ми особливо вражені книгою, то відчуваємо потребу говорити про це: ні, ми не хочемо відійти від тексту, коли обговорюємо його, ми просто прагнемо глибше зрозуміти, чим є те, в пастку чого ми потрапили. Ми набули досвіду і тепер хочемо пізнати чим є те, досвіду чого ми зазнали. Можливо, це і є головною корисною дією літературної критики, яка допомагає усвідомити ті аспекти тексту, які залишаються прихованими у підсвідомості, і яка задовольняє (чи допомагає задовольнити) наше бажання розмовляти про те, що ми прочитали.

Ефективність літературного тексту досягається частковим пригадуванням того, що нам відоме і його черговою неґацією. Те, що спочатку виглядає підтвердженням наших припущень, приводить до їхнього відкидання, спрямовуючи нас до реорієнтації. Але це маємо тільки тоді, коли ми випередили наші упередження і відкинули їх, покинули притулок відомого світу і готові набувати новий досвід. Якщо літературний текст втягує читача у формування ілюзій і водночас у формування способів їхнього руйнування, читання відображає процес набування нами досвіду. Якщо читач потрапив у пастку, його упередження постійно надолужуються, і текст стає його "теперішністю", допоки його власні ідеї поступово зникають у "минулому". І якщо це тільки трапляється, він стає відкритим для негайного набуття текстуального досвіду, якого не можна набути доти, допоки існують упередження читача.

У нашому аналізі процесу читання ми виділили три важливі аспекти, які формують основу взаємовідносин читача і тексту: процес антиципації та ретроспекції, послідовність розгортання тексту як життєвої події і враження, викликані подібністю текстуального та життєвого досвіду.

Будь-яка "життєва подія" повинна тією чи іншою мірою залишатися відкритою. Під час читання це зобов'язує читача постійно дошуковуватись консистенції, бо тільки так він може наблизити ситуації і зрозуміти ще непізнане. Творення консис-

тенції само собою є живим процесом, в якому читач повинен постійно приймати вибіркові рішення, і ці рішення дають шанс реалізувати можливості, які вони вилучили, оскільки вони є ефективними тільки як прихована здатність порушити вже встановлену консистенцію. Власне, це є те, що заставляє читача заплутуватись у текстуальному "ґештальті", який він сам витворив.

Через таку заплутаність читач здатний відкрити свої спроможності опрацьовувати текст і позбутись власних упереджень. Це надає йому шанс набути досвіду шляхом, який Бернард Шоу описав так: "Ви щось вивчили. І спочатку завжди відчуваєте, ніби ви щось втратили" (21). Читання відображає структуру розширення досвіду настільки, що ми повинні тимчасово відмовитися від ідей та настанов, які оформлюють нашу індивідуальність перед тим, як ми приступаємо до набуття досвіду ще непізнаного нами світу через літературний текст. Але саме у тому процесі з нами "щось" відбувається.

Те "щось" потрібно детальніше розглянути, особливо тоді, коли включення "невідомого" до сфери нашого досвіду затемнюється досить простою ідеєю у літературній дискусії, а саме: процес абсорбування непізнаного світу розцінюється як *ідентифікація* читача з тим, що він читає. Часто термін "ідентифікація" використовують як пояснення, тоді як насправді він є тільки формою опису. Те, що розуміють під ідентифікацією, є встановленням подібности між собою та іншим, що є поза нами, відомою основою, виходячи з якої, ми можемо піддаватися досвіду ще непізнаного. Мета автора - це не тільки передати досвід, але й, насамперед, передбачити ставлення до того досвіду. Отже, "ідентифікація" не є кінцем у собі, а тільки стратегія, завдяки якій автор збуджує уяву читача, що, звичайно, не заперечує того, що з'являється форма участі у тексті через читання: дехто втягується у текст настільки, що виникає відчуття, ніби не існує відстані між ним та описуваними подіями. Процес такого втягування у текст гарно описав один критик, який перечитав *"Джейн Ейр"* Шарлоти Бронте: "Одного зимового вечора ми відкриваємо *"Джейн Ейр"*, дещо збуджені екстраваґантними схвальними відгуками, які ми чули, і строго вирішили бути такими критичними, як і Крокер. Але дедалі, коли ми читаємо, ми забуваємо про всі схвальні відгуки та критичні зауваження, ідентифікуємо себе із Джейн Ейр в усіх її переживаннях. Питання тільки як і чому критик ідентифікує себе з Джейн?"

Щоб зрозуміти цей "досвід", варто вдатися до спостережень Ж. Пуле над процесом читання. На його думку, літературний текст набуває повноти існування тільки в читачеві. Зрозуміло, що тексти вміщують ідеї, продумані кимось до кінця, але під час читання ми стаємо суб'єктом, який осмислює. Так зникає поділ "суб'єкт-об'єкт", що є необхідною умовою будь-якого пізнання і будь-яких спостережень; усунення такого поділу ставить читання в унікальну позицію, яка передбачає можливість абсорбування нового досвіду. Такий спосіб є добрим арґументом з'ясування, чому зв'язок зі світом літературного тексту так часто помилково інтерпретується як ідентифікація. Ідея, що у процесі читання ми повинні мислити думками ще когось іншого, привела Пуле до такого висновку: "Все, про що я думаю - частина *мого* мисленнєвого світу. А якщо я мислю думками, які, очевидно, належать іншому мисленнєвому світові, то цей світ є думкою в мені, хоча я не існував у ньому. Вже саме визначення - незбагненне і видається таким ще більше, ніж я сам вважав, оскільки будь-яка думка повинна мати суб'єкта, що її осмислює, і ця *думка*, яка є

чужою мені, але ще досі є в мені, повинна також мати суб'єкта у мені, що є чужим для мене. Коли я читаю, я мисленно вимовляю "я" і це "я", яке я вимовляю, вже не є мною" (24).

Але для Пуле та ідея є тільки часткою оповідання. Дивний суб'єкт, що продумує дивні думки в читачеві, визначає потенційну присутність автора, ідеї якого можуть бути "інтимнізовані" читачем: "Ця ідея - необхідна умова кожного твору, якому я даю поштовх до існування, віддаючи свідомість в його розпорядження. Я не тільки започатковую його існування, але й усвідомлення тієї екзистенції" (25). Це могло б означати, що свідомість формує погляд, в якому автор і читач сходяться, але водночас, це могло б бути припиненням тимчасового само-відчуження, яке виникає у читача, коли він збуджує до життя ідеї, сформульовані автором. Такий процес приводить до форми комунікації, яка за Пуле, залежить від двох умов: життєпис автора повинен залишатися поза текстом, а індивідуальні нахили читача не повинні впливати на акт читання. Тільки тоді думки автора можуть знайти відголосок у читача, коли він вважає, що це не його думки. З цього випливає, що текст повинен продумуватися як свідомість, бо тільки так може існувати адекватна основа для взаємозв'язку "автор-читач", взаємозв'язку, який може відбуватися тільки через відкидання життєпису автора та читацьких уподобань. До такого висновку прийшов Пуле, описуючи твір як само-презентацію та матеріалізацію свідомости: "Отже, я не повинен вагатися у визнанні того, що літературний твір, який оживає завдяки цьому віталістичному, повному натхнення актові читання, відбувається за кошт читача, приватне життя якого тимчасово припиняється, і є видом людського буття, яке усвідомлює себе і встановлює себе в мені як суб'єкта власних об'єктів" (26).

Навіть незважаючи на те, що важко дотримуватись визнання такої істотної концепції свідомости, яка засновує себе у літературному творі, всеодно існують окремі моменти в арґументації Пуле, які варто розвинути. Але їх можна розвивати у дещо іншому напрямку. Якщо читання усуває поділ "суб'єкт-об'єкт", що окреслює всі перцепції, то з цього випливає, що читач "потрапляє у полон" думок автора, а останні, спричиняються до встановлення нових "меж". Текст і читач перестають бути у конфронтації один до одного як суб'єкт і об'єкт, але натомість відбувається "поділ" самого читача. В акті мислення думками іншого його індивідуальність тимчасово відступає на задній план, оскільки витісняється тими чужими думками, які тепер стають предметом зосередження його уваги. Коли ми читаємо, відбувається штучний поділ нашої особистости, оскільки за предмет для себе ми вибираємо щось таке, чого не існує. Як результат того, під час читання ми діємо на різних рівнях. У процесі читання існують два рівні: чуже "я" і реальне "я", які ніколи не відокремлюються один від одного. Звичайно, ми спроможні тільки перетворити чиїсь думки в предмет нашого абсорбування, забезпечуючи здатність дійсного виміру нашої особистости пристосовуватись до тих думок. Кожен текст, який ми читаємо, окреслює різні кордони нашої індивідуальности, так, що дійсний вимір (реальне "я") набуватиме різних форм, відповідно до теми того чи іншого тексту. І це виникатиме обов'язково, якщо тільки взаємозв'язок між чужою темою і дійсним досвідом є таким, що відкриває можливість зрозуміти ще непізнаний світ.

У такому контексті слушною видається примітка Гардінґа, який полемізуючи з ідеєю ідентифікації в процесі читання, писав: "Те, що ми іноді називаємо сповненням сподівань в романі чи драмі, правдоподібніше варто було б назвати форму-

люванням бажань або дефініцією бажань. Культурний рівень, на якому функціонує таке явище, може широко видозмінюватись, але сам процес функціонування буде таким же. Твердження, що проза сприяє читацькому чи глядацькому оцінюванню, і, можливо, викликатиме їхні бажання, виглядає переконливішим, ніж припущення, що вони задовольняють бажання через механізм чийогось досвіду" (27). В акті читання, стикаючись із осмисленням того, досвіду чого ми ще не зазнали, не означає перебувати в позиції намагання зрозуміти це чи пізнати, а означає також, що такі акти розуміння можливі і успішні настільки, що вони приводять до чогось, що формулюється у нас. Думки когось іншого можуть тільки набувати форми у нашій свідомості за умови, що у процесі до гри вводиться наша здатність розшифровувати ті думки, тобто здібності, які в акті розкодовування одночасно о-мовлюють себе. І якщо тільки таке о-мовлювання відбувається в умовах, встановлених ще кимось іншим, чиї думки є темою нашого читання, з цього випливає, що о-мовлення наших спроможностей розшифровувати не може здійснюватись в напрямку нашої власної орієнтації.

У цьому і полягає діалектична структура читання. Потреба розшифровувати дає нам шанс сформулювати наші декодуючі спроможності, тобто, ми висуваємо на передній план елементи нашого буття, часто не будучи свідомими того. Продукування значення літературних текстів, яке ми обговорюємо у зв'язку із формуванням "ґештальт" тексту, не завжди спричиняє відкриття ще непізнаного, яке може використовуватися активною уявою читача, але іноді викликає можливість о-мовлення нами самих себе і таким чином відкриття того, що ще недавно ухилялось від нашого розуміння. Це і є шляхи, завдяки яким читання літератури дає нам шанс о-мовити ще не-омовлене.

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

1. Ingarden Roman. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks,* Tübingen, 1968. P. 49.
2. Для детального ознайомлення з цим терміном див. Ingarden Roman. *Das literarische Kunstwerk,* Tübingen. 1960, P. 270.
3. Sterne Laurence. *Tristram Shandy* ,London. 1956, II, chap. 11, 79.
4. Woolf Virginia. *The Common Reader,* First Series, London. 1957, P. 174.
5. Ingarden Roman. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerk,* Tübingen, P. 29.
6. Husserl Edmund. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins.* Gesammelte Werke 10, Haag, 1966, P. 52.
7. Ingarden Roman. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks,* P.32.
8. Для детальнішого ознайомлення з функцією "лакун" у літературному тексті див. Izer Wolfgang. *Indeterminacy and The Reader's Response in Prose Fiction, Aspects of Narrative.* New York,1971, P. 1-45.
9. Merleau-Ponty Maurice. *Phenomenologie de la perception.* Paris,1945. P. 219.
10. Iser Wolfgang. *Aspects if Narrative.* P. 11.
11. Gombrich E. H. *Art and Illusion.* London, 1962. P. 255.
12. Mink Louis O. *History and Fiction as Modes of Comprehention* // New Literary History. 1970. I, P. 553.
13. Gombrich E. *Art and Illusion,* P. 278.
14. Frye Northrop. *Anatomy of Criticism.* New York, 1967. P. 169.
15. Gombrich E. *Art and Illusion.,* P. 54.
16. Там само, С. 5.
17. Ritchie B. *The Formal Structure of the Aesthetic Object, The Problem of Aesthetics.* New York, 1964. P. 230.
18. Dewey John. *Art as Experience.* New York, 1958. P. 54.
19. Booth Wayne C.. *The Rhetoric of Fiction.* Chicago, 1963. P. 211.
20. Ellmann Richard. *Ulisses. The Divine Nobody* // Twelve Original Essays on Great English Novels, Detroit. 1964, P. 316.
21. Shaw G.B. *Major Barbara,* London, 1964. P. 316.
22. Clark William George. *Fraser's.* 1849, December. P. 692.
23. Poulet George. *Phenomenology of Reading* // New Literary History.1969. P. 54.
24. Там само. С. 56.
25. Там само. С. 59.
26. Там само. С. 59.
27. Harding D. W. *Psychological Process in the reading of Fiction* // Aesthetics in the Modern World, London, 1968. P. 313.

Лоуренс Стерн (1713-1768) - англійський письменник.
Вірджинія Вульф (1882-1941) - англійська письменниця, критик, есеїст.
Джейн Остін (1775-1817) - англійська письменниця, представниця сентиментально-дидактичного роману.
Шарлота Бронте (1816-1855) - англійська письменниця.
Жорж Пуле (1902-1990) - критик і теоретик літератури, один із представників Женевської школи феноменологічної критики.

Ганс Роберт Яусс (1921) - професор романістики в Констанському університеті. Основні праці: *"Історія літератури як провокація для літературознавців" (Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, 1970), "Маленька апологія для естетичного досвіду" (Kleine Apologie der Äesthetischer Erfahrung, 1972), "Естетичний досвід і літературна герменевтика" (Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 1977).* Яусс, виходячи із основних тверджень герменевтики Г.-Ґ. Ґадамера, доказав, що рецепція тексту, яка протікає у "горизонті сподіваного" *(Erwartungshorizont)*, залежить від часового (історичного) і просторового бачення та розуміння світу. Завдяки цьому сплетінню рецепція не може бути чисто суб'єктивною конструкцією. Таке сплетіння не тільки захищає рецепцію від виходу за межі горизонту, але й забезпечує її інтерсуб'єктивний характер. Потужним стимулом рецепції є "самозадоволення у задоволенні іншої людини" *(Selbstgenuss im Fremdgenuss)*. Таке задоволення має три відмінні, але споріднені фази: *poesis, aisthesis, catharsis*. Перша фаза спричинена нашим зіткненням з літературним текстом, друга - нашим відчуттям його естетичних вартостей, а третя - нашою ідентифікацією з героями твору.

Запропоновані нижче фраґменти праці Г.Р. Яусса *"Естетичний досвід і літературна герменевтика"* перекладено за виданням: Jauß Hans Robert. *Äesthetischer Erfahrung und literarische Hermeneutik.* Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1991. P. 657-680; 749-752.

Іван Фізер

ЕСТЕТИЧНИЙ ДОСВІД І ЛІТЕРАТУРНА ГЕРМЕНЕВТИКА

Частина 3. Поетичний текст у зміні горизонту розуміння

Структура горизонту і діалогічність

Поновлення літературної герменевтики, починаючи з 60-х років, у центр уваги методологічної рефлексії висунуло поняття, яке історико-філологічні дисципліни завжди мали своїм засновком при інтерпретації, однак не розвинули його спеціально чи бодай методологічно. Цим поняттям є поняття горизонту, оскільки він, як історичне обмеження і водночас як умова можливости досвіду, конституює кожне витворення сенсу в людських вчинках і первинному розумінні світу.

Що повинно вчинити розуміння, аби прокласти місток понад історичною відстанню між чужим горизонтом тексту і власним горизонтом інтерпретатора, - ця проблема не виринала до того часу, доки здавалося, що поняття духу в німецькому ідеалізмі чи ідеал точности у позитивізмі забезпечують безпосередній доступ для інтерпретації. Натомість парадигма історизму, який визнав прив'язаність інтерпретатора до його місця та часу і цим підніс якісну відмінність між минулим і теперішнім до рівня герменевтичної проблеми, дозволила думати, що складність розуміння чужого горизонту можна полегшити, варто тільки винести за дужки власний горизонт інтерпретатора - його зацікавленість чи партійність. Так діяльність історичного розуміння була наполовину скорочена, тобто обмежена реконструкцією-без-інтересу минулого життя у горизонті його історичної інакшости. Критика історизму, яку поновив передусім Г.-Ґ. Ґадамер, висвітлила надзвичайно плідну об'єктивістську ілюзію цієї зоднобоченої герменевтики і надала ваги твердженню, що минулу подію не можна зрозуміти без її наслідку, а твір мистецтва відмежувати від його впливу. Історія впливів і тлумачень події чи твору минулого назагал тільки відкриває шанс зрозуміти їх у ще непрозорому для сучасників розмаїтті значень. Якби первинний горизонт минулого життя не був завжди огорнений пізнішим горизонтом нашої сучасности, то тоді не було би можливим і саме історичне розуміння. Бо воно може усвідомлювати минуле в його інакшості тільки тоді і настільки, наскільки інтерпретаторові вдасться вирізнити чужий горизонт від власного. Робота історичного розуміння - це свідоме здійснення поєднання обох цих горизонтів. Той, хто думає, що зможе досягнути іншого горизонту минулого лише завдяки відверненню погляду від власного горизонту своєї теперішности, той уже неодмінно вносить до своєї позірно об'єктивної реконструкції минулого суб'єктивні критерії відбору, перспективізації та оцінки. Такі критерії, без яких не може постати жоден зв'язок значень, залишаються непроглядними як і упередження, допоки перед-розуміння не стане прозорим як випереджувальна акція, і не набуде здатности кориґуватися відповіддю джерела чи тексту на власне запитання.

Нове звернення до історичного пізнання, спровоковане у 60-х рр. переможною ходою й апоріями структурального методу, відрізняється від класичного історизму

насамперед методологічним усвідомленням історичности розуміння. Таке розуміння вимагає поставити поєднання горизонтів минулого і теперішнього за завдання і так задовольнити вимогу знову зреалізувати у всій повноті герменевтичну тріаду розуміння, тлумачення і застосування. Так, поняття горизонту стало фундаментальною категорією як філософської, так і літературної та історичної герменевтики: як проблема розуміння чужого з огляду на альтеральність горизонтів минулого і теперішнього досвіду, але також власного і культурно іншого світу; як проблема естетичного досвіду при реконструкції горизонту сподіваного, викликаного читанням літературного твору як у читача-сучасника, так і у читача пізнішого; як проблема інтертекстуальности при запитуванні про функцію інших текстів, співсучасних у горизонті літературного твору, що завдяки такому переставленню набувають нового значення; як проблема суспільної функції літератури при посередництві між горизонтами естетичного досвіду і досвіду життєвого світу; як проблема зміни горизонту, що постає тоді, коли телеологічне чи еволюціоністичне розуміння традиції позбувається субстанціональности, а історичні процеси, у тому числі і в мистецтвах, повинні розумітися у діалектиці засвоєння і селекції, збереження і оновлення; як проблема критики ідеології, коли йдеться про те, щоб з'ясувати латентний горизонт замаскованих інтересів і витіснених потреб, які сьогодні змушують поставити під сумнів гуманістичну довіру до прозорости комунікації у спілкуванні з мистецтвом.

Цей проблемно-історичний шкіц, - а тут я тільки можу вказати на це, - мав би бути зроблений детальніше із огляду також і на інші дисципліни, які тепер знову починають ставити питання про герменевтичну основу формування їхньої теорії, вводячи у гру при цьому, чи то експліцитно, чи то імпліцитно, поняття горизонту або як тематичне поле у науково-соціологічних теоріях релевантностей (А. Шюц), або як рамки умов, які тільки надають значення діям і спостереженням, як у теорії науки (К. Поппер), або як пресупозиція мовлення в логічному аналізі мови (за Ґ. Фреґе), у ґенеративній семантиці (Г. Брекль) і в лінґвістичній прагматиці (Д. Вундерліх), як рівень ізотопії у структурній семантиці (А. Ґреймас), як культурний код у семіотиці (Ю. Лотман); як ситуативний контекст у теорії мовної дії (К. Штірлє); як інтертекст у структурній стилістиці (М. Ріффатер); і, не в останню чергу, як мовна гра у філософії мовного аналізу, котра, згідно з Л. Віттґенштайном (у його пізньому періоді), врешті й уможливлює будь-яке розуміння сенсу і здійснює те, що перед тим повинна була здійснювати логічна форма світовідтворювальної прецизійної мови (1).

Мій внесок до цього науково-історичного повороту - здійснена в праці *"Історія літератури як провокація"* (1967) ініціатива, що обстоювала необхідність впровадження інструменту аналізу горизонту до літературної герменевтики. І якщо я знову тут повертаюся до цього, то тільки з наміром переглянути ті однобокості та прогалини цієї програми, озираючись на власні спроби її апробації. Я свідомий того, що змушений заборгувати тут моїм критикам певні відповіді. Однак я думаю, що краще прислужуся теперішній спільній справі, коли не розгортатиму минулу дискусію щодо теорії знову ж таки тільки у теоретичному і полемічному вигляді, а замість цього спробую підсумувати, на основі яких досвідів у роботі інтерпретації мені все в нових і нових аспектах поставала проблема поєднання горизонтів, щодо якої навіть сьогодні ніхто не може з певністю стверджувати, що розв'язав її

за допомогою випробуваного рецепту. При цьому мені видається корисним спершу знов нагадати, який внесок може зробити історія понять і проблем до з'ясування нашого перед-розуміння *горизонту*.

1. Розуміння і тлумачення як поєднання горизонтів

Етимологічне значення слова *horizon*, від гр. *horizein* (відмежовувати, відрізати), - видноколо, яке обмежує засяг зору, обрію. Вирішальну зміну значення вражаюче продемонстрував Гайдеґґер у своїй інтерпретації Ніцше: "Точка зору, овид, видноколо має тут на увазі і вид (обличчя), і дивлення у сенсі, що виводиться від греків, однак зазнали перетворень внаслідок переходу *idea* від *eidos* до *perceptio*" (2). Спочатку у Платоновій притчі обрій означає окіл сонця, в сяйві якого надчуттєвий світ постає дійсно сущим; наприкінці - горизонт уже не сяє зі себе самого, а є, згідно з Ніцше, "всього-на-всього встановленою у визначенні вартостей волі до влади точкою зору" (3). Патристична і схоластична теологія розуміла горизонт як межову лінію між *mundus sensibilis і mundus intelligibilis* так, що сама людина як громадянин обох цих світів перебуває на горизонті, як на межі між дочасними і вічними речами; або ж, за Томою, розглядати саму людину як істоту, що складається з духовної і тілесної природи та містить у собі межі обох цих природ. Тому цю зміну значення в грецько-західній традиції можна розуміти і так, що на початку горизонт вказує місце душі в ступеневому порядку космосу, але наприкінці вже має на увазі спричинене горизонтом самовизначення людського досвіду про світ: "Людина вже не є більше горизонтом, а тільки має цей горизонт, який вона через рефлексію сама долаштовує до власної свідомости" (4).

Парціальність людського досвіду зумовлена поняттям горизонту однаковою мірою як минулого, так і сучасного розвитку, проте під різними знаками. Структурі горизонту кожного досвіду світу властиво, що кожне споглядання чогось імплікує відведення погляду, відвернення від чогось іншого; і якщо звернення до пізнання надчуттєвого світу в платонівському розумінні вимагало заодно й відсторонення від чуттєвих явищ, то й чуттєве сприйняття в сучасному розумінні спромоглося пізнати щось як щось тільки тоді, коли сприйняття впорядковувало під певним оглядом те, що вступає в його горизонт, тимчасово припиняючи при цьому інші огляди. Критично-пізнавальний момент поняття горизонту сформулював Вільгельм Овернський ще на порозі Нової ери: горизонт - це те коло, яке розділяє дві напівсфери, одна з яких за необхідністю недоступна зорові. Горизонт як щось таке, що встановлює межу для нашого погляду *(finitor visus nostri)*, можна розуміти або міцним і непорушним, тобто назавжди замкненою межею між чуттєвим та інтелігібельним пізнанням, або ж як рухомий і рухливий, тобто як неповторний і актуальний обрій зору, який розкривається разом із поступом пізнання, без можливости розрахунку наперед, отже, у все нових і нових горизонтах. Якраз це друге розуміння могло б позначити властиву структуру горизонту сучасного пізнання світу, яким би дивовижним не виглядало те, що є таким звичайним у щоденній практиці спостереження і що для мандрівників чи подорожніх за кожним теперішнім горизонтом відкриває нові, і що ніби не уможливлює доступу до теорії пізнання античности і середньовіччя. І все ж уявлення про непорушний горизонт, який охоплює все земне, як мітологема межі, на якій Небо дотикає Землю, пережило в леґендарних переказах навіть переворот Коперника.

Герменевтично порогові між замкненим горизонтом сподіваного у внутрішньосвітовому пізнанні і відкритим горизонтом поступового досвіду відповідає поріг між розумінням як упізнаванням знаного і тлумаченням наперед-даної чи одкровенної істини, з одного боку, і розумінням як пошуком або випробуванням можливого сенсу - з іншого. У першому випадку акт розуміння в тлумаченні вже без питань висуває твердження: злиття обох горизонтів - тексту та інтерпретатора - відбувається наївно, так ніби часова дистанція могла б мати за наслідок зростаючу віддаленість, а не появу відчуження. Тоді розуміння, по суті, означає ніщо інше, як переклад; і вистачає граматичної інтерпретації, що навернула б темний текст на його автентичний сенс, або ж повернула б його до алегоричного тлумачення, яке змогло б актуалізувати його для сучасного розуміння, для того щоб скасувати альтеральність минулого і знову зробити сучасною єдину, неодмінно чинну істину канонічного тексту. Проте у другому випадку впізнавання вже пізнаного більше не може гарантувати правильного розуміння. Як тільки історична свідомість почне відкривати у відстані між часами якісну різницю між минулим і теперішнім життям, посередництво між горизонтами тексту та інтерпретатора змусить відбуватися рефлективно, а ідентичність істини тексту можна буде врятувати тільки тоді, коли шукати її у зміні горизонтів історичного досвіду й усвідомлювати як поступову, завжди тільки парціальну конкретизацію смислу.

Від початку Нової ери метафізичний горизонт поступився місцем астрономічному протиставленню позірного і справжнього горизонтів, що стає визначальним для критичного встановлення меж людського пізнання. Модерна парадигма розуміння, яке завжди є тільки парціальне, стає чинною у теорії знання про природу, а звідти перекидається і на пізнання (досвід) історії, на естетику й антропологію. Ляйбніц, який вперше систематично розглядає питання про *Horizon de la doctrine humaine*, пояснює розмежування між раціональною та історичною істиною з позицій прив'язаної до часу обмеженості людської свідомости горизонтом її сучасности. Значущим для літературної герменевтики є те, що Баумґартен увів до своєї естетики не тільки поняття горизонту для проведення - через *horizon logicus* і *horizon aestheticus* - верхньої і нижньої межі спроможности пізнання, і саме цим уже в зародку постулював окремішність естетичного досвіду від теорії і практики людських вчинків. В естетичному горизонті Баумґартену вже відкривається намір індивіда мати в розпорядженні власний горизонт: *in aestheticis... quilibet suum horizontem habet et potest aliquid esse multorum in horizonte aesthetico, quod tamen non est intra meum.* І якщо визнання особливого горизонту індивідуального досвіду в цьому формулюванні ще залишається обмеженим (таким, що стосується естетичного судження, яке не піддається узагальненню), то естетичному горизонтові тут вже притаманна така відкритість, яка дає йому змогу як звужуватися, так і розширюватися, чим і здобувається підстава для естетичної освіти та формування досвіду.

Із Кантового всеохопного трактування поняття горизонту тут слід виокремити тільки те, що відтепер логічний та естетичний горизонти доповнюють тріаду, котра визначається і диференціюється мірою зацікавленості розуму, почуття і добрих звичаїв. Отже, тепер *абсолютний і загальний горизонт*, який у *"Критиці чистого розуму"* зумовлює межі людського пізнання, виокремлюється від *особливого і зумовленого приватного горизонту, який більше залежить від емпіричних і спеціальних умов, скажімо, віку, статі, стану, способу життя тощо* (5) - (плюралізм особли-

вих горизонтів, де вже передбачається теорія "субчуттєвих світів" соціології знання!)

Наступне зрушення в понятті горизонту, який визначає досвід історії і суспільства аж до нашого сьогодення, здійснив Р. Козеллєк. Якщо для Нової ери загалом справджується, що вона дається зрозуміти "як нова ера щойно відтоді, як напружені сподівання все більше віддалялися від усіх здобутих перед тим досвідів" (6), то тоді разом із непередбачуваними політичними переворотами, починаючи з 1789 р., із самовідчуженням демократичного суспільства у процесі розвитку промислової революції та разом із технікою і природничими науками, які постійно перевершують себе ж, настає розрив тяглости, що змушує як ніколи перед тим далеко врізнобіч розійтися межам простору пізнання (досвіду) і горизонтові сподіваного. Вже самій суті історичного пізнання цілком певно притаманно те, що досвід і сподівання ніколи не перекриваються, а майбутнє неможливо вивести тільки з самого минулого. Згідно з цим Козеллєк визначає темпоральну структуру історичного досвіду, в якій "присутність минулого є обов'язково інакшою, ніж присутність майбутнього", зважаючи на фундаментальну "асиметрію досвіду і сподівання", що обґрунтовується антропологічно. У той час як досвід просторово і перспективно може впорядкувати минуле як цілість, то сподівання скероване на відкритий горизонт окремих, ще не зреалізованих можливостей і при цьому має зважати на те, що несподівані події проривають замкнений горизонт минулого досвіду і започатковують нові сподівання, які, своєю чергою, коригує досвід, і які знову можуть відкривати нові перспективи (7). Асиметрія між замкненим горизонтом минулого і відкритим горизонтом майбутнього досвіду перед порогом Нової доби (а також у селянському світі XVIII ст.) злагіднювалася тим, що християнське вчення про божественний порядок, про призначення і Страшний суд нездоланно обмежувало горизонт сподіваного (8). Те, що ці основи християнської віри, які прив'язували все майбутнє до одкровенної в минулому істини, могли фактично зробити повсякденне сприйняття світу тим бар'єром, який ізолював його від нових досвідів, переконливо підтверджує загальновідома історія невизнаних або зреалізованих значно пізніше технічних новацій середньовіччя. Натомість ніщо не позначає зміненого досвіду часу та історії в Нову добу більше, ніж введене під чаром ще не зламаної віри в поступ і можливість остаточної емансипації людства, - у чинність правила, "що жодні дотеперішні досвіди не сміють бути докором для інакшости майбутнього".

Козеллєк, який уводить асиметрію між досвідом і сподіванням як певну метаісторичну категорію досвіду історії, не заперечує, що у замкненому горизонті християнського сподівання майбутнього вона була прихованою, а історично засвідченою з'являється вперше на порозі епох між XVIII і XIX ст. як специфічна проблема пізнання.

Починаючи з цього переломного часу, цілісна історія пізнається як неповторна, минуле і майбутнє розглядаються як якісно різні, а тому ця історія мусила подолати свою різницю з компенсаційними парадигмами - сюди належить передусім "поняття рухів" з таким їхнім специфічно прогностичним горизонтом, як республіканство, демократія, комунізм. Із Козеллєкової тези для історичної герменевтики постає актуальне завдання наново обґрунтувати можливість історичного пізнання, проте тільки після того, як прогалина, що утворилася між сподіванням і досвідом, виявила всю вразливість і ненадійність навчання з такої історії, яка стала непере-

дбачуваною і неповторюваною, і після того, як регресивна діалектика просвітництва дала змогу показати ілюзорність такого поступу, який розуміють уже як підступність розуму.

З цього для літературної герменевтики увиразнюється те, що естетика інновації з літературно-історичною моделлю пробивання горизонтів сподіваного вже більше не може залишатися останньою і властивою проблемою естетичного досвіду. Бо ця модель спрощує формування естетичного досвіду у літературі модерну не менше, аніж навпаки, коли прив'язаність всякого тлумачення до первинного горизонту текстового сенсу, або ж до авторитетного припису традиції, неминуче розминається і з самими нормотворчими звершеннями старої літератури. Оте цілковито нове, яке знищило б увесь дотеперішній досвід, було б таким самим непізнаваним, як і цілковито інше, яке вже не здатне - як маніфестація віддаленого минулого - порозумітися зі своєрідністю сучасности. Коли ця пара понять, "досвід і сподівання", у досвіді історичного часу, так само як і в горизонті естетичного досвіду, настільки зрослася між собою в одне ціле, що не може бути жодного сподівання без досвіду, "жодного досвіду без сподівання", тоді навіть при радикальних зсувах подій сучасної історії, так само як і при радикальних зламах модерного мистецтва, вторгнення нового та іншого повинно розумітися з горизонту старого і відомого.

Отже, різниця між досвідом і сподіванням з огляду на тяглість формування традиції як перед зламом до Нової доби, так і з огляду на дисконтинуальність сучасного занепаду традиції, призвела до проблеми зміни горизонтів. Її розгляд може виходити з подальшого повороту в історії поняття горизонту, який започаткував Гуссерль у *"Досвіді і судженні"* (1939), продовжили Гайдеґґер і Ґадамер і, врешті, підсумував Ґ. Бук (9).

Феноменологічний аналіз структури горизонту будь-якого досвіду показує, "скільки всього залучено в гру при пізнанні будь-якого предмета цієї позірної остаточности і первинности примітивного сприйняття" (10). Кожен досвід має свій горизонт сподіваного: будь-яка свідомість перебуває завжди, - як свідомість про щось, - у горизонті вже сформованих і ще прийдешніх досвідів. Це визначення вказує на те, що корені структури горизонту досвіду залягають у часовості свідомости; воно передбачає, що відоме і невідоме однаковою мірою зумовлюють досвід предмета: кожне сприйняття наперед зумовлює "горизонт порожнечі відомої невідомости". Досвід формується у колі функціонування антиципацій (перед-розуміння) і здійснення (або ж розчарування, несправдження) цих антиципацій: навіть несподівано нове є "новим в оточенні певної відомости" (11); у горизонті несправдженого сподівання це нове можна розглядати як щось таке, що відкриває новий горизонт і тим самим підлягає визначенню, що "кожен горизонт (...) є системою потенційних горизонтів, які він містить". При цьому описі зміни горизонтів у процесі формування досвіду важливим є те, що та антиципація, яка супроводжує досвід, не є чисто формальним a priori (як у Канта), а несе зі собою також уже змістовне наперед-угадування можливого досвіду, навіть якщо тільки у його "нечіткій загальності". Якраз ця риса і відрізняє правильно зрозумілу антиципацію від простого упередження, яке породжує претензії на чинність "правдивого пізнання для себе". За цієї передумови зміна горизонту може бути зрозумілою як "хода від вужчих і означених до ширших і загальніших горизонтів", причому жодна негативна інстанція досвіду не спроможеться зробити вразливими рамки сенсу загалом.

Процес витворювання і перетворювання канону в історії мистецтва підтверджує тезу Бука остільки, оскільки тут новий твір мистецтва, навіть як у модернізмі, провокаційно заперечуючи все дотеперішнє мистецтво, все одно передбачає горизонт традиції як заперечувану інстанцію розуміння і (у крайньому разі для простого відкинення минулого) у цьому нововідкритому горизонті по-новому приводить у відповідність до сучасности заодно і мистецтво минулого, навіть нерідко дозволяє побачити їх у досі нерозпізнаному значенні.

І якщо експлікація Гуссерля структури горизонту досвіду надається переважно для того, щоб схопити процес естетичного сприйняття, а також конституцію значення у зміні горизонтів прочитання (12), то вона потребує поширення, якщо йдеться про те, щоби зрозуміти текст, горизонт сенсу якого стає вже не безпосередньо наданим, а відчужується внаслідок часової дистанції. Тоді треба розпізнати хибний висновок про безпосередність, позірно позачасову всесучасність усього класичного мистецтва, уникнути наївного прирівнювання історично далекого тексту до власних сподівань смислу і дотримуватися критичної вимоги літературної герменевтики, - свідомо розгортати напругу між текстом і сучасністю: "Із цієї причини до герменевтичної поведінки обов'язково належить нарис певного історичного горизонту, що відрізняється від горизонту сучасности". Як відомо, Ґадамер розвинув свій "принцип дієвої історії" саме з цієї фундаментальної герменевтичної проблеми і, особливо ж, із усвідомлення, що саме у часовій відстані "залягає позитивна і продуктивна можливість розуміння"; отже, часову дистанцію якраз треба використовувати, а не "долати", як цього хотів історизм, тобто однобоко скасовувати внаслідок перенесення себе в дух минулого. Те розрізнення горизонтів, яке тут вимагається, мусить передувати злиттю минулого і теперішнього горизонтів, якщо текст у своїй інакшості має стати контрольною інстанцією, де упередження інтерпретатора може бути опрацьоване, а його інтерпретація - стати врешті тим досвідом, який зумовить зміни того, хто пізнає. Так звучить, чи, принаймні, я його так розумію, підсумок розділу *"Принцип дієвої історії"*, хоча й перед цим у нього можна знайти інші формулювання (14), які спричинилися до того, що Ґадамерові закидали, ніби "злиття горизонтів", сприйняте як "об'єднання двох полів образів в одне нове поле зору", є випереджуючою категорією його герменевтичної теорії і вже навіть у "метафориці зору" зраджує в підсумку його пасивний підхід до розуміння, в якому пробивається первинна зацікавленість у збереженні чинности та тяглости класичної традиції освіти (15). Згідно з цим буттєво-історично орієнтоване саморозуміння в Ґадамеровій герменевтиці, оскільки воно хотіло б звести все розуміння до "включення у передану/переказану подію", нібито знову ж таки само ж і скасовує почин його теорії історичности і діалогічности розуміння, яка якраз і ставила перед собою завдання розкривати історичну відмінність у часовій дистанції і знову залучати текст із його минулого за допомогою питань і відповідей у живу сучасність діалогу. Ніби то неможливо не помітити в *"Істині і методі"* суперечности між розрізненням горизонтів та їх злиттям, між активним і пасивним визначенням розуміння. Усунути цю суперечність - означає зробити вибір або на користь герменевтики передання традиції, котра ретроспективно задовольняла б бажання історичного попередника у цій традиції: передати істину, або ж на користь герменевтики історичности, яка поклала собі завдання досягнути діалогічної мінливости розуміння у повному обсязі, тобто як відкритого майбутньому діалогу між текстом та інтерпретатором, традицією і сучасністю (16).

Байдуже, з якою рацією Ґадамерові закидають, начебто він в *"Істині і методі"* залишив цю суперечність нерозв'язаною - безперечно тільки, що ця обставина прислужилася для стимулювання герменевтичних дебатів 70-х рр. (17). Це справджується і для рецептивної естетики, яку я обстоюю: вона вбачала у вирізненні горизонтів, у нарисі історично чужого горизонту необхідний "фазовий момент у здійсненні розуміння", помістила їх порядково перед залученням минулого горизонту до теперішнього, випробувала інтерпретаційний підхід для реконструкції сучасного горизонту сподіваного і спробувала знову налагодити діалогічну взаємозумовленість тексту і сучасности, інтерпретованого та інтерпретатора, пронизану взаємною грою питань і відповідей. Інший напрям цього зацікавлення може репрезентувати нещодавна спроба Г. Бука нав'язати, спираючись на Ґадамера, герменевтичну теорію дії освіті і формуванню. Бук виходить із такої передумови (яку я поділяю): "у герменевтичній практиці ми зводимо воєдино досвід про інше, внаслідок історичної відстані відчужене від нас буття, із досвідом про нас самих" (18). Прогалина між чужим і власним горизонтом долається, на думку Бука, завдяки тому, що розуміння у всіх його підвидах має спільну структуру "експлікації імпліцитного сенсу", і відтак герменевтику слід визначати як "усвідомлення перед тим несвідомо витісненими інтересами чи потягами; чи тому, що історична подія є наслідком гетерогенности різних цілей різних суб'єктів, а отже, не може бути "відображенням провідного в ній сенсу", чи знову тому, що опір чужого сенсу не може бути подоланий тільки завдяки рекурсові на "власне в чужому", коли первинний горизонт зумовлений якимось перед-розумінням, яке інтерпретатор вже не поділяє з інтерпретованим. Вчинки гомерівських героїв, для прикладу, які, всупереч усякій сучасній психології, мотивуються як вихід на кін суперницьких божественних сил, вже з усією очевидністю не можуть бути зрозумілими через якесь усвідомлення неусвідомленого; ці вчинки знову можна розкрити для сучасного розуміння через відчуження власного перед-розуміння, тобто через контрастну реконструкцію чужого смислового горизонту, а може, навіть модерним методом алегорези, тобто залученням чужого сенсу за допомогою його актуалізуючого перенесення.

Реконструкція чужого смислового горизонту тому здебільшого не має права на практиці, - так як цього хочеться Букові, - мати форму асиміляції власного горизонту інтерпретатора (як першої антиципації) із горизонтом інтерпретованого. Той сенс, який може мати для нас історично далекий текст, розгортається не тільки з імплікатів свого первинного горизонту, а такою ж мірою і з пізнішого горизонту досвіду інтерпретатора. Очевидно, у зміні горизонтів досвіду не можна достатньо визначити поступальну конституцію сенсу через просте заперечення сподівань. Самого тільки несправдження (розчарування) антиципації замало, щоби витягнути на поверхню імплікати можливого сенсу, які не зауважив у первинному горизонті літературного твору сам автор чи його сучасники. Якщо такі імплікати можна виявити тільки в пізнішому горизонті інтерпретатора і розвинути завдяки засвоєнню до нового тлумачення, то не можна скасовувати цей горизонт простим прирівнюванням при розчаруванні антиципації. Горизонт власного досвіду мусить радше вводитися у гру навіть змістовно і поєднуватися із чужим горизонтом для здобуття нового горизонту іншого тлумачення. Це діалектичне визначення історичности розуміння має в принципі на увазі не що інше, як Гайдеґґерову герменевтич-

ну максиму, що правильне пояснення мусить не тільки вилучати шукану річ із тексту, а й, не напираючи на неї, додавати текстові іще щось непомічене з його власної речі. Це водночас засвідчує: "Правильне тлумачення ніколи не розуміє текст краще від його автора, однак розуміє його інакше. Але це інше розуміння мусить збігатися з тим, що пропонує висвітлюваний текст" (19).

Тут постає питання, чи філософська герменевтика цим уже розв'язала, чи тільки прикрила ту проблему, яка настирливо стоїть тепер перед літературною герменевтикою: чи розуміння-себе в якійсь речі або, ближче, у речі тексту є прототипом будь-якого розуміння, чи тільки *однією* з фундаментальних можливостей, поряд з якою розуміння-себе-в-іншому слід було б розмістити як рівноцінну можливість? Це питання впроваджує нас у дискусію, яка тепер виноситься в літературознавстві, про запізнені твори М. Бахтіна, котрі саме тому мали такий великий вплив. Його "естетика слова", яка розгортає діалогічний принцип з огляду на поняття істини, на конституцію свідомости, на функції мови, на жанри мовлення і, особливо ж, літератури, дала поштовх до інтердисциплінарного діалогу, висновки якого я згодом реферував із власного бачення (20), а тут знову можу до них звернутися, щоб окреслити проблему діалогічного розуміння у її актуальності і в її науково-історичній генезі.

Діалогічне розуміння у літературній комунікації

Нове зацікавлення естетичної теорії питанням досвіду, пізнанням мистецтва та його комунікаційною функцією, яка в сучасному світі стала проблемою, а також досвідом мистецтва інших історичних світів та інших культур, досвідом розуміння, яке завдяки мистецтву може стати доступним для нас в усій його віддаленості і чужості, - знову висунуло на передній план циркулярність літературної комунікації та її діалогічний характер.

Як творець завжди є водночас і реципієнтом у момент, коли він починає писати, так само й інтерпретатор мусить спершу увійти в гру як читач, коли він хоче вступити в діалог літературної традиції. Діалог складають не тільки два співрозмовники, а й взаємна готовність пізнавати і визнавати іншого в його інакшості. Це справджується, коли цей інший репрезентований текстом, що вже не промовляє до нас безпосередньо. Літературне розуміння стає діалогічним тільки там, де шукають і визнають альтеральність тексту перед горизонтом власних сподівань, де не роблять спроб наївного передчасного злиття горизонтів і де власний досвід кориґує і поширює досвід іншого.

Пізнання і визнання діалогічности літературної комунікації під багатьма оглядами наштовхується на проблему альтеральности: між творцем і реципієнтом, між минулим тексту і сучасністю реципієнта, поміж різними культурами. Герменевтична рефлексія і семіотичний аналіз сьогодні конкурують як методи усвідомлення альтеральности віддаленого від нас тексту. Тим часом жоден з них не володіє попередньою ґарантією розуміння; її не спроможеться дати ні смисловий континуум дієвої історії, ані універсальність семіотичних логічних систем. Тут слід пригадати аксіому Шлейєрмахера: не-розуміння не є чимось винятковим щодо чужого мовлення, і на нього слід зважати скрізь, де чуже мовлення вступає в стосунок до власного. Однак тоді перед літературною герменевтикою постає наступне запитан-

ня: що взагалі дає нам змогу, з огляду на альтеральність тексту, перекинути місток через провалля його чужости і німоти? Як ми вже зауважили, наскрізь чуже було б так само непізнаване, як і всуціль нове.

Таке розуміння проблеми альтеральности не можна закрити тільки тому, що літературний твір завдяки цій історичній дистанції, тобто в чистій контемпляції спостерігача, розкривається, так би мовити, сам від себе. Вимога Бахтіна обґрунтувати розуміння в "діалогічності слова" саме тому й виходила за рамки контемплятивної герменевтики. Коли в літературному діалозі понад часами стає можливим пізнання-себе у досвіді іншого, то естетично передана альтеральність повинна крити в собі щось, що можна віднайти, що підлягає розпізнаванню навіть у чужому. Так, актуальне сьогодні зацікавлення історичною антропологією можна, мабуть, пояснити з позицій спрямування запитування. І якщо до недавнього часу відхилялася навіть можливість поставити питання про "антропологічні константи", то сьогодні антропологія, яка історично розгортає теорію людських потреб, або ж археологія знання, що реконструює елементарні здатності розрізнювання та орієнтації минулих життєвих світів, знову отримує незаперечне визнання. Літературна комунікація має при цьому ту перевагу, що в медіумі мистецтва розуміння-себе у певній речі, так само, зрештою, як і розуміння-себе в іншому, здобуває ідеальну прозорість. Літературна герменевтика може тепер вбачати свій шанс у тому, що її предмет, - досвід людини в продуктивному і рецептивному стосунку з мистецтвом, - від самого початку робить найбільш придатним до комунікації те, що релігійний ритуал приховує від непосвяченого, а політичний чи юридичний документ замовчує. Естетичному предметові притаманне те, що він зберігає й розкриває історично інше, бо він не просто дозволяє відобразити суб'єктивний досвід світу, а й робить його придатним для розуміння у просторі дії мистецтва як досвіду себе самого в досвіді іншого. Тому й знову ставиться питання, на які досягнення може здобутися діалогічне розуміння і які його межі, коли йдеться про те, щоб розкрити мистецтво й літературу в їхній часовій або просторовій, історичній або культурній альтеральності розуміючого засвоєння, і цим залучити їх до поступального діалогу естетичної комунікації.

Теологія, як показав, продовжуючи справу Ф. Розенцвайґа і М. Бубера, В. Маґас (21), може внести до теорії жанрів мовлення або мовних дій досвід, який висвітлює проблему діалогічного розуміння у таких аспектах, яким присвячується мало уваги. Особлива діалогічність властива християнській релігії: як стосунок розмови "я" і "ти" між Богом і людиною. Цей стосунок "я - ти" конституюється вже у Бутті (3, 9) через звертання і покликування Бога до людини: *"Адаме, де ти?"*. Розпочатий так діалог Бога й людини і надалі ведеться у Старому Завіті під домінуванням вокативу, що будить людину з німих стихій промовлянням її імени як індивіда, але також може й вивищити її до рівня партнера у спілці. Цей вимір звертання і відповіди позначає християнську первинність діалогу перед "ідеалізмом виховних понять", який панує у монологічному світі. У Біблії перший монолог Господа (І промовив Бог: *"Нехай буде світло!"*) залучений до оповіди історії створення. Звідси можна вивести теологічну тріаду мовних дій: *розмова* як модус *Одкровення* міститься посередині між *розповіддю* як модусом Створення і співом чи *гімном* як модусом восхваляння, так що на третьому рівні "я і ти" перевершуються літургійною парадигмою "Ми", а розмова наприкінці замовкає й розчиняється у співі й

тиші саббату. Вочевидь, варто запитати, як ця теологічна тріада представлена поза Біблією у функціях жанрів мовлення: чи кожній оповіді притаманне відношення порядку (як впорядкування стихій у Бутті (1)), а чи діалог від початку виходить за межі встановлених порядків, може, він прориває їх; які інші способи розпочинання і завершення діалогу протистоять діалоговій Бога і людини з його початком у вокативі та кінцем у наповненій мовчанці ("розлучені ще мусять говорити, поєднані можуть уже мовчати - мовчать тому, що все вже зроблене і сказане" - але ж можна мовчати, щоб висловити протест!).

Теологічній герменевтиці відомі як ідеальна форма розмови, що сама себе скасовує у здійсненій комунікації, так і форма діалогічности, яка розпадається. Християнська розмова, яка із застільної спільности брання, давання і ділення вказує на довершеність світу, може здеградувати до нехристиянської суперечки про догму, - до "розмови про релігію", - ("бо учасники цієї розмови були зосереджені тільки на значенні"), або ж із апологетики, яка у найнезбанішій формі повертає каталог інвектив єретичного суперника проти нього ж, перекидається в запеклу відмову від розмови взагалі. Поступова догматизація *ecclesia militans* виявляється у витонченіших способах відмови від діалогу: у забороні пошуку, забороні *curiositas* так само, як і *novitas*, зводить собі заслін катехизмами раз і назавжди встановлених відповідей тільки на дозволені питання і стверджується у - вже не відкритому для діалогу - визнанні віри, яке "несе в собі дещицю політичної нетерпимости й чужости, дещицю непоєднуваности з діалектикою". Чи то так мусить бути, - про це слід було б запитати теолога, чи досить було тільки історично пояснити з позицій християнської апологетики те, що в ній визнання віри (підсилене спільно виголошуваним у Я-формі текстом) стало монологічним, хоча мовна дія визнання у площині життєвого світу не мусить завершувати діалог, а навпаки, дає йому імпульс (або знову урухомлює його)? Чи існують також діалогічно відкриті форми релігійного визнання?

Та магістральна розмова, яка визначається вивищенням своєї першої інстанції над другою, вчителя над учнем, вимагає, з погляду теології, ще й третьої інстанції: відсутньо присутнього в особі авторитетного *третього*, який як учасник може бути представлений через віддалені письмена, так само як і через допоміжну вказівку Ісуса. У новозавітному вираженні для цієї магістральної розмови істотними є чотири фази: *conversatio*, яке, як правило, дає змогу пов'язати розмову з обставинами місця; *quaestio*, що вказує на безпорадність, перед якою опиняється вчитель, поновлюючи у пам'яті минуле чи визволяючи того, хто запитує, від минулого, яке перевищує його сили; *interpretatio*, де рабин мусить витлумачити дві речі: письмена і ситуацію; *communio*, в якому рабин-тлумач стає подавачем Дарів або ж закладає згідливість за допомогою певної магістральної сентенції. Досі літературна герменевтика мало уваги звертала на цей магістральний діалог; але відтепер вона вже ніколи не матиме права потрактувати його як просто репресивне формування канону, а зможе почати усвідомлювати його олітературнені форми та інтерпретувати як засіб формування досвіду (наприклад, навчанням у формі послідовности питань і відповідей).

Крок від магістрального діалогу новозавітного походження до сократівської форми діалогу значний: тут - послідовно проваджений вчителем діалог, у якому авторитетно наперед заданий сенс конкретизується за допомогою тлумачення,

достосованого до теперішньої ситуації; а там - діалог, що вільно перебігає обхідними дорогами питання й відповіді, у якому сенс витворюється щойно через це проходження, крізь знання і незнання як здобуток спільних пошуків. Це ідеальнотипове протиставлення могло б, звичайно, цікаво зрелятивізуватися в аплікації (оскільки уже й сократівський діалог проводився під перевагою запитування і послідовністю "правильних запитань", що може виграти новозавітний діалог від тієї відкритости, яка дасть учневі свободу запитань і вимагатиме від учителя інтерпретувати письмо залежно від актуальної ситуації, а відтак - і переінтерпретовувати його?). Дієвість цих конкуруючих форм діалогу не викликає жодних сумнівів; і мені здається, що їх рецепція в історії європейської літератури навряд чи опрацьована.

Філософія мистецтва, доки вона перебувала під чаром естетики твору, вбачала діалогічність насамперед у вершинних зразках поетичної творчости як діалозі авторів, який здіймається над традиційною низкою посередности до позачасового, і відкривала погляд на генезу великих творів, яка розумілася в діалектиці наслідувань і творчости, формування і ревізії естетичного канону. Залучити адресата літератури до діалогу її творців, усвідомити його частку в конституюванні сенсу і запитати, як може твір мистецтва бути закритим у собі і водночас відкритим, залежним від тлумачення, цілим - усе це вимагало відсторонення від контемплятивної герменевтики та її субстанційного розуміння твору. Досі невідомий, але надзвичайно промовистий документ цього переходу до естетичної теорії нашого модерну, впровадив у дискусію Є. Бонігаї (22). Ця дискусія присвячена незаслужено забутому попередникові сучасної герменевтики мистецтва і літератури Лео Попперу. Вона може унаочнити його науково-історичне значення для тих усвідомлень, яким він проклав шлях своєю теорією *"подвійного непорозуміння"*. Особистою та історичною підставою його забуття був успіх його сучасника, друга та опонента Д. Лукача, чия *"Найдельберзька філософія мистецтва"* (постала у 1912-1914 рр., опублікована щойно 1974 р.) була обробкою попперівських ідей, після цього їхні шляхи розійшлися у точці, яка заслуговує, щоб над нею замислитись.

Їхньою спільною вихідною позицією було подолання герменевтики естетики вираження і теорії вслухання. Термін "жадання мистецтва" Алоїза Ріґля, згідно з яким інтенція митця безперешкодно повинна була б входити у твір і ставати нормою для адекватного розуміння споглядача, найгостріше позначає цю піддану сумнівові протилежну позицію адекватного розуміння споглядача, найвиразніше означує ці винесені на розгляд протилежні позиції. Цій теорії Поппер протиставив нову герменевтику, яка хотіла пізнати і визнати передумови та своєрідність будь-якого розуміння мистецтва якраз у неадекватному розумінні. Попперова теорія "подвійного непорозуміння" є естетикою неідентичности. Вона виникає з усвідомлення, що твір мистецтва не монологічно відкриває певний трансцендентний сенс, у якому не має значення ні намір митця, ні розуміння спостерігача, а що між інтенцією автора, завершеним твором і його значенням для споглядача виникає подвійний *hiatus*, що дає змогу конституції сенсу стати таким процесом між продукцією і рецепцією твору, який не має кінця. Якраз у той час на цілком аналогічне розуміння "відкритого твору" нападав, не знаючи нічого про Поппера, Поль Валері, який твердив, що для автора продукт його естетичної діяльности ніколи не може бути цілком завершеним; завершений твір є радше ілюзією реципієнта, однак і спробою його неадекватної інтерпретації *(mes vers ont le sens qu'on leur prete)*, з

чого починається так само нескінченний процес продуктивного розуміння. Тому Ґ. Бонагаі може з повним правом сказати, що теорія Поппера позначає певний початок того розвитку, який призвів від монологічної естетики твору до його діалогічного розуміння, до герменевтики дієвої історії і рецептивної естетики нашого сьогодення.

Тенденція Лукача до "синтезу соціології та естетики", яка навіть у своєму пізнішому зверненні до матеріалістичної теорії відображення ще зберігає платонівські ідеї, виявляється так само вже у запозиченні тверджень Поппера: бо Лукач висвітлює подвійне непорозуміння як "подвійність твору мистецтва, який самотньо височіє понад життям і є повен пристрасти довірливого ставлення людини до нього". Він відділяє творче ставлення від тільки рецептивного і хоче зберегти поділ на історичність та позачасовість твору мистецтва. *"Діалог про мистецтво"* Поппера, досі не виданий, розкриває оцю розбіжність між ним і Лукачем, розбіжність, яка починає посилюватися. У цьому творі також цікаво висвітлено й осердя естетичної теорії початку нашого сторіччя.

Цей діалог починається із запровадження протиставлення закритого і відкритого твору мистецтва. Лукач вбачає у цьому дві фундаментальні можливості зображувального мистецтва: момент бажання (Роденові *"Паоло і Франческа"*) і момент здійснення (Роденові *"Le Baiser"*). Цим теорія подвійного непорозуміння, яку Поппер стосував до двох моментів не-ідентичности у продуктивному і рецептивному розумінні твору мистецтва, розкладається на два різні типи творів та історично релятивізується. Розмежування Лукача із самого початку - через дихотомію останнього і обмеженого чи передостаннього й необмеженого - імплікує історично-типологічне протиставлення класичного і романтичного розуміння мистецтва. У відповідь на Поппперове заперечення, що поділ на закритий і відкритий твори мусить справджуватися у довершеності форми, Лукач покликається на класичний (згодом він постійно буде на нього вказувати) принцип адекватности форми та змісту і локалізує твір відкритої форми у сучасному для нього авангарді: тільки мистецтво щонайновішого ніби ввело у гру цей новий засіб, "це завмирання, це залишання "недомовленим". Попперова відповідь викриває цей романтичний субстрат - несповнене як єдино довершене - в уявленні Лукача про фраґментарний модерн і натомість протиставляє йому свою тезу, згідно з якою довершене вже не є певною онтологічною якістю, якій твір надає виразу, а виходить із потреби людини в досконалості, яку вона сама мусить створювати всупереч матеріалові і всупереч природі, котра пропонує "тільки переходи, але ніколи завершеність як таку".

Тому розмова вступає в діаметральну протилежність визначення твору мистецтва у формулі Лукача: "у викінченості не викінчено" і формулі Поппера: "у невикінченості викінчено". Поппер іманентно підносить цю початкову відмінність: твір мистецтва є *викінченим* у невикінченості, бо "мистецтво із передостаннього робить останнє", що означає: "Ми відбираємо у природи за допомогою мистецтва те, що вона відбирає від нас через наше життя: безмежність". Для Поппера мистецтво акосмічне, "формула людини в речах", а мистецький твір - у своїй *невикінченості* є викінчений, тому що вимагає - чи він сам собою відкритий, чи ні - своєї закритости тільки тим, що той, хто його сприймає, сам бере в ньому участь: "Завершенням кожного мистецького твору є той, хто його сприймає". Лукач, натомість, дотримується свого поділу, виправдовуючи його трансцендентно: твір є *невикінче-*

ний у його викінченості, бо "він налагоджує стосунок дочасного з вічним", що може також означати: "Що є справжнім питанням, то це наше Абсолютне". Це питання вже передумовлює ту "велику відповідь", в ярмо якої запряжена людина, сама цього не помічаючи. Нова теорія відкритого твору виводить герменевтику на роздоріжжя: твір мистецтва, який для Поппера розкривається на сприймача, вказує естетиці напрям до діалогічности естетичної комунікації; а той твір мистецтва, який для Лукача відкривається "в трансцендентальне", знову відвойовує для естетики платонівське забезпечення зворотного зв'язку з позачасово досконалим, що в своїй монологічній істині зобов'язує сприймача до ролі тільки контемплятивного розуміння.

Що стосується *філософської герменевтики*, то хотілося б коротко нагадати, що Ґадамер визначив діалогічність як передумову будь-якого розуміння, як чужого мовлення, так і часово віддалених текстів. За Ґадамером, платонівський діалог витворив герменевтичний взірець, а розуміння конституюється не монологічним тлумаченням сенсу, а діалогічним пошуком сенсу розуміння. І що звершенням запитування має стати винесення досвіду у відкрите: "Діалектика питання і відповіді завжди випереджає ділектику тлумачення. Вона є тим, що визначає розуміння як подію" (23). Відтак розуміти щось означає розуміти щось як запитання, а також випробувати власний погляд на погляді іншого за допомогою питання і відповіді. Це справджується як для розуміння віддалених текстів, так і для розуміння мовлення іншого. Одна частина герменевтичного завдання полягає в тому, щоби викликати текст, який через часову відстань став чужим, "до живої сучасности розмови, де первинним завжди є питання і відповідь".

Вислів: "Увійти у діалог з текстом" залишається, - додам я, - неминуче метафоричним, бо інтерпретатор спершу сам повинен інсценізувати партію іншого, для того, щоб текст зміг увійти в діалог, відповісти на певне поставлене питання і наприкінці розумітися як "питання до мене". Тому що наскільки повно переданий у традиції текст може стати питанням тільки для людини, яка запитує, то з такою ж певністю "розмова з минулим", - якщо вона не хоче впасти в однобокість традиціоналізму чи актуалізму, - вимагає форми здійснення засвоюючого горизонту, тобто такого розуміння, яке поєднує інший горизонт цього тексту з моїм (що часто змушує хибно розуміти наочну метафору "злиття горизонтів").

Інша частина герменевтичного завдання полягає в тому, щоби висвітлити діалогічність розуміння в діалозі там, де чуже мовлення вступає у безпосередній стосунок до власного. Таке розуміння в актуальному діалозі Ґадамер визначає як розуміння-себе у предметі і тим доходить до спільности між розумінням тексту і порозумінням у розмові. Однак тому на задній план відсувається інше, однаково первинне зацікавлення у розмові, а саме, розуміння іншого в його інакшості. Певна річ, що досягнуте у розмові розуміння-себе в предметі може нести зі собою також і розуміння альтеральности партнера у розмові.

Однак це не обов'язково буває так, бо, звичайно ж, буває і розуміння іншого завдяки розмові, в якій порозуміння щодо певного предмета не відіграє жодної ролі. Ґадамер у своїй цілком виправданій критиці герменевтики вслухання вбачає її зародок вже у психологічному тлумаченні Шлейєрмахера, чиє зацікавлення розумінням чужого мовлення він відразу ж редукує до зачарування "темним Ти" (24). Звернення Шлейєрмахера від розуміння текстів до розуміння мовлення взагалі

вимагає сьогодні ще й відсутньої герменевтики діалогічности, яка б на місце розуміння-себе в предметі поставила розуміння-себе в іншому, як рівноправне пізнавальне зацікавлення. Літературна ж герменевтика, яка вбачає свій кровний підхід розуміння в естетичному досвіді твору мистецтва (в "як", а не в "що" сказаного), тобто не мусить шукати цього підходу тільки у порозумінні щодо суті справи, у відповідь на запитання, як інакшість іншого може бути розкрита через поетичне мовлення, могла б з певністю знайти нові імпульси в естетичних і літературознавчих працях М. Бахтіна [...]

Озираючись назад і заглядаючи вперед

Першим поштовхом до того, щоб поставити питання про той горизонт сподіваного, на який, власне, і був розрахований первинний текст, для мене було, і звичайно ж, не випадково, - прочитання віддаленої від нас у часі літератури. При цьому занятті дуже швидко з'ясувалася оманливість усього того в усталеній філологічній інтерпретації, що вона думала, ніби розуміє у відчуженому творі: чи то завдяки безпосередньому поглядові понад часову дистанцію ("естетично" - "тільки завдяки самому текстові"), - чи ж то опосередковано ("історично" - через звернення до його джерел і залучення фактичних знань про час цього твору). Писана народною мовою література Середньовіччя, а саме їй властивий тваринний епос, який розквітнув у XII ст., була тим, що дало мені змогу побачити в чужому горизонті давно відлинулого минулого цей мученицький хрест розуміння. Література Середньовіччя внаслідок розриву її тяглости Ренесансом досягла особливого ступеня альтеральности, натомість література античности, яка ще донедавна безперервно зберігала канонічний статус в історії західної освіти, завдає герменевтичним рефлексіям якщо не менших, то інакших клопотів. Те, що середньовічна література зможе стати показовою для сьогоднішніх студій якраз завдяки цій альтеральності, залишалося закритим для філологічних досліджень 50-х рр. внаслідок поширеної практики інтерпретації "з джерел", тим паче, що завдяки творові Е. Р. Курціуса *"Європейська література і латинське Середньовіччя"* (а він тоді був сприйнятий просто-таки парадигматично) вона отримала настільки ж несподівану, як і фундаментальну легітимацію. Після цього твору кожен останній, настільки ж філологічно ретельний, наскільки і естетично сліпий позитивіст, який збіднював гуманістичний заклик *ad fontes* від звернення до джерел зверненням до джерел джерел, міг покликатися на те, ніби найскромніша знахідка в дослідженні джерел сприяє виявленню безперервної, хоча латентної тяглости нескасовної спадщини античности, де Середньовіччя - як ланка "золотого ланцюжка літературної традиції" - було змушене майже повністю втратити свою історичну самостійність. Та інтерпретація Війона, яка пізніше стала настільки відомою і якою Лєо Шпіцер іще в 1938 р. під провокативним заголовком *"Etude ahistorique d'un texte"* обстоював історичний підхід супроти об'єктивізму дослідження джерела, тоді ще майже зовсім не справляла враження. Ідеалом поважного дослідження та нормативности ще залишалися такі твори, як *"Francois Villon et les themes poetiques du moyen age"* (1934) Італо Сіціліано, які просунули вимогу звернення до джерела настільки далеко, що для кожного елемента революційної лірики Війона віднаходили якусь антецеденцію в універсальному репертуарі попередньої поезії.

Імпліцитний засновок такого дослідження джерела Г. Лаусберґ підніс до принципу дослідження традиції, що повинно було розвинути Курціусову програму історичної топіки на досі недооціненій підставі прирівняної до літератури реторики. Ним став субстанціональний постулат, що кожен новий літературний твір не тільки потенційно передумовлює *summa* усієї дотеперішньої літературної традиції, а й видозмінює архетипну субстанцію традиції супроти позірного враження історичної інновації. Така теорія і метафізика традиції живе з (хибно) гуманістичного переконання, що "в книжці поезія (є) вічно сучасна" (40). Вона робить з філолога того властивого читача, для якого начебто і писався текст і який, як *"superreader"*, зможе навіть краще зрозуміти автора щодо використаних ним джерел, ніж той сам себе розумів. Бо тільки філолог спроможеться в пізнішому горизонті повного, якщо не універсального, знання розпізнати, з яких джерел начебто не тільки свідомо, а й навіть несвідомо, черпав автор. Герменевтично таке дослідження традиції засвідчило свою цілковиту цнотливість. Для філолога, проникливого читача, який наївно засновує пізніший горизонт власного знання вже в ранішому горизонті виникнення твору, нівелюється дистанція часів, а водночас і парціальність історичних горизонтів - у вічній сучасності великої поезії він навіть другорядну літературу залучає до "нерозривного ланцюжка традиції посередности" (41).

Цю герменевтичну невинність філології, яка досліджує, не ставлячи жодних питань, заперечили в цей час у Франції Р. Ґієтт і А. Нізін, а у Німеччині В. Бульст за допомогою парадоксально сформульованого арґументу, який звучав у цих авторів майже дослівно однаково: жоден текст ніколи для того не писався, щоб філолог філологічно, а історик історично його прочитав і проінтерпретував (42). Цим була намічена основна проблема нової літературної герменевтики, яка вимагала скасувати той хибний висновок, ніби кожен текст є таким самим безпосереднім для філолога, як і, за Ранке, кожна епоха для Бога, і знову відвоювати смисл тексту через читача як властивого його адресата. Це герменевтичне завдання принесло зі собою подвійну муку. З одного боку, реконструйованим інтенціям автора вже не можна було витворювати останню інстанцію розуміння, але вона все одно мусила зберігати контрольну функцію. З другого - досвід читання читача минулого можна наздогнати тільки актуальним читанням пізнішого читача, так що різницю між минулим і теперішнім горизонтами прочитання слід було опрацьовувати в самій інтерпретації.

Названі критики ще не мали методологічного вирішення цієї подвійної трудности. Бульст (43) схилявся до поділу на суб'єктивний досвід прочитання і об'єктивне дослідження генези тексту і сумнівався, чи взагалі вдасться реконструювати досвід читача минулого, оскільки він не був спеціально засвідчений. Ґієтт (44) намагався реабілітувати безпосереднє задоволення від середньовічних текстів, інтерпретуючи романи про Артура з принади темного, ще не розкритого (як *"symbolisme sans senefiance"*), а лірику трубадурів - із принади *"poesie formelle"*, зі свідомої насолоди нескінченної варіації; так він відкрив специфічно естетичні ставлення, імпліковані тими чи іншими літературними жанрами, не рефлексуючи над тим, наскільки вдало це відкриття можна перенести з пізнішої перспективи через модерне перед-розуміння антиромантичної поетики, починаючи від Верлена і Маллярме. Заслуга Нізіна в тому, що він у своєму незаслужено забутому творі *"La litterature et le lecteur"* (1959) (45) викрив латентний платонізм академічної філології, її віри у

позачасову есенцію класичних творів і нейтральний статус споглядача, проторувавши шлях герменевтиці прочитання; згідно з ним, літературний твір мав розумітися як певна "партитура", яка по-новому може реалізуватися тільки у прочитанні і тільки завдяки йому. Проте вроджене розуміння естетичного тексту вимагає також і того, щоби філолог пов'язував своє тлумачення та інтерпретацію, що стає критичною, зі своїм первинним досвідом як читача. Ця вимога не є якраз спонукою до голого суб'єктивізму прочитання. Свавіллю читача, *"sens vecu"* його першого прочитання, текст протиставляє опір свого *"sens verifiable"*. Літературний твір як партитура тією мірою стає інстанцією розуміння, якою читач у своєму зверненні до другого прочитання або ж в "осучасненні прочитаного наново у знанні про ціле" верифікує за змістом тексту те, що постало перед ним як можливий сенс при першому, естетичному сприйнятті. Хиби цієї теорії у тому, що Нізін абсолютизував спонтанність першого прочитання, яке, схоже, переносить читача безпосередньо в невідомість іншого світу уявного. Отже, межі його теорії пролягають там, де нам уже недоступний *"sens vecu"* якогось тексту з минулого без посередництва чи перекладу філолога, а заразом і без історичного розуміння. Те, що "в естетичному досвіді немає жодної цноти", - бо не можна зрозуміти мистецький твір, не додаючи йому минулого, а зробити судження про його естетичну вартість неможливо, бачачи літературний твір як невідомий перед горизонтом вже відомих творів, - довів уже перед цим Є. Пікон у своїй естетиці літератури (46). Але як можна було уникнути хибного висновку про чисте, спонтанно-емоційне сприйняття літератури, не відмовляючись від пов'язаности інтерпретації з первинним досвідом прочитання, як можна було висвітлити те перед-розуміння, яке вже супроводжує навіть спонтанне прочитання тексту, і що було робити, аби здобути підхід до іншого досвіду, який мав історично перший адресат цього тексту?

У ці питання мене вплутали мої *"Дослідження середньовічних поем про тварин"* (1959). Середньовічний, поновлений Ґете Лис Микита *(Reineke Fuchs)* відчужує і дивує читача наших днів передусім так званими "антропоморфізмами" його постатей тварин, тобто людськими атрибутами, лицарськими жестами, придворною велемовністю, одне слово, вигадливою поведінкою, яка не піддається розумінню ані міметично (як спостережене в природі життя тварин), ані алегорично (як спіритуальне значення їхніх "природ"). В історії тлумачень *"Роману про Рената"*, починаючи від Якоба Ґрімма, намагалися розв'язати це дивовижне сплетіння людських рис і тваринних постатей, йдучи то в один, то в інший бік, і при цьому романтичний поділ на народну і мистецьку поезію ще залишався - як латентна парадигма - дієвим навіть в історично-позитивістській інтерпретації. Коли в фігурах нещільно прилеглих один до одного шванків вбачалася наївна природна поезія первісного зрівняння у сприйнятті людини і тварини, то поза антропоморфними, зведеними до пізніших проникнень рисами, тоді ще дозволялося постулювати чисту постать прадавніх казок про звірів. Якщо ж у характерах тварин вбачали зумовлене часом перевдягання епічних героїв, то тоді чвари між Ренаром та Ізенґрімом можна було інтерпретувати як сатиричну мистецьку форму *тваринного епосу*, який, як пародія на лицарський епос і дзеркало феодального суспільства, використовував постаті тварин не більш як зовнішню оболонку чи декор. Ці обидві парадигми тлумачення разом зі своїми по-різному спрямованими зодноб очуваннями зовсім не переймаються питанням, яке тут напрошується, а саме: що ж мала б оз-

начати розіграна у *"Романі про Ренара"* аналогія тваринної істоти і людської вдачі для того адресата, для якого 1076 року вперше постав цей згодом безліч разів продовжуваний твір. Чи не слід було у відповіді на це питання шукати підстави того задоволення, яке знаходили середньовічні читачі у новомодних тваринних шванках, і чи це не могло б також пояснити, чому твір П'єра де Сен-Клю викликав до життя так багато наслідувачів? Чому естетичний інтерес був такий невичерпний, щоб постійно продовжувати байку про "правдивий початок праворожнечі Лиса і Вовка", аби знову і знову переглядати її закінчення, тобто процес на придворному зібранні у Лева, і щоби розгорнути цей найстаріший тваринний епос французькою народною мовою до нескінченної пригоди шельми у феодальному царстві звірів, що поряд із Трістаном і *"Романом про троянду"* спромоглася перетривати кінець середньовічної літератури?

Одній із розв'язок цього питання прислужився той щасливий випадок, що П'єр де Сен-Клю, автор найстарших частин (II-Va) роману про Ренара, удався у пролозі до топічного сповіщення: "Я подаю тут ще ніколи не сказане!" Він називає усю ранішу поезію, яку його твір мав затьмарити, в переліку окремих творів і літературних жанрів, що тішилися особливою любов'ю публіки: *"Троя"* і *"Трістан"*, іншими словами, - античний і придворний романи, віршований шванк (фабльо) і лицарський епос. Із цього канону, з подальших посилань на вже відоме і, не в останню чергу, з (досі не визначеного) стосунку продовження до (не згаданого в пролозі) твору попередника, латинського *"Ізенґрімуса"* Маґістра Нівардуса, я зміг передати горизонт сподіваного тогочасної публіки, що його автор викликав до життя, щоб вирізнити від нього новаторство свого твору. Опертий на цьому текстуальний аналіз і справді показав, що автор у ході оповідання конкретно дотримується того, що заповідав у пролозі, беручи до уваги викликані сподівання і сповнюючи або ж розчаровуючи їх переважно імпліцитно, але згодом теж експліцитно і критично, коли він хоче спародіювати взірець лицарського епосу чи травестіювати казуїстику придворного кохання. Пізніший інтерпретатор, очевидно, отримує змогу реконструювати перед-розуміння первинного адресата навіть у часовій дистанції; а в різниці між ретроспективним і проспективним сподіванням, новим досвідом, який витворюється у ході прочитання, спостерегти ту зміну горизонтів, яку, на нашу думку, могли нести зі собою для публіки тексти *chanson de geste* і придворної поезії.

Втіха від нового жанру лисячих шванків виникає в тій мірі і так часто, наскільки читач сприймає "антропоморфізми" як сиґнали, які змушують його впізнавати в постаті тварин дещицю людської натури. Відтак заповідану "нечувану війну двох баронів" слід читати як контрафактуру героїчного епосу, що вперше ставить під сумнів високий етос лицарського світу, та й, зрештою, ідеальність придворного кохання, обертаючи, як жартівлива сатира, неідеальну, тваринну суть людини в проекціях її досконалости.

І якщо моя спроба проінтерпретувати цей середньовічний текст, виходячи з горизонту сподівань сучасної йому публіки, й відкрила теперішньому розумінню якийсь новий підхід, то, озираючись назад, я аж ніяк не заперечую, що ця реконструкція альтеральности естетичного досвіду, який став для нас чужим, передумовлювала герменевтичне випередження сучасної антропологічної теорії. Феноменологічний аналіз "суті людини" Г. Ліппса був тим чинником, який відкрив мені очі на

те, що тварина, у якої "характер її відміни написаний на її обличчі" і який властивий "стабільний зв'язок з її сутністю", дає змогу розпізнати в характері людини субстрат, пов'язаний з природою її духовного буття (48). Зрозуміло, що й це теоретичне випередження не могло наздогнати спонтанний досвід прочитання першого читача, проте могло розкрити те імпліковане текстом ставлення, яке щойно і дає змогу розуміти його як умову можливого тлумачення. Спонтанний досвід прочитання історично далекого тексту має герменевтично нульову вартість; захотіти реконструювати його як такий - це ілюзія, тому що рефлексія ніколи не зможе повністю наздогнати спонтанність.

Тут також закривають очі на те, що естетичний досвід за своєю суттю опосередкований, а отже, і підсилений сприйняттям, тобто ніколи не може повністю відбутися в емоційній спонтанності. І все ж теоретичне випередження, особливо як у цьому випадку, коли воно вводить у гру антиципації нечітких загальностей з феноменологічної антропології, які слід ще докладніше визначити, принаймні такі опосередкування, які взагалі роблять естетичний досвід придатним для комунікації: систематично - як імпліковане текстом ставлення й історично - як передрозуміння, яке входить до гри разом зі зміною горизонтів сподівання та досвіду і може їх розкривати і робити корисними для інтерпретації.

Так здобуте нове тлумачення *"Роману про Ренара"* зародилося, звичайно ж, із наскрізь сучасного інтересу: з питання про історичну і літературну генезу індивідуації. Тому воно аніскільки не було тільки зворотньою проекцією сучасного зацікавлення, а пройшло завдяки свідомо здійсненому розрізненню горизонтів, (що історично конкретизувало теоретичне випередження) - до відкриття нового для XII ст. досвіду характеру і природи людини; твір П'єра де Сен-Клю, з одного боку, виявляє - як антигеройську контрафактуру лицарського і придворного життєвого ідеалу - досконалий, вбережений від історичних змін типовий світ характерів, проте, з другого, - надає неґативному героєві Ренарові, який в перехитрюванні всіх інших виставляє їхню неідеальну, надто людську суть, перших ознак індивідуальности за допомогою кумедности шельми. І якщо навіть цю інновацію не розпізнала чи не розглянула як таку більшість сучасників-адресатів, то все ж є одне позалітературне підтвердження, що її могли у цей час так розуміти. Оскільки поріг індивідуації, що літературно оформлений для пізніших інтерпретаторів у перших частинах *"Роману про Ренара"*, також історично засвідчений уперше в цей час: починаючи від Отто Фрайзінєського, persona могла позначати не тільки змінне (маску, роль), але й незмінну *individualitas* світських людей.

Метафора порогу індикує для історичної герменевтики, що перехід від старого до нового не обов'язково повинен відбуватися одним стрибком і всіма сучасниками водночас. Вихід за межі середньовічного життєвого світу, який через закритий горизонт майбутнього видавався християнському світорозумінню ледве чи змінним, вимагав вивільнення нових сподівань, що виходили з-під заборони curiositas. Очевидно, ліцензію на розвіяння чару ідеальности лицарських і придворних життєвих норм і на показ людської суті потойбіч добра і зла в її недосконалій пересічності було легше здобути через фікцію царства звірів. Тим-то літературна герменевтика може внести свою частку до історичного пізнання на свій лад там, де вона зможе вивести в зміні горизонту естетичного досвіду на світло те, що було для сучасників минулого життєвого світу тільки латентною потребою, бажанням або поняттям про

майбуття і що може бути у своєму ще не відчитуваному значенні піднесене до свідомости тільки за допомогою історії інтерпретацій.

Якщо робота медієвіста поставила переді мною герменевтичну проблему розрізнення горизонтів і привела до критики традиціоналізму позитивістської філології, то моя перша спроба втілити здобуті там усвідомлення у проект рецептивної естетики літератури (*"Історія літератури як провокація"*, 1967) постала в дещо зміненій ситуації. Концепція нової історії літератури, яка мала б поширити підґрунтя короткому замиканню коло автор/твір на сприймача і піднести останнього як читача або публіку до рівня опосередковуючої інстанції між минулим і сучасністю, між твором і його впливами, мусила стверджуватися як у боротьбі з ідеалом об'єктивности старої історії літератури, яка втратила кредит довіри, так і супроти претензії на точність і соціологічних, і структуралістських критиків історичного розуміння. У центрі цього нарису стояла застосована до модерної літератури парадигма зміни горизонту. Її можна було переконливо показати на ідеальному прикладі таких творів, як *"Дон Кіхот"* чи *"Жак Фаталіст"*, що спершу навмисне провокують вираження через жанрову, стильову або формальну конвенційність горизонт сподіваного, аби крок за кроком його руйнувати, що може слугувати далеко не тільки критичним наміром, а й само собою мати поетичні наслідки. У цій зміні горизонту між наперед заданим сподіванням і закладеним новим змістом я вбачав той принцип естетичного посередництва в історико-літературному процесі, який здатний через актуальне переформування канонів оновити погляд на всі твори минулого. Зміна горизонту, що розумілася саме так, водночас дозволяла схоплювати мистецький характер твору пропорційно до імплікованої естетичної дистанції, тобто відстані між сподіванням і досвідом, традицією та інновацією, і відмежовувати його конститутивну неґативність від афірмативного характеру тієї споживацької літератури, яка просто дотримується норми.

Звичайно, що при формулюванні цієї парадигми мені самому ще не знадобилося розуміння російських формалістів того, що естетична інновація є чинником літературної еволюції, а також естетика неґативности Адорно, згідно з якою автономний твір саме завдяки неґації існуючого набуває своєї суспільної функції. Викличний модернізм цієї першої парадигми рецептивної естетики належить до зумовлених інтуїцією однобічностей моєї Констанської лекції на завідування катедрою, які, попри нечуваний відгук, розв'язали жваву полеміку. Необхідність відповіди дала мені шанс крок за кроком розбудувати і практично випробувати перший зарис рецептивної естетики в діалозі з моїми критиками. Поняття горизонту сподіваного я спочатку запропонував як інструмент аналізу читацького досвіду.

"Аналіз літературного досвіду читача тоді уникне загрозливого психологізму, коли описуватиме сприйняття і враження від твору в тій об'єктивованій системі зумовленостей очікуваного, яка виникає для кожного твору в історичний момент його постання з перед-розуміння жанру, з форми і тематики перед тим відомих творів і з протилежности поетичної і практичної мови" (52).

Скерована на адресу тих, хто захищав думку, начебто аналіз читацького досвіду неминуче виллється у суб'єктивізм індивідуальних реакцій ("скільки читачів, стільки інтерпретацій"), чи ж то колективізм соціології смаку, - ця теза обґрунтовувала можливість збагнути літературний досвід в об'єктивованій різниці між нормативним сподіванням і нормотворчим досвідом, а втім тільки внурішньолітературно.

Вона залишала нез'ясовним, що в такій зміні горизонту слід приписувати впливові тексту, а що - його засвоєнню першим і пізнішими адресатами. Тим-то постало завдання розрізняти в історико-літературному процесі обидва аспекти стосунку тексту і читача, тобто вплив - як спричинений текстом - і рецепцію - як спричинений адресатом - елемент конкретизації смислу. На противагу враженню, ніби формування літературної традиції відбувається само собою, як пасивний синтез "злиття горизонтів", треба було довести подієвий характер літературного твору як момент такого процесу, в якому постійно слід поєднувати в активному синтезі розуміння і розуміння-знову-інакше два горизонти: горизонт сподівання, яке викликається, підтверджується твором або ж виходить за його межі, і горизонт того досвіду, що його вносить сприймач.

Активна частка читача в історично поступальній конкретизації смислу, можливість його "продуктивної рецепції" (Ж.-П. Сартр), залишалася нечіткою і за вимоги більше не писати історію літератури як автономну, а розглядати її "парціально", у властивому їй стосункові до загальної історії, щоб збагнути її суспільну функцію і суспільну енергію: "Суспільна функція літератури в її природженій можливості стає маніфестаційною тільки там, де літературний досвід читача вступає в горизонт сподівань його життєвої практики, наперед формує його розуміння світу і, як наслідок, має зворотний вплив на його суспільну поведінку" (53). Скерована на адресу теорії відображення, якій Лукач у цей час надав нової чинности, заклякла в замкненому колі естетики продукування і зображення, остання з моїх Констанських тез повинна була обґрунтувати першість і перевагу нормотворчої функції літератури над репрезентативною. Однак вона залишала відкритим питання, як горизонт життєво-практичного досвіду взагалі міг би бути виявлений, якщо вже не з німих обставин економічних відносин, то хоч би з первинних наставлень тих, кого він стосується, їхніх латентних інтересів, потреб і бажань, і в який стосунок його слід поставити до горизонту естетичного досвіду. Спочатку належало з'ясувати цей стосунок, якщо відважне твердження, яким увінчувалася моя праця *"Історія літератури як провокація"*. Література, що, як сьогодні, так і колись, може оновити заціпеніле сприйняття речей і змести табу панівної моралі, не хотіла залишатися гарною, але порожньою надією. Разом з цим постало завдання помістити задуману внутрішньолітературно рецептивну естетику в горизонт умовин суспільної практики і запитати про те, як історична конкретизація літературного твору через пасивну або через продуктивну рецепцію його читачів дає відповідь на суспільну ситуацію, сприймає і намагається проекційно розв'язати її суперечності.

Якщо тези моєї Констанської лекції для більшости моїх критиків були недостатньо соціологічними (54), то, з іншого боку, підіймався протилежний закид, що вони занадто соціологічні: ніби моя спроба обґрунтувати нову рецептивну естетику так і не вийшла за межі герменевтичної і функціонально-аналітичної соціології рецепції, ніби їй бракує того, що є власне естетичним в естетичному досвіді читача. У цьому зв'язку С. Петрович увів в обіг думку, начебто дуже потрібна критика панівної онтології мистецтва і його сурогатів як у понятті класичної, так і в розумінні теорії відображення ортодоксальною марксистською естетикою привела мене до іншої крайности теорії літератури, яка разом із твором залишає напризволяще естетичну вартість як установку рецепції і тому редукує естетичний досвід до змін суспільних норм смаку. Тим часом смак є ніби тільки умовою можливости літера-

турної комунікації, а не її змістом чи навіть результатом. Що ніби літературна комунікація стає власне естетичним досвідом, а той, у своїй відмінності від прагматичного досвіду, відчутним є тільки тоді, коли його формування ближче визначається в "матеріалізації естетичного об'єкта", а цю матеріалізацію - на обох рівнях дорефлективного сприйняття естетичного сенсу *(aistheton)* та на рефлективному рівні естетичного судження варто детальніше визначати як специфічно естетичну діяльність продукуючого суб'єкта і суб'єкта рецепції (55). Я розглядаю як рідкісний і втішний збіг у науковій роботі те, що Петрович своєю тезою *de facto*, яку виніс на Белґрадський симпозіум 1976 р., постулював розширення першої парадигми моєї рецептивної естетики та окреслив перелік побажань змушеній сплачувати борг теорії, які я у міжчасі вже накидав у другій університетській промові в Констанці, - у *"Малій апології естетичного досвіду"* (1972), а згодом і розбудував до опублікованої 1977 р. *"Теорії та історії естетичного досвіду"*. Тому цей крок мені потрібно було тільки коротенько резюмувати.

Це була спроба визначити своєрідність і "життєво-світову" функцію естетичного досвіду історично, - як процес її вивільнення від авторитетного спадку платонівської естетики і систематично - у трьох основних досвідах продуктивної, рецептивної і комунікативної естетичної діяльности. З огляду на історію понять, ці три досвіди відчутні в тріаді: поезис, естезис і катарсис, і виводяться з естетичної насолоди як їм усім спільного вихідного наставлення. Цей почин дозволяв побачити в дії естетичний досвід не в автономному модерному мистецтві, яке чинить спротив будь-якій вимозі корисности, а й вже у практичних, тобто релігійних і соціальних функціях давнішого мистецтва. Так стало можливим прокласти місток над утвореною панівною естетикою неґативности прогалиною між "доавтономним і автономним", "афірмаційним" і "емансипаційним" мистецтвом. Ревізія модерністичної однобокости мого першого проекту саме тому і розпочалася з критики естетичної теорії Адорно, на противагу якій відтепер треба реабілітувати пов'язану з розумінням насолоду як умову естетичної рефлексії та естетичне судження, яке сприяє консенсусу, - як специфічний, хоч і захитаний у добу засобів масової комунікації та індустрії культури, суспільний чинник естетичної комунікації.

Мій внесок до проблем дослідження літературної герменевтики репрезентований наступними дослідженнями, черговість яких документує щоразу якийсь інший фраґмент науково-теоретичних дебатів 70-х років *"Расін"* та *"Іфігенія"* Ґете" (1973) виникла в суперечці з марксистською літературною теорією і висвітлила два головні поняття літературної герменевтики: парціальність історичного горизонту розуміння та діалогічність продукції і рецепції у процесах літературної комунікації. Для того щоб реконструювати початкову провокаційність Ґетевого "з біса гуманного ризикованого твору", яку потім заступила зміна горизонту від історичного до естетичного класицизму, а також і залучення цього горизонту до конкретизацій новогуманістичного ідеалу освіти, треба було вирізнити першу (засвідчену Ґеґелем) конкретизацію як від близького горизонту французької класики, так і від далекого горизонту грецької трагедії. Так нова *"Іфігенія"* стала придатною для інтерпретації і як відповідь Ґете, і як відновлення античного міту, в якому нечуваний вчинок Іфігенії звільняє людину від її мітичної зав'язаности у природі. Однак те, що за подолання мітичної гетерономії у драмі Ґете йому врешті-решт довелося заплатити створенням нового міту, міту про всезбавляючу чисту жіночність, робить вихід з Тоан-

том для сучасних понять псевдовирішенням. Тому й постала проблема можливости і меж актуалізації класичного, через яку літературна герменевтика, після реконструкції далекого за часом горизонту і після опрацювання нормотворчих інтерпретацій ("конкретизацій") рецептивної історії, які задає сучасне розуміння, перейшла до питання про аплікацію (застосування) і по-своєму може здійснити потрійний крок: розуміння - тлумачення - застосування.

Я знову вдався до цієї проблеми у праці *"Класика - знову модерна?"* (1975) з огляду на тенденцію сучасного театру, яка тоді щойно окреслювалася і то тільки в авангардистських починах, а тим часом була поширена як у літературній продукції, так і в практиці інсценізацій. Як можна деканонізувати класичний твір, залучений до горизонту сучасного досвіду всупереч омані його позачасової чинности та завдяки новому розумінню, і так омолоджений на сцені, щоб не розірвалася нитка між минулим та сучасним досвідами, як це неминуче стається при наївній актуалізації чи риґоричній історизації? Омолоджувальна рецепція вимагає, щоб злиття горизонтів не так, як у перед-розумінні класичного, без жодного слова передумовлювалося, а свідомо здійснювалося як діалектичне поєднання горизонтів минулого і сучасного в новій конкретизації смислу. Нова *"Марія Стюарт"* Гільдесгаймера і *"Нові страждання юного В."* Плєнцдорфа так позначили літературно-історичний поворот, що пробили табу недоторканого змісту і непорушної форми класичних творів, і саме тому зуміли розбудити до нового життя вже ніби приречену на смерть класику. Їхнім методом є аплікована літературна герменевтика: історична дистанція між текстом і сучасністю навмисне виставляється глядачеві, а знайомий горизонт класичного вже тільки цитується, якраз для того, щоб дати змогу пізнати всю далечінь минулого світу, щоб згодом знову вилучити із наново унаочненого, іншого сенсу минулого досвіду в постійній конфронтації власного з чужим так, що у знову підхопленій і продовженій грі відлинулого минулого для сучасного розуміння відкривається горизонт нового досвіду.

Я тричі пробував розв'язати герменевтичну проблему як зміну горизонтів сподіваного та досвіду, яку у внутрішньому горизонті літератури можна поєднати зі зовнішнім горизонтом життєвої практики. У *"La douceur du foyer"* (1974) я притягнув теорію соціології знання про конституцію суспільної дійсности, щоб, йдучи за епохальним взірцем, який конкретизує сподівання щастя буржуазною родиною Другої Імперії у фойє, висвітлити комунікаційну функцію лірики при передаванні, інтерналізації, леґітимації і зміні соціальних норм. Соціологія знання А. Шюца і Т. Люкмана внесла до цього те, що історія, навіть після її переорієнтації на соціальну історію, ще не опрацювала: історично продуктивну теорію про перспективну побудову щоденної дійсности, про перед-орієнтації досвіду сприйняття довколишнього світу (ситуація тут-і-тепер), спів-світ (ситуація *vis-a-vis*) і перебіг часу ("тепер" як часова межа) і про горизонтну структуру обмежених смислових ділянок ("субсмислові світи") людських вчинків. Трансцендентальна схема будови соціального світу недостатня для того, щоб збагнути минулий горизонт переважно латентних наставлень і норм; однак вона уможливила, як теоретичне випередження, пошук латентного горизонту сподіваного історичного життєвого світу 1857 р. у взірцях тогочасної лірики, а її опис як системи літературної комунікації, який робить прозорим те, що було самозрозумілим у рутині та під принукою повсякденної практики, а тому й залишилося латентним. Питання про статус естетичного досвіду в суспільній

практиці соціологія знання не ставила. Він доти залишався закритим, заки естетичний досвід як один із "субсмислових світів" вирізняли поряд з іншими і не визнавали, що його специфічно суспільна дія починається там, де в горизонті фікції естетичний досвід робить прозорими заскорузлі горизонти та ідеологічні легітимації інших (наприклад, релігійних, політичних, професійних) субсмислових світів, знов уможливлює комунікацію зі світом, включеним у який живе інший горизонт, і так вносить свою частку до розкриття позірно непорушного горизонту певного суспільного ладу.

Встановлений так стосунок межування естетичного досвіду з іншими функціями діяльности виправдовує герменевтичний пріоритет рецептивно-естетичного підходу. Той, хто починає з того, що реконструює суспільне становище із запозичених знань за історичними та економічними джерелами, власне легко доходить до того, що знаходить підтвердження у дзеркалі літературних свідчень того, що він вже знав з історії. У той час характер відповіді, що його має література, можна пізнати тільки тоді, коли розкрити її поєднання, які стають прозорими тільки у середовищі літературного досвіду, а відчутними - тільки за допомогою розрізнення горизонтів. Те, що Ґете своїм Вертером відгукується на Юлію Руссо, хоч і повністю замовчує в ньому провокаційний взірець свого вславленого попередника, рівно ж як і те, відповіддю на яку суспільну ситуацію був спочатку французький, а потім німецький *катехизм вразливости*, виявляється тільки тоді, коли реконструюється той літературно опосередкований горизонт сподівань, який залишила для *"Страждань юного Вертера"* захоплено сприйнята в Німеччині *"Нова Елоїза"*. Мій аналіз горизонту спершу підійшов до тези, що нечувана популярність обидвох творів тому стала нормотворчою не тільки у літературному, а й навіть суспільному аспекті, що ніби *homme sensible* і в особі пари Руссо, і в особі Ґетевого Вертера як такого собі "німецького Сен-Пре", вирішує для тогочасних читачів діаґностовану Руссо в першому і в другому *"дискурсі"* проблему самовідчуження буржуазної екзистенції. Те невдоволення, яке, очевидно, відчував Ґете від розв'язки Руссо, можна конкретизувати тим, як він звертається до суперечностей свого попередника (які старанно маскує *"menage a trois"* в утопії Кляренс) і що він так вирішує у продовженій фікції, що прокламована автономія самовідчуття виноситься на дискусію завдяки виходові *"Недуги до смерти"*. У цій зміні горизонту можна також виявити, наскільки різним був і по-різному сприймався суспільний субстрат буржуазних інституцій стану, сім'ї, релігії і праці перед і після того порогу, який був між французьким Просвітництвом та німецьким ідеалізмом і який тут знову стає відчутний.

Дослідження *"Поетичний текст у зміні горизонтів прочитання"* (1980) повинне було випробувати Ґадамерову вимогу: знову в повному сенсі зреалізувати триєдність герменевтичного процесу на прикладі лірики. І якщо горизонтна структура естетичного досвіду є щонайкращим герменевтичним містком, який дозволяє розуміти текст минулого в його альтеральності, а її, знову ж таки, получувати з горизонтом власного досвіду, тоді також мусить бути можливо докопатися в прочитанні навіть через саму тільки герменевтичну рефлексію до того, що в естетичному досвіді є власне естетичне, і далі, що уможливлює історичне розуміння. Моя інтерпретація вірша Бодлера *"Spleen II"* є спробою розрізнити акти естетичного сприйняття і тлумачного розуміння (які в процесі прочитання тісно сплетені між собою) нарешті методично, за допомогою розрізнення ще відкритого горизонту першого прочи-

тання від ретроспективного горизонту другого. Так при перших спробах аналізу можна *in actu* спостерігати формування поетичних структур і описати ще відкриті сподівання значень тексту. Тоді при повторних спробах аналізу, за допомогою звернення від кінця і досягнутого цілого до початку вірша, естетичний досвід першого прочитання може стати горизонтом тлумачного розуміння, яке зі своїх кон'юнктур і залишених відкритими питань витворює певний зв'язок значень. Оскільки це тлумачення ще залишає не вирішеним, що в ньому імплікує текст, а що вніс інтерпретатор, то при третій спробі аналізу за допомогою розрізнення горизонтів слід знову увиразнити всю спершу перестрибнуту часову дистанцію, реконструювати авторську інтенцію сенсу як історичну антиінстанцію і, нарешті, з'ясувати власне перед-розуміння, виходячи з тієї історії рецепції, що зумовлює горизонт тлумачення інтерпретатора. Відтак право на власне тлумачення мусить підтвердитися як у тому, чи воно дозволяє знову по-новому і по-іншому розуміти текст, так і за тим, чи воно не змушує входити в суперечність до роботи попередників власне право. Тільки цією останньою вимогою літературна герменевтика може виконати своєрідне літературне призначення, яке, за Марквардом, полягає у шансі інтерпретатора провести суперечку так, щоб вона не вилилася в політичну боротьбу на життя і смерть. Бо в горизонті естетичного досвіду є цілком справедливим, що навіть різні тлумачення не мусять суперечити одне одному, оскільки літературна комунікація відкриває такий діалог, в якому правдиве і хибне вимірюється єдино тим, чи сприяє інше тлумачення розгортанню невичерпного сенсу твору мистецтва.

Горизонт сподіваного і комунікаційна функція

Нам залишається розглянути парціальність рецептивної естетики ще в третьому аспекті.

По-перше, вона може супроти продуктивної і зображувальної функції естетичної практики претендувати тільки на герменевтичний пріоритет. Вона, по-друге, залишається залежною від історичного знання й аналітичного пояснення при розкритті та критиці рецептивних процесів, коли конкретизацію потрібно зводити до суспільно-історичних умов рецепції. Вона вимагає, по-третє, відкритости на теорію комунікації, дії та знання, коли мистецтво в його суспільному вимірі треба сприймати як силу, яка творить історію. Насправді ж історичність мистецтва і літератури не постає в діалозі між спостерігачем або читачем і твором, між сучасним і минулим. Очевидно, що читач не стоїть самотньо у суспільному просторі винятково як той індивід, який читає (56). Завдяки досвідові, який передається йому через читання, він бере участь у комунікаційному процесі, в якому мистецькі фікції отримують практичну релевантність для орієнтації і мотивації суспільної поведінки. Цю суспільно-формуючу функцію мистецтва слід було б виводити з позицій рецептивної естетики та дати їй об'єктивуватися як системі норм там, де вдасться діткнутися до естетичного передавання звичайного знання і комунікаційних взірців поведінки у випадках, коли вони конкретизуються в горизонті сподіваного життєвої практики.

Проти цієї власне правильної, проте не застосовної теорії робилися закиди, які можуть бути зняті тільки через практичне випробування (57). З одного боку, моєму визначенню горизонту сподіваного закидали, що воно вимагає соціологічної диференціації і що воно доти залишиться евристичною фікцією у внутрішньоліте-

ратурній сфері, доки не буде взятий до уваги фактичний плюралізм різноманітних верств сподівання, які могли би визначати рецептивний процес (58). З іншого боку, критикували те, що той досвід, який у моїх прикладах повинен конституювати сподівання, був взятий переважно внутрішньолітературно і нібито обмежується в іншому суспільному досвіді тільки етичною сферою. Закидалося також, що поняття сподівання, яке краще слід було би замінити поняттям інтересу чи потреби, я розумію тільки як "вільну від оцінок гіпотезу про прийдешнє" і тому нібито не визнаю, що сучасний капіталізм із його індустрією культури "аж ніяк не потерпить зміненої літературою у розумінні реальної гуманности поведінки (читаючого) індивіда" (59). Не буду тут заперечувати, що моєму запровадженню поняття *горизонт сподіваного* ще притаманні ознаки внутрішньолітературного походження, що естетичний канон норм (код), який може бути реконструйований так, міг би і повинен був би стати соціологічно залученим до рівнів сподівання різноманітних груп, верств чи класів. (Оскільки, зауважу принагідно, інтереси і потреби артикулюються у *сподіваннях* суспільних суб'єктів, байдуже, явно чи приховано, їх не можна герменевтично замінити неартикульованими *детермінантами*). Цей поділ естетичного канону певної епохи на конкуруючі інтереси їхніх суспільних носіїв є з певністю *кровним* і ще мало дослідженим полем соціології мистецтва, тим не менше ще не розв'язує тієї проблеми, в якій кровно зацікавлена рецептивна естетика: як естетичний досвід у горизонті сподіваного певної життєвої практики може переходити в комунікаційні взірці поведінки.

Цю проблему можна було б позначити і як синхронний корелят до діахронічного злиття горизонтів, якому Г.-Ґ. Ґадамер надав прав громадянства в історичній герменевтиці. Тут, так само як і там, парціальність усіх горизонтів тематизованого досвіду стає чинною: наскільки при репродукції минулого в обмежений горизонт теперішнього може увійти тільки селективно або омолоджено конкретизований сенс, так само й естетичний досвід залишається, подібно до якогось "анклаву сенсу" (60), обмежений горизонтом сподіваного повсякденної реальности, що втім не вилучає, а якраз уможливлює те, що усталені або нормативно застиглі сподівання можуть завдяки естетичному досвіду бути дотримані або переступлені, а тим самим тематизовані, підтверджені або ж проблематизовані. Стосунок естетичного досвіду до практичного не є ще питанням перенесення певного змісту досвіду з певного непредметного (фіктивного) в предметний (реальний) горизонт чи процесуальні рамки якоїсь дії. У поведінці естетичного ставлення радше тематизується латентний горизонт вже несвідомих, або ще не свідомих сподівань життєвої практики, завдяки чому він відкриває можливість самотньому читачеві перейняти певний світ, "в якому вже живуть інші" (61). Отже, комунікаційна, а водночас і суспільна функція мистецтва починається не там, де самотній читач "за допомогою асоціювання з іншими індивідами з однаковими прагненнями" стає "історичною силою" (62). Вона стає дієвою не тільки імпліцитним перейняттям сподівань і норм, а й з'ясуванням для себе досвіду і ролей інших, які можуть преформувати, а також формувати і змінювати свою суспільну поведінку.

Особливий статус естетичного досвіду в комунікаційному процесі суспільної практики можна поділити на три чини: преформативний або *нормодавчий*, мотивуючий або *нормотворчий* і трансформативний або *нормоборчий*. Сучасна естетична теорія буржуазного чи (нео) марксистського походження (моя дотеперішня

концепція не є тут винятком) відсунула нормоборчу функцію із переважаючого зацікавлення в емансипаційній ролі мистецтва майже зовсім на задній план, зіткнула її з нормодавчою функцією і вбачала особливість естетичного досвіду у переважанні подієво нового над процесуальним здійсненням, неґативности або диференціації над будь-якою афірмацією та інституціалізованим значенням. Між екстремумами нормоборчої і нормосповнюючої функції, між проґресивною зміною горизонту і достосуванням до панівної ідеології пролягає цілий спектр практичних, реалізованих у секулярній історії доавтономного мистецтва, звершень мистецтва, які у вужчому сенсі можна позначити, як комунікаційні, а саме як нормотворчі. До них належить як та роль героїчного мистецтва, яка започатковує норму (обґрунтовує, ініціює, звеличує, виправдовує), так і здобутки повчального мистецтва, яких не можна заперечити, у передачі, розподілі і роз'ясненні того знання життєвої практики, яке сягає від поколінь до поколінь, як і те показове, зневажене як естетизмом, так і анґажованою літературою, яке закладене на вільному консенсусі і на витворенні ідентичности (спадкоємність замість наслідування). Перед вибором, чи бачити комунікаційну функцію мистецтва редукованою до заклику до "найвищого індивідуального самовизначення" (63), чи навіть повністю припинити його, аж поки "класова свідомість, що витворилася не тільки в літературному досвіді" створить умови для нової, вільної від панування комунікації за допомогою мистецтва (64), я волію - "пророки справа, пророки зліва" - наголошене, а втім, можливо, не тільки зручне ложе такої методологічної позиції, яка завдяки своїй парціальності може запросити до того, щоби спільно продовжувати діалог про питання, чи можна сьогодні повернути мистецтву його майже втрачену комунікаційну функцію і як це зробити.

Переклад Юрія Прохаська

Примітки

1. Підтвердження у статті "Horizon". HWPh. Sp. 1204f., М. Шернера; див. далі Stierle K.: *"Sprechsituation, Kontext und Sprachhandlung"* // Handlungstheorien - Interdisziplionar, hg. H. Lenk. München 1980. Bd.1. S.439-483, та Riffatere M.: *"Interpretation and Undecidability"* // New Literary History 12 (1981), S. 227-239.
2. Holzwege. Frankfurt, 1950. S. 211.
3. Там само. S. 241.
4. Scherner M. HWPh. Sp. 1191.
5. Підтвердження у Scherner. HWPh. Sp. 1198.
6. Koselleck (1979). S. 369.
7. Цим формулюванням я тлумачу Козеллекову дихотомію замкненого простору досвіду і відкритого горизонту сподіваного дещо діалектично, причому нове сподівання, яке вже не виводиться з відкладеного досвіду, може бути виконане як завдяки "зрушенням подій", так і через вільні антиципації (у личині прогнозів, утопій чи поетичних уявлень).
8. Там само. S. 361: "Проте доки християнське вчення про останні речі, згрубша кажучи, аж до середини XVII ст. нездоланно обмежувало горизонт досвіду, майбутнє залишалося прив'язаним до минулого".
9. Надалі спираюся на Buck (1981), особливо розд. 3.
10. Husserl (1948). д8. S. 33.
11. Buck (1981). S. 50.

12. На цьому базується моя інтерпретація Бодлерового вірша *"Spleen II"*.
13. Gadamer (1960). S. 290.
14. Те, що "горизонт сучасности (...), твориться зовсім не без участи минулого", далеко не виключає, втім, як умова можливости взагалі розуміти альтеральність минулого, що історичний горизонт можна реконструювати з перспективи сучасности, як це, здається, заперечує таке формулювання: "Розуміння є радше завжди процесом злиття таких позірно для себе самих сущих горизонтів" (S. 289). Чи й справді "замкнений горизонт, який повинен включати культуру", є тільки "абстракцією" (S. 288). Проти цього промовляє не лише висновок реферованого дослідження Koselleck (1979). Ґадамер теж не залишає тут поза увагою того, що "Горизонт (...) як щось таке, у що ми, йдучи, вмандровуємо і що далі мандрує з нами", може мати чинність для відкритого горизонту сучасности, але не для замкненого горизонту відрізаного від нас минулого, яке як епоха є з певністю притаманною категорією історичного досвіду.
15. Bohler D.: *"Philosophische Hermeneutik und hermeneutische Methode"//* Poetik und Hermeneutik. IX. S. 500 і далі.
16. Там само. S. 510.
17. Стосовно цього можна передусім вказати на збірку: Hermeneutik und Ideologiekritik, hg. öpel (1971), до якої П. Рікер написав першокласну післямову (in: *Political and Social Essays,* hg.D.Stewart/J.Bien, Athens 1974. S. 243-270).
18. Buck (1981). S. 19.
19. Heidegger M.: Holzwege, Frankfurt 1950. S. 197; а потім Gadamer (1960). S. 280: "те, що по-інакшому розумієш, якщо взагалі розумієш".
20. Dialogizitat in Prozessen Literarischer Kommunikation. Констанський колоквіум 1980, hg. R. Lachmann.
21. У своїх творах: *"Der religionsphilosophische Aspekt des Dialogischen", "Der grobe Sabbat - oder vom Ende des Dialogs", "Episkopales und Pastorales zum Dialog/zur Dialektik.*
22. У своїй праці: *"Leo Popper (1886-1911) und die moderne Hermeneutik"* (як у прим. 20), яка коментує доданий перед тим неопублікований *Dialog über Kunst* (складений Поппером і репрезентує позиції А та В Поппера і Лукача).
23. Gadamer (1960). S. 447.
24. До найновіших досліджень над Шлейєрмахером і до критики переважання розуміння-себе-у предметі, за якого "буття іншого як іншого залишається по дорозі" слід вказати на Frank M.: *Das individuelle allgemeine -Textstrukturrierug und -Interpretation nach Schleiermacher.* Frankfurt, 1977. S. 20-34, S. 33.

[...]

39. *Handbuch der Literarischen Rhetorik.* München, 1960; див. до цього програмний твір його учня Babilas W.: *Tradition und Interpretation.* München, 1961.
40. Curtius (1948). S. 22.
41. Там само. S. 404.
42. Підтвердження у Jauß(1970). S. 168.
43. *"Bedenke eines Philologen"* (1954), in: Medium aevum vivorum. Festschrift für W.Bulst, hg.H.R.Jaub/D.Schaller. Heidelberg, 1960. S. 7-10.
44. In: Questions de Litterature (1960/1972), до цього Jauß (1977b). S. 411-427.
45. Див. до цього мою рецензію в: Archiv Rur das Neueke sprachen. 197 (1960). S. 223ff.
46. Див. до цього мою рецензію в: Philosophische Rundschau 4 (1956). S. 113ff.
47. За винятком Л. Ольшкі, К. Фосслєра і Л. Шпіцера, чию контроверсію я спробував розв'язати своєю інтерпретацією, див. Jauß (1979b). S. 106ff.
48. Lipps (1941). S. 19/25; до цього Jauß (1979b). S. 201ff.
49. За A.Borst, див. *Poetik und Hermeneutik.* VIII. S. 638.
50. Jauß (1970). S. 176.
51. До цього я можу тут вказати на: *"Die Partialität der rezeptionsästhetischen*

Methode" (1973), зошит: *Rezeptionsästhetik - Zwischenbilaz von Poetik* (7, 1975), збірку: *Rezeptionsästhetik - Theorie und Praxis.* hg.R.Warning, München, 1975 (його критичний вступ розглядає формування теорії до 1975р.) а надто на критику M. Naumann (1973,, S.131-144), B. Pinkerneil (1975, S. 60-68) і S. Petrovic, in: *Teorijska Istrazivanja,* hg.Z. Konstantiovic. Beograd, 1980. S. 63-74.

52. Jauß (1970). S. 173ff.

53. Там само. S.1 99.

54. До цього Pinkerneil (1975). S. 67.

55. Petrovic (1980). S. 63ff.

56. Trager C. S. 21.

57. Там само; B.J. Warneken. S. 354/5.

58. Пропозиція Р. Манделькова розрізняти сподівання епохи, сподівання твору і сподівання автора (S. 79) виглядає мені доречною для внутрішньолітературного поля, хоча сподівання, зумовлене жанром, можна було б ще виділити зі сподівання епохи (стиль, канон провідних авторів).

59. Trager C. S. 21.

60. До терміна "анклав смислу" естетичного та релігійного досвіду в реальності повсякденного світу див. Berger/Luckmann (1970). S. 28.

61. Див до цього розд. *"Die Iternalisierung der Wirklichkeit"* in: Berger/Luckmann (1970). S. 139ff., та Iser (1972), особл. S. 8: "Норми - це суспільні регулятори, введення яких у роман спочатку спричиняє їхню депрагматизацію. Вони входять до нового контексту, який настільки змінює їхню функцію, що вони вже більше не діють, як у суспільних зумовленостях, як регулятори, а самі стають тематичними".

62. Trager C. S. 21.

63. Kaiser G. S. 56/57.

64. Warneken B.J. S. 363/55; і також Trager C. S. 22: "Якщо Яуссова теза і заперечується в такій формі, то не для того, щоб поставити під сумнів можливість практичного впливу літератури. Цим тільки хочу сказати, що література вже на основі і як частина практичної боротьби організованих у класи індивідів може нести зі собою вплив на поступ і реальний гуманізм".

ТЕОРІЯ ДІАЛОГІЗМУ М. БАХТІНА

Михайло Бахтін (1895-1975) - відомий російський літературознавець та літературний теоретик, автор книг *"Проблеми творчости Достоєвського" (Проблемы творчества Достоевского, 1929), "Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя й Ренесансу" (Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренесанса, 1965), "Естетика словесної творчости" (Эстетика словесного творчества, 1979).* У 1929-1936 рр. перебував на засланні в Кустанайській області. У 1957-1961 рр. викладав основи літературознавства у Саранському університеті.

Бахтіна важко зарахувати до якогось окремого напрямку чи теоретичної школи. Він розпочинав свою інтелектуальну біографію в колі російських формалістів. На формування світогляду Бахтіна особливий вплив мали феноменологічні та марксистські ідеї, а у пізніших працях віднаходимо елементи семіотики, структуралізму тощо. Однією із ранніх теоретичних ідей Бахтіна була ідея *поліфонічности* як основної засади жанру великої прози. За Бахтіним, роман - це мовленнєве розмаїття різних соціальних груп (іноді навіть мовне розмаїття), розмаїття індивідуальних голосів, які художньо організовані в тексті. Така ідея Бахтіна дала поштовх розвиткові теорії наратії, представники якої розглядають текст як вільну гру різних дискурсів.

Друга важлива концепція Бахтіна - це концепція діалогічности і *двоголосся.* Термін двоголосся російський літературознавець розумів у двох значеннях. По-перше, двоголосся - це характеристика всякого мовлення, бо мова є суспільним феноменом і не може бути нейтральною і позбавленою інтенційного характеру. По-друге, двоголосся - це важливий елемент будь-якого прозового твору і дискурсу, бо на кожному слові залишаються сліди, "маркери" чиєїсь сказаности. У своїх текстах Бахтін розрізняє одноголосі (монологічні) та двоголосі (діалогічні) висловлювання. Одноголосі висловлювання не позначені "слідами цитувань", і прикладом таких цитувань може бути професійна мова. Двоголосе слово завжди включає перед-існування іншого голосу і дає змогу почути його відлуння як частину "архітектури" дискурсу. Висловлювання так "запроектоване", щоб бути почутим і сприйнятим. Бахтін виокремлює активні та пасивні двоголосі висловлювання і надає перевагу активним. У пасивному варіанті двоголосся автор дозволяє звучання іншого голосу, але увесь час контролює його. Коли автор більше чи менше погоджується з іншим голосом, тоді, на думку Бахтіна, маємо стилізацію, а при непогодженні автора з іншим голосом маємо пародію або іронічний дискурс. Активному двоголоссю Бахтін приписує "утаєну полемічність" та здатність "бачити збоку".

Ідея хронотопа - часу і простору як основних координат художньої картини світу, а також ідея карнавалізації літератури займають важливе

місце у літературно-теоретичній концепції Бахтіна. Ці ідеї мали особливу популярність у радянському літературознавстві 80-х рр..

Останні праці Бахтіна - це своєрідне повернення до його ранніх лінгвістичних і теоретичних зацікавлень. Тут у центрі уваги вченого - жанри висловлювання, проблема тексту, висловлювання як предмет особливої філологічної дисципліни, філософсько-методологічні основи сфери гуманітарно-філологічного мислення. Ці праці мають конспективний характер, нагадують своєрідне плетиво різних думок і тем, є своєрідним згустком теоретичного досвіду оригінального і глибокого мислителя.

Творча спадщина М. Бахтіна по-своєму вплинула на літературно-теоретичні пошуки як у колишньому Радянському Союзі, так і на Заході, порізному відчитувалася і надалі відчитується на Заході і Сході, що підтверджує бахтінську ідею "нескінченности" людського діалогу.

Запропонований нижче текст - це фраґменти останніх праць Бахтіна *"Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування"* і *"Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках"*, перекладені за виданням: М. Бахтин. *"Эстетика словесного творчества"*, М. 1979. С. 245-255; С. 281-300.

Марія Зубрицька

ВИСЛОВЛЮВАННЯ ЯК ОДИНИЦЯ МОВЛЕННЄВОГО СПІЛКУВАННЯ

Лінґвістика XIX ст., починаючи з В. Гумбольдта, не заперечуючи комунікативної функції мови, намагалась відсунути її на задній план як щось побічне; на передній план висувалась функція *незалежної від спілкування* думки. Ось знаменита гумбольдтівська формула: "Зовсім не торкаючись потреби спілкування між людьми, мова була б для людини необхідною умовою мислення *навіть при повсякчасній її самотності* " (1). Інші, наприклад, фосслеріанці висували на перший план так звану експресивну функцію. Незважаючи на те, що різні теоретики по-різному розуміють цю функцію, її сутність зводиться до увиразнення індивідуального світу мовця. Мова виводиться з потреби людини виразити себе та об'єктивізувати. Сутність мови в тій чи іншій формі, тим чи іншим шляхом зводиться до духовної творчости індивідуума. Висувались і надалі висуваються дещо інші варіації функції мови, і мову розглядають з точки зору мовця, як ніби *одного* мовця без *необхідного* зв'язку з іншим учасником мовленнєвого спілкування. Якщо і зважали на іншого учасника, то тільки як на слухача, котрий тільки пасивно розуміє мовця. Мова, по суті, потребує тільки мовця, одного мовця, і предмета його мовлення, якщо ж при цьому мова може служити ще й засобом спілкування, то це її побічна функція, яка не заторкує його сутности.

Іґнорування активної ролі другого в процесі мовленнєвого спілкування і намагання взагалі обминути цей процес з'являються у невиразному та двозначному вживанні таких термінів, як "мовлення" або "мовленнєвий потік". Ці зумисне неозначені терміни звичайно повинні позначати те, що підлягає поділу на мовні одиниці, які вважають його відрізками: звукові (фонема, склад, мовленнєвий такт) і значущі (речення та слово). "Мовленнєвий потік розпадається...", "наше мовлення поділяється..." - так уводяться у загальні курси лінґвістики та граматики граматичні розділи, присвячені вивченню відповідних мовних одиниць. На жаль, і наша академічна граматика, що недавно побачила світ, користується таким самим невизначеним та двозначним терміном "наше мовлення".

Що ж це за "мовленнєвий потік", що ж це за "наше мовлення"? Яка їхня протяжність? Чи мають вони початок і кінець? Якщо їхня тривалість не визначена, то який їхній відрізок ми беремо для поділу на одиниці? У цих питаннях панує повна невизначеність та недомовленість. Невизначене *слово* "мовлення", що здатне позначувати і мову, і процес мовлення, тобто говоріння, і окреме висловлювання, і низку таких висловлювань, і визначений мовленнєвий жанр, лінґвісти досі не перетворили у строго обмежений за значенням та визначенням *термін.*

Термінологічна невизначеність та плутанина у такому методологічно центральному вузловому пункті лінґвістичного мислення є результатом іґнорування *реальної одиниці* мовленнєвого спілкування - висловлювання. Адже мовлення може існувати насправді тільки *у* й не може існувати поза цією формою. Якими б різноманітними не були висловлювання за своїм обсягом, змістом, за своєю компози-

ційною будовою, вони як одиниці мовленнєвого спілкування володіють загальними структурними особливостями, і передусім цілком чіткими *межами*. На таких особливо важливих та принципових межах треба зупинитися детальніше.

Межі кожного конкретного висловлювання як одиниці мовленнєвого спілкування визначає *зміна мовленнєвих суб'єктів*, тобто зміна мовців. Будь-яке висловлювання - від короткої репліки побутового діалогу і до великого роману чи наукового трактату - має, так би мовити, абсолютне начало й абсолютний кінець. Мовець закінчує своє висловлювання, щоб передати слово іншому або дати місце його активно зворотному розумінню. Висловлювання - це не умовна одиниця, а одиниця реальна, чітко відмежована зміною мовленнєвих суб'єктів, яка завершуються передачею слова іншому.

Цю зміну мовленнєвих суб'єктів найпростіше і дуже наочно можна спостерігати у реальному діалозі, в якому висловлювання співбесідників (партнерів діалогу), які ми тут називаємо репліками, змінюють один одного. Діалог за своєю простотою та чіткістю - класична форма мовленнєвого спілкування. Кожна репліка, якою б короткою й уривчастою вона не була, володіє специфічною завершеністю, виражає певну позицію мовця, на яку можна відповісти і зайняти відповідну позицію щодо неї. Такі зв'язки, які існують між репліками діалогу: пов'язаність питання - відповіді, стверджування - заперечування, ствердження - згоди, наказу - виконання, - неможливі між одиницями мови (словами та реченнями) ні в системі мови (у вертикальному розрізі), ні всередині висловлювання (у горизонтальному розрізі). Така взаємопов'язаність можлива тільки між висловлюваннями різних мовленнєвих суб'єктів і передбачає *другого* (у стосунку до мовця) члена мовленнєвого спілкування. Цей зв'язок між цілими висловлюваннями не піддається граматизації, оскільки, повторюємо, він неможливий між одиницями мови, причому не тільки у системі мови, але й всередині висловлювання.

Складні за своєю будовою і спеціалізовані твори різноманітних наукових та художніх жанрів при всій відмінності від реплік діалогу, за своєю природою є такими ж одиницями мовленнєвого спілкування: вони так само чітко відмежовані зміною мовленнєвих суб'єктів, причому ці межі, зберігаючи зовнішню чіткість, набувають тут особливого внутрішнього характеру завдяки тому, що мовленнєвий суб'єкт, у даному випадку *автор* твору, виявляє свою індивідуальність у стилі, світогляді, у всіх моментах задуму твору. Саме той відбиток індивідуальности, що маємо у творі, і створює особливі внутрішні межі, що відокремлюють цей твір від інших творів, пов'язаних з ним у процесі мовленнєвого спілкування даної культурної сфери: від творів попередників, на які автор опирається, від інших творів того ж напрямку, від творів ворожих напрямків, з якими автор бореться тощо.

Твір, як і репліка діалогу, спрямований на відповідь другого (других), на його активну відповідь розуміння, яке може набувати різних форм: виховний вплив на читачів, їхні переконання, критичні відгуки, вплив на послідовників і продовжувачів тощо; твір визначає відповідні позиції іншого у складних умовах мовленнєвого спілкування даної сфери культури. Твір - це ланка у ланцюгу мовленнєвого спілкування; як і репліка діалогу, він пов'язаний з іншими творами - висловлюваннями: і з тими, на які він відповідає, і з тими, які на нього відповідають; водночас, подібно до репліки діалогу, він відокремлений від них абсолютними межами зміни мовленнєвих суб'єктів.

Отже, зміна мовленнєвих суб'єктів, які обрамлюють висловлювання і створюють його тверду, строго відмежовану від інших пов'язаних з ним висловлювань масу, є першою конститутивною особливістю висловлювання як одиниці мовленнєвого спілкування, яка відрізняє його від одиниць мови. Переходимо до другої його особливості, що нерозривно пов'язана з першою. Ця друга особливість - специфічна *завершеність* висловлювання.

Завершеність висловлювання - це ніби внутрішній бік зміни мовленнєвих суб'єктів: ця зміна може відбутися завдяки тому, що мовець сказав (або написав) все, що він у цей момент або в цих обставинах хотів сказати. Така завершеність специфічна і визначається особливими критеріями. Перший і дуже важливий критерій завершеності висловлювання - це *можливість відповісти на нього*, або точніше та ширше - зайняти щодо нього відповідну позицію (наприклад, виконати наказ). Будь-яка завершеність потрібна для того, щоб на висловлювання можна було реагувати. Для того мало, щоб висловлювання було зрозумілим у *мовному* аспекті. Цілком зрозуміле і завершене речення, якщо це речення, а не висловлювання, що складається з одного речення, не може викликати відповідної реакції: зрозуміло, що це ще не *все*. Бо *все* - ознака цілісності висловлювання - не піддається ні граматичному, ні віддалено-смисловому визначенню.

Така завершена цілісність висловлювання, яка забезпечує можливість відповіді (або відповідного розуміння), визначається трьома моментами (або факторами), нерозривно пов'язаними в органічному цілому висловлювання: 1) предметно-смисловою вичерпаністю; 2) мовленнєвим задумом або мовленнєвою волею мовця; 3) типовими композиційно-жанровими формами завершення.

Перший момент - предметно-смислова вичерпність теми висловлювання - глибоко відмінна у різних сферах мовленнєвого спілкування. Ця вичерпність може бути майже гранично повною у деяких сферах побуту, деяких ділових сферах, тобто там, де мовленнєві жанри максимально стандартні і де творчий момент майже відсутній. У творчих сферах (особливо, звичайно, у науковій), навпаки, можлива тільки дуже відносна предметно-смислова вичерпаність; тут можна говорити тільки про певний мінімум завершення, який дозволяє зайняти відповідну позицію. Об'єктивно предмет є невичерпним, але коли він стає темою висловлювання (наприклад, наукової роботи), він набуває певної завершеності у певних обставинах, за певної постановки питання, на певному матеріалі, за певної мети, тобто вже у межах *визначеного авторського задуму*.

У кожному висловлюванні, від односліовної побутової репліки до великих, складних творів науки чи літератури, ми охоплюємо, розуміємо, відчуваємо мовленнєвий *задум* або *мовленнєву волю* мовця, яка визначає ціле висловлювання, його обсяг та його межі. Ми уявляємо собі, що *хоче* сказати мовець, і тим мовленнєвим задумом (як ми його розуміємо) і вимірюємо завершеність висловлювання. Цей задум визначає як вибір предмета, так і межі його предметно-смислової вичерпаности.

Ми говоримо тільки визначеними мовленнєвими жанрами, тобто всі наші висловлювання володіють визначеними та відносно стійкими типовими *формами побудови цілого*. Ми володіємо багатим репертуаром усних (і писемних) мовленнєвих жанрів. *Практично* ми впевнено та вміло користуємося ними, але *теоретично* можемо зовсім не знати про їхнє існування. Навіть в найдовільнішій і невимушеній розмові ми відливаємо нашу мову у певних жанрових формах, іноді штампованих

і шаблонних, іноді гнучкіших, пластичних і творчих (творчими жанрами володіє також побутове спілкування). Ті мовленнєві жанри нам дано так само, як рідну мову, якою ми вільно володіємо ще до теоретичного вивчення граматики. Рідну мову - її словниковий склад і граматичну побудову - ми пізнаємо не зі словників та граматик, а з конкретних висловлювань, які ми чуємо і які самі відтворюємо у живому мовленнєвому спілкуванні з людьми, що нас оточують. Форми мови ми засвоюємо тільки у формі висловлювань і разом з тими формами.

Жанрові форми, в яких ми відливаємо нашу мову, звичайно, суттєво відрізняються від форм мови у значенні їхньої стійкости та нормативности для мовця. Назагал вони набагато гнучкіші, пластичніші і вільніші від форм мови. Низка поширених у побуті жанрів настільки стандартна, що індивідуальна мовленнєва воля мовця виявляється тільки у виборі певного жанру, і ще в його експресивній інтонаційності. Такими, наприклад, є різноманітні короткі побутові жанри привітань, прощань, поздоровлень, різних побажань тощо. Багатоманітність цих жанрів визначається тим, що вони різноманітні залежно від ситуації, від соціального походження та особистих взаємовідносин учасників спілкування: існують високі, строго офіційні форми цих жанрів поряд з фамільярними, причому з різними ступенями фамільярности, і формами інтимними (вони відмінні від фамільярних). Ці жанри вимагають і певного тону, тобто включають у свою структуру певну експресивну інтонацію. Ці жанри, особливо високі, офіційні, володіють високим ступенем стійкости та нормативности.

Поряд з подібними стандартними жанрами існували й існують, звичайно, і вільніші та творчі жанри усного мовленнєвого спілкування: жанри салонних розмов на побутові, суспільні, естетичні та інші теми, жанри застільних розмов, розмов інтимно-дружніх, інтимно-сімейних тощо. Більшість тих жанрів піддається довільному творчому переоформленню (подібно до художніх жанрів), але довільне творче використання не є новим створенням жанру - жанрами треба добре володіти, щоб вільно ними користуватися.

Щоліпше ми володіємо жанрами, то вільніше їх використовуємо, повніше і яскравіше розкриваємо у них свою індивідуальність (там, де це можна і потрібно), гнучкіше і витонченіше відображаємо неповторну ситуацію спілкування - одне слово, тим досконаліше ми здійснюємо наш мовленнєвий задум.

Кожне висловлювання характеризується певним предметно-смисловим змістом. Вибір мовних засобів і мовленнєвого жанру визначається передусім предметно-смисловим задумом мовленнєвого суб'єкта (або автора). Це є перший момент висловлювання, який визначає його композиційно-стилістичні особливості.

Другий момент висловлювання, який визначає його композицію і стиль, - *експресивний* момент, тобто суб'єктивне емоційно оцінне ставлення мовця до предметно-смислового змісту свого висловлювання. У різних формах мовленнєвого спілкування експресивний момент має різне значення і різний ступінь сили, але він є всюди: абсолютно нейтральне висловлювання неможливе. Оцінне ставлення мовця до предмета свого мовлення (яким би не був той предмет) також визначає вибір лексичних, граматичних і композиційних засобів висловлювання. Індивідуальний стиль висловлювання визначається переважно його експресивним аспектом. У сфері стилістики це твердження можна вважати загальновизнаним. Деякі дослідники прямо зводять стиль тільки до емоційно оцінного аспекту мови.

Одним із засобів вираження емоційно оцінного ставлення мовця до предмета

свого мовлення є експресивна інтонація, яка виразно звучить в усному виконанні. Експресивна інтонація - конститутивна ознака висловлювання. І слово, і речення, як *мовні одиниці*, позбавлені експресивної інтонації. Якщо окреме слово вимовляється з експресивною інтонацією, то це вже не слово, а завершене висловлювання, виражене одним словом.

Отже, емоція, оцінка, експресія чужі для слова мови і народжуються тільки в процесі його живого вживання у конкретному висловлюванні. *Значення* слова само собою (без віднесення до реальної дійсности), позаемоційне. Є слова, які спеціально означають емоції, оцінки: "радість", "скорбота", "прекрасний", "веселий", "сумний" тощо. Але і ці значення так само нейтральні, як і всі інші. Експресивне забарвлення вони отримують тільки у висловлюванні, і це забарвлення незалежне від їхнього значення, яке взяте окремо.

Цю типову жанрову експресію можна розглядати як "стилістичний ореол", але цей ореол належить не слову мови як такому, а тому жанрові, у якому це слово функціонує, це є відзвук жанрового цілого, що звучить у слові.

Слова мови нічиї, але у той же час ми чуємо їх тільки у певних індивідуальних висловлюваннях, читаємо у певних індивідуальних творах, і тут слова мають уже не тільки типову, але й більш-менш яскраво виражену (залежно від жанру) індивідуальну експресію, яка визначається індивідуальним контекстом висловлювання.

Нейтральні словникові значення слів мови забезпечують її спільність та взаєморозуміння всіх, хто говорить цією мовою, але використання слів у живому мовленнєвому спілкуванні індивідуально-контекстуальне. Тому можна сказати, будь-яке слово існує для мовця у трьох аспектах: як нейтральне і нікому не належне слово мови, як чуже слово інших людей, повне відзвуків чужих висловлювань, і, нарешті, як моє слово, бо оскільки я маю з ним справу у певній ситуації, і з певним мовленнєвим наміром, то воно проникає моєю експресією. В обох останніх аспектах слово є експресивним, але ця експресія, повторюю, належить не самому слову: вона народжується у точці того контакту слова з реальною дійсністю в умовах реальної ситуації, контакту, який здійснюється індивідуальним висловлюванням. Слово у цьому випадку виступає як вираження певної оцінної позиції індивідуальної постаті (авторитетного діяча, письменника, вченого, батька, матері, учителя тощо), як абревіатура висловлювання.

У кожну епоху, у кожному соціальному колі, у кожному маленькому світі сім'ї, друзів і знайомих, у якому виростає і живе людина, завжди є висловлювання авторитетні, такі, що визначають тон, художні, наукові, публіцистичні твори, на які спираються і посилаються, які цитують, які наслідують, за якими йдуть. У кожну епоху у всіх сферах життя і діяльности є певні традиції, виражені і збережені у словесному обрамленні: у творах, у висловлюваннях, у висловах тощо. Завжди є якісь словесно виражені провідні ідеї "владарів дум" даної епохи, якісь основні ідеї, лозунги тощо. Я вже не говорю про ті шкільні, хрестоматійні зразки, на яких діти навчаються рідної мови і які, звичайно, є експресивними.

Яким би монологічним не було висловлювання (наприклад, науковий чи філософський твір), як би воно не було зосереджене на своєму предметі, воно не може не бути і відповіддю на те, що було вже сказано про цей предмет, навіть якщо б та відповідь не отримала виразного зовнішнього вираження: вона виявиться в

обертонах смислу, в обертонах експресії, в обертонах стилю, у найтонших відтінках композиції. Висловлювання наповнене *діалогічними обертонами*, без урахування яких не можна до кінця зрозуміти стиль висловлювання. Адже сама наша думка - і філософська, і наукова, і художня - народжується і формується у процесі взаємодії і боротьби з чужими думками, і не може не знайти свого відображення і у формах словесного вираження нашої думки.

Висловлювання з самого початку будується з урахуванням можливих реакцій-відповідей, заради яких воно, по суті, і створюється. Роль *іншого*, для якого будується висловлювання, як ми вже знаємо, особливо важлива. Мовець з самого початку чекає від нього відповіди, активного належного розуміння. Всі висловлювання будуються ніби назустріч цій відповіді.

Суттєвою (конститутивною) ознакою висловлювання є його *зверненість* до когось, його *адресованість*. На відміну від одиниць мови, слів та речень, які є безособовими, нічиїми і нікому не адресованими, висловлювання має і автора (відповідно й експресію), і адресата. Цей адресат може бути безпосереднім учасником-співбесідником побутового діалогу, може бути диференційованим колективом спеціалістів якої-небудь спеціальної сфери культурного спілкування, може бути більш-менш диференційованою публікою, народом, сучасниками, однодумцями, супротивниками і ворогами, підлеглим, начальником, нищим, вищим, близьким, чужим тощо; він може бути і цілком невизначеним, неконкретизованим *іншим* (при різних монологічних висловлюваннях емоційного типу) - усе це види і концепції адресата визначаються тією сферою людської діяльности і побуту, до якої належить це висловлювання. Кому адресоване висловлювання, як мовець, чи той, хто пише, відчуває і уявляє собі своїх адресатів, яка сила їхнього впливу на висловлювання - від цього залежить і композиція, і особливо, стиль висловлювання. Кожний мовленнєвий жанр у кожній сфері мовленнєвого спілкування має свою, типову концепцію адресата, яка визначає його як жанр.

Адресат висловлювання може, так би мовити, *персонально* збігатися з тим (або з тими), кому висловлювання відповідає. У побутовому діалозі або в обміні листами цей персональний збіг звичайний: той, кому я відповідаю, є моїм адресатом, від якого я у свою чергу чекаю відповіді (або у будь-якому випадку активного відповідного розуміння). Говорячи, я завжди зважаю на аперцептивний фон сприйняття мого мовлення адресатом: наскільки він ознайомлений із ситуацією, чи володіє спеціальними знаннями у тій культурній сфері спілкування, його погляди та переконання, його упередженість (з нашої точки зору), його симпатії та антипатії - усе визначатиме активне відповідне розуміння ним мого висловлювання. Врахування цього визначить і вибір жанру висловлювання, і вибір композиційних засобів, і, нарешті, вибір мовних засобів, тобто *стиль* висловлювання. Наприклад, жанри популярної наукової літератури адресовані певному колу читачів з певним аперцептивним фоном відповідного розуміння; іншому читачеві адресована спеціальна навчальна література, а ще іншому - спеціальні дослідницькі роботи. У тих випадках урахування адресата (і його аперцептивного фону) і вплив адресата на побудову висловлювання дуже прості: все зводиться до обсягу його спеціальних знань.

В інших випадках усе може бути набагато складнішим. Урахування адресата і передбачення його відповідної реакції часто бувають багатогранними, і вносять своєрідний внутрішній драматизм у висловлювання (у деяких різновидах побуто-

вого діалогу, у листах, автобіографії та у жанрах сповіді). Гострий, але більше зовнішній характер мають ті явища у реторичних жанрах. Особливий характер мають відображені у висловлюваннях побутової та ділової сфери мовленнєвого спілкування соціальний стан, ранґ і вагомість адресата. В умовах класового, і головно кастово-класового, ладу спостерігається надзвичайна диференціація мовленнєвих жанрів та відповідних їм стилів, залежно від титулу, ранґу, чину, суспільної вагомости, віку адресата і відповідного стану самого мовця (чи того, хто пише). Незважаючи на багатство диференціації як основних форм, так і нюансів, ці явища стандартні і зовнішні: вони не здатні вносити глибокий внутрішній драматизм у висловлювання. Вони цікаві тільки як приклад хоча доволі грубого, проте дуже наочного вираження впливу адресата на побудову та стиль висловлювання.

Тонші відтінки стилю визначаються характером та ступенем *особистої* близькости адресата до мовця у різноманітних фамільярних мовленнєвих жанрах, з одного боку, і в інтимних - з іншого. При всій величезній відмінності між фамільярними та інтимними жанрами (і, відповідно, стилями) вони однаковою мірою відчувають свого адресата *більш-менш поза* рамками соціальної ієрархії та суспільних умовностей. Це породжує специфічну *відвертість* мовлення (у фамільярних стилях ця відвертість доходить іноді до цинізму). В інтимних стилях це виражається у стремлінні ніби до повного злиття мовця з адресатом мовлення. У фамільярному мовленні завдяки відпаданню мовленнєвих заборон та умовностей можливим є особливий, неофіційний, вільний підхід до дійсности (для цього стилю притаманні вулична голосна відвертість та називання речей своїми іменами). Тому фамільярні жанри та стилі могли відіграти велику та позитивну роль в епоху Відродження у зруйнуванні офіційної середньовічної картини світу; а також в інші періоди, коли треба було зруйнувати традиційні офіційні стилі та світогляд, змертвілі та умовні, фамільярні стилі набували у літературі великого значення. Крім того, фамільяризація стилів відкриває доступ до літератури таким пластам мови, які до того знаходились під мовленнєвою забороною. Значення фамільярних жанрів і стилів в історії літератури досі належно не оцінене. Інтимні жанри та стилі базуються на максимальній внутрішній близькості мовця і адресата мовлення. Інтимне мовлення проникнуте глибокою довірою до адресата, до його співпереживання - до співчутливости і доброзичливости його відповідного розуміння. В атмосфері глибокої довіри мовець розкриває свої внутрішні глибини.

Це і визначає особливу експресивність та внутрішню відвертість цих стилів (на відміну від голосистої вуличної відвертости фамільярного мовлення). Фамільярні та інтимні жанри і стилі (досі недостатньо вивчені) надзвичайно яскраво розкривають залежність стилю від певного відчуття та розуміння мовцем свого адресата (свого висловлювання) і від передбачення мовцем його активного відповідного розуміння. Без урахування ставлення мовця до *іншого* та його висловлювань не можна зрозуміти ні жанру, ні стилю мовлення.

Питання про концепцію адресата мовлення (як відчуває і уявляє його собі мовець або той, хто пише) має величезне значення в історії літератури. Для кожної епохи, для кожного літературного напрямку та літературно-художнього стилю, для кожного літературного жанру у межах епохи і напрямку характерні свої особливі концепції адресата літературного твору, особливе відчуття та розуміння свого читача, слухача, публіки, народу. Історичне вивчення змін цих концепцій - цікаве і

важливе завдання. Але для його продуктивного розроблення потрібна теоретична чіткість у самій постановці проблеми.

Слід відзначити, що поряд з цими реальними відчуттями та уявленнями свого адресата, які дійсно визначають стиль висловлювань (творів), в історії літератури існують ще умовні або напівумовні форми звертання до читачів, слухачів, нащадків тощо, подібно до того як поряд з дійсним автором існують такі ж умовні та напівумовні образи різних підставних авторів, видавців, оповідачів. Переважна більшість літературних жанрів - це вторинні, складні жанри, які складаються з різноманітних трансформованих первинних жанрів (реплік діалогу, побутових оповідань, листів, щоденників, протоколів тощо). Такі вторинні жанри складного культурного спілкування, звичайно, *розігрують* різні форми первинного мовленнєвого спілкування. Звідси й народжуються всі ці літературно-умовні персонажі авторів, оповідачів і адресатів. Але найскладніший та багатоскладовий твір вторинного жанру у своїй цілісності є єдиним реальним висловлюванням, що має реального автора та адресатів, яких він реально відчуває і уявляє.

ПРОБЛЕМА ТЕКСТУ У ЛІНҐВІСТИЦІ, ФІЛОЛОГІЇ ТА ІНШИХ ГУМАНІТАРНИХ НАУКАХ

Досвід філософського аналізу

Наш аналіз доводиться називати філософським передусім з неґативних міркувань: це не лінґвістичний, не філологічний, не літературознавчий чи будь-який інший спеціальний аналіз (дослідження). Позитивні міркування такі: наше дослідження відбувається у пограничних сферах, тобто на межі всіх вказаних дисциплін, на їх стикові та перетині.

Текст (письмовий та усний) - це первинна даність усіх тих дисциплін і взагалі всього гуманітарно-філософського мислення (у тому числі навіть богословського та філософського мислення в його витоках). Текст є тією безпосередньою дійсністю (дійсністю думки та переживань), з яких тільки й можуть виходити ці дисципліни і це мислення.

Якщо розуміти текст широко - як будь-який пов'язаний знаковий комплекс, то й мистецтвознавство (музикознавство, теорія та історія образотворчого мистецтва) має справу з текстом. Думки про думки, переживання переживань, слова про слова, тексти про тексти. У цьому основна відмінність наших (гуманітарних) дисциплін від природничих, хоча абсолютних, непроникних меж і тут немає. Гуманітарна думка народжується як думка про чужі думки, волевиявлення, маніфестації, вираження, знаки, за якими стоять боги, які себе виявляють (одкровення), або люди (закони властителів, заповідь предків, безіменні вислови, загадки тощо). Науково точна, так би мовити, паспортизація текстів і критика текстів - явища пізніші (це цілий переворот у гуманітарному мисленні, народження *недовіри*).

Будь-який текст має суб'єкта, автора (який говорить або пише). Можливі види, різновиди і форми авторства. Лінґвістичний аналіз у певних межах може взагалі віддалитися від авторства. Два моменти визначають текст як висловлювання: його задум (інтенція) і здійснення цього задуму. Динамічні взаємовідносини тих моментів, їх боротьба визначають характер тексту. Існує проблема іншого суб'єкта, який відтворює (з тією або іншою метою, в тому числі і дослідницькою) текст і створює текст-обрамлення, який коментує, оцінює, заперечує тощо.

Кожний текст передбачає загальнозрозумілу (тобто умовну у межах даного колективу) систему знаків, мову (хоча б мову мистецтва). Якщо за текстом не стоїть мова, то це уже не текст, а природничо-натуральне (незнакове явище), наприклад, комплекс природних криків і стогону, позбавлених мовної (знакової) повторюваності. Звичайно, кожний текст (і усний, і писемний) включає значну кількість природних, натуральних моментів, позбавлених будь-якої знаковости, які виходять за рамки гуманітарного дослідження (лінґвістичного, філологічного тощо), але враховує їх (зіпсутість рукопису, погана дикція). Чистих текстів немає і не може бути. У кожному тексті, крім того, є чимало моментів, які можна назвати технічними (технічний бік графіки, вимова тощо).

Отже, за кожним текстом стоїть система мови. У тексті їй відповідає все, що повторюється і відтворюється, все, що може бути дане поза цим текстом (даність). Та кожен текст (як і висловлювання) є чимось індивідуальним, єдиним і неповторним, і в цьому весь його смисл (його задум, заради чого він створений). Це в ньому те, що стосується істини, правди, добра, краси, історії. І в стосунку до цього моменту все повторюване і відтворюване є матеріалом і засобом. Якоюсь мірою це виходить поза межі лінґвістики і філології. Цей другий момент притаманний самому текстові, але розкривається тільки в ситуації і в ланцюгу текстів (у мовленнєвому спілкуванні даної сфери). І цей момент пов'язаний не з елементами системи мови (знаками), а пов'язаний з іншими текстами особливими діалогічними (і діалектичними при віддаленні від автора) відносинами.

Стенограма гуманітарного мислення - це завжди стенограма діалогу особливого виду: складний взаємозв'язок *тексту* (предмет вивчення та обдумування) і створюваного *контексту*, в якому реалізується пізнавальна та оцінна думка вченого. Та зустріч двох текстів: тексту готового і тексту, що створюється і є реакцією, - це зустріч двох суб'єктів, двох авторів. Текст не є річчю, і тому другу свідомість, свідомість, яка сприймає, аж ніяк не можна елімінувати чи нейтралізувати. Можна звертатися до першого моменту, тобто до мови - мови автора, мови жанру, напрямку, епохи, національної мови (лінґвістика) і, нарешті, до потенційної мови мов (структуралізм, глосематика). Можна йти за другим моментом - до неповторної події тексту. Обидва моменти є безумовними: безумовна потенційна мова і безумовний єдиний та неповторний текст.

Будь-який істинно творчий текст до певної міри завжди є вільне і не зумовлене емпіричною необхідністю одкровення особистости. Тому він (у своєму вільному ядрі) не допускає ні каузального пояснення, ні наукового передбачення. Але це, звичайно, не вилучає внутрішньої потреби, внутрішньої логіки вільного ядра тексту (без цього він не міг би бути зрозумілим, визнаним та діяльним).

Гуманітарні науки - науки про людину та її специфіку, а не про безголосу річ і природне явище. Людина у її людській специфіці завжди виражає себе (говорить), тобто створює текст (хоча б потенційний). Там, де вивчають людину поза текстом і незалежно від нього, це вже не гуманітарні науки (анатомія і фізіологія людини тощо). Людський вчинок є потенційним текстом і може бути зрозумілим (як людський вчинок, а не фізичне явище) тільки у діалогічному контексті свого часу (як репліка, як смислова позиція, як система мотивів).

Автора ми знаходимо (сприймаємо, розуміємо, відчуваємо) у кожному творі мистецтва. Наприклад, у живописному творі ми завжди відчуваємо його автора (художника), але ми ніколи його не *бачимо* так, як бачимо створені ним образи. Ми відчуваємо його у всьому як чисте зображувальне начало (зображувальний суб'єкт), а не як зображений (видимий) образ. І в автопортреті ми не бачимо, звичайно, автора, який створив його, а тільки зображення художника. Строго мовлячи, образ автора - це *contradictio in adjecto*. Так званий образ автора - це справді образ особливого типу, відмінний від інших образів твору, але це *образ*, і він має автора, який створив його. Образ оповідача в оповіданні від *я*, образ героя автобіографічних творів (автобіографії, сповіді, щоденники, мемуари), автобіографічний герой, ліричний герой тощо. Всі вони вимірюються і визначаються своїм ставленням до автора-людини (як особливого предмета зображення), але всі вони

- зображені образи, які мають свого автора, носія чисто зображувального начала. Ми можемо говорити про *чистого* автора на відміну від автора частково зображеного, показаного, який входить у твір як його частина. Не можемо сказати, що від чистого автора немає шляхів до автора-людини, вони, звичайно, є, і притому до самої серцевини, до самої глибини людини, але та серцевина ніколи не може стати одним із образів самого твору. Він у ньому як у цілому, причому найвищою мірою, але ніколи не може стати його складовою образною (об'єктною) частиною. Це не *natura creata* (природа сотворена) і не *naturata et creans* (природа, породжена і творча), але чиста natura creans *et non creata* (природа, що творить і несотворена).

Наскільки у літературі можливі чисті безоб'єктні, одноголосі слова? Чи може слово, у якому автор не чує чужого голосу, у якому *тільки* він і він *увесь*, стати будівельним матеріалом літературного твору? Чи будь-яка міра об'єктности не є необхідною умовою всякого стилю? Чи автор не знаходиться завжди *поза* мовою як матеріалом для художнього твору? Чи кожний письменник не є (навіть чистий лірик) завжди "драматургом" у тому розумінні, що всі слова він роздає чужим голосам, у тому числі й образу автора (та іншим авторським маскам)? Може бути, що кожне безоб'єктне, одноголосе слово наївне і непридатне для справжньої творчости. Кожний справді творчий голос завжди може бути тільки другим голосом у слові. Тільки другий голос - *чисте відношення* - може бути до кінця безоб'єктним, не кидати образної субстанціональної тіні. Письменник - це той, хто володіє даром непрямого говоріння.

Виразити самого себе - це означає зробити себе об'єктом для іншого і для себе самого ("дійсність свідомости"). Ми виражаємо своє ставлення до того, хто б так говорив. У побутовому мовленні це знаходить своє вираження у легкій або іронічній інтонації, інтонації здивування, нерозуміння, запитування, сумніву, підтвердження, обурення, захоплення тощо. Це доволі примітивне і дуже звичне явище двоголосся у розмовно-побутовому мовленнєвому спілкуванні, у діалогах і суперечках на наукові та інші ідеологічні теми. Це доволі грубе і малоузагальнююче двоголосся і часто прямо персональне: відтворюється з переакцентуванням слова одного із присутніх співбесідників. Такою ж грубою і малоузагальненою формою є різновиди пародійної стилізації. Чужий голос обмежений, пасивний, і немає глибини та продуктивности (творчої, збагачувальної) у взаємовідносинах голосів. У літературі - позитивні і неґативні персонажі.

Побачити і зрозуміти автора твору - означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість та її світ, тобто інший суб'єкт. При *пояснюванні* - тільки одна свідомість, при *розумінні* - дві свідомості, два суб'єкти. До об'єкта не може бути діалогічного відношення, тому пояснювання позбавлене діалогічних моментів (крім формально-реторичного). Розуміння певною мірою завжди діалогічне.

Текст - первісна даність (реальність) і вихідна точка кожної гуманітарної дисципліни. Конґломерат різноманітних знань та методів, які називають філологією, лінґвістикою, літературознавством, наукознавством тощо. Виходячи з тексту, вони бредуть у різних напрямках, вихоплюючи різнорідні куски природи, суспільного життя, психіки, історії, об'єднують їх то каузальними, то смисловими зв'язками, перемішуючи констатації з оцінками. Від вказування на реальний об'єкт треба перейти до чіткого розмежування предметів наукового дослідження. Реальний об'єкт - со-

ціальний (суспільна) людина, яка говорить і виражає себе іншими засобами. Чи можна знайти до нього і до його життя (роботи, боротьби тощо) якийсь інший підхід, крім як через створювані ним знакові системи? Чи можна його спостерігати і вивчати як явище природи, як річ? Фізичні дії людини треба розуміти як вчинок, але не можна зрозуміти вчинку поза його можливим (витворюваним нами) знаковим вираженням (мотиви, мета, стимули, ступінь усвідомлення тощо). Ми ніби заставляємо людину говорити (конструюємо її важливі свідчення, пояснення, сповіді, визнання, до-розвиваємо можливе або дійсне внутрішнє мовлення тощо). Вивчаючи людину, ми всюди шукаємо і знаходимо знаки і намагаємося зрозуміти їхнє значення.

Ставлення автора до зображеного завжди входить до складу образу. Авторське ставлення - конститутивний момент образу. І це ставлення надзвичайно складне. Неприпустимо зводити його до прямолінійної оцінки. Такі прямолінійні оцінки руйнують художній образ. Уперше побачити, уперше усвідомити щось - означає вже вступити у стосунок з ним: воно існує вже не в себе і для себе, а для іншого (вже дві співвіднесені свідомості). Розуміння є вже дуже важливим відношенням (розуміння ніколи не буває тавтологією чи дублюванням, оскільки тут завжди двоє і потенційний третій). "Не знаю", "так було, і взагалі, це не моя справа" - важливі відношення. Руйнування прямолінійних оцінок, які зрослися з предметом, і відношень взагалі, створює нове відношення. Автора не можна відокремлювати від образів та персонажів, оскільки вони входять до складу цих образів як їх невід'ємна частина (образи двоєдині, а іноді двоголосі). Але *образ* автора можна відокремити від образів персонажів, але цей образ створив сам автор і тому також двоєдиний. Часто замість образів персонажів мають на увазі ніби живих людей.

Смислові площини, в яких розташоване мовлення персонажів та авторська мова, різні. Персонажі розмовляють як учасники зображеного життя, говорять, так би мовити, з приватних позицій, їхні точки зору так чи інакше обмежені (вони менше знають автора). Автор є поза зображеним (і створеного ним) світом. Він осмислює увесь цей світ з вищих і якісно відмінних позицій. Нарешті, усі персонажі та їхнє мовлення є об'єктами авторського відношення (і авторської мови). Але площини мовлення персонажів і авторської мови можуть перетинатися, тобто між ними можливі діалогічні відносини. У Достоєвського, де персонажі - ідеологи, автор і такі герої (мислителі-ідеологи) опиняються в одній площині. Мовлення персонажів бере участь у зображених діалогах всередині твору і безпосередньо не входять у реальний ідеологічний діалог сучасности, тобто у реальне мовленнєве спілкування, у якому бере участь і в якому осмислюється твір в його цілості (вони беруть в ньому участь тільки як елементи цього цілого). А тим часом автор займає позицію саме в такому реальному діалозі і на нього має вплив реальна ситуація сучасности. На відміну від реального автора, створений ним образ автора позбавлений безпосередньої участи у реальному діалозі (він бере в ньому участь тільки через увесь твір), проте він може брати участь у сюжеті твору і виступати у зображеному діалозі з персонажами (розмова "автора" з Онєґіним). Мова зображеного (реального) автора, якщо вона є, - мова принципово особливого типу, яка не може перебувати в одній площині з мовою персонажів. Саме вона визначає останню єдність твору і його останню смислову інстанцію, його, так би мовити, останнє слово.

Кожне велике і творче словесне ціле - це дуже складна і багатопланова система відносин. При творчому ставленні до мови безголосих, нічиїх слів немає. У кожному слові - голоси іноді нескінченно далекі, безіменні, майже безособові (голоси лексичних відтінків, стилів тощо), майже невловимі, і голоси, які звучать близько й одночасно. Всяке висловлювання завжди має свого адресата (різного характеру, різних ступенів близькости, конкретности, усвідомлення тощо), відповідного розуміння, якого автор мовленнєвого твору шукає і передбачає. Це другий (але не в арифметичному сенсі). Але крім того адресата (другого), автор висловлювання з більшим чи меншим усвідомленням передбачає вищого *нададресата* (третього), абсолютно справедливе розуміння якого передбачається або у метафізичній далині, або у далекому історичному часі. У різні епохи та при різному світовідчуванні цей нададресат і його ідеально правильне відповідне розуміння набувають різних конкретних ідеологічних виражень (Бог, абсолютна істина, суд безпристрасної людської совісти, народ, суд історії, наука тощо).

Автор ніколи не може віддати всього себе і весь свій мовленнєвий твір на повну та *остаточну* волю усім чи близьким адресатам (адже й найближчі потомки можуть помилятися) і завжди передбачає (з більшим чи меншим усвідомленням) якусь вищу інстанцію відповідного розуміння, яка може відсуватися у різні напрямки. Кожний діалог відбувається ніби на тлі відповідного розуміння незримо присутнього третього, який стоїть над усіма учасниками діалогу (партнерами). Цей третій зовсім не є чимось містичним чи метафізичним (хоча при певному світовідчутті і може набути подібне вираження) - це конститутивний момент цілого висловлювання, який при глибшому аналізі може бути виявлений в ньому. Це випливає з природи слова, яке завжди хоче бути *почутим*, завжди шукає відповідного розуміння і не зупиняється на *найближчому* розумінні, а пробивається все далі і далі (необмежено). Для слова (а отже, й для людини) немає нічого страшнішого, ніж без-відповідальність *(безответственность)*. Почутість як така - вже діалогічне відношення. Слово хоче бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь, і так *ad infinitum*. Воно вступає у діалог, який не має *смислового* завершення.

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

1. Гумбольдт В. *О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человечества.* Спб., 1859. С. 51.

Фосслеріанці - філологічна школа німецького лінґвіста Карла Фосслера та його послідовників. Мовною дійсністю для фосслеріанців є неперервна творча будівнича діяльність, яка здійснюється через індивідуальні мовленнєві акти; творчість мови уподібнюється до художньої творчости. Фосслеріанське розуміння мови характеризує перевагу точки зору мовця (на відміну від переваги точки зору слухача у соссюрівській лінґвістиці) перевагу естетичної функції.

При перекладі фраґментів наукових текстів М. Бахтіна виникла особлива складність передачі українською мовою терміна *"другой"*, що є ключовим у бахтінській теорії діалогу. У російській мові слово *другой* має два смислові рівні: кількости та інакости. Саме таке поєднання і гру цих смислових аспектів маємо у текстах Бахтіна. Тому, залежно від контексту, перекладач використовував для передачі українською мовою терміна *"другой"* два слова: *другий* - якщо йдеться про присутність другого учасника діалогу, та *інший* - якщо йдеться про інакість досвіду, світосприйняття *другого*, який намагається зрозуміти свого партнера у діалозі.

ПРАЗЬКЕ ЛІНҐВІСТИЧНЕ КОЛО

Ян Мукаржовський (1891-1975) - відомий чеський філолог-структураліст, один з найактивніших членів Празького лінґвістичного кола, автор численних досліджень з поетики та структуральної естетики. Основні праці: *"Естетична функція, норма і вартість як соціальні факти" (Estetická funkce, norm a hodnota jako sociální fakty, 1936), "Студії з естетики" (Studie z estetiky, 1966), "Дорогами поетики і естетики" (Cestami poetiky a estetiky, 1971), "Студії з поетики" (Studie z poetiky, 1982).* На формування естетичних та лінґвістичних поглядів Мукаржовського мали вплив ідеї Е. Гуссерля (який, до речі, виступав на одній із конференцій, яку організували члени Празького лінґвістичного кола), закоріненість у вітчизняну традицію, що почалася з часів національного відродження кінця XVIII ст., досягнення російського формалізму.

Мукаржовський мав свою концепцію мови, мистецтва і культури, свій структурально-функціональний метод аналізу мистецьких та культурних фактів. У ранніх дослідженнях чеського лінґвіста переважала тенденція аналізувати текст як буття-у-собі, як самодостатню одиницю, але в 30-х роках він відмовився від такого методу. Відмова від аналізу внутрішньої структури тексту привела Мукаржовського до твердження про те, що художній знак - це соціальний і контекстуальний феномен. Згідно з теорією Мукаржовського, структура ґенерує значення твору, але семіологічна функція будь-якого мистецького твору полягає в тому, що він водночас є автономним і комунікаційним знаком. Пізніше Мукаржовський висунув концепцію семантичного жесту, тобто "жесту", до якого митець інтенційно вдається, щоб дібрати елементи для свого твору і зробити значення цілісним. Для обґрунтування цієї концепції Мукаржовський висуває проблему інтенційности та не-інтенційности твору мистецтва, а отже, проблему читача та рецепції художнього тексту.

На думку Мукаржовського, щоб звільнити естетику від позитивізму і будь-яких психологічних спекуляцій навколо поняття "краси" як абсолютної ідеї, потрібно посилити феноменологічну організацію емпіричної дійсности. Мукаржовський розглядає "красу" як єдність трьох компонентів: функції, норми і вартості, і так "краса" узгоджує естетичні та соціальні норми будь-якої культури.

Мукаржовський залишив багато семіотичних досліджень, присвячених таким культурним явищам як кіно, архітектура, театр, фольклор. Естетична теорія Я. Мукаржовського у теоретично-проблематичному аспекті близько перегукується з концепціями та ідеями Тартуської школи (варто зауважити, що саме Ю. Лотман написав передмову до російського видання праць чеського лінґвіста), а також з рецептивною естетикою Констанської школи (В. Ізер, Г.-Р. Яусс). Та найґрунтовнішими залиша-

ються його теоретичні праці про новітню чеську поезію, зокрема про інтонацію як елемент поетичного ритму, про відмінність між поетичною та літературною мовами.

Саме останній проблемі присвячена стаття *"Мова літературна і мова поетична"*, фраґменти якої подаємо нижче.

Переклад здійснено за виданням: Jan Mukarovsky. *Jazyk spisovny a jazyk basnicky* // Spisovna cestina a jazykova kultura. Praha, 1932. S. 123-156.

Марія Зубрицька

МОВА ЛІТЕРАТУРНА І МОВА ПОЕТИЧНА
(Фраґменти)

Питання про взаємозв'язок між мовою літературною та мовою поетичною можна розуміти двояко. Теоретик поетичної мови сформулює це питання приблизно так: чи пов'язаний поет нормою літературної мови, а в окремих випадках: як ця норма застосовуються у поезії?

Теоретик літературної мови запитає навпаки, чи може поетичний твір бути матеріалом для встановлення норми літературної мови. Іншими словами, теорія поетичної мови цікавиться переважно відмінностями між мовою літературною та мовою поетичною, а теорія літературної мови - їх подібністю. Зрозуміло, що правильний підхід не створюватиме ніяких суперечностей між цими дослідженнями. Тут йдеться тільки про різні погляди і різне трактування проблеми. У цій статті ми намагатимемося висвітлити питання про взаємозв'язок між поетичною та літературною мовою швидше з позицій мови поетичної. При висвітленні нам доведеться розчленувати загальне питанння на декілька спеціальних. Перше питання - вступне: який взаємозв'язок між масштабом поширення мови поетичної і масштабом поширення мови літературної, між положеннями, яке кожна з них займає у загальній системі мовної єдности? Чим є поетична мова: особливим різновидом літературної мови чи самостійним структурним утворенням?

Про мову поетичну як різновид літературної мови не можна говорити вже тому, що поетична мова має у своєму розпорядженні з боку лексики, синтаксису тощо усі структурні утворення *(utvary)*, а в окремих випадках й елементи різних епох розвитку цієї мови; можливі й такі твори, лексичний матеріал яких за своєю структурою відрізняється від структури літературної мови (наприклад, у французькій літературі жарґоном написані поеми Війона, Ріктуса). Різні мовні утворення *(utvary)* у поетичній мові можуть існувати поряд (наприклад, у діалогах роману може вживатися діалект чи сленґ, а у розповідних частинах - літературна мова), або переплітатися одна з одною (наприклад, народна мова Праги переплітається з літературною мовою у творах Неруди і Гашека). Поетична мова має навіть окремий словник, фразеологію і деякі граматичні форми, наприклад: *zor, oř, pláti*, форма 3-ї особи *můž* (багату колекцію прикладів можна знайти в іронічному описі "мови Місяця" у творі Чеха *"Політ пана Броучка на Місяць"*. Деякі поетичні школи до таких поетизмів ставляться досить спокійно (наприклад, "люмирівці", а серед них Св. Чех), інші ж заперечують їх.

Отже, поетична мова не є різновидом мови літературної. Однак це не заперечує тісного зв'язку між обома мовами, який ґрунтується насамперед на тому, що мова літературна для мови поетичної є тлом, на якому відображається підказана естетичними уявленнями спеціальна деформація мовних частин твору, іншими словами, спеціальне порушення мовної норми. Якщо ми розглянемо твір, у якому ця деформація здійснюється внаслідок переплетення діалекту з літературною мо-

вою, то виявимо, що ця літературна мова сприймається як деформація діалекту, а діалект навпаки, сприймається як деформація літературної мови, навіть тоді, коли він має кількісну перевагу. Порушення літературної норми, і особливо її систематичне порушення, дає змогу використовувати мову для поезії, без цієї можливости поезії не було б взагалі. Чим стійкішою у визначеній мові є літературна норма, тим різноманітніші можливості її порушення, у такій мові більше можливостей для поетичної творчости. І навпаки, чим слабше відчувається норма мови, тим менше можливостей для її порушення і тим менше можливостей для поетичної творчости. Наприклад, у період зародження новочеської поезії, коли літературна норма відчувалась слабо, поетичні неологізми, метою яких є порушення літературної норми, мало відрізнялися від неологізмів, які були призначені для того, щоб стати загальноприйнятими словами, складовою частиною літературної норми і, як і ті інші неологізми, часто змішувались.

На такий випадок можна натрапити у М.З. Полака, неологізми якого Сабіна і Я. Влчк (1) досі оцінюють як невдалі, хоч Юнґман (2) у відгуку на цю книгу відзначив їхню естетичну спрямованість. Для прикладу зіставимо два висловлювання про неологізми Полака: одне Сабіни - неґативне, інше Юнґмана - позитивне. Ось що пише Сабіна: "Полак творить нові слова і нові форми, які у багатьох випадках не мають належної справжньої основи, в аналогіях суперечать з духом чеської мови". Юнґман: "Наш поет завдяки вільному духові йде власною дорогою, він створює для себе нову, поетичну мову, завжди надає своєму творові потрібний художній характер, без якого поема ніколи не вийде за рамки побутово-розмовної мови, ніколи не стане поемою (художнім твором), тобто ніколи не набуде ознак незвичайности. Так, ми відзначаємо у нього доречне вживання старих слів, наприклад: *vesna (jaro), hvozd (horní les), chorý (churavý)*, вдало утворені нові назви, такі як: *hvězdostoles, mhošedy, mlžina, palučina, celo, slavno* та інші подібні субстантивовані назви той, хто вважає не непотрібним, той про поетичний склад (додамо і науковий) взагалі немає жодного поняття. За допомогою структурного аналізу вірша Полака (3) можна було б довести, що істина на боці Юнґмана. Суперечливі погляди на неологізми Полака я наводжу для ілюстрації того твердження, що при послабленій нормі літературної мови, яка характеризувала мову епохи Відродження, важко відрізнити засоби, що творять цю норму, від засобів її систематичного і спеціального порушення і що мова з послабленою літературною нормою дає поезії менше засобів. Зв'язок мови поетичної і мови літературної має негативні і позитивні аспекти. Останні важливі швидше для теорії літературної мови, ніж для поетичної мови та її теорії. Серед мовних компонентів поетичного твору завжди немало таких, які не відхиляються від норми літературної мови, тому що їхнє завдання творити тло, на якому відображаються деформації інших компонентів. Тому припустимо, що теоретик літературної мови включає у свій матеріал і поетичні твори, однак із застереженням, що деформовані компоненти мови він відрізняє від недеформованих. Думка, що всі компоненти мови повинні збігатися з літературною нормою, неправильна. Інше спеціальне питання, на яке ми пробуємо відповісти, торкається функціональних відмінностей обох мов. У цьому суть проблеми. Функція поетичної мови полягає у максимальній актуалізації мовного висловлювання. Актуалізація протилежна автоматизації, і, відповідно, є деавтоматизацією

будь-якого акту: чим більше автоматизований акт, тим менше його проведення супроводжується свідомістю; чим сильніше він актуалізований, тим повнішим є його усвідомлення. Об'єктивно це можна схарактеризувати так: з допомогою автоматизації явище схематизується, актуалізація ж означає порушення схеми. Літературна мова у своїй найчистішій формі, тобто як мова наукова, метою якої є формулювання, уникає актуалізації. Наприклад, нове і через свою незвичайність актуалізоване вираження, у науковому трактаті відразу автоматизується завдяки тому, що його значення визначається точно. Буває, що і в літературній мові актуалізація виявляється звичайним явищем, наприклад, у журналістському стилі, а ще більше у жанрі есе, однак у всіх випадках вона підлягає повідомленню: її межа привернути увагу читача (слухача) до предмета, вираженого актуалізованими мовними засобами. Усе вище написане про актуалізацію та автоматизацію у літературній мові детально розглядається у доповіді Б. Гавранка, присвяченій цьому циклу; тут для нас важлива лише мова поетична. У цій мові актуалізація набуває максимальної інтенсивности, тобто такої, яка відсуває на задній план повідомлення як мету висловлювання і є самоціллю; вона здійснюється не для того, щоб служити меті повідомлення, а для того, щоб висунути на передній план сам акт вираження, говоріння (мовлення). Тепер виникає запитання, як у поетичній мові досягається максимальна актуалізація. Може виникнути припущення, що йдеться про кількісний ефект, тобто актуалізацію максимальної кількости компонентів, і, можливо, навіть усіх відразу. Це була б помилка, взагалі тільки теоретична, оскільки практично повна актуалізація усіх компонентів неможлива. Актуалізація будь-якого компонента обов'язково супроводжується автоматизацією одного або декількох компонентів. Наприклад, актуалізована інтонація у Врхліцького і Чеха призвела до вираження найбільшого ступеня автоматизації значення слова як одиниці, адже слово, смислово актуалізоване, стало б самостійним у звуковому плані і порушило б неперервний рух інтонаційної (мелодійної) лінії. Прикладом того, наскільки смислова самостійність слова виявляється у контексті і як самостійність інтонаційна, можуть бути вірші Томана. Автоматизація інтонації як неперервної мелодійної лінії пов'язана зі смисловою "порожнечею", за яку люмирівцям молодшого покоління дорікали "вербалізмом". Отже, як відзначалось, одночасна актуалізація усіх компонентів практично неможлива. Окрім того, одночасна актуалізація усіх компонентів поетичного твору немислима, оскільки актуалізація будь-якого компонента висунення на передній план, і все, що знаходиться на передньому плані, пізнається тільки у порівнянні з чимсь, що є тлом (заднім планом). Одночасна всезагальна актуалізація поставила б усі компоненти на один рівень і перетворилась би у їх нову автоматизацію. Засобів, завдяки яким поетична мова досягає максимальної актуалізації, не треба шукати серед актуалізованих компонентів. Це досягається послідовністю і систематичністю актуалізації. Послідовність проявляється у тому, що перетворення актуалізованого компонента відбувається у визначеному напрямку всередині цього твору. Наприклад, деавтоматизація значень у цьому творі здійснюється послідовно внаслідок лексичного відбору, (через взаємне проникнення контрастивних лексичних сфер), в іншому знову ж таки послідовно вона здійснюється незвичайним з погляду значення зв'язком слів, що тісно пов'язані зі сусідніми у контексті словами. Це взаємопроникнення актуалізує значення, однак по-різному у кожному окремому випадку. Систематичність актуалізації компонентів у поетичному творі по-

лягає у тому, що взаємозв'язок компонентів ступінчатий, тобто різні компоненти взаємозалежні. Усі інші компоненти - актуалізовані і неактуалізовані, і їх взаємозв'язок оцінюється з погляду домінанти. Домінантою є той компонент твору, що урухомлює усі інші компоненти і визначає зв'язок між ними. Матеріал твору пронизаний численними взаємозв'язками компонентів навіть тоді, коли він перебуває у стані зовсім неактуалізованому. Наприклад, у мові повідомлень у потенції завжди присутнє відношення інтонації до значення, до синтаксису, до порядку слів, чи слово як смислова одиниця завжди перебуває у визначеному відношенні до звукової структури тексту, до лексичного відбору, зробленого у тексті, до сусідніх слів того ж речення як до смислових одиниць. Можна сказати, що за допомогою тих різних відношень кожний мовний компонент так чи інакше пов'язаний з будь-якими іншими компонентами. У мові повідомлень ці відношення у більшості тільки потенційні, оскільки на них і на їх взаємозумовленість не зважають.

Однак достатньо вивести цю систему із рівноваги хоч би навіть в одному визначеному пункті, щоб уся мережа відношень напружилась у будь-якому визначеному напрямку і внутрішньо організувалась. Іншими словами, за таких умов виникає напруження однієї частини мережі (систематична актуалізація в одному напрямку) при одночасному ослабленні інших частин (автоматизація сприймається як спеціально оформлене тло). Ця внутрішня організація відношень у кожному випадку буде іншою, залежно від пункту, на який вона впливає, тобто залежно від домінанти. Наочно це можна виразити так: в одному випадку інтонація залежатиме від значення (це може відбуватися за допомогою різних способів), а в іншому, - навпаки, смисловий бік визначатиметься інтонацією або буде актуалізоване відношення слова до лексичного складу, іноді відношення цього слова до речення, іноді його відношення до звукового аспекту тексту. Яке з можливих відношень і коли буде актуалізоване, а яке залишиться автоматизованим, в якому напрямку відбуватиметься актуалізація від компонента до компонента, чи навпаки все буде визначене домінантою.

Отже, домінанта надає поетичному творові єдности. Однак ця єдність *sui generis*, характер якої в естетиці позначали як єдність у розмаїтті, єдність динамічну, в якій одночасно відчувається гармонія і її відсутність, подібно як конверґенція і дивер-ґенція. Конверґенція виявляється прагненням до домінанти, дивергенція - спротивом цьому стремлінню, що відзначається в нерухомому тлі неактуалізованих компонентів. Одні компоненти можуть бути неактуалізованими з погляду норми літературної мови, інші ж - з погляду поетичного канону, тобто сукупности міцних і стійких норм, на які розпалась унаслідок автоматизації структура попередньої поетичної школи, перестала відчуватися як неподільне і нерозкладне ціле. Іншими словами, буває, що у деяких випадках компонент, актуалізований з погляду літературної норми, незважаючи на це, починає функціонувати у тому чи іншому творі як неактуалізований під впливом автоматизованого поетичного канону. Кожний поетичний твір повинен сприйматися на тлі деякої традиції, тобто деякого автоматизованого канону, стосовно якого він є деформацією. Ззовні така автоматизація виявляється в легкості, з якою можна творити згідно зі схемою канону, у бурхливому епігонстві і в любові до застарілого поетизму у пластах, далеких від літератури.

Показником того, наскільки гостро відчувається новий поетичний напрямок як деформація традиційного канону, є неґативне ставлення консервативної критики,

яка спеціальне відхилення від традиційного канону оцінює, як порушення суті поетичної творчости.

Тло, яке супроводжує поетичний твір, ми сприймаємо як щось зумовлене неактуалізованими компонентами і те, що заважає актуалізації є подвійним: це норма літературної мови і традиційний естетичний канон. Ці обидва чинники в потенції завжди існують, і один з них у кожному конкретному випадку має перевагу. У період сильної актуалізації мовних елементів переважає літературна норма, у період помірної актуалізації - традиційний канон, у цьому випадку, залежно від того, наскільки здеформована літературна норма, деформація може через свою помірність сприйматися і як оновлення літературної норми. Взаємозв'язок актуалізованих і неактуалізованих компонентів поетичного твору будує структуру, динамічну за своєю природою (включаючи конверґенцію і диверґенцію), а також нероздільну як факт художній, адже кожний її елемент набуває значення тільки у відношенні до цілого.

Сьогодні уже очевидно, що можливість порушення норми літературної мови, незалежно від того, чи беремо ми до уваги тільки це тло актуалізації, необхідна у поетичній творчості. Без цього взагалі не було б поетичної творчости. Дорікати поезії у відході від літературної норми, особливо у період, як, наприклад, тепер, коли відчувається прагнення до сильної актуалізації мовних компонентів, означає заперечувати поетичну творчість. Зрозуміло, дехто може заперечити, що деякі твори поезії власне цілі категорії поетичних творів, актуалізують тільки "зміст" (тему), і, відповідно, усе, що тут було сказано, їх не стосується. До таких творів, я вважаю, треба віднести, насамперед епічну прозу, особливо роман і новелу. Однак треба мати на увазі, що поетичний твір будь-якого виду не має чітких меж, а у відомому сенсі - і суттєвих відмінностей між мовою і темою. Тему поетичного твору не можна оцінювати з погляду її відношення до немовної дійсности, відображеної у творі, вона є складовою частиною твору (цим, звичайно, ми не хочемо сказати, що відношення твору до дійсности не може бути фактором поетичної структури, наприклад, у реалізмі). Єдиною наукою, що вивчає так званий зміст поетичного твору, є семантика теми. Справедливість цього твердження можна було б довести на багатому матеріалі; тут ми заторкнемо тільки головні положення; на тему поетичного твору не поширюється, і взагалі немає ніякого смислу, вимога правдивости. Навіть якби ми торкнулися цього питання і відповіли на нього позитивно чи негативно, відповідь не містила б ніякої оцінки художніх ознак твору; відповідаючи на це запитання, ми можемо лише переконатись, наскільки цей твір можна оцінити як документальний. Якщо ж у цьому чи іншому поетичному творі зазначено: те, що відбувається, відповідає дійсності (як в оповіданні Ванчури *"Dobra mira"*), то ця обставина свідчить тільки про те, що тема була відповідно семантично забарвлена. Зовсім інакше ви-глядає справа з темою у мові повідомлень. Там певне відношення теми до дійсности має велике значення, є обов'язковою вимогою. Наприклад, для журналістського репортажу питання про те, чи розповідається про подію, що справді відбулася чи ні, є основним.

Отже, тема поетичного твору - це найвище мірило змісту твору. Його значення зводиться до певних ознак, які не обмежуються тільки мовним знаком, але пов'язані зі знаком як з фактом загальносеміологічним (зокрема, важлива незалежність від визначених знаків чи від визначеного ряду знаків, внаслідок чого одну і ту ж тему

можна без суттєвої різниці виразити різними мовними засобами і навіть взагалі перенести в інший знаковий ряд; пор.: транспозицію теми з одного виду мистецтва в інший), однак ці різні ознаки не заторкують характеру змісту теми. Як бачимо, і на поетичні твори, і на їхні різновиди, де тема є домінантою, поширюється твердження, що тема не є еквівалентом "дійсности", яку треба відобразити якнайдоцільніше (наприклад, якомога правдивіше). Навпаки, тема є складовим компонентом структури, вона керується її законами й оцінюється на підставі свого відношення до структури. Це положення однаково поширюється і на роман, і на ліричну поему, тому позбавляти поетичний твір права порушувати літературну норму означає заперечувати поетичну творчість. Навіть щодо роману не можна стверджувати, що його мовні елементи виражають зміст, естетично індиферентний навіть тоді, коли вони нам здаються взагалі неактуалізованими: структура є сукупністю усіх елементів, динаміка того цілого виникає якраз унаслідок виникнення напруги між компонентами, актуалізованими і неактуалізованими. Взагалі, існують численні романи і новели, мовні компоненти яких явно актуалізовані. Виправлення, внесені для мовної точности, навіть у прозі зачіпають суть твору: це відбулось би, наприклад, у тому випадку, якби поет чи перекладач відважились вилучити, як цього вимагає *"Наша мова"*, "зайві" відносні речення.

Ще залишається з'ясувати питання про естетичну оцінку у мові, за винятком мови поезії. Нещодавно у нас було висловлено таку думку: "Естетичну оцінку потрібно взагалі вилучати із мови, оскільки ми не бачимо ґрунту, на якому її можна було б поширити. Естетична оцінка корисна і потрібна при обговоренні стилю, але ні в якому разі не при оцінюванні мови. *(Haller J. Problém jazykové správnosti. Výroční zpráva č. st, ref, reál. gymnasia v Ústí nad Labem, 1930-1931. C. 23).*

Я залишаю осторонь критику термінологічно нечіткого протиставлення стильмова, однак на противагу тезі Галера маю намір зазначити, що естетична оцінка є важливим чинником при створенні літературної норми, з одного боку, тому що без неї неможливе свідоме шліфування мови, з іншого, - тому що сам розвиток літературної норми часто визначається тим чинником.

Розпочнемо з загальних роздумів зі сфери естетичних явищ. Зрозуміло, що ця сфера виходить далеко за межі мистецтва. Наприклад, Десуар з цього приводу пише: "Прагнення до краси не повинно виявлятися у специфічній формі мистецтва. Навпаки, естетичні потреби настільки сильні, що стосуються майже усіх проявів людського життя" (4).

Якщо сфера естетичних явищ дуже велика, то зрозуміло, що естетична оцінка може поширюватися на предмети, які лежать за межами мистецтва, наприклад, немалу роль відіграє естетичний момент при сексуальному виборі, у моді, при виборі суспільних форм, культури кулінарії тощо. Звичайно, між естетичними оцінками у мистецтві існує різниця за межами мистецтва. Естетичні оцінки у мистецтві, безперечно, займають найвищий щабель в ієрархії оцінок, що є у творі, тоді ж як за межами мистецтва, їхнє місце є нестійким і, зазвичай, залежним.

Окрім того, у мистецтві ми оцінюємо кожний елемент з погляду на його відношення до структури твору, мірилом оцінки у кожному конкретному випадку є функція елементу у такій структурі. За межами мистецтва окремі компоненти явища, яке оцінюємо, не об'єднуються в естетичній структурі, а мірилом оцінки є стійка

норма, поширена на цей компонент, незалежно від того, де він трапляється. Якщо ж сфера естетичної оцінки настільки широка, що охоплює "майже всі вияви людського життя", то уже наперед зрозуміло, що з мови не можна вилучити естетичну оцінку, іншими словами, не можна допустити, щоб користування мовою не залежало від вимог смаку. Можна навести і прямі докази того, що естетична оцінка є одним з головних критеріїв пуризму, що неможливо навіть уявити собі розвиток літературної норми без цієї естетичної оцінки.

І у нас були періоди, коли естетичну оцінку свідомо розглядали як один з головних критеріїв мовної витонченості. Наші нинішні пуристи її заперечують. Однак тільки у теорії, тому що на практиці, як ми покажемо далі, вони нею керуються. Це природно, оскільки естетичне ставлення до мови уже закладене у самій суті пуризму. Французький поет Ремі де Гурмон у 1899 р. видав пуристську книгу *"Esthetigue de la langur francaise"*, у передмові до якої зазначено: "Естетика французької мови передбачає вивчення умов, у яких повинна розвиватися французька мова, щоб зберегти свою красу, тобто свою початкову чистоту. Виявивши вже багато років тому, що нашій мові шкодить нерозумне вживання слів екзотичних чи грецьких, варваризмів будь-якого походження, я підсумував свої враження і зробив висновок, що ці пришельці так само огидні, як і неправильний відтінок у картині чи фальшивий тон у музичній фразі". У цьому вступі, а також у самій книзі Гурмон виступає головно проти запозичень з грецької мови, що трапляються у французькій мові найчастіше. Будучи проти цих запозичень, автор не зміг послатися на політичні міркування, оскільки йшлося про запозичення з мертвої мови. Він не міг навести і посилання на небезпеку псування мови, оскільки це стосується мови дипломатичної і міжнародної, література якої була на чолі європейських літератур.

За таких умов естетична оцінка набувала особливо важливого значення. Те суттєве значення, яке естетична оцінка мала для пуризму, виділяє, між іншим, і Фослер *(Jahrbuch für Philologie. 1925. № 1. Стаття "Die Nationalsprachen als Stile". С. 2)*. У цій статті він пише, що естетична оцінка була вилучена з наукової граматики, але те, що наукова граматика заперечувала, виникає знову і стає навіть предметом свідомої турботи в руках академічних граматистів, ораторських шкіл, майстрів художнього слова і пуристів.

Отже, елемент естетичної оцінки міститься у самій суті пуризму. Тому не дивно, що (і це було уже зазначено) навіть ті пуристи, які уникають естетичної оцінки у мові, на практиці самі мимоволі оцінюють мову з естетичних позицій. Наприклад, доктор Галер у рефераті про *"Kronice z konce tisicileti"* ("Хроніка кінця тисячоліття"), Незвала *(Nase rec. XIV. C. 157)* пише: "Автор не вміє відрізняти вирази хороші і соковиті від бур"янів, які внесли до мови ті, хто її псує; він не вміє відрізняти живе і природне вживання від порожніх і книжних побудов". Так само у статті *"Dle, vedle, podel" (Nase rec. XIV. C. 166)* є фраза: "Я думаю, що штучність (книжність) - це велика вада, і що слово, якщо воно штучне, не може не відображати цієї вади". Якщо Галер відрізняє вираз "гарні і соковиті" від "порожніх і книжних побудов", одні заперечуючи, інші підтримуючи, то він вносить у це своє розрізнення відтінків естетичної оцінки лексичних сфер. При об'єктивній класифікації можна було б тільки констатувати, що деякі слова, характерні для словникового складу писемної мови (призначеної для писемного висловлювання), а інші - для словникового складу усної мови (призначеної для усного висловлювання) (5). До першого типу

слів належать слова, які Галер називає "паперовими" ("книжними"), до другого ж ті, які він називає "соковиті". Відповідна оцінка кожної з цих лексичних сфер може бути тільки функціональною. Це означає, що вона може поширюватися на конкретні випадки уживання з урахуванням мети висловлювання. Ще переконливіший випадок естетичної оцінки є у Галера в *"Jazykovem radci"* (№ 1. С. 4). Тут Галер обговорює вживання дієслова *docileti*, наводить його заміну і робить висновок: "При аналізі цих замін стає абсолютно зрозуміло, що немає потреби заражати чеський текст цим огидним словом". Як бачимо, естетична оцінка цього слова тут негативна.

Однак і при конкретному шліфуванні мови у Галера вивляється естетична спрямованість. Наприклад, у згаданій книжці (№ 4. С. 6) він критикує дієслово *prehnati* "перегнати", ужите у переносному значенні: "Дієслово *prehnati* відоме нам усім із казки про пастуха, який жене овець через місток. Коли він їх пережене, розповідь буде продовжена. Коли ми були дітьми, ми це дуже добре розуміли, тому що дієслово *prehnati* мало для нас тільки своє єдине і правильне значення. Однак сьогодні у дусі нової онімеченої мови вираз prehnati ovce ми будемо розуміти приблизно у значенні німецького *ubertreiben*, що означає перенапружитись, перебільшити, зробити надмірним". У цьому ж дусі написана фраза: "Сцена роздягання, яку Когоут перебільшив *(prehnal)* до вульгарности також, очевидно, через будь-який місток". Наведена арґументація абсолютно естетична. Якщо дієслово *prehnati* має у чеській мові два значення, то у розповідній мові ці значення відчутно віддалені одне від одного і між собою ніяк не переплітаються; подібне явище спостерігається нерідко. У поезії таку подвійність значення можна застосовувати до особливого типу смислової актуалізації, і саме так, що за допомогою стилістичних засобів зумовлюється одночасне виявлення обох значень двозначного слова. Відомо, що двозначність слів широко використує східна поезія; сучасна поезія, починаючи з епохи символізму, також часто звертається до омонімії. Наведемо два приклади (один із віршів Бржезіни, другий - із віршів Сейферта). У фразі (із Бржезіни) *"Adusot cernych dni, jez slysim zdalky cvalat"* ("І я чую тупіт чорних днів, як він скаче здалека") слово cerny означає одночасно колір стосовно слова *dusot, cvalat* (розуміємо "кінь") і характер емоційного настрою стосовно слова *den* ("чорні дні" "печальні дні"); тут одночасно використано пряме і переносне значення. У віршах Сейферта

Kohoutek nekdy kokrha a nekdy spousti
Kdoz chteli svadet byli svedeni
A jako sveho casu vedl
Mojzis zidy pousti
My mame elektricke vedeni

теж простежується обігрування двозначности, однак тут вона є стійкою лексичною двозначністю і міститься у словах *kohoutek, vedeni*, а не двозначністю, що зумовлена контекстом, як це маємо у віршах Бржезіни. Якщо ми зіставимо ті цитати з цитатою з Галера, то нам стане зрозуміло, чого обидва поети досягли імпліцитними стилістичними засобами (Бржезіна переплетенням прямого і переносного семантичного планів *prchajici cas* "проминальний, минущий час": *cvalajici kone* "галопуючі коні" в одному слові, Сейферт стилістичним поясненням *(kohoutek kokrha a spousti)*. Галер виражає відкрито, простим подвійним зіставленням прямого і пере-

носного значень слова. Якщо він пише: "Вираз *prehnati ovce* ми схильні розуміти у значенні німецького *ubertreiben*", то у цьому випадку пряме значення зумовлене контекстом, переносне - еквівалентом з німецької мови; якщо ж він додає до цитати *"Kohout prehnal scenu"* зауваження "очевидно, також через якийсь місток", то переносне значення міститься у цитаті, а початкове - у глосі Галера. В обох випадках маємо семантичну подвійність, яка інакше б і не відчувалась. Метод, хоч і примітивний, але безперечно естетичний.

Абсолютно обов'язковим є застосування естетичної оцінки для шліфування мови, і ті пуристи, які заперечують її правоздатність, мимоволі осуджують власну практику. Без естетичного критерію неможлива будь-яка інша форма культури літературної мови, якщо навіть вона і доцільніша, ніж пуризм. Це, однак, не означає, що той, хто є провідником культури мови, має право поводитись з нею за власними смаками, як це охоче роблять самі пуристи. Подібне втручання у розвиток літературної мови ефективне і доцільне тільки тоді, коли свідома естетична оцінка явищ стає соціальним фактом, як це, наприклад, було у Франції у XVII ст. В інший час, у такий, наприклад, як наш, естетичний критерій для культури мови є швидше реґулювальним. Той, хто є провідником культури мови, повинен бути обережним, щоб в ім'я мовної правильности не нав'язати літературній мові способів вираження, що порушують естетичний канон (сукупність норм), представлений у мові не безпосередньо, а об'єктивно; втручання, що зневажає естетичні норми мовного розвитку, швидше гальмує, ніж підтримує розвиток мови. Тому потрібно, щоб естетичний канон, який змінюється не тільки від мови до мови, але і в різні періоди розвитку однієї і тієї ж літературної мови (у тій статті ми не беремо до уваги інші функціональні відгалуження, кожне з яких має власний естетичний канон) був розкритий і вивчений науковим дослідженням. Окрім того, суттєвим для нас є питання, як естетична оцінка втілюється в життя. Насамперед треба звернути увагу на способи поповнення та оновлення словника літературної мови. Слова, що надходять зі сленґу, діалектів чи іноземних мов, як ми знаємо з власного досвіду, нерідко запозичують завдяки їхній новизні і незвичайності, відповідно через потрібність в актуалізації, для якої особливо важливою є естетична оцінка. Слова поетичної мови, поетичні неологізми також можуть проникати тим шляхом до літературної мови, і тоді запозичення виявляється можливим у зв'язку з потребами комунікації (наприклад, потреба у новому семантичному відтінку). Вплив поетичної мови на мову літературну не обмежується тільки вибором лексики: запозичують, наприклад, й інтонаційно синтаксичні схеми (кліше), зрозуміло, тільки з естетичних міркувань, тому що зміна типу синтаксичної та інтонаційної структури майже не потрібна для комунікації. Дуже цікаве зауваження з цього приводу є у книзі поета Ж. Кокто *"Le secret professione"* (Paris, 1922. С. 36): "Стефан Маллярме нині впливає на стиль щоденної преси так, що навіть журналісти про це не здогадуються". Коментуючи це висловлювання, потрібно зауважити, що Маллярме насильно деформував синтаксис і порядок слів, який у французькій мові як чинник граматичний, є значно строгіший, ніж у чеській мові. Незважаючи на цю інтенсивність деформації чи ж, навпаки, завдяки їй Маллярме і вплинув на розвиток фрази у літературній мові.

Не можна заперечувати вплив естетичної оцінки на розвиток літературної норми, ця проблема заслуговує на увагу теоретиків. Однак досі ми майже не маємо,

наприклад, статей з лексикології, присвячених проблемі, які поетичні неологізми прищепились у мові і за яких обставин. Єдиною спробою такого типу є стаття Фрінти *"Рукописні підробки і наша літературна мова"* (Nase rec. 11). Потрібно також дослідити, який характер і яке значення має естетична оцінка у літературній мові. Естетична оцінка засновується тут, як і скрізь, де вона не ґрунтується на художній структурі, на відомих загальноприйнятих нормах. У мистецтві, у тому числі й поетичному, кожний елемент оцінюється у відношенні до структури: для оцінки ставлять питання, як і якою мірою цей елемент виконує функцію, що випадає йому у даному структурному цілому; мірилом цього є контекст визначеної структури, який не має сили для будь-якого іншого контексту. Доказом цього є те, що той чи інший елемент сам собою може відчуватися і як негативний щодо відповідної естетичної норми, якщо його деформуючий характер виявляється досить сильно; однак стосовно даної структури, як її суттєва складова частина, він оцінюється позитивно саме з урахуванням цього деформуючого характеру. Окрім поезії, у літературній мові (і у мові взагалі) естетична структура не існує. Однак є сукупність визначених естетичних норм, кожна з яких самостійно поширюється на мовний елемент. Ця сукупність, цей канон є постійними тільки у певний час і у певному мовному середовищі. Наприклад, естетичний канон літературної мови відрізняється від естетичного канону сленґу. Тому було б непогано описати й схарактеризувати естетичний канон сучасної літературної мови та вивчити розвиток цього канону в минулому. Взагалі, уже наперед зрозуміло, що його розвиток пов'язаний зі змінами структури у поетичному мистецтві. Встановлення і вивчення естетичного канону, що діє у певній літературній мові, мало б вартість не тільки теоретично як складова частина його історії та його характеристики, але й також, як відзначалось, це мало б практичне значення для культури мови.

Тепер повернемось до головного предмета нашої статті і спробуємо зробити висновки з того, про що говорилося вище: про відношення, які існують між мовою літературною і мовою поетичною. Як уже зазначалось, поетична мова - це особлива форма, що має іншу функцію, ніж літературна мова. Тому не можна як проголошувати усіх без винятку поетів творцями літературної мови, так і покладати на них відповідальність за той чи інший стан літературної мови. Це, звичайно, не заперечує ні можливости використання поетичної творчости як матеріалу до наукового опису норми літературної мови, ні того, що літературна норма не розвивається без впливу поетичної творчости. Деформація літературної норми стосується самої суті поетичної мови, і тому було б неправильно вимагати від поетичної мови її підпорядкування літературній нормі. Цю думку чітко сформулював ще в 1913 р. Фердинанд Брюно: "Сучасне мистецтво, індивідуалістичне за своєю суттю, не може завжди і у всьому задовольнятися загальною мовою. Закони, якими керується звичайне висловлення думки, не повинні - без тиранії, у майбутньому вже нестерпної, категорично приписувати поетові, який може знайти своєрідні засоби інтуїтивного вираження за межами загальноприйнятих форм мови. Від цього залежить, щоб він використовував їх за своїм творчим вирішенням без будь-яких обмежень, окрім тих, що йому дає натхнення. Громадська думка винесе остаточний вирок". *("L'autorite en matiere de langsge"* у *"Die neueren Sprachen", XX).* Цікаво зіставити з думкою Брюно заяву Галера, яку він зробив 1931 р.: "Наші прозаїки і поети у своєму творчому прагненні хочуть підмінити досконале знання мовного мате-

ріалу якоюсь уявною здатністю, у якій вони самі не переконані достатньо щиро. Вони виповідають собі право, яке не може бути чим іншим, як несправедливим привілеєм. Подібна здатність, інстинкт, натхнення чи як там це ще називається, не можуть існувати самі собою; так само як і мовне чуття може стати лише результатом попереднього пізнання, і без свідомого підсилення готовим умовним матеріалом вона виявиться не ліпшою від будь-якого розгулу".

Якщо ми зіставимо висловлювання Брюно і Галера, то різниця між ними стане очевидною і не потребуватиме коментарів. Ми можемо згадати також критику праці Полака *"Vznesenosty prirody"*, з якою виступив Юнґман. Юнґман абсолютно точно відзначив як характерну рису поетичної мови "її незвичайність", тобто її деформованість. Незважаючи на висловлені тут твердження, стан норми літературної мови має значення для поетичної творчости саме тому, що літературна норма є тлом, на який проектується структура поетичного твору і стосовно якого вона сприймається як деформація; структура поетичного твору може повністю змінитися, якщо твір через деякий час після появи спроектується на площину (уже зміненої літературної норми).

Окрім зв'язку літературної норми з поезією, існує і зворотний зв'язок поезії з літературною нормою. Про вплив поетичної мови на розвиток літературної норми ми вже говорили, залишається тільки додати кілька зауважень. Насамперед важливо нагадати, що поетична актуалізація мовних явищ як самоціль не може прагнути до створення нових засобів комунікації (як допускають Фослер та його школа). Якщо ж дещо і перейде з мови поетичної до мови літературної, то це буде звичайне запозичення, що спостерігаємо тоді, коли літературна мова запозичує нові форми з будь-якої іншої мовної сфери; навіть мотиви запозичення можуть бути однаковими: запозичення з поетичної мови може бути з міркувань неестетичних, тобто з потреби комунікації і, навпаки, запозичення з інших функціональних мов, наприклад, зі сленґу, може відбуватися з метою естетичною. Запозичення з естетичної мови виникають, незалежно від намірів поета. Наприклад, поетичні неологізми з'являються як естетично спрямовані новотвори: суттєвою їхньою ознакою є несподіваність, незвичність та винятковість. З іншого боку, неологізми, що створюються для комунікації, відрізняються звичайною деривацією, вони легко включаються у визначену (певну) лексичну категорію. Цим зумовлена їхня широка ужитковість. Але якби поетичні неологізми створювалися з урахуванням загальноужитковости, то це б загрожувало їхній естетичній функції; тому спосіб їх утворення незвичайний; під час їх утворення виникає наруга над мовою, що здійснюється з погляду формотворчого і семантичного. Отже, для оцінки поетичних неологізмів було б неправильно користуватися тим же критерієм, що й для оцінки літературних неологізмів, як це робить, наприклад, Галер: "Принципи, яких потрібно дотримуватись при творенні нових слів, стосуються насамперед професійної термінології (медичної, технічної), але їх можна поширити й на інші галузі, особливо на словотвір у сфері мистецтва... Кожний новий вираз, хоча б навіть і такий, потреба і корисність якого відчувається індивідуально, тобто у свідомості індивідуума, повинен задовольнятй потреби суспільства і бути для нього корисним" (цит. за: *Gourmont est he'tigue de la langue francaise*. Вид. 9. С. 139). Незважаючи на те, що створення літературної норми не є метою ані поезії, ані намірами поетів, поетична мова є одним з факторів, що сприяє перетворенню і зміні літературної мови, пор.: про це

висловлювання Шальди: "Мову створює народ, епоха, життя і якоюсь незначною мірою поети" (*Salduv zapisnik*. IV. С. 122). Сила впливу поетичної мови на розвиток літературної норми у різні епохи різна: деякі напрямки і цілі періоди майже не зазнали ніякого впливу, інші ж, навпаки, зазнали значного впливу. Існують і такі періоди, коли поетична мова майже збігається з літературною мовою, інколи між ними немає ніякої різниці. Це період так званого класицизму, коли логічно критерій у поезії висувається за межу можливого. У період класицизму поети відчувають свою близькість до пуристів; пор.: лист французького поета Рассіна до сина: "Ви навчитеся там (у *Revne de Hollande*) деяких виразів, які нічого не варті, наприклад, навчитеся вживати дієслово *recruter*, а замість нього треба говорити *faire der cecrues*".

У період класицизму поезія справді бере участь у створенні літературної норми, а деформація мовних елементів у поетичній структурі виявляється досить обмеженою. У такі періоди значення слів у самій поезії ретельно диференціюються й абстрагуються, слова, що не піддаються цій тенденції, вилучають з мови. Фослер у творі *"Frankreichs Kultur im Spigel sciner Sprachentwicklung"* (Heidelberg, 1913. С. 367) пише: "Жоден з періодів життя французької мови не було відкинено такої кількості історичних словникових вартостей, як у XVII ст.". Мова, що перейшла через класицизм, має перевагу строго організованої і чіткої літературної норми; але поряд з тим вона має і негативні риси, зокрема строгість норми, що ослаблена її пристосовуваністю і навіть деякою бідністю. Характерно, що саме у Франції часто повторюється тривожний лозунг *"Le fancaisune langue morte"*, а поет Супо у празькій лекції вихваляє лавину перекладів, що звалилась на французький книжковий ринок, і висловлює надію, що варваризми, потрапивши до мови через ці переклади, збагатять й урізноманітнять літературну мову. У новочеській поезії періоду класицизму цього не було; це голий факт, але оцінити його можна і позитивно, і негативно водночас.

Однак новочеська література пережила період, у який поетична мова зливалася з літературною. Це був період відродження, коли створювалася новочеська літературна мова. Не будемо зараз торкатися поетичних перекладів Юнґмана, зосередимо увагу тільки на лексичному впливі Краледворського і Зеленогорського рукописів на літературну мову; у статті Фрінти *"Rukopisne podvrhy a nase spisovnarec"* зазначено, що із *RKZ* (тобто вказаних рукописів) у літературну чеську мову потрапило понад 100 слів; це, з одного боку, архаїзми, а з іншого, - варваризми (слова польські, російські, сербські) чи діалектизми, а також неологізми. Таке інтенсивне запозичення свідчить про більше зближення мови літературної з мовою поетичною. Однак тут йдеться про явище, яке суттєво відрізняється від явищ, що спостерігалися у період класицизму; подібність тут мотивується не внутрішнім розвитком поезії, а зовнішнім порушенням розвитку традиції літературної мови. Тому з самого початку були спроби порушити цю відповідність, радикально відокремити поетичну мову від літературної, представити її як деформацію на тлі літературної форми. Потреби такого відокремлення висловив уже сам Юнґман у передмові до перекладу *"Втраченого раю"* Мільтона: "Не допусти, милий патріоте, щоб висока тема була принижена буденною мовою" (6). Ґрандіозною спробою деформації літературної норми була *"Vznesenost prirody"* Полака з її поетичними неологізмами, стверджуючи це, ми можемо зіслатися на думку Юнґмана, яку він висловив, оцінюючи твори Полака.

Важливим для свого часу є і та обставина, що Юнґман хвалить Полака за цей "характер незвичайности", який, на його думку, поет зумів надати своєму творові, а також за його прагнення до "нової", "індивідуальної поетичної мови".

Отже, взаємозв'язок між мовою поетичною і літературною, їхнє взаємозближення чи віддалення з часом змінює свій характер. Однак навіть в один і той же час за однієї і тієї ж літературної норми взаємозв'язок між мовою поетичною і мовою літературною не може бути однаковим у всіх поетів. Загально існує три можливості: чи письменник, наприклад, романіст, взагалі не деформує мовних елементів свого твору (і ця недеформованість є все ж фактом мовної структури його твору), чи ж він, хоч і деформує, але ж узалежнює мовну деформацію темі, наприклад, дає нелітературне забарвлення своєму словникові для характеристики осіб і середовища, чи, зрештою, деформує мовні компоненти так, що або тема підкоряється мовній деформації, або виділяється контраст між темою і мовним виразом. Прикладом першої можливости міг би бути Арбес, другої - деякі романісти, наприклад, Т. Новакова чи З. Вінтер, третьої - В. Ванчура. Звичайно, що у напрямку від першої можливости до третьої зростає дивергенція між мовою поетичною і мовою літературною. Зрозуміло, що подібне розмежування для наочности схематизоване; дійсність значно складніша.

Однак проблемою співвідношення літературної і поетичної мови значення поезії як мистецтва, матеріалом для якого є мова, для літературного мовлення і національної мови взагалі не вичерпується. Факт однієї тільки присутности поезії у мові народу має вирішальне значення для цієї мови. Дуже вдало висловив цю думку Шальда *(Salduv zapisnik. IV. C. 125):* "Скрізь, де мова не є також і насамперед засобом вираження, де до мови не ставляться насамперед, як до засобу монументальности, як до матеріалу, з якого створюються релігійно суспільні священні шедеври, мова швидко занепадає і вироджується". Поезія саме за допомогою своєї актуалізації збільшує і робить витонченішим уміння поводитися з мовою взагалі, вона дає змогу мові значно гнучкіше пристосуватися до нових завдань і багатше диференціювати засоби вираження. Актуалізація виносить на поверхню, виставляє назовні іноді такі мовні явища, які у мові повідомлень абсолютно приховані, хоч вони є важливими мовними факторами. Наприклад, символізм, у нас особливо у поезії Бржезіни, відкрив перед мовною свідомістю суть важливости речення і динамічність його конструкції. З погляду мовного повідомлення смисл речення складається з комплексу значень окремих слів, що поступово приєднуються, тобто з чогось, що самостійно не існує. Справжня суть явища прихована за автоматизацією смислової конструкції речення. Слова, речення приєднуються одне до одного, як здається, з само собою зрозумілою необхідністю, зумовленою тільки характером повідомлення. Однак несподівано ми стикаємося з поетичним твором, у якому відношення між значеннями окремих слів і темою речення є актуалізованим. Слова тут не приєднуються явно і непомітно; навпаки, всередині речення відбуваються семантичні стрибки і переломи, не зумовлені потребою повідомлення, але закладені в самій мові. Таке ламання може відбутися тільки внаслідок постійного переплетення площини основного значення з площиною значення переносного, образного, деякі слова в одній частині контексту фрази вживаються у переносному значенні, у другій частині контексту - у значенні прямому (початковому); подібні слова, що одночасно мають два значення, якраз і є місцями смислових переломів.

Взаємозв'язок між темою речення і словом настільки актуалізований, як і взаємні смислові відношення між словами у фразі. Тема фрази у цьому випадку стає притягальним пунктом, що заданий уже на початку речення; виявляється вплив теми на слова і слів на тему; відчувається також визначальна сила, з якою кожне слово речення впливає на інші слова. Речення оживає перед очима колективу, що користується мовою; розрізнені кубики знаходять себе як гармонія сил. (Те, що тут було сформульоване як поняття, потрібно уявити собі у стані інтуїтивного, неоформленого пізнання, що відклалося згодом у свідомості мовного колективу). Кількість прикладів можна було б довільно збільшити, але обмежимося наведеними. Ми намагались тільки довести, що основне значення поезії для мови полягає у тому, що вона є мистецтвом.

Отже, якщо поезія спрямована на те, щоб виконувати поставлені перед нею завдання, то вона не повинна боятися ніяких експериментів, ніякої деформації літературної норми, в тому випадку, якщо з їхньою допомогою вона може показати мову з абсолютно нового боку. Тепер, зрозуміло, можна було б поставити питання, подібне на заперечення: чи справді поетична мова взагалі позаконтрольна? Відповідь свідчить, що ні, оскільки існує критика і, якщо йдеться про мову поетичного твору, то, очевидно, критика мовна. Однак ця критика може бути тільки естетичною. У негативному смислі це означає, що критика не повинна трактувати поета тільки з позицій літературної норми, а в позитивному смислі це означає, що критик повинен особисто відповідати за те, що випадає на долю будь-якої літературної критики. Як критика художнього твору взагалі, так і мовна критика поетичного твору зокрема оцінює не тільки твір, але свідчить і про смак та фахову компетентність критика. Мовну критику поетичного твору можна проводити загалом з двох позицій: 1) критик стоїть на позиціях структури, яку задумав поет, і вимагає послідовної її реалізації; 2) критик обирає іншу структуру і разом з твором, що його аналізує, заперечує ту структуру, на якій він побудований. В обох випадках критик знає, за що він бореться, і не робить зі своєї критики закону.

Можливе і таке заперечення: те, про що тут говорилося, поширюється лише на свідому деформацію літературної норми і не торкається довільних помилок, що трапляються через незнання цієї норми. З приводу цього ми могли б зауважити, що в поезії важливі для структури явища, не завжди бувають тотожні зі свідомим наміром автора. Бувають випадки, коли недосконале знання мови стає фактом поетичної структури. Наприклад, А. П. Колман у статті *"Polonisms in the English of Conrad's Chance" ("Modern language notes", November, 1931)* фіксує у письменника Конрада, за походженням поляка, багато синтаксичних кальок (копій) з польської, а саме таких, що згідно з поширеним у нас поглядом розглядали б як помилки (наприклад, безприйменниковий відмінок замість прийменникового; неточне вживання артикля; незвичне пропускання допоміжного слова *there* чи навіть безособового підмета *it*; заміна майбутнього часу умовним способом). Ці "помилки" Колман вважає, однак, позитивним явищем, оскільки вони є елементами поетичної структури Конрада. Як доказ, наведемо дві цитати з його статті: "Відомі випадки так званого еліптичного складу Конрада можна простежити у польській мові". "Насамперед добре відому у Конрада незв'язність структури речення можна легко пояснити як слід польської мови, мови зі сильною флексією, де взаємозв'язок груп слів виявляється у словозмінних закінченнях... Крім того, структура речення і поря-

док слів у Конрада, особливо в абстрактних пасажах, характеризується милозвучністю літературної польської мови". Порушення норми літературної мови перетворилось у Конрада у факт поетичної структури; подібних прикладів можна було б навести чимало; наприклад, у російській літературі можемо назвати Гоголя, який вказав шлях подальшому розвитку російської прози.

Отже, рекомендуємо до проблеми довільних помилок у поетичній мові підходити дуже обережно.

Завершуючи теоретичну частину цієї статті, зіставимо наші результати з результатами критичної практики журналу *"Наша мова"*. Ми свідомі того, що думка, висловлена у нашій статті, суперечить теоретичним позиціям, на яких стояв щодо питань мовної структури журнал *"Наша мова"* з часу свого заснування. Як доказ можна було б зацитувати не тільки критичні статті, в яких розглядаються окремі твори, але й декілька основних виступів редакції, і особливо полемічну післямову редакції до статті Травничка *"O jedne strance sloveca v nasem hisemnictvi"* (roc. V. C. 193 і наступні).

Однак ми все ж розрізняємо минуле і сучасне журналу *"Наша мова"*, тому що критичні статті і виступи, які стосуються 1917 і наступних років, були написані в іншому науковому контексті, ніж ті, що створені у 1930 і в наступні роки, наприклад, після проголошення тез Празького лінґвістичного гуртка про культуру мови і про поетичну мову, запропоновані І з'їздові славістів у Празі 1929 р. У другому томі (1918) уміщено реферат про книгу Генерової *"Pod kridly"*, підписаний шифром І. Л. Рецензент констатує, що автор вживає окремі прикметники і прислівники, використовує їх особливим способом (наприклад: *oklicna pout* "об'їзна дорога", *nadpodlazni sterbina* "щілина над підлогою", *usvitne proroctvi* (букв. світанкове пророцтво), *rozlehfve prostranna kuchyne* (букв. простора кухня), *kostelne zamyslene pokoje* "кімнати, задумані як костел"). Він правильно зазначає, що "автор спеціально створює незвичайні форми і незвичайні конструкції, щоб передати враження новизни і своєрідности". Проте він не погоджується з тим стилістичним прийомом і зауважує: "... автор серйозно вивчав чеську мову, але, з одного боку, прагнення до новизни, з іншого, - прагнення до найбільшої лаконічности призвели до того, що не може схвалити справжній поборник чеської мови". Ми не приймаємо ні позитивної оцінки, ні теоретичних позицій, з яких ця оцінка випливає, але ми повинні визнати, що критик правильно констатував спрямованість стилістичного прийому і що свою думку він висловив у прийнятній формі. 1930 року у XIV томі був опублікований реферат доктора Галера про книгу Незвала *"Хроніка кінця тисячоліття"*: ми виберемо з нього тільки одну фразу для того, щоб продемонструвати тон автора: "Отже, невміння, а, очевидно, неакуратність, поверховість привели автора до того, що він не намагався стати майстром стилю, а задовольнився школярським склеюванням і підклеюванням фраз, які ніде не проникають у суть речей". Порівняння цієї цитати з попередньою красномовно свідчить про тон обох критичних статей. Що стосується правильности реферату Галера по суті, то ми будемо ще розглядати працю цього автора - типового представника критичної діяльности журналу *"Наша мова"* останнього періоду. Ми наведемо, зрозуміло, тільки невеликі ілюстрації, оскільки детальний розбір тієї критичної статті, навіть, якщо не зупинятися на матеріалі, наведеному у статті про поетичний стиль Неймана (том XV) та в інших статтях, у яких проаналізовані оригінальні поетичні твори і переклади, опубліко-

ковані в останніх томах, зайняв би багато місця і не дав би особливої користи (7). Йтиметься не про проблему теоретичних позицій, оскільки ми вже їх аналізували, а про дослідження конкретної правильности реферату.

Якщо б ми проаналізували усі статті, то це б не змінило суттєво картини, яку ми тут пробували змалювати. Очевидно, стало б зрозуміліше, що напрямок мовної критики поетичного твору, що в останніх томах журналу *"Наша мова"* став парадоксальним, суперечить станові сучасної науки і ґрунтується на нерозумінні суті поезії і функції поетичної мови.

1. Tron J. Vybrane spisy K. Sabiny. 11. Praha, 1912 (стаття "Mil. Zdirad Polak"); Vlcek J. Nekolik kapitolek z dejin nasi slovesnosti. Praha, 1912 (пор. також праці про Полака у кн. Література XIX ст. Ч. 2, а також абзац про цього поета у Влчка "Dejiny ceske literatury", dil. 11, sv. 2).

2. Журнал "Krok". 1821. Ч. 1. С. 153.

3. Важливо також, що Полак у лексичних поясненнях до свого вірша строго відрізняє малознайомі слова (серед них і очевидні неологізми чи знову запозичені слова) від тих слів, які він ужив з естетичною метою, тобто так, як про це свідчать і самі приклади від поетичних неологізмів.

4. Dessoir M. Asthetik und allgemeine Runstwissenschaft. Stughart, 1906. С. 112.

5. Про усне і писемне висловлювання як про функціональні відгалуження мови пор. тезу про мовні функції, яку запропонував для дискусії Празький лінгвістичний гурток І з'їзду славістів у Празі 1929 р.

6. Про це розповідає Я. Якубець у кн. "Literatura ceska XIX ctol.". (Praha, 1902. С. 562), аналізуючи переклад з Мільтона: стимулом для мовної творчости Юнгманові служила поширена тоді думка, що поетична мова повинна відрізнятися від буденної мови.

7. Як приклад, що стосується недавнього часу, можна назвати глосу Седлака до роману М. Пуйманової (Т. XVI. 1932. С. 104). Цей реферат ґрунтується на припущенні, що підбір лексики у романі повинен бути однорідним, узятим зі словника літературної мови: автор протестує проти нелітературних слів, що уживаються "самі собою зрозумілим чином", "без лапок", оскільки критик готовий допустити нелітературні слова тільки тоді, коли вони уживаються "документально" для характеристики середовища, осіб та ін. Керований подібним принципом Седлак доходить до своєрідного розуміння. Наприклад, він відхиляє слова *pant, fortel, stace, abstaig*, але допускає слово *pruch*, тому що автор уживала це німецьке слово "на місці", тобто там, де жінка Гегла, за походженням німкеня, інакше висловитися не могла. Вимога документальности, використання літературних слів для характеристик хоч і були складовою частиною канону у так званому реалістичному романі, є проявом свавілля критика у тому випадку, якщо воно стає мірилом роману, стиль якого прагне до протиставлення словника літературної мови лексичним елементам з нижчих мовних сфер (з мови розмовної, сленґу та ін.). Це свавілля особливо помітне, коли Седлак прагне висловити свої оцінки не інакше, як: "Я вважаю, що літературна мова ні в якому разі не повинна сприяти поширенню таких слів, як *pant*, без особливого мотивування, виражальної чи художньої" або: "Ніхто не може, а також не повинен позбавляти мовну критику права створювати обмеження для подібного прикрашання мови. Тут уже йдеться не тільки про правильність

мови, тут очевидна справді актуальна проблема чистоти мови". Що стосується "безумовности" при вживанні нелітературних слів, на якій зупиняється Селдак, то саме це стирання лексичних меж (наприклад, пропущення звичайних лапок біля нелітературних слів) свідчить про тенденцію до неоднорідности лексики: контрасти між неоднорідними лексичними сферами посилюються від їх переплетіння.

Переклад Ярослави Приходи

Примітки

Франсуа Війон (1431-1463) - французький поет, який зазнав чимало життєвих пригод, особистий життєвий досвід вносив у свої твори.
Ярослав Гашек (1883-1923) - чеський письменник, автор сатиричного антивоєнного роману *"Пригоди бравого вояка Швейка"*.
Ярослав Врхліцький (1853-1912) - чеський письменник, автор низки поетичних та прозових збірок
Отокар Бржезіна (1868-1929) - чеський поет-символіст, який виклав свої естетичні погляди у збірнику есе *"Музика джерел"*.
Ян Неруда (1834-1891) - чеський письменник, автор численних оповідань, в яких зобразив празьке міщанство.
Вітезлав Незвал (1900-1958) - чеський письменник, один із засновників об'єднання поетів-сюрреалістів; після розриву із сюрреалістами звернувся до реалістичного стилю.
Святоплук Чех (1846-1908) - чеський письменник, автор багатьох поетичних та прозових збірок.
Марія Пуйманова (1893-1958) - чеська письменниця, яка порушувала у своїх творах гострі соціальні та моральні проблеми.
Ремі де Гурман (1858-1913) - французький письменник, драматург, літературний критик, який часто публікував свої твори на сторінках журналу *"La Mercure de France"*, що підтримував символістів.
Ярослав Сейферт (1901-1986) - чеський поет, перекладач, лауреат Нобелівської нагороди (1984).

СТРУКТУРАЛІЗМ ТА СЕМІОТИКА

Клод Леві-Стросс (1908) - французький етнолог-структураліст, засновник структурної антропології, ідеї якого мали великий вплив на розвиток французького структуралізму. Основні праці: *"Елементарні структури роду" (Les Structures élementaires de la parenté, 1949), "Структурна антропологія" (Antropologie structurale, 1958), "Неосвоєна думка" (La Pensee sauvage, 1962), "Сире та приготовлене" (Le Cru et le cuit, 1964).* У 1935-1939 рр. викладав соціологію в Санта-Паульському університеті (Бразилія) та провадив дослідження серед племен Кадувео і Бороро. У 1941-1945 рр. викладав у *Новій школі суспільних досліджень* (Нью-Йорк, США) і в цей період співпрацював з Романом Якобсоном. У 1953-1960 рр. - генеральний секретар *Міжнародної Ради Суспільних Наук.* З 1960 р. професор антропології в *Collége de France.*

Як у ранніх дослідженнях систем спорідненості, так і в аналізі систем мітології Леві-Стросс постійно намагається виявити фундаментальні універсальні структури підсвідомости, які шляхом видозміни здатні творити будь-які системи. Підґрунтям методу Леві-Стросса є припущення, що оскільки модель системи конструюють особи, які живуть усередині цієї системи, то такі моделі "мають намір не пояснювати феномени, а усталювати їх" *("Структурна антропологія", 281).* Свідомо витворювані моделі розглядають спорідненість або мітологічні елементи як такі, що містять значення в собі або про себе; на підсвідомому рівні елементи набувають свого значення тільки через взаємозв'язки з іншими елементами. Усі складники системи взаємозалежні; жоден елемент "не може бути змінений без сутнісної зміни усіх інших елементів" *("Структурна антропологія", 279).* Зсув центру уваги від свідомости до підсвідомости та наголошування на значенні феномена, який породжується співвідношеннями, переносить роботи Леві-Стросса у сферу структуралізму. Хоч він витворював метод структурального аналізу самостійно, однак знайомство з Романом Якобсоном у 1941 р. відкрило йому структуральну лінґвістику, формальні засади якої були близькі до його власного методу, а вже сформована термінологія цієї дисципліни могла застосовуватись і для вивчення інших культурних феноменів.

Згідно з Леві-Строссом, міти не є продуктом соціальних потреб і не творяться з потреби відбити логіку об'єктивної реальности. З уваги на те, що ознакою мітологічного часу є його одночасна синхронність та діахронність, Леві-Стросс робить висновок, що міт складається з сукупности всіх своїх версій, тобто не існує єдиної оригінальної головної версії. Лише той аналіз міту можна вважати задовільним, який включає всі відомі варіанти цього міту. Відношення подібностей та розбіжностей версій викриває найважливіші складники міту, які автор, за аналогією з фонемами,

означив як мітеми. У книзі *"Неосвоєна думка"* (1962) йдеться про природу мітичної думки, що нагромаджує уявлення через спостереження, а також про класифікацію природних об'єктів на основі відмінностей між ними. Ці уявлення у знаковій системі виконують функцію означника. Аналогом мітичної думки є бриколаж. Як той, хто робить бриколаж, відбирає собі матеріал та засоби з пропозиції, так "примітивний" розум бере ту мережу уявлень, що існує, і видозмінює їх, витворюючи через низку трансформацій нову систему значень. У книзі *"Сире та приготоване"* (1964), що є першим томом чотиритомника *"Міталогії"*, Леві-Стросс розглянув 187 мітів і показав трансформацію однієї теми, перехід від природи до культури через постійне перелаштовування мережі уявлень, змістом яких є опозиції: сире та приготоване, шум та мовчання, загнивання та розквіт. К. Леві-Стросса критикували за незрозумілі формулювання та за упереджений відбір даних, що залежав від наперед поставленої мети, однак спроба застосувати метод структуральної лінґвістики до етнологічних фактів продемонструвала можливість застосовувати цю систему аналізу і до інших культурних явищ.

Подані нижче фраґменти із праці К. Леві-Стросса *"Міт і значення"* перекладено за виданням: Claude Levi-Strauss. *Myth and Meaning* // Conversations with Claude Levi-Strauss. New York. Shocken Book. 1978.

Марія Зубрицька

МІТ ТА ЗНАЧЕННЯ

Зустріч міту і науки

Дозвольте розпочати з особистого зізнання. Є журнал, який я реґулярно читаю щомісяця від першого до останнього рядка, навіть якщо не все там розумію, це - *"Scientific American"*. Я прагну бути поінформованим настільки, наскільки це можливо, про все, що з'являється в сучасній науці та у її новітньому розвитку. Отже, моє ставлення до науки не є неґативним.

По-друге, існують певні речі, які ми втратили, і, можливо, повинні знову віднайти їх; я не впевнений, що в тому світі, в якому ми живемо, і з тим способом наукового мислення, який ми вимушені наслідувати, насправді можливо відтворити ці речі достеменно так, ніби вони ніколи не були втраченими; однак ми можемо спробувати наблизитися до усвідомлення того, що ці речі існують і що вони важливі.

По-третє, мені видається, що сучасна наука взагалі віддаляється від цих втрачених речей, але все більше й більше намагається реінтеґрувати їх у царині наукового обґрунтування. Справжнє провалля, справжнє розмежування між наукою й тим, що ми можемо назвати задля зручної назви "мітичною думкою" (хоч цей вислів не зовсім відповідний), - таке розмежування з'явилося у XVII-XVIII ст. У той час, час Бекона, Декарта, Ньютона та інших, для науки необхідно було вибудувати себе на противагу старій ґенерації мітичної та містичної думки; існувало переконання, що наука може існувати тільки відвернувшись від світу відчуттів, світу, який ми бачимо, вдихаємо, яким смакуємо та який намацуємо; відчуттєвий світ був оманливий, тоді як реальний світ був світом математичних властивостей, його можна було осягнути тільки інтелектом, і він цілковито суперечив неправдивим свідченням відчуттів. Це було, напевно, необхідне зрушення, бо досвід показує нам, що завдяки цьому відмежуванню (цій схизмі, якщо хочете) наукова думка змогла конституюватися.

Видається мені тепер (але ж, звичайно, я промовляю не як науковець - бо я не фізик, не біолог, не хімік), що сучасна наука прямує до подолання цієї прірви; і все більше й більше відчуттєвих даних підлягають включенню у наукове пояснення як такі, що мають значення, істинність і які можна пояснити. Структуралізм або те, що розуміємо під цим словом, сприймають як щось цілковито нове і водночас революційне. Це, гадаю, подвійна помилка. Насамперед тому, що навіть у ґуманітарній сфері це зовсім не новинка. Цей напрямок мислення добре прослідковується від часів Ренесансу до XIX ст. і до сьогоднішніх днів. Таке твердження є помилковим і з інших міркувань: те, що ми називаємо структуралізмом у сфері лінґвістики або антропології, чи ще десь інде, є не що інше, як дуже бліда та слабка імітація того, що завжди проробляли "класичні науки".

Наука має тільки два шляхи дослідження: шлях редукціоністський та шлях структуралістський. Редукціоністський він тоді, коли вдається виявити, що дуже складні явища одного рівня можуть бути зведеними до простіших явищ інших рівнів. Наприклад, у житті є багато такого, що може бути зведеним до фізико-хімічних

процесів, які пояснюють щось почасти, однак не все. А коли ми стикаємося з явищем надто складним для того, щоб звести його до явищ нижчого порядку, то тоді можемо підступити до нього з позицій аналізу його взаємовідношень. Тобто намагатись збагнути, якого ґатунку своєрідну систему вони витворюють. Це є точнісінько те саме, що ми намагаємось вчинити у лінґвістиці, в антропології та у різних інших ділянках.

Задля арґументу персоніфікуймо природу: це правда, що Природа має до вибору обмежений набір прийомів, і різновиди прийому, застосованого Природою на одному рівні дійсности, неодмінно відтворюються на різних інших рівнях. Приклад генетичного коду тут дуже доречний; добре відомо, що коли біологи та генетики мають клопоти з описом того, що відкрили, то вони не можуть вчинити нічого кращого, аніж запозичити мову лінґвістики й говорити про слова, фрази, акцентуацію та пунктуаційні знаки і тощо. Я зовсім не вважаю, що це рівнозначні речі, звичайно ні. Однак це ідентичні проблеми, що з'являються на двох різних рівнях дійсности.

Я завжди був далекий від думки редукувати культуру до природи, як говориться в нашому антропологічному жарґоні; однак усе, що ми спостерігаємо на рівні культури, з формального погляду є явищами того самого ґатунку (зовсім не маю на увазі субстанційний аспект). Зрештою, ми можемо окреслити проблему, що спостерігається на рівні природи, також і для розуму, хоч, звичайно, культурне є значно складнішим і звернене до значно більшої кількости різновидів. Я не прагну до створення власної філософії чи навіть теорії. З дитинства я був занепокоєний чимось, назвімо його безладдя. І моє перше скерування було: спробувати поза тим зримим безладом відшукати лад. І коли після дослідження систем спорідненості та правил одруження, я звернув увагу на міфологію, а це також сталося випадково, зовсім не умисно), то і там виявилася точнісінько та ж сама проблема. Міфічні оповіді є або видаються випадковими, позбавленими сенсу, абсурдними, однак, схоже, вони повторюються по всьому світові. Для якогось певного місця "химерний" витвір розуму міг би бути унікальним, але ви б не змогли виявити той самий витвір у зовсім різних місцях. Моє завдання полягало в намаганні визначити, чи був якийсь лад поза цим видимим безладдям, і тільки. І я не стверджую, що із цього мусили б бути "витягнені" якісь позитивні висновки.

Гадаю, не знаючи ладу, зовсім неможливо збагнути значення. У семантиці є щось дуже дивне, воно полягає в тому, що слово "значення" у лінґвістиці є словом, значення якого віднайти чи не найважче. Що означає "значити"? Як на мене, то єдина відповідь, яку ми можемо дати, є та, що "значити" означає можливість перекласти будь-який різновид даних іншою мовою. Під іншою мовою я не маю на увазі, наприклад, французьку чи німецьку, але інші слова на іншому рівні. Зрештою, цей переклад є тим, що, як очікується, дасть вам словник: значення слова, виражене незначною мірою на дещо іншому рівні, іншими словами, що є ізоморфними зі словом чи виразом, який ви намагаєтесь зрозуміти. А чим був би переклад без правил? Його годі було б зрозуміти. Бо ж ви не можете замінити жодне слово жодним іншим словом, або речення жодним іншим реченням, ви мусите дотримуватися правил перекладу. Говорити про правила та про значення - означає говорити про ті ж самі речі. Коли оглянути всі інтелектуальні здобутки людства, наскільки вони зафіксовані у світі, то спільний знаменник тут завжди демонструва-

тиме певний тип ладу. Якщо це свідчить про необхідність ладу у сфері людської свідомости, і оскільки, зрештою, людський розум є лише часткою світобудови, то потреба, очевидно, існує, бо ж у світобудові є певний лад, світ не є хаосом.

Я намагався тут ствердити, що є розділення - неминуче розділення - поміж науковою думкою і тим, що я назвав логікою конкретного. Йдеться про повагу до відчуттєвих фактів і використання їх на противагу до уявлень та символів тощо. Ми є свідками часу, коли це розділення, мабуть, може бути подолане або скасоване, оскільки сучасна наука, видається, здатна прогресувати не тільки в її традиційному руслі, просуваючись вперед і вперед, та все в одному вузькому каналі, але і розширюючи той канал, залучаючи у свій обсяг величезну кількість проблем, які до цього часу залишались осторонь. З цього огляду мене можуть критикувати ті, хто вважає науку "науковою", або ті, хто сліпо вірить у науку, хто вважає, що наука здатна достеменно розв'язати усі проблеми. Звичайно, я цьому не вірю, бо не можу собі уявити, що настане день, коли наука стане довершеною і всеосяжною. Завжди з'являтимуться нові проблеми, і в тому ритмі, в якому наука зможе вирішувати проблеми, що вважалися десятки років чи століть тому філософськими, виникатимуть нові проблеми, які досі не вирізнялися як такі. Завжди існуватиме прірва між тією відповіддю, яку може дати наука, і тим новим питанням, що порушить ця відповідь. Отже, я не є "науковим" у такому розумінні. Наука ніколи не дасть нам всі відповіді. І що ми можемо намагатися зробити, то дуже повільно збільшувати кількість і якість відповідей, які можемо дати, і, думаю, це можна зробити тільки з допомогою науки.

"Примітивне" мислення та "цивілізований" розум

Ми вже зазначали, що, оскільки мислимо науковими категоріями, то використовуємо дуже незначну кількість своєї розумової потуги. Вживаємо лише те, що вимагає наша професія, заняття або поточні обставини, в яких ми опинилися. А якщо когось втягнуто на двадцять чи й більше років у середовище, де діють міти або системи спорідненості, то він використовуватиме потрібну тут частину своєї розумової потуги. Але ми не можемо стверджувати, що кожного з нас цікавлять цілковито ті ж самі речі; отже, кожен з нас використовує певну частину своєї розумової потуги, залежно від потреб та інтересів.

Сьогодні ми використовуємо більше чи менше нашого розумового потенціалу, ніж використовували в минулому, але це не достеменно той самий тип розумової обдарованости, що був раніше. Наприклад, ми використовуємо значно менше відчуттєвих можливостей, аніж дано нам від природи. Коли я писав першу версію книги *"Mythologiques"*, то зіткнувся із проблемою, яка була для мене загадкова. Виглядало, що існувало звичайнісіньке плем'я, котре вміло бачити Венеру в повний світловий день; це видалося мені неможливим і неймовірним. Я звернувся до професійних астрономів, вони відповіли, що люди, певна річ, не здатні бачити Венеру вдень, однак тепер, коли ми знаємо, скільки світла Венера випромінює за повний світловий день, то не можна заперечувати, що деякі люди на це здатні. Пізніше я розглядав старі навігаційні записи, що належать вже нашій культурі, і видавалося мені, що моряки тих часів прекрасно бачили планету упродовж цілого дня. Можливо, ми і сьогодні могли б робити це, якби мали тренований зір.

Те ж саме відбувається і з нашими знаннями про рослини чи тварин. Люди, що не мають писемности, володіють напрочуд точними даними про довкілля та про свої можливості. Ми це втратили, але втратили не задаремно, адже тепер ми можемо керувати машиною без загрози розбитися в будь-яку мить, або увечері можемо увімкнути телевізор чи радіо. Це свідчить про тренування таких розумових здібностей, яких "примітивні" люди не мали, бо вони їх не потребували. Мені видається, що, маючи такий потенціал, вони могли б при бажанні якісно змінити свою свідомість, однак це не було потрібне при їхньому способі життя та зв'язку з природою. Ви не можете володіти водночас усіма розумовими можливостями людства. Достатньо використовувати лише маленьку частку, але ця частка, залежно від того, в межі якої культури ви потрапили, має неоднакову вартість. Ось і все.

Незважаючи на культурну розбіжність між декількома частинами людства, людський розум скрізь однаковий і має однакові здібності, це - один з багатьох висновків антропологічних досліджень. Гадаю, це загальновизнано. Я не думаю, що культури повинні намагатися систематично й методично відмежовуватися одна від одної. Відомо, що протягом сотні тисяч років населення Землі було нечисельним; малі групки людей жили ізольовано одна від одної, і це було природньо, що вони розвинули ознаки окремішности й стали відрізнятися одні від одних. Це не було метою. Це простий вислід умов, які переважали протягом надзвичайно довгого часу.

Я не хочу також навести вас на думку, що розбіжності є чимось шкідливим та що вони повинні бути подолані. Насправді розбіжності надзвичайно плодючі. Саме завдяки їм відбувається проґрес. А реально нам тепер загрожує те, що можна назвати суперзв'язком, - ситуація, за якої в одній частині світу знають достеменно про все, що діється в інших частинах. Щоб культура була насправді собою і продукувала щось, треба, аби вона та її члени усвідомлювали свою інакшість чи навіть вибраність; тільки за умов недостатнього зв'язку культура нічого не може продукувати. Тепер нам загрожує перспектива перетворитися у споживачів, які здатні спожити будь-що, з будь-якої точки планети і з будь-якої культури, але при цьому втрачаючи свою автентичність.

Сьогодні не важко уявити час, коли всю Землю оповиє тільки одна культура, одна цивілізація. Але я не вірю, що таке трапиться, бо постійно взаємодіють взаємозаперечувальні тенденції - з одного боку до гомогенізації, а з іншого, - до нових розділень. Чим більше цивілізація гомогенізується, тим яскравішими стають внутрішні ознаки розмежування; і що здобувається на одному рівні - відразу втрачається на іншому. Це тільки моє уявлення, я не маю жодних очевидних доказів щодо функціонування цієї діалектики. Але я справді не бачу, як людство могло б жити без декількох внутрішніх розбіжностей. А тепер давайте розглянемо міт із Західної Канади про ската: скат намагався захопити чи приборкати Південний Вітер і успішно зробив це. Ця історія з часів ще задовго до появи людства на Землі, тобто з часів, коли між тваринами й людьми не було справжньої різниці; істоти були напівлюдьми-напівтваринами. Цим істотам страшенно надокучали вітри, бо вітри, зокрема погані вітри, віяли безперестанку, й істоти не могли ані ловити рибу, ані збирати на узбережжі черепашок. Тоді вони вирішили битися з вітрами й приборкати їх. У мандрах за Вітрами взяло участь кілька людино-тварин чи то тварино-людей, серед них був і скат, він відіграв дуже важливу роль у захопленні Південного Вітру. Південний Вітер звільнили тільки після обіцянки не віяти постійно, а тільки час від

часу, в певні періоди. Відтоді лише у певні пори року або щодругий день віяв Південний Вітер; протягом решти часу людство могло займатися своїми справами. Певна річ, цієї історії ніколи не було. Але ми не повинні переконувати себе, що все це - цілковита дурниця або химерна гра уяви, збурена білою гарячкою. Ми мусимо поставитися до цього серйозно і запитати себе: а чому саме скат і чому саме Південний Вітер?

Якщо ви уважно придивитеся до мітологічного матеріалу точнісінько, як він переповідався, то зможете зауважити, що скатові дії залежать від двох виразних ознак. Перша з них криється в тому, що скат - риба, і, як і всі плоскі риби, гладкий знизу й шорсткий на звороті. Й інша ознака, що допомагає скатові уникати ударів у битві з іншими тваринами, - він дуже великий, якщо на нього дивитися згори чи зісподу, й неймовірно тонкий, якщо його споглядати збоку. Противник думає собі, що поцілити в ската стрілою і вбити його дуже легко, однак у мить, коли стріла майже досягає мети, скат може несподівано повернутися, зісковзнути й показати профіль, у який, певна річ, поцілити неможливо; отак він і уникає ударів. Отже, вибір випав на ската, бо ця тварина може демонструвати лише дві відповіді, залежно від ракурсу споглядання, опишімо їх термінами кібернетики, тільки "так" або "ні". Це є здатність двох перервних станів, і один з них позитивний, а інший - негативний. Використання образу ската в цьому міті (хоч, повірте, я би не хотів зловживати цією подібністю) нагадує систему сучасних комп'ютерів, які, використовуючи просте чергування відповідей "так" та "ні", вирішують дуже складні проблеми.

Хоч з емпіричного погляду абсолютно неймовірно, щоб риба боролася з вітром, все ж апріорі ми можемо пояснити, чому цей запозичений зі щоденного досвіду образ таки міг бути використаний. У цьому і полягає своєрідність мітичного мислення, що воно за певних умов відіграє роль концептуального мислення: тварина, яка може бути використана як те, що я називаю двійковим кодом, з логічної точки зору може бути пов'язана з проблемою, що також є подвійною. Якщо Південний Вітер віє щодня упродовж року, то життя людства неможливе. Але якщо він віятиме щодругий день - один день "так", а другий "ні", - то стає можливим різновид компромісу між потребами людства та умовами, що домінують у світі природи. Отже, при раціональному підході виявляється спорідненість між образом ската та проблемою, яку намагався вирішити міт. Оповідь не є правдивою з наукового погляду, але ми можемо зрозуміти сенс цього міту лише тепер, коли у світі науки з'явилися кібернетика й комп'ютери, і ми можемо чітко зрозуміти суть двійкової системи, хоча її й дотепер демонстрували нам різноманітними способами - через конкретні об'єкти чи через мітичні істоти. Отже, насправді не існує жодного розриву між мітологією й наукою. І тільки розвиток наукового мислення уможливив розуміння міту, до котрого ми були абсолютно сліпі, доки ми не познайомилися з поняттям двійкового коду.

А тепер хочу наголосити, що я не вважаю наукову й мітичну аргументацію рівноцінними. І велич та переваги наукового пояснення криються не тільки в прагматичних та інтелектуальних досягненнях науки, але, також, і в обставині, котру ми щораз частіше спостерігаємо: наука здатна довести не тільки свою значущість, але також і вартісність, у певному сенсі, мітологічного мислення. Важливо те, що ми дедалі більше цікавимося цим якісним аспектом, і наука, яка від XVII до XIX ст. пропагувала тільки кількісний підхід, починає возз'єднуватися також і з якісними ас-

пектами реальности. Безсумнівно, це дозволить зрозуміти нам силу-силенну образів мітологічного мислення, які досі відкидали як беззмістовні та абсурдні. І ця тенденція приведе нас до усвідомлення, що між життям та думкою не існує бездонної прірви, котру стверджував як очевидність філософський дуалізм XVII ст. Якщо ми повіримо, що вміст нашої свідомости, ні за природою, ані за походженням не відрізняється від основних проявів самого життя, і якщо повіримо, що немає неподоланної прірви між людством, з одного боку, та всіма іншими живими істотами (не тільки тваринами, але й рослинами), з іншого, - тоді, можливо, ми досягнемо більшої мудрости, ніж сподівалися.

Коли міт стає історією

Ця тема ставить перед мітологом дві проблеми. Одна з них - великої ваги теоретична проблема, бо переглядаючи опубліковані матеріали як із Північної, так і з Південної Америки, або з будь-яких інших країв світу, ви виявите, що буває мітичний матеріал двох різновидів. Часом антрополог записує міти, котрі нагадують, скажемо так, клаптики та латки: непов'язані оповіді йдуть одна за одною без будь-яких виразних злучень поміж собою. В інших випадках маємо послідовно узгоджені мітологічні оповіді, всі вони розділені на частини, що змінюють одна одну в логічній послідовності, як це у місцевості Ваупес в Колумбії.

І з цього постає питання: що ж означає "збірка оповідей"? Це може означати дві різні речі. Це може означати, наприклад, що пов'язаність оповідей, на кшталт саг, є оригінальним станом. А коли натрапляємо на міти як непов'язані складові, то це - наслідок процесу псування та розкладу, тобто ми натрапили на розкидані елементи того, що було раніше сповненою сенсу цілістю. Однак можемо гіпотетично припустити також і те, що архаїчним є власне стан непов'язаних оповідей, що їх у певну послідовність привели туземні мудреці та філософи (такі філософи були не всюди, тільки у деяких спільнотах). У нас, наприклад, точнісінько та ж сама проблема з Біблією, бо, як видається, її необроблений матеріал складався з непов'язаних елементів, і тільки вчені-філософи злучили їх разом, витворюючи неперервну оповідь. Було б вкрай важливо зрозуміти, чи серед людей без писемности, яких досліджують антропологи, ситуація така ж, як у нас із Біблією, чи ж цілковито інша.

Друга проблема, хоч і також теоретична, однак має практичніший характер. Раніше, десь наприкінці XIX і на початку XX ст., мітологічний матеріал збирали переважно антропологи, тобто люди ззовні. Безперечно, часто, а в Канаді особливо, було чимало місцевих співробітників. Дозвольте мені для прикладу послатися на випадок Франца Боаса, який мав квакіютльського помічника Джорджа Ганта (фактично, він був не цілком квакіютль, бо народжений від батька шотландця і матері з племені тлінгіт, однак зростав поміж квакіютлями, одружився там і цілком зрісся з цією культурою). А для дослідження цімшіян Боас мав Генрі Тейта, письменного цімшіянця. А Моріус Барб'ю мав Вільяма Беньйона, який теж був письменним цімшіянцем. Отож, від самих початків була забезпечена співпраця з місцевими жителями. Однак факт, що Гант, Тейт і Беньйон працювали під проводом антропологів. Тобто вони самі були перетворені в антропологів. Звичайно, вони знали щонайкращі леґенди, традиції власного клану, родоводу, і все ж були зацікавлені також

в збиранні фактів з інших сімей, інших кланів тощо. Коли подивитися на цей ветенський корпус індіанської мітології, скажімо, на *"Цімшіянську мітологію"* Боаса та Тейта або тексти племені Квакіютль, які зібрав Гант, а впорядкував, видав та переклав Боас, ми знайдемо більш-менш ту саму організацію матеріалу, бо це є спосіб подачі, який запропонували антропологи: наприклад, спершу космологічні та космогонічні міти, а згодом те, що можна розглядати як леґендарну традицію та родинні оповіді.

І так трапилося, що цю роботу, започатковану антропологами, індіанці тепер використовують для себе з різною метою, наприклад, для навчання дітей у початкових школах рідної мови та мітології. Я зрозумів, що тепер для них це дуже важливо. Інша мета, для чого використовувались леґендарні традиції, є обґрунтування претензій до білих людей - претензій територіальних, політичних тощо.

А з таким різновидом даних можемо зробити своєрідний експеримент: порівняємо матеріал, зібраний антропологами, з матеріалом, що зібрали та опублікували безпосередньо індіанці. Я би не казав "зібраний" у властивому розумінні, бо замість того, щоб на основі відомостей з кількох родин, кількох кланів, кількох родоводів, сполучаючи разом та зіставляючи одне з одним, вимальовувати традиції, те, що маємо в цих двох книгах, є направду історія однієї родини, одного клану, опублікована одним із їхніх нащадків.

Питання стоїть так: де закінчується мітологія і починається історія? Випадок з історією без архівів є для нас цілковито новим, адже тут, певна річ, немає писаних документів, а є лише усна традиція, що претендує стати водночас й історією. Отже, коли порівняти ці дві історії, перша з яких зафіксована в середній течії Скіни у вождя Райта, а іншу записав і опублікував вождь Гаріс з родини верхньої течії Скіни в місцевості Газелтон, то ми знайдемо подібність, але знайдемо і розбіжності. У зібранні вождя Райта маємо те, що я би назвав походженням безладу: впродовж усієї оповіді пояснюється, чому після своєї першопояви якийсь певний клан чи рід, чи група родів мусить перейти надзвичайно багато випробовувань, зазнає часом успіху, а часом невдач, будучи неухильно припроваджуваною до катастрофічного завершення. Це вкрай песимістична оповідь, справжня історія падіння. У записах вождя Гаріса панує цілком інший погляд, бо книга виявляється засадничо припасована до пояснення генези соціального ладу (який був соціальним в історичний час і все ще закріплений, так би мовити, у кількох іменах, титулах і привілеях, які певна особа, зайнявши визначне місце у своєму роді та клані, накопичила через успадкування). Отже, це виглядає так, ніби діахронічна тяглість подій одночасно проектувалася на екран сучасности, шматок за шматком відтворюючи синхронічний лад, який існує і демонструється низкою імен та привілеїв певної особи.

Обидві оповіді, обидві книги приємно вражають, і щиро кажучи, є солідними речами; але з погляду антрополога їхнє головне завдання полягає у тому, щоб продемонструвати ознаки певної історії, яка цілком відрізняється від нашої. Історія в тому розумінні, в якому вживаємо це слово ми, повністю базується на письмових документах, тоді як ці дві історії є, вочевидь, документами незаписуваними або записаними частково. І коли я намагався порівняти їх, мене вразило те, що обидві вони починаються з опису мітичних чи, можливо, історичних часів (я не знаю яких саме, може цю проблему вирішать археологи), з тих часів, коли у верхів'ях Скіни,

поблизу теперішнього Газелтона, було велике місто, назву котрого Барб'ю зафіксував як Тенлагам, і з опису подій, що трапилися там. Практично в обидвох книжках йдеться про одну подію: пояснюється, що місто було зруйноване, залишки людей вирушили в дорогу і почалися їх нелегкі мандри по Скіні.

Звичайно, це могла бути історична подія, однак, якщо пильніше придивитися, як вона тлумачена, то виявиться, що тип події той самий, але не деталі. Наприклад, згідно з текстом, спочатку могла відбутися сутичка між двома поселеннями або двома містами, спричинена подружньою зрадою. Однак у самій оповіді може йтися або про те, що чоловік убив коханця своєї дружини, або, що брат убив коханця сестри, або що чоловік вбиває дружину, бо вона мала коханця. Отже, як бачите, маємо пояснювальну комірку. Її базова *структура* однакова, та не однаковий *вміст* комірки, він може змінюватися; отже, це є різновид, так би мовити, мініміту, бо оповідь є дуже коротка і дуже насичена, однак все ще зберігає прикмети міту, тому й можемо спостерігати різні її видозміни. Коли один елемент трансформується, тоді інші складові мусять бути переміщені відповідно. Це перше, що цікавить мене в кланових оповідях.

Другий аспект полягає у тому, що ці історії дуже часто повторюються; той самий тип події може застосовуватися декілька разів для пояснення різних інших випадків. Вражаючим є, наприклад, те, що в історіях з окремішньої традиції вождя Райта і окремішньої традиції вождя Гаріса ми натрапляємо на однакові випадки, але вони не відбуваються в однакових місцях, не впливають на тих самих людей і, дуже можливо, не стосуються одного й того ж історичного періоду. Читаючи ці книги, ми виявили, що опозиція - звичайна опозиція між мітологією та історією, що її ми за звичкою виділяємо, аж ніяк не вирізнена остаточно, існує ще проміжний рівень. Мітологія - статична, ми знаходимо однакові мітичні елементи, поєднувані між собою ще і ще раз, але вони перебувають у закритій системі на противагу, скажімо, до історії, яка є відкритою системою. Відкритість історії забезпечена незліченною кількістю способів, за якими мітичні комірки (або пояснювальні комірки, що первинно були мітичними) можуть бути відповідно розміщені або переміщені. Це показує, що використовуючи однаковий матеріал, адже він є видом спільного спадку або спільної спадщини усіх груп, всіх кланів або ж усіх родоводів, можна попри те успішно вибудувати першопочаткове пояснення кожного з них.

Коли ми намагаємось створити наукову історію, то чи насправді робимо тоді щось наукове, чи залишаємося у сідлі власної мітології, намагаючись видати її за чистісіньку історію? Надзвичайно цікаво спостерігати, як у Північній, так і в Південній Америці, і насправді всюди у світі, як індивід, котрий посідає за законом чи через успадкування певну сукупність мітології або леґендарної традиції своєї групи, то ж як такий індивід реаґує, почувши інакшу версію, відтворену кимось з іншої родини, іншого клану чи родоводу; адже версії у деталях подібні, однак в інших деталях вкрай відмінні. Ми могли б собі припустити, що малоймовірно, щоб два неоднакові зібрання були водночас правдивими. Та попри це, за певних обумовленостей їх можна прийняти за правду. Єдиною їх відмінністю є те, що одне зібрання продумане краще та ретельніше, аніж інше. З іншого огляду, обидва зібрання можуть бути розглянуті як однаково дієздатні, бо розбіжності між ними як такі не схоплюються.

Я недалекий від віри у те, що в наших суспільствах історія замінила мітологію і

виконує таку ж функцію; і що для спільнот без письма і без архівів мета мітології - забезпечення майбутнього, котре повинно залишитися вірним теперішньому та минулому (наскільки це можливо, бо повний збіг, очевидно, неможливий). Однак для нас майбутнє мусить бути завше інакшим, і щораз більше відмінним від теперішнього, деякі відмінності залежатимуть, певна річ, від наших політичних вподобань. Прірва, що існує, як ми уявляємо, між мітологією та історією, повинна бути подолана через вивчення історії, яка зовсім не є відокремленням, а продовженням мітології.

Міт та музика

Взаємозв'язок між мітом та музикою, на якому я стільки наполягав у першому розділі книги *"Сире та приготоване"*, а також в останньому розділі *"L'Homme nu"* ("Гола людина" - *прим. перекл.*) став темою, що започаткувала чи не найбільші непорозуміння, особливо в англомовному світі, хоч і у Франції теж, бо вважалося, що цей взаємозв'язок цілком умовний. Мені видавалося навпаки, що існував не тільки один, а два відмінні типи взаємозв'язку: перший - зв'язок подібности, другий - дотичности, а насправді - це одне і те ж. Але суті цього останнього я ніяк не міг зрозуміти, і першим примусив звернути на себе увагу зв'язок подібности. Я намагатимусь пояснити це так.

Стосовно аспекту подібности мій головний пункт полягав у тому, що як і музичну партитуру, міт неможливо розглядати як послідовну узгоджуваність. Ось чому мусимо усвідомити, що читаючи міт як оповідання чи газетну статтю, тобто рядок за рядком, зліва направо, ми не зрозуміємо міту, бо його ми мусимо схопити як цілість і зрозуміти, що основне значення передане не послідовними подіями, а, якщо можна так сказати, в'язанкою подій, навіть якщо ці події з'явилися в самій оповіді у різний час. Таким чином, ми можемо читати міт більш-менш так, як читаємо оркестрову партитуру: не рядок за рядком, а розуміючи, що мусимо охопити цілу сторінку; бо те, що написане в першому рядку на початку сторінки, набуває значення тільки тоді, коли взяти до уваги, що це лише частина або частка написаного знизу в другому рядку, в третьому рядку і так далі. Тобто ми повинні читати не тільки зліва направо, але й вертикально, згори додолу. Мусимо зрозуміти, що кожна сторінка є цілістю. І тільки якщо ставитись до міту так, ніби він оркестрова партитура, написана рядок за рядком, тоді ми можемо зрозуміти його як цілість, і саме таким чином зможемо виявити значення міту.

Чому і як це трапилося? Мені здається, що це і є другий аспект, аспект дотичности, який дасть нам визначальний ключ. Це було приблизно тоді, коли мітична думка, я би не казав пропала чи зникла, радше перейшла в підґрунтя західної думки, що трапилось в часи Ренесансу та у XVII ст.; ці перші романи, що почали з'являтися замість оповідань, теж вибудовувались за моделлю мітології. І це трапилося саме тоді, коли з'явилися славетні музичні стилі, якими відзначилося XVII століття і ще більше XVIII-XIX ст.

Було вірогідно, що саме музика цілковито змінила свій традиційний образ, щоб взяти на себе функції (інтелектуальну, рівно ж як і емоційну), від яких приблизно у той самий час відмовилася мітична думка. Коли вже я говорю про музику, то мушу, певна річ, визначитися з термінами. Музика, що перейняла традиційну функ-

цію мітології, не є якимось особливим типом музики, це звичайна музика, як вона з'явилася в західній цивілізації на початку XVII ст. з Фрескобальді, а на початку XVIII століття разом з Бахом; музикою, яка досягла свого повного розвитку з Моцартом, Бетговеном та Ваґнером у XVIII-XIX ст.

Щоб пояснити це твердження, дозвольте запропонувати конкретний приклад з Ваґнерової тетралогії *"Кільце"*. Однією з найважливіших тем тетралогії є тема, яку ми називаємо по-французьки *"le theme de la renunciation a l'amour"* - зречення любови. Добре відомо, що ця тема появилася найперше в *"Золоті Рейна"*, в місці, де рейнські діви говорять про Альберіха, що він може здобути золото тільки тоді, коли відмовиться від усіх видів людської любови. Цей найперший музичний мотив є знаком Альберіхові, знаком, даним в ту саму мить, коли він каже, що бере золото і відмовляється від любови раз і назавжди. Усе це очевидно і просто; буквальний сенс цієї теми: Альберіх відмовляється від кохання.

Тепер другий вражаючий та важливий момент, де ця тема з'являється знову: у *"Валькіріях"*, за обставин, які абсолютно не надаються витлумаченню, не зрозуміла причина, чому ця тема тут з'явилася. У мить, коли закоханий Зиґмунд саме виявив, що Зиґлінда - його сестра, і саме коли вони збираються вступити в інцестуальні взаємини, в ту мить, завдяки вгородженому у дерево мечеві, який Зиґмунд намагається дістати, знову виникає тема відмови від кохання. Це - своєрідна таємниця, бо в цю мить Зиґмунд зовсім не відмовляється від кохання, він чинить цілком протилежне, вперше в житті пізнаючи любов зі своєю сестрою Зиґліндою.

Втретє ця тема з'явилася також у *"Валькіріях"*, в останньому акті, коли Вотан, король богів, прирікає свою доньку Брунгільду до безперервного чарівного сну й загороджує її вогнем. Ми гадаємо, що Вотан теж відмовляється від любови, адже він відмовляється від любови до своєї доньки. Однак це не дуже переконує.

Отже, бачимо, що маємо ту ж проблему, що і в мітології; тобто маємо тему, в даному випадку музичну, замість мітологічної, яка з'являється у трьох різних моментах у дуже довгій оповіді: одна на початку, інша - посередині, а третя - наприкінці, якщо задля арґументу, обмежитися двома першими операми *"Кільця"*. Я хотів би показати, що єдиний спосіб зрозуміти цей таємничий повтор теми (хоч повтори і здаються дуже різними) полягає в тому, щоб накласти ці три події, нагромадити їх одна на одну і намагатись визначити, чи не могли б вони бути потрактовані як одна й та ж подія.

І так ми виявимо: у трьох різних випадках фігурує скарб, який потрібно витягнути чи викрасти звідти, куди він був запроторений. Є золото, що зав'язло у глибинах Рейну. Є меч, що зав'яз у дереві, символічному дереві життя або світовому дереві. І є жінка Брунгільда, яку потрібно витягнути з вогню. Повторювання теми наводить нас на думку, що золото, меч та Брунгільда - це одне й те ж: золото як ознака торжества сили, меч як ознака торжества кохання, якщо можна так сказати. І те, що ми маємо приклад узгодженості між золотом, мечем та жінкою є, по суті, найкращим поясненням, яке ми можемо мати; ось чому наприкінці *"Присмерку Богів"* завдяки Брунгільді золото повернеться до Рейну; всі вони - одне і те саме, але розглянуте під різними кутами зору.

Інші моменти сюжету також стають зрозумілими. Наприклад, хоч Альберіх відмовився від кохання, пізніше завдяки золоту, він зможе звабити жінку, яка народить йому сина, Гаґена. І завдяки перемозі свого меча, Зиґмунд також породив сина,

який став Зіґфрідом. Отже, повторення теми показало нам щось, що ніколи не пояснювалося в поемах: існує подвійний зв'язок між зрадником Гаґеном і героєм Зіґфрідом. Вони надзвичайно схожі. Це також пояснює, чому стало можливим, що Зіґфрід і Гаґен, або, точніше, спершу сам Зіґфрід, а потім під виглядом Гаґена, в різні моменти оповіді здобули Брунгільду.

Я міг би так продовжувати ще довго, однак, можливо, цих прикладів достатньо, щоб пояснити подібність методу при аналізі міту та слуханні музики. Коли ми прислухаємося до музики, то чуємо щось, що продовжується від початку до кінця розвивається в часі. Прислухаємося до симфонії: симфонія має початок, має середину і має кінець, однак я не зрозумів би нічого у цій симфонії і не отримав би від неї жодного задоволення, якби не зміг у кожну мить відзначати, що прозвучало раніше і що звучить тепер, і так підтримувати дух цільности музики. Якщо візьмемо музичну формулу теми та її варіацій, то зможемо вловити й відчути її лише тоді, коли упродовж кожної варіації триматимемо у свідомості тему, яку прослухали першою. Кожна варіація має свій присмак, і якщо підсвідомо ви можете накладати її на попередню варіацію, тоді ви таки почули її.

Отже, є різновид постійної реконструкції, що міститься у свідомості слухача музики або ж слухача мітичної оповіди. Це не тільки загальна подібність. Таку подібність відкривають новітні музичні форми. Тому музика стає лише нововідкритими структурами, які вже до того існували на мітичному рівні.

Наприклад, вражає, що фуґа, як вона була усталена за часів Баха, достовірно демонструє, як працює певний тип мітів. А саме ті специфічні міти, у яких йдеться про двох героїв або ж двох груп героїв. Скажімо, якщо це якнайбільше спростити, то один добрий, а інший - поганий. У міті розповідається, як одна група намагається уникнути іншої групи героїв або втекти від неї; отже, маєте переслідування однієї групи іншою, часом група А приєднує групу Б, часом група Б втікає - все як у фузі. Це те, що ми називаємо по-французьки *"le sujet et la reponse"*. Антитеза чи антифонія продовжується крізь оповідь, аж доти, де обидві групи повністю спантеличуються та розгублюються - еквівалент "стретти" у фузі; тоді фінальне рішення або кульмінація цього конфлікту демонструється як сполучення двох засад, що перебувають у протистоянні протягом цілого міту. Це міг би бути конфлікт між горішніми та долішніми силами, небом та землею, або сонцем і підземними силами тощо. Мітичне рішення сполучитись за своєю структурою дуже подібне до акордів, що розпочинають і завершують музичний твір, для них пропонується також поєднання крайностей, котрі тут остаточно поєднуються. Це могло б бути показано і мітами чи групами мітів, що сконструйовані як соната чи симфонія, чи рондо або ж токата, або будь-яка з музичних форм, які музика насправді не винаходила, а несвідомо взяла зі структури міту.

Порівняння музики та мови є вкрай оманливим, бо мова та музика водночас і схожі, і розбіжні. Сучасні лінґвісти, наприклад, повідомили нам, що базовими елементами мови є фонеми, тобто ті звуки, що ми неправильно зображаємо буквами, які самі собою не мають сенсу, але поєднуються, вирізняючись у значення. Ми можемо сказати те саме про музичні ноти. Ноти A, B, C, D тощо самі собою не мають значення, це просто ноти. І тільки їхня комбінація творить музику. Отже, можна цілком достовірно сказати, що коли мова має фонеми як найпростіший матеріал, то у музиці є щось, що по-французьки я би назвав *"soneme"*. Це - подібність.

Якщо ж подумати про наступний крок або наступний рівень у мові, то можна виявити, що фонеми поєднуються, щоб витворити слова, а слова поєднуються, щоб витворити речення. Але в музиці слів немає: поєднується найпростіший матеріал - ноти, а те, що ми отримуємо насамперед, виявилось реченням - мелодійною фразою. Отже, коли у мові маємо три чітко окреслених рівні: фонеми поєднуються і творять слова, слова поєднуються і створюють речення, то в музиці з нотами робиться таке саме, як і з фонемами, але ви втрачаєте словесний рівень і переходите безпосередньо до речення.

Тепер ви можете порівняти міфологію як із музикою, так і з мовою, та різниця ось у чому: у міфології немає фонем, а найпростіші елементи - це слова. А якщо взяти мову як парадигму, то парадигма складається по-перше, з фонем, по-друге, зі слів, по-третє - з речень. У музиці маємо відповідник до фонем і відповідник до речень, але ви не маєте відповідника до слів. У міті ви маєте відповідник до слів, відповідник до речень, однак не маєте відповідника до фонем. Отже, в обох випадках один рівень втрачено.

Якщо ми намагаємося зрозуміти взаємовідношення між мовою, міфом та музикою, то можемо це робити використовуючи мову як відправну точку, і тоді видно, що музика з одного боку, а міфологія з іншого, обидві вийшли з мов, але розвивалися нарізно у відмінних напрямках; що музика наголошує на аспекті звучання, який вже присутній у мові, тоді як міфологія наголошує на аспекті значення, на сенсі, який також присутній у мові.

Фердінанд де Соссюр показав нам, що мова витворюється з несумісних елементів, які з одного боку є звуками, а з іншого, - значеннями. І мій приятель Роман Якобсон саме опублікував невелику книжечку *"Le Son et le Sens"* як два нероздільні обличчя мови. Ви маєте звук, і звук має значення, і жодне значення не може існувати без того, щоб звук його не виражав. У музиці переважає звуковий елемент, а у міті - значеннєвий. Я був вражений тим, що музика і міфологія - сестри, зачаті мовою, однак вони, так би мовити, виростали нарізно, прямували в різних напрямках (як у міфології, коли один персонаж іде на північ, а інший - на південь, і вони ніколи знову не зустрінуться), то, може, якщо я не зміг писати звуками, то зміг би це зробити зі значеннями.

Різновид подібности я намагався виявити (я вже говорив про це, однак наголошу ще раз) торкаючись, наскільки це можливо, тільки західної музики, так, як вона розвивалася протягом останніх століть. Однак тепер ми є свідками чогось, що за типологією дуже подібне до явища, коли міт як літературний жанр зникав і заміщався романом. Тепер ми спостерігаємо, як зникає сам роман. І цілком можливо, що явище XVIII ст., коли музика переймала структуру та функції міфології, тепер виявляється знову у так званій масовій музиці, яка переймає роман як жанр, у той час, коли він зникає з літературної сцени.

Переклад Марії Маєрчик

Роман Якобсон (1896-1982) - відомий американський лінґвіст, літературознавець, активний учасник ОПОЯЗа *(Общество по изучению поэтического языка)* та Празького лінґвістичного гуртка; професор слов'янських мов та літератур Гарвардського університету. Наукові праці Якобсона базуються на принципах лінґвістики Фердінанда де Соссюра, на феноменології Е. Гуссерля та на застосуванні семіотичної концепції Ч. Пірса. Основна проблема досліджень Якобсона - тісна пов'язаність лінґвістики з літературним аналізом художніх текстів. Учений розглядав мову як структурну систему динамічних зв'язків, тому часто у своїх працях цитував відомого художника-кубіста Ж. Брака, який твердив, що не вірить у речі, а тільки в існування зв'язків між ними. На думку Якобсона, сучасне мистецтво, використовуючи абстракцію та багатозначність часових і зорових перспектив, наголошує на взаємозв'язку *означника* та *означуваного*. Таке мистецтво, як і поетичні твори, зосереджується не на об'єктах посилання, а на відношеннях означників у самому знакові.

Якобсонові належать короткі студії над творчістю різних поетів з різних епох: Шекспіра, Блейка, Єйтса, Хлєбнікова, Маяковського, Гельдерліна, Бодлера. Ці есе мають промовисті назви, що ілюструють проблематику Якобсонових досліджень: *"Поезія граматики і граматика поезії"*, *"Вербальні зразки підсвідомого у поезії"*, *"Мова в керуванні"*, *"Вербальне мистецтво, вербальний знак, вербальний час"*.

Особливе значення для розвитку сучасної літературної теорії мали дві ідеї Р. Якобсона. Одна - його ідентифікація реторичних фігур, метафори та метонімії як моделей для двох основних шляхів організації дискурсу, які можна віднайти у кожному виді культурної продукції (цій проблемі присвячено дослідження *"Метафоричний та метонімічний полюси"*). Друга ідея - ідея "літературности", намагання з'ясувати за допомогою лінґвістичних термінів, що саме робить вербальну інформацію твором мистецтва. Ця проблема лягла в основу дослідження *"Лінґвістика і поезія"*, що було прочитане як доповідь на конференції *"Стиль у мові"*, яку організовував Комітет з лінґвістики та психології при Раді соціальних наукових досліджень. Ця студія стала хрестоматійним джерелом посилань та цитування для структуралістів: Ж. Лякан використовує у своїй теорії якобсонівську концепцію метафори та метонімії, К. Леві-Стросс посилається у своїй культурній антропології на дефініцію бінарної опозиції за Якобсоном, а Ю. Крістева трансформувала модель глибинних та поверхневих структур у поняття генотексту та фенотексту. Праці Якобсона були також у центрі полемік та дискусій, зокрема М. Ріффатер заперечував важливість лінґвістичного знання у процесі інтерпретації літературного твору, а Дж. Куллер обґрунтував теоретичну обмеженість лінґвістичної моделі Якобсона у своїй відомій праці *"Структуралістська поетика: структуралізм, лінґвістика і дослідження літератури"* (1975).

Запропоновані нижче фраґменти праці Р. Якобсона *"Лінґвістика і поетика"* перекладено за виданням: Roman Jakobson. *Linguistics and Poetics* // Style in Language, Cambridge, MIT Press. 1960.

Марія Зубрицька

ЛІНҐВІСТИКА І ПОЕТИКА

Наукові та політичні конференції, на щастя, не мають нічого спільного. Успіх політичного зібрання залежить від згоди між усіма його учасниками, або хоча б між їх більшістю. Що ж до наукової дискусії, то тут не можна скористатися ні вето, ні голосуванням, а розбіжність думок, очевидно, буде продуктивніша, ніж загальна згода. Суперечність поглядів виявляє антиномії та точки найбільшої напруги у межах предмета, що розглядається, й тим спричиняється до наступних досліджень. Такі наукові зустрічі можна порівнювати не з політичними конференціями, а з дослідницькими роботами в Антарктиці, коли фахівці, представники різних наук, що зібралися з різних країн, пробують нанести на карти невідомий район і виявити, де ж знаходяться найсерйозніші перешкоди для дослідника - нездоланні вершини та прірви. Аналогічна мета була, очевидно, головним завданням нашої конференції, і тут її роботу треба визнати досить вдалою. Чи ми не усвідомили, які ж проблеми найважливіші й водночас найсуперечніші? Чи ми не навчилися переходити від одного коду до іншого, уточнювати одні терміни й відмовлятися від інших, щоб запобігти непорозумінням при спілкуванні з людьми, котрі послуговуються відмінними науковими жаргонами? Мені видається, що ці питання стали для нас зрозумілішими, ніж були три дні тому.

Мені запропонували підсумувати усе, що сказано про відношення між поетикою та лінґвістикою. Основне питання поетики: "Завдяки чому мовленнєве стає твором мистецтва?" Оскільки змістом поетики є *differentia specifica* словесного мистецтва стосовно інших типів мовленнєвої поведінки, поетика мусить переважати у літературознавчих дослідженнях.

Поетика займається проблемами мовленнєвих структур подібно до того, як мистецтвознавство структурами живопису. Оскільки загальною наукою про мовленнєві структури є лінґвістика, поетику можемо розглядати як складову частину лінґвістики.

Необхідно детально розглянути аргументи, що висловлюють на противагу цьому твердженню. Очевидно, багато явищ, які вивчає поетика, не обмежуються рамками словесного мистецтва. Так, відомо, що *"Wuthering Heights"* можна перетворити у кінофільм, середньовічні леґенди - у фрески та мініатюри, а *"L'apre's-midi d'un faune"* - на балет або графіку. Якою б безглуздою не видавалася думка викласти *"Іліаду"* та *"Одісею"* у вигляді коміксів, усе ж окремі структурні особливості ідейного сюжету зберігаються й у коміксах, незважаючи на повне зникнення словесної форми. Лише запитання чи ілюстрації Блейка до *"Божественної комедії"* відповідні, чи ні, доводить, що порівнюються різні види мистецтва. Проблеми бароко чи будь-якого іншого історичного стилю виходять за межі окремих видів мистецтва. Аналізуючи сюрреалістичну метафору, ми не зможемо обминути полотна Макса Ернста чи кінофільми Луїса Бунюеля *"Андалузький пес"* і *"Золотий вік"*. Словом, багато поетичних особливостей потрібно розглядати не тільки у межах

лінґвістики, а й з погляду загальної семіотики. Це твердження справедливе не тільки щодо словесного мистецтва, але й щодо усіх різновидів мови, або навіть з усіма знаковими системами (пансеміотична система, пансеміотичні особливості).

Аналогічно друге заперечення не містить нічого, що б належало тільки літературі: питання про зв'язок між словом та світом дотичне не тільки до словесного мистецтва, але й взагалі до усіх видів мовленнєвої діяльности.

До компентенції лінґвістики входять усі можливі проблеми відношення між мовленням та "універсумом (світом) мовлення"; лінґвістика повинна давати відповіді на запитання, які елементи цього універсуму словесно оформлюються у конкретному мовленнєвому акті, і як саме це оформлення відбувається. Однак значення істинности для різних висловлювань, оскільки вони, за твердженнями логіків, є "позамовними сутностями", взагалі лежать за межами поетики та лінґвістики.

Інколи стверджують, що поетика, на відміну від лінґвістики, займається оцінюванням. Таке протиставлення цих галузей ґрунтується на ширшому, але помилковому, тлумаченні контрасту між структурою поезії та іншими типами мовленнєвих структур: стверджують, що останні протиставляються своїм "випадковим", ненавмисним характером "невипадковій", цілеспрямованій поетичній мові. Але будь-яка мовленнєва поведінка цілеспрямована, хоча мета може бути доволі різною; відповідність між засобами, що використовуються, та бажаним ефектом, тобто заданою метою, - це проблема, яка усе більше захоплює учених, що досліджують різні типи мовленнєвої комунікації.

Між поширенням мовних явищ у просторі і часі, з одного боку, та просторово-часовим поширенням літературних моделей, з іншого, точна відповідність, значно точніша, ніж вважає критика. Навіть такі дискретні стрибки, як відродження маловідомих або зовсім забутих поетів, як наприклад, посмертне відкриття та канонізація творчости Джеральда Менлі Гопкінса, пізня слава Лотреамона серед сюрреалістів і значний вплив до недавнього часу невизнаного Ципріана Норвіда на сучасну польську поезію, знаходять паралель в історії літературних мов, де інколи оживають архаїчні, давно забуті моделі, прикладом може бути літературна чеська мова, у якій на початку XIX ст. почали поширюватися моделі XVI ст.

На жаль, термінологічне сплутування "літературознавства" й "критики" нерідко призводить до того, що дослідник літератури замінює опис справжнього значення літературного твору суб'єктивним оцінним вироком. Назва "літературний критик" так само мало пасує дослідникові літератури, як назва "граматичний ("лексичний") критик" - лінґвістові. Синтаксичні та морфологічні дослідження не замінює нормативна граматика; аналогічно ніякий маніфест, що нав'язує літературні смаки і думки цього чи іншого критика, не замінить об'єктивного наукового аналізу словесного мистецтва. Однак не слід вважати, що ніби це твердження проповідує пасивний принцип *laissez faire*; у будь-яких сферах мовленнєвої культури потрібна організація, планування, нормативна діяльність. Проте чому ми чітко розрізняємо теоретичну і прикладну лінґвістику або фонетику й орфоепію, та не проводимо чіткої межі між літературознавством і критикою?

Літературознавство, центром якого є поетика, розглядає, як і лінґвістика, два типи проблем: синхронні та діахронні. Синхронний опис охоплює не тільки літературну продукцію конкретної епохи, а й ту частину літературної традиції, яка у цю епоху зберігає життєздатність. Так, наприклад, Шекспір, з одного боку, і Донн,

Марвелл, Кітс та Емілі Дікінсон, з іншого, для поетичного світу сучасної Англії є живою поезією; паралельно творчість Джеймса Томпсона або Лонґфелло нині не належить до живих художніх вартостей. Відбір класиків та їхня реінтерпретація сучасними течіями - найважливіша проблема синхронного літературознавства. Синхронну поетику, як і синхронну лінґвістику, не слід сплутувати зі статикою; за будь-яких умов необхідно розрізняти архаїчніші форми та нововведення. Усякий сучасний стан переживається у його часовій динаміці; інакше, як у поетиці, так і в лінґвістиці при історичному підході треба розглядати не лише зміни, але й постійні, статичні елементи. Повна, всеохоплююча історична поетика чи історія мови - це надбудова, що зводиться на основі послідовних синхронних описів. Відрив поетики від лінґвістики виправданий тільки тоді, коли сфера лінґвістики незаконно обмежується. Наприклад, якщо вважати, як це роблять деякі лінґвісти, що речення є максимальною конструкцією, що піддається аналізові, чи коли зводити лінґвістику або тільки до граматики, або тільки до питань зовнішньої форми без зв'язку з семантикою, або ж до інвентаря значущих засобів без урахування їхнього вільного варіювання. Вегелін чітко сформулював дві найсуттєвіші і пов'язані між собою проблеми, що постають перед лінґвістикою: перегляд гіпотези про мову як про моноліт і вивчення взаємозалежности відмінних структур у межах однієї мови. Певна річ, що для будь-якого мовного колективу, будь-якого мовця єдність мови існує; однак цей загальний код постає як система взаємопов'язаних субкодів. У кожній мові співіснують моделі, які конкурують з різними функціями.

Мусимо згодитися з Сапіром, що, загалом, "висловлювання думок повністю панує у мові..." (1), але це не означає, що лінґвістика повинна нехтувати "вторинними факторами". Емоційні елементи мовлення, які, як схильний вважати Джоос, не можуть описуватися "необхідним числом абсолютних категорій", і розглядаються як "позамовні елементи реального світу". Тому "для нас вони стають дуже невиразними, невловимими, змінними явищами, - узагальнює Джоос, - і ми відмовляємося терпіти їх у нашій науці" (2).

Джоос - великий майстер редукції, вилучення надлишкових елементів; але його вперта вимога "вигнати" емоційні елементи з лінґвістики призведе до радикальної редукції - до *reductio ad absurdum*.

[...] Мову слід вивчати в усій різноманітності її функцій. Перш ніж приступити до розгляду поетичної функції мови, ми повинні визначити її місце серед інших мовних функцій. Щоб описати ці мовні функції, потрібно вказати, з яких основних компонентів складається будь-яка мовленнєва подія, будь-який акт мовленнєвого спілкування.

Адресант (addresser) надсилає повідомлення *адресатові (adressee)*. Щоб повідомлення змогло виконати свої функції, необхідні: *контекст*, про який йдеться (в іншій, не зовсім однозначній термінології, "референт" - *referent*); адресат повинен сприймати контекст, який повинен бути або вербальним, або ж допускати вербалізацію; *код*, повністю або ж частково спільний для адресата (чи інакше, для того, хто кодує і того, хто декодує); і, нарешті, *контакт* - фізичний канал і психологічний зв'язок між адресатом і адресантом, що уможливлюють встановлення та підтримання комунікації. Усі ці фактори, необхідні елементи мовленнєвої комунікації, можна подати у вигляді такої схеми:

контекст
повідомлення
Адресант----------Адресат
контакт
код

Кожному з шести факторів відповідає певна функція мови. Але даремно шукати мовленнєві повідомлення, які б виконували тільки одну з цих функцій. Відмінності між повідомленнями полягають не у монопольному виявленні якоїсь однієї функції, а у їхній відмінній ієрархії. Словесна структура повідомлення залежить, насамперед, від функції, яка переважає. Поза тим, хоч установка на *референта*, орієнтація на контекст, словом, так звана *референтивна* (денотативна або когнітивна) функція є основним завданням багатьох повідомлень, лінгвіст-дослідник повинен зважати й на побічні вияви інших функцій.

Так звана *емотивна* або експресивна функція, що концентрується на *адресантові*, має за мету пряме вираження ставлення мовця до того, про що він говорить. Вона пов'язується з прагненням справити враження певних емоцій, справжніх чи вдаваних; тому термін "емотивна" (функція), який увів і обстоював А. Марті (3), вдаліший, ніж "емоційна". Вигуки становлять чисто емотивний пласт мови. Вони відрізняються від реферативної мови як своїми звуковими обрисами (особливі звукосполучення чи, навіть, звуки, що не трапляються в інших словах), так і синтаксичною роллю (вони не є членами речень, а тільки їх еквівалентами). "Ту-ту-ту", - сказав Мак-Гінті; повне висловлювання конандойлівського героя складається з повторення цокаючого звука. Емотивна функція, яка у чистому вигляді виявляється у вигуках, забарвлює деякою мірою усі наші висловлювання - на звуковому, граматичному та лексичному рівнях.

Аналізуючи мову з погляду інформації, ми не повинні обмежувати поняття інформації когнітивним (пізнавально-логічним) аспектом мови. Коли людина послуговується експресивними елементами, щоб висловити гнів чи іронію, вона, безумовно, передає інформацію. Очевидно, що така мовленнєва поведінка не може зіставлятися з такою несеміотичною діяльністю, як, наприклад, процес поглинання їжі - "з'їдання грейпфрута" (всупереч сміливому порівнянню Чатмена). Різниця між *big* (англ. - великий) і *bi:g* з емфатично розтягнутим голосним - умовна кодова ознака мови, точнісінько, як різниця між короткими та довгими голосними у чеській мові: *vi* (ви) та *(vi:)* (знає); однак відмінність між *(vi)* та *(vi:)* є фонемною, а між *(big)* і *(bi:g)* емотивною. Якщо ж нас цікавлять фонемні інваріанти, то англійські *(i)* та *(i:)* - тільки варіанти однієї й тієї ж фонеми, але якщо ми переходимо до емотивних одиниць, інваріант і варіанти міняються місцями: довгота і короткість стають інваріантами та реалізуються у змінних фонемах. Теза С. Сапорти з приводу того, що емотивні відмінності є позамовними та "характеризують спосіб передачі повідомлення, а не саме повідомлення", довільно зменшує інформаційний об'єм повідомлення.

Якось автор Московського Художнього театру розповідав мені, як на прослуховуванні Станіславський запропонував зробити зі слів "сегодня вечером" сорок різних повідомлень, змінюючи експресивне забарвлення фрази. Цей артист перелічив майже сорок різних ситуацій, потім вимовив ці слова відповідно до кожної з

ситуацій, причому аудиторія повинна була впізнати ситуацію, про яку йдеться тільки зі звукового обрису цих двох слів. Щоб описати й проаналізувати сучасну російську літературну мову, ми попросили актора повторити дослід Станіславського. Він уклав список приблизно п'ятдесяти співвідносних з цим еліптичним реченням ситуацій та записав їх на магнітофонну плівку. Більшість з них була правильна та зрозуміла для носіїв московської говірки.

Отже, стає зрозумілим, що усі емотивні ознаки, безумовно, підлягають лінґвістичному аналізові.

Орієнтація на *адресата* - *кононативна* функція - знаходить своє чисто граматичне вираження у кличному відмінку і наказовому способі, які синтаксично, морфологічно, а часто й фонологічно відхиляються від інших іменних та дієслівних категорій. Наказові речення докорінно відрізняються від розповідних: останні можуть бути істинними або хибними, а перші - ні. Коли у п'єсі О'Ніла *"Фонтан"* Нано (різким, наказовим тоном) каже "Пий!", ми не можемо поставити запитання: "Це істинно чи ні?", хоч таке запитання цілком можливе для речень *"Він пив", "Він буде пити", "Він пив би"*. На відміну від наказових, розповідні речення можна перетворювати у запитальні: "Чи він пив?", "Чи він буде пити?", "Чи він пив би?"

У традиційній моделі мови, яку особливо чітко описав К. Бюлер (4), розрізняли тільки три функції - емотивну, кононативну та референційну. Відповідно й у моделі виділяли три "вершини": перша особа - мовець, друга особа - слухач та "третя особа" - власне, хтось чи щось, про що йде мова. З цієї тріади функцій легко виводяться деякі додаткові функції. Так, магічна, заклинальна функція - це, по суті, ніби перетворення відсутньої або неживої "третьої особи" в адресата конотативного повідомлення. "Нехай скоріше зійде цей ячмінь, *тьфу, тьфу, тьфу*" (литовське заклинання) (5. С. 69). "Вода-водиця, ріка-цариця, зоря-зірниця. Понесіть сум-кручину за синє море в морську пучину... Як у морській кручині сір камінь не встає, так щоб у раба Божого ім'ярек сум-кручина до ретивого серця не приступала й не привалювалася, відсахнулась би і відвалилась" (північноросійські замовляння) (6. С. 217-218). "Стій сонце над Гаваоном, і місяць над долиною Аілонською і зупинилося сонце, і місяць стояв..." (*Книга Ісуса Навіна*, 10. 12-13). Проте в акті мовленнєвої комунікації виділяємо ще три конститутивних елементи і розрізняємо три відповідні функції мови.

Існують повідомлення, головним призначенням яких є встановлення, продовження або припинення комунікації, перевірка роботи каналу зв'язку ("Алло, ви мене чуєте?"), акцент уваги на співрозмовника чи переконання, що він уважно слухає ("Ти слухаєш?" або ж кажучи словами Шекспіра: "Віддай мені свої вуха", а на іншому кінці проводу "Так-так"). Ця скерованість на *контакт*, або ж у термінах Малиновського (7), *фатична* функція, реалізується за посередництвом обміну ритуальними формами або навіть цілими діалогами, єдиною метою яких є підтримання комунікації.

Прагнення розпочати і підтримувати комунікацію характерне для птахів, що говорять; власне фатична функція мови - єдина спільна функція для них і для людей. Цю функцію діти засвоюють першою; прагнення вступити в комунікацію з'являється у них значно раніше, ніж вміння передавати або приймати інформативні повідомлення.

[...] У сучасній логіці проводиться різниця між двома рівнями мови: "об'єктив-

ною мовою", якою говорять про зовнішній світ, і "метамовою", якою говорять про мову. Одначе метамова - це не тільки необхідний інструмент, який застосовують для досліджень логіки та лінґвістики; вона займає неабияке місце у нашій повсякденній мові. Як мольєрівський Журден, що говорив прозою і не здогадувався про це, ми послуговуємося метамовою, не усвідомлюючи метамовного характеру наших операцій. Коли мовцеві або слухачеві треба перевірити, чи послуговуються вони одним і тим же кодом, то предметом мовлення стає власне цей код: мовлення виконує тут *метамовну* функцію (себто функцію тлумачення).

Ми розглянули всі шість факторів, що беруть участь у мовленнєвій комунікації, за винятком власне повідомлення. Скерованість на *повідомлення* як таке, концентрація уваги на повідомленні заради нього ж - це *поетична* функція мови. Цю функцію неможливо вивчати успішно ізольовано від загальних проблем мови, і з іншого боку, аналіз мови вимагає достеменного розгляду її поетичної функції. Будь-які спроби обмежити сферу поетичної функції тільки поезією або звести поезію тільки до поетичної функції приховують у собі небезпечну спрощеність. Поетична функція - не єдина функція вербального мистецтва, а тільки його головна визначальна функція, тоді коли в усіх інших видах мовленнєвої діяльности вона постає вторинним, додатковим компонентом. Ця функція, підсилюючи відсутність знаків, поглиблює фундаментальну дихотацію між знаками і предметами. Тому, займаючись поетичною функцією, лінґвісти не можуть обмежуватися сферою поезії.

[...] Як ми говорили вище, з одного боку, лінґвістичне вивчення поетичної функції повинно виходити за межі поезії, а з іншого, - лінґвістичний аналіз поезії не може обмежуватися тільки поетичною функцією. Поряд з головною поетичною функцією у поезії використовуються й інші мовленнєві функції, причому особливості різноманітних жанрів поезії зумовлює різний ступінь використання тих чи інших функцій. Епічна поезія, сконцентрована на третій особі, спирається більше на комунікативну функцію мови; лірична поезія, спрямована на першу особу, тісно пов'язана з експресивною функцією; "поезія другої особи" просякнута апелятивною функцією: вона або ж просить, або повчає, залежно від того, хто кому підлеглий - перша особа другій чи навпаки.

Після завершення більш-менш поверхового опису шести головних функцій мовленнєвої комунікації нашу схему основних компонентів комунікативного акту можемо доповнити відповідною схемою цих функцій:

Комунікативна (референтивна)
Апелятивна
Поетична
Експресивна
Фатична
Метамовна

Яким же є емпіричний лінґвістичний критерій поетичної функції? Точніше, яка внутрішня ознака повинна бути притаманна будь-якому поетичному творові? Щоб відповісти на це запитання, пригадаємо дві головні операції, що використовуються у мовленнєвій поведінці: це *селекція* і *комбінація*. Якщо тема *(topic)* повідомлення - "дитина", то мовець відбирає один з більш-менш подібних іменників, які є: *дити-*

-а, дитя, підліток, малюк тощо, які усі в певному сенсі є еквівалентами. Далі, щоб висловитися з приводу цієї теми, мовець може вибрати одне з семантично спорідненних дієслів: спати, дрімати, куняти тощо. Обидва відібрані слова комбінуються у мовленнєвому ланцюгу. Селекція здійснюється на основі еквівалентности, подібности та відмінности, синонімії й антонімії; комбінація - побудова речення - ґрунтується на суміжності. *Поетична функція проектує принцип еквівалентности з осі селекції на вісь комбінації.* Еквівалентність стає конституючим моментом у послідовності. У поезії один склад прирівнюється до будь-якого складу цією ж послідовністю; словесний наголос прирівнюється до словесного наголосу, а відсутність наголосу - до його відсутности; просодична довгота зіставляється з довготою, а короткість - з короткістю; словесні межі прирівнюються до словесних меж, а відсутність меж - до їх відсутности; синтаксична пауза рівняється до синтаксичної паузи, а відсутність паузи - до її відсутности. Склади перетворюються в одиниці міри, точнісінько як мори та наголоси.

Можливе заперечення, що метамова також послуговується еквівалентними одиницями при творенні послідовностей, коли синонімічні висловлювання комбінуються в речення, які стверджують рівність: A=A. Однак поезія і метамова діаметрально протилежні: у метамові послідовність використовується для побудови рівностей, а у поезії рівність стає засобом творення послідовностей.

У поезії, і до певної міри у прихованих виявах поетичної функції, різні послідовності, обмежені границями слів, стають співмірними за умови сприйняття їх як ізохронних чи ієрархічно впорядкованих. Словосполучення *Джоан і Марджорі* ілюструє поетичний принцип складової градації, який став обов'язковим у клаузулах сербського народного епосу (8). Якби у сполученні *innocent bystanden* (наївний спостерігач) обидва слова не були дикталічними, воно хтозна, чи стало б шаблоном. Симетрія трьох двоскладових дієслів з однаковими початковими приголосними та кінцевими голосними надає особливого блиску і лаконічности висловлюванню Цезаря про перемогу *"Veni, vidi, vici"*.

Вимір послідовностей - це прийом, який, поза поетичною функцією, у мові не використовується. Лише у поезії, де систематично повторюються еквівалентні одиниці, час потоку мовлення відчувається аналогічно до музичного часу, якщо звернутися до іншої семіотичної моделі. Джеральд Меклі Гопкінс, видатний дослідник поетичної мови, визначав вірш як "мовлення, у якому повністю або частково повторюється одна й та ж звукова фігура" (9). На запитання Гопкінса, "чи є будь-який вірш поезією?", можна доволі чітко відповісти, як тільки ми припинимо довільно обмежувати поетичну функцію сферою поезії. Мнемонічні рядки, що цитує Гопкінс *(Thirty days hath September - "У вересні 30 днів")*; сучасні рекламні віршики; версифіковані середньовічні закони, які згадує Лотц, санскритні наукові трактати у віршах, що в індійській традиції суттєво відрізнялися від справжньої поезії *(kavya)* - усі ці метричні тексти використовують поетичну функцію, хоч тут вона не є визначальною, домінуючою, як в поезії. Отже, вірш виходить за межі поезії, але водночас він обов'язково передбачає поетичну функцію.

[...] Безсумнівно, що жодна людська культура не обходиться без віршоскладання, але не всім культурам відомий "прикладний вірш"; та навіть у тих культурах, де існують і чистий, і прикладний вірш, останній є вторинним, незаперечно похідним явищем. Використання поетичних засобів для будь-якої мети не позбавляє їх пер-

винної суті - точнісінько, як і елементи експресивної мови, що використовуються у поезії, зберігають своє емоційне забарвлення. Обструкціоніст у парламенті може декламувати *"Пісню про Гайавату"* тому, що ця поема доволі довга; поза тим, поетичність усе ж залишається первинною сутністю тексту, первинним задумом автора. Очевидно, що існування рекламних радіо- і телепередач у віршах з музикою та художнім оформленням не змушує нас розглядати питання вірша або музичної та живописної форми відірвано від вивчення поезії, музики й малярства.

Підсумуємо. Аналіз вірша знаходиться повністю в компентенції поетики, й останню можна окреслити як ту частину лінґвістики, яка розглядає поетичну функцію співвідносно з іншими функціями мови. Поетика у більш загальному сенсі цього слова розглядає поетичну функцію не тільки у поезії, де остання виступає на перший план щодо інших мовних функцій, але й поза межами поезії, де можуть переважати й інші функції.

Поняття повторюваної "звукової фігури", використання якої, як помітив Гопкінс, є визначальною ознакою вірша, слід уточнити. У таких типах фігур завжди використовується, у ліпшому випадку, один (або більше) бінарний контраст між більше і менше "просуненими" сеґментами мовлення, що реалізується різними відрізками послідовностей фонем.

У складі більше просунена ядерна складова частина, що творить вершину складу, протиставляється менше просуненим, периферійним нескладовим фонемам. Будь-який склад містить у собі складову фонему та інтервал між двома послідовними складовими фонемами заповнюється - в одних мовах завжди, а в інших - у більшості випадків - периферійними, нескладовими фонемами. У так званому силабічному (складовому) віршоскладанні кількість складів у метрично обмеженому ланцюгу (часовому відрізку) є постійним, тоді як нескладова фонема чи групи цих фонем між кожними двома складовими у метричному ланцюгу потрібна тільки у тих мовах, у яких зіяння неприпустиме. Другим виявом тенденції до однорідности складової моделі є відсутність закритих складів наприкінці рядка, яка спостерігається у сербських епічних піснях. В італійському силабічному віршоскладанні виявляється тенденція трактувати послідовність голосних, які не розділені приголосними, як один метричний склад (пор. (10), розд. VIII-IX).

У деяких типах віршоскладання склад - це постійна одиниця віршованого виміру і лише граматична межа є єдиною демаркаційною лінією між метричними послідовностями, тоді як в інших типах віршоскладання склади поділяються на такі, що більше або менше виділяються та розрізняються з погляду їх метричної функції, два рівні граматичних меж - межі слів та синтаксичні паузи.

За винятком різновидів так званого вільного вірша *(vers libre)*, що ґрунтується лише на інтонаціях та сполучених з ними паузах, у всякому метрі склад використовується як одиниця виміру, або у кращому випадку, в окремих віршових відрізках. Так, у цілком тонічному вірші (*sprung rhythm* у термінології Гопкінса) кількість складів у слабому часі (*slak*, букв. "долина", "низина", як називає його Гопкінс) може варіюватися, але сильний час (іктус) обов'язково містить один-єдиний склад.

У будь-якому тонічному вірші контраст між більшою або меншою просуненістю реалізується протиставленням наголошених та ненаголошених складів. Більшість тонічних систем ґрунтується на контрасті між складами, що несуть словесний наголос, та складами, що не несуть його; однак деякі різновиди тонічного вірша опери-

ють синтаксичними разовими наголосами, які Уімзетт і Берделі називають "головним наголосом головних слів", причому склади з такими наголосами протиставляються складам без головного, синтаксичного наголосу.

У кількісному ("хронемному") вірші довгі та короткі склади взаємно протиставляються як більше та менше просунені. Цей контраст, звичайно, реалізується у складових ядрах, що бувають фонологічно довгими і короткими. Однак у таких метричних системах, як давньогрецька чи арабська, де довгота "за положенням" прирівнюється до довготи "за природою", мінімальні склади, що включають приголосну фонему одномірну голосну, протиставляються складам з додатковим елементом (з другою морою або приголосною, що закриває склад) як простіші й менш просунені, на противагу складам складнішим та більш просуненим...

У класичній китайській поезії (11) склади з модуляцією тону (кит. *tse*, цзе "ламаний тон") протиставляються без тонової модуляції (*ping*, пин "рівний тон"); однак, безсумнівно, що ця протилежність базується на кількісному принципі, про що здогадувався Поліванов (12) і що точніше витлумачив Лі (13). У китайській метричній традиції рівні тони виникли на противагу ламаним тонам, як довгі тонові піки - вершини складів - коротким, тому, по суті, китайський вірш базується на протиставленні довготи та короткости.

Джозеф Ґрінберґ звернув увагу на інший різновид тонового віршоскладання - вірш загадок народу ефік, що базується на рівні тону. У прикладах, які навів Сіммонс (14. С. 228), питання і відповідь творять два восьмискладники з однаковим розподілом складів з високим *(в)* та низьким *(н)* тоном, навіть більше, у кожнім піввірші останні три з чотирьох складів мають однаковий розподіл тонів: *нввн (вввн) нввн.* Коли китайське віршоскладання є різновидом кількісного вірша, то вірш загадок народу ефік пов'язаний зі звичайним тонічним віршем протиставлення двох ступенів виділення - силою та висотою голосового тону. Отже, метрична система віршоскладання може базуватися тільки на протиставленні складових вершин і схилів (силабічний вірш), на порівняльному рівні складових вершин (тонічний вірш) і на відносній довготі складових вершин або цілих складів (кількісний вірш).

[...] У підручниках з літературознавства інколи трапляються традиційні забобони - протиставлення силабізму, як простого механічного відліку складів, живій пульсації тонічного вірша. Якщо ми одночасно розглянемо бінарні розміри суто силабічного та суто тонічного віршоскладання, то виявимо дві однорідні хвилеподібні послідовності вершин і низин. З цих двох хвилеподібних кривих силабічна має ядерні фонеми на вершинах і периферійні внизу. Як звичайно, і в тонічній кривій, що накладається на силабічну, чергуються наголошені та ненаголошені склади на гребенях та впадинах відповідно.

Для порівняння з розмірами англійського вірша я зверну вашу увагу на аналогічні російські бінарні розміри (за останні 50 років ці розміри були добре вивчені; особливо див. працю К. Тарановського (15)). Структуру вірша можна повністю описати й інтерпретувати у термінах умовних ймовірностей. Обов'язковим правилом для всіх російських розмірів є збіг кінця рядка з межею слова; поряд з цим законом у класичних взірцях російського силабо-тонічного вірша спостерігаються ще й такі закономірності: 1) кількість складів у рядку (від початку до останнього іктусу) постійна; 2) цей останній іктус у рядку збігається зі словесним наго-

лосом; 3) наголошений склад не може займати слабку позицію *(upbeat)*, якщо на іктус припадає ненаголошений склад цього ж слова (отже, словесний наголос може збігатися зі слабою позицією лише в односкладовому слові).

Крім усіх цих характеристик, обов'язкових для будь-якого рядка, написаного у такому розмірі, можна виділити ще низку властивостей, що доволі часто, але не завжди, виявляються. Ці властивості, поява яких ймовірна ("Ймовірність менша за одиницю"), поряд з властивостями, поява яких обов'язкова, ("Ймовірність - одиниця"), також входять до поняття розміру. Послуговуючись термінами, якими Черрі описує комунікацію між людьми (16), ми могли б сказати, що читач віршів, безумовно, "не зможе приписати числові значення частоти" окремим компонентам розміру, однак, оскільки він сприймає форму вірша, він підсвідомо відчуває "частотну ієрархію" цих елементів...

У ямбічному рядку Шеллі *"Laugh with an inextinguishable"* три з п'яти іктусів позбавлені словесного наголосу. Ненаголошених сім з шістнадцяти іктусів у наступному чотиривірші (Б. Пастернак, *"Земля"*, чотиристопний ямб):

И улица за панибрата
С оконницей подслеповатой,
И белой ночи и закату
Не разминуться у реки.

Оскільки більшість іктусів збігається зі словесними наголосами, слухач або читач російських віршів очікує, з великою ймовірністю, на словесний наголос на кожному парному складі ямбічного рядка. Але вже на початку пастернаківського чотиривірша, четвертий та шостий склади і у першому, і у другому рядках *ошукують його сподівання*. Міра такої "ошуканости" збільшується, коли наголос у сильному іктусі пропущений, і стає особливо відчутною, коли ненаголошені склади з'являються у двох сусідніх іктусах. Ненаголошеність сусідніх іктусів менше ймовірна і тому помітніша, якщо вона властива усьому піввіршеві, як в одному з наступних рядків цього ж рядка: "Чтобы за городскою гранью" *[stebyzegerackoju gran'ju]*.

Сподівання залежить від того, як трактується конкретний іктус у вірші, що розглядається та й взагалі у метричній традиції. Однак у передостанньому іктусі ненаголошеність може "переважувати" наголос. Так, у вірші *"Земля"* із 41-го рядка тільки 17 мають словесний наголос на шостому складі. Окрім того, інерція наголошених парних складів, що чергуються з ненаголошеними непарними складами, спонукає очікувати наголос і на шостому складі чотиристопного ямба.

Доволі природно, що власне Едгар Аллен По, поет і теоретик "ошуканих сподівань" правильно оцінив, з огляду на метрику й психологію, відчуття винагороди за неочікуване, яке виникає у читача на ґрунті "очікування"; неочікуване й очікуване не мисляться одне без одного, як "зло не існує без добра" (17). Тут цілком прийнятна формула Р. Фроста з *The Figure A Poem Makes:* "Прийом тут такий самий, як у коханні" (18).

Так звані зсуви словесного наголосу у багатоскладових словах з іктусу на слабку позицію (*reversed feet*, буквально "перекинені стопи"), що трапляються у стандартних формах російського вірша, зовсім звичайні в англійській поезії - після метричної і/або синтаксичної паузи. Яскравим прикладом цього є ритмічне варію-

вання одного й того ж прикметника у мільтонівському рядку *"Infinite wrath and infinite dispair"*. В іншому рядку - *Neaver, my God, to Thee, neaver to Thee* - наголошений склад одного й того ж слова двічі опиняється у слабкій позиції: вперше - на початку рядка, вдруге - на початку словосполучення. Ця довільність, яку розглянув О. Есперсон (19) і яка допустима у багатьох мовах, легко тлумачиться особливою важливістю відношення між слабкою позицією та іктусом, що безпосередньо їй передує. Там, де це безпосереднє передування порушує пауза, слабка позиція стає *байдужим складом (syllaba anceps)*.

Поза правилами, що задають обов'язкову специфіку віршеві, до розміру належать також і правила, що керують його факультативними особливостями. Ми схильні називати ці явища, відсутність наголосу в іктусі та наголос у слабкій позиції, відхиленнями, хоча слід пам'ятати, що це - припустимі коливання у межах закону. У британській парламентській термінології - це не опозиція його величності, а опозиція його величности. Якщо порушення розміру вкорінюється, вони стають метричними правилами. Розмір абсолютно не є абстрактною, теоретичною схемою. Розмір, чи у більш експліцитних термінах, *схема вірша (verse design)*, лежить в основі структури кожного окремого рядка чи, користуючись логічною термінологією, кожного окремого *взірця вірша (verse instance)*. Схема та взірець - співвідносні поняття. Схема вірша визначає інваріантні ознаки *взірців вірша і межі варіюванню*.

Схема вірша торкається не тільки його звукової форми; вона є значно ширшим мовним явищем й не піддається ізольованій фонетичній характеристиці. Я кажу про "мовне явище", хоча Чатмен вказує, що "ритм як система існує і поза мовою". Так, ритм трапляється і в інших видах мистецтва, де важливу роль відіграє часова послідовність.

[...] Є багато інших лінґвістичних проблем - наприклад, синтаксис, - які аналогічно виходять за межі мови та належать до різноманітних семіотичних систем. Ми можемо навіть говорити про граматику сиґналів вуличного руху.

Існують такі системи сиґналів, де жовте світло у сполученні з зеленим означає, що вільний перехід (проїзд) зараз буде перекритий, а жовтий у сполученні з червоним означає наближення поновлення вільного переходу (проїзду); у таких системах жовтий колір відповідає дієслівному доконаному виду. Поетичний ритм має настільки багато внутрішньомовних особливостей, що його найвигідніше розглядати зі суто лінґвістичного погляду.

Додамо, що при дослідженнях не можна нехтувати ніякими мовними особливостями схеми вірша. Так, наприклад, було б фатальною помилкою заперечувати визначальну роль інтонації в англійських розмірах. Не кажучи вже про її фундаментальне значення у розмірах такого майстра, як Вітмен, неможливо іґнорувати метричну функцію паузної інтонації (*"finale juncture"* - кінцеве стикування) у "каданс" або в "антикаданс" (20), наприклад, у вірші *"The Rape of The Lock"*, де спеціально уникають *enjambements*. І навіть нагромадження *enjambements* нічого не змінює в їхньому статусі: вони залишаються відхиленнями, вони завжди тільки підкреслюють нормальний збіг синтаксичної паузи та паузної інтонації з метричною межею. За будь-якого способу декламування інтонаційні обмеження вірша залишаються чинними. Інтонаційний малюнок, притаманний віршеві, поетові або поетичній школі, - це одна з найважливіших тем, які залучили до обговорення російські формалісти (21, 22).

Схема вірша втілюється у *взірцях* вірша. Звичайно, вільне варіювання цих взірців позначається дещо двозначним терміном "ритм". Варіювання взірців вірша у межах даного вірша треба чітко розрізняти від варіювання взірців виконання. Прагнення "описувати віршовий рядок так, як він дійсно виконується" менш корисне для синхронного та історичного аналізу поезії, ніж для вивчення декламації тепер і в минулому. Однак істина проста й очевидна: "Для одного вірша є багато різних способів виконання, що різняться між собою у багатьох аспектах. Виконання - це подія, тоді як сам вірш, якщо взагалі ми маємо перед собою вірш, повинен бути деяким постійним об'єктом". Це мудре нагадування Уімзетта і Борделлі - один із суттєвих принципів сучасної метрики...

Вірш - це насамперед повторювана "звукова фігура". Звукова насамперед, але не єдино звукова. Будь-які спроби звести такі поетичні уклади, як метр, алітерація чи рима, тільки до звуку, виявляються спекулятивними побудовами, що позбавлені емпіричного обґрунтування. Проектування принципу еквівалентности має глибше й ширше значення. Валері говорив про поезію як про "хитання між звуком та змістом" (23); цей погляд реалістичніший та науковіший, ніж будь-яке відхилення у фонетичний ізоляціонізм.

Хоч рима і визначається як регулярне повторення еквівалентних фонем та груп фонем, було б небезпечним спрощенням розглядати риму тільки з погляду звуку. Рима обов'язково призводить до семантичного зближення одиниць, що римуються ("співдрузі по римі", як їх називає Гопкінс).

Поет, чи навіть уся школа, може тяжіти до граматичної рими або, навпаки, уникати її. Рими повинні бути або граматичними, або антиграматичними; звичайно, граматична рима, яка індиферентна щодо зв'язку між звуком та граматичною структурою, виявилась би, як і будь-який аграматизм, у сфері мовленнєвої патології.

Якщо поет прагне уникати граматичних рим, то для нього, як зауважує Гопкінс, "краса рими полягає у двох елементах - подібності або тотожності звучання й неподібності або відмінності значення" (9). Якими б не були відношення між звуком та смислом за умови різних підходів до рими, обидва плани обов'язково беруть участь у грі. Після зауважень Уімзетта про семантичну значущість рими (24) й потребу дослідження рими у слов'янських мовах, що здійснювалося останнім часом, учений, який займається поетикою, хтозна чи може стверджувати, ніби рими пов'язані зі значенням дуже туманно й невизначено. Рима - це тільки окремий, хоч і найсконцентрованіший вияв більш загальної, ми б сказали, навіть фундаментальної, особливости поезії, а власне *паралелізму*. І тут Гопкінс у своїй студентській праці 1865 р. демонструє надзвичайне проникнення у суть поезії. "Стосовно штучних прийомів у поезії (можливо ми не помилимося, якщо скажемо усіх прийомів), то вони зводяться до принципу паралелізму. Структура поезії базується на безперервному паралелізмі, починаючи від так званих "паралелізмів" єврейської поезії й антифонів церковної музики і до складних побудов грецького, італійського або англійського вірша. Паралелізм обов'язково буває двох типів: такий, де протиставлення чітко виражене, і такий, де воно радше перехідне, так би мовити, хроматичне. Зі структурою вірша пов'язаний тільки перший тип, себто чітко виражений паралелізм, який виявляється у ритмі (повторюваність певних послідовностей ритму), алітераціях, асонансах та римах. Внаслідок цих повторюваностей породжуєть-

ся відповідна повторюваність або паралелізм у словах або думках. Грубо кажучи, можна стверджувати (маючи на увазі радше тенденцію, ніж результат), що чим чіткіше виражений паралелізм у формальній структурі або у виразових засобах, тим чіткіше проявлятиметься паралелізм у словах та у смислі... До паралелізмів чіткого або "різкого" типу належать метафори, порівняння, алегорії тощо, де ефект досягається подібністю речей, а також антитеза, контраст тощо, де паралелізм досягається завдяки їхній неподібності" (9). Словом, еквівалентність у сфері звучання, спроектована на послідовність як головний принцип, неминуче зумовлює семантичну еквівалентність, а на будь-якому рівні мови будь-який компонент такої послідовности обов'язково призводить до одного з двох корелятивних зіставлень, як Гопкінс вдало означив як "порівняння на базі подібности" та "порівняння на базі неподібности".

[...] У фольклорі можна віднайти найчіткіші та стереотипні форми поезії, особливо придатні для структурного аналізу (як показав Сібеок на марійському матеріалі). Взірці усної традиції, що використовує граматичний паралелізм для сполучення послідовних рядків, як, наприклад, у фінно-угорській (25, 26), а також і в російській народній поезії, можна успішно дослідити на всіх мовних рівнях: фонологічному, морфологічному, синтаксичному і лексичному. При цьому ми дізнаємося, які елементи трактуються як еквівалентні та як власне подібність на одних рівнях відтінюється спеціальною відмінністю на інших. Такі форми змушують нас згодитися із зауваженням Ренсома, що "співвіднесення розміру та значення - це органічний поетичний акт, у якому виявляються усі суттєві властивості поезії..." (27). Такі чіткі традиційні структури дають змогу відкинути сумніви Уімзета про можливість написання граматики взаємодії розміру та смислу, а також граматику розміщення метафор. Як тільки-но паралелізм стає каноном, одразу взаємодія розміру та значення й розміщення тропів перестають бути "вільними, індивідуальними, непередбачуваними компонентами поезії".

Ще у 80-х рр. минулого століття знаменитий дослідник слов'янської поетики Потебня вказував, що в народній поезії символ може бути опредмечений, перетворюючись в аксесуари довколишньої дійсности. "Символ, одначе, ставиться у зв'язок з дією. Так порівняння подається у формі часової послідовности" (28). У прикладах, які навів Потебня із слов'янського фольклору, верба, біля якої проходить дівчина, є водночас її образом; дерево і дівчина ніби співприсутні в одному й тому ж уявленні верби. Аналогічно кінь у любовних піснях залишається символом чоловіка не тільки тоді, коли молодець просить дівчину нагодувати його скакуна, але й тоді, коли коня сідлають, відводять до конюшні або прив'язують до дерева.

У поезії існує тенденція до прирівнювання компонентів не тільки фонетичних послідовностей, але й також і будь-яких послідовностей семантичних одиниць. Подібність, накладена на суміжність, надає поезії її наскрізь символічний характер, її різноманітність, полісемантичність, що так глибоко висловив Ґете: "Усе минуще - це тільки подібність". Або більше у технічних термінах будь-яке А, що йде після В, - це порівняння з В. У поезії, де подібність накладається на суміжність, усяка метонімія частково метафорична, а всяка метафора має метонімічне забарвлення.

Неоднозначність - це внутрішньо притаманна, невіддільна властивість будь-якого скерованого на самого себе повідомлення, словом, природна і суттєва особливість поезії. Ми готові повторити за Емпсоном: "Гра на неоднозначності закорі-

нена в самому єстві поезії (29). Не тільки повідомлення, але його адресант і адресат стають неоднозначними. Поряд з автором та читачем у поезії виступає "я" ліричного героя або фіктивного оповідача, а також "ви" або "ти" передбачуваного адресата драматичних монологів, моління чи послань. Так, наприклад, поема *"Wrestling Jacob" ("Яків, що бореться")* звернена від особи її героя до Спасителя; і водночас вона виступає як суб'єктивне послання поета Чарлза Веслі до читачів. Потенційно будь-яке поетичне повідомлення - це так би мовити квазінепряма мова, і йому притаманні усі ті специфічні та складні проблеми, які ставить перед лінґвістом "мова у мовленні".

Переважання поетичної функції над референтивною не знищує саму референцію, але робить її неоднозначною. Подвійному смислові повідомлення відповідає розщепленість адресанта й адресата і, крім того, розщепленість референції, що чітко виражається у преамбулах до казок різних народів. Повторюваність, зумовлена застосуванням принципу еквівалентности до послідовности, настільки характерна для поезії, що можуть повторюватися не тільки компоненти поетичного повідомлення, але й саме повідомлення. Ця можливість негайного або відстроченого повторення, це "відновлення" поетичного повідомлення і його компонентів, це перетворення повідомлення у щось, що поділяється, поновлюється - усе це невід'ємна та суттєва особливість поезії.

У послідовності, де подібність накладається на суміжність, двом подібним послідовностям фонем, які стоять поряд, властива тенденція до набування парономастичної функції. Слова, подібні за звучанням, наближаються і за значенням. Це факт, що у першому рядку останньої строфи *"Крука"* Едгара По широко використані алітерації, які повторюються, що й відзначив Валері (30), але "домінуючий ефект" цього рядка і взагалі усієї строфи пояснює, насамперед, сила поетичних етимологій.

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallied bust of Pallas just above my chamber door,
And his eyes have the seeming of a demon's that is dreaming,
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be fifted - nevermore

І не сходить ні на мить він, все сидить він, все сидить він
На погрудді над дверима - гість, якого вже не збуть.
Очі блискають вороже, з темним демоном він схожий,
І душа ніяк не може його тіні оминуть.
Знаю, вже довіку тіні чорної не оминуть
І спокою - не вернуть.

(Переклад Г. Кочура)

"Біле погруддя Паллади" - *The pallid bust of Pallas* - внаслідок "звукової" парономасії *(p'led)* - *(p'les)* перетворюється на одну органічну цілісність (аналогічно до різьбленого рядка Шеллі - *Sculptured on alabaster obelisk (sk. lp.)* - *(l.b.sk.)* - *(b.l. sk.)* - "Виліплений на алебастровім обеліску"). Обидва слова, що зіставляються, були вже ніби стоплені в ціле раніше - в іншому епітеті цього ж погруддя - *placid (pl"sid)*

"спокійний, незворушний", що виступає певною поетичною контамінацією. Зв'язок між Круком, що сидить і місцем, на якому він сидить, також закріплюється через парономасію *"bird or beast upon the... bust"* - "птах чи звір на... погрудді". Птах "з погруддя блідого Паллади не зліта з тих пір": незважаючи на заклинання старого коханця - *take thy form from off my door!* - "геть лети в нічні простори!" - Крук прикутий до місця словами *just above*, котрі зливаються у *bust (bast)*.

Зловісний гість поселився навічно, і це передано ланцюгом кмітливих парономасей, частково інверсивних, чого й слід очікувати від такого свідомого експериментатора в галузі реґресивного, випередженого *modus operanti*, такого майстра "писати назад", як Едґар Аллен По.

У першому рядку строфи, яку ми розглядаємо, слово *raven* (крук), суміжне з похмурим словом-рефреном *never* (ніколи), виступає як дзеркальний образ останнього: *(n.v.r.) - (r.v.n)*. Яскраві парономасії пов'язують обидва символи нескінченного відчаю: з одного боку, *the Raven, never flitting* на початку останньої строфи, з іншого, - *shadow that lies on the floor* і *shall be lifted* в останніх рядках строфи.

У поезії будь-яку подібність звучання розглядають з погляду подібности і/або неподібности значення. Однак звернений до поетів заклик Попа: "Звук повинен здаватися луною змісту", - має ширше застосування. У референтивній (комунікативній) мові зв'язок між *означником* і *означуваним* базується головно на їх кодифікованій суміжності, що часто позначають дещо помилковим виразом "довільність словесного знака". Важливість зв'язку "звучання - значення" випливає з накладання подібности на суміжність.

Звуковий символізм - це, безсумнівно, об'єктивне відношення, що спирається на реальний зв'язок між зовнішніми чуттями, зокрема зором і слухом. Якщо результати, одержані у цій сфері, бували іноді плутаними і суперечними, то це пояснюється насамперед недостатньою увагою до методів психологічного і/або лінґвістичного дослідження. Що ж до лінґвістичного аспекту, то картина нерідко створювалася тим, що іґнорувався фонологічний аспект звуків мовлення, або ж тим, що дослідник, завжди немарне, оперував складними фонологічними одиницями, а не їхніми мінімальними компонентами. Якщо ж розглядаючи, наприклад, такі фонологічні опозиції, як "низька тональність/висока тональність" *(grave/acute)* ми запитуємо, що темніше */i/* чи */и/*, дехто з опитуваних може відповісти, що це запитання, здається, не має сенсу, але малоймовірно чи хтось скаже, що */i/* темніше за */и/*.

Поезія не єдина сфера, де відчутний звуковий символізм, але це та сфера, де внутрішній зв'язок між звучанням і значенням з прихованого стає явним, проявляючись найбільш відчутно та інтенсивно, як це відзначив Гаймз у своїй праці.

Навантаження фонем певного класу (з частотою, що перевищує їх середню частоту) або контрастуюче зіткнення фонем антитетичних класів у звуковому полотні рядка, строфи, цілого вірша виступає, якщо скористатися образним висловлюванням По, як "підводна течія паралельна до значення". У двох протилежних за смислом словах фонемні відношення можуть відповідати семантичним, наприклад, рос. "день" і "ночь", де у першому - високий голосний та дієзні приголосні, а в другому - навпаки. Цей контраст можна підсилити, оточивши перше слово високотональними голосними та дієзними приголосними, а друге - низькотональними голосними, тоді звучання перетворюється у повну луну сенсу. Однак у французькому *jour* (день) і *nuit* (ніч) високотональний та низькотональний голосні розподі-

лені навпаки, тому Маллярме у своїх *"Divagations" ("Розглагольствування")* звинувачує французьку мову "в облудливості та зіпсованості" за те, що з сенсом "день" пов'язується темний (низький) тембр, а із сенсом "ніч" - світлий тембр (31). Ворф вказує, що, коли звуковій оболонці "слова притаманна акустична подібність з його значенням, ми одразу це бачимо... Але коли відбувається зворотнє, цього ніхто не зауважує. Проте у поетичній мові, особливо у французькій поезії, за умови виникнення колізії між звучанням та значенням (подібно до тієї, яку помітив Маллярме) або прагнуть фонологічно врівноважити таку суперечність і ніби приглушують "зворотний" розподіл вокалічних ознак, оточуючи слово *nuit* низькотональними голосними, а слово *jour* - високотональними, або ж свідомо використовують семантичний зсув: у зворотньому уявленні дня та ночі світло й темінь замінюють іншими синестетичними корелятами фонологічної опозиції "низька тональність/висока тональність", наприклад, спекотливий день протиставиться свіжій, прохолодній ночі; це допустимо, оскільки "люди, мабуть, асоціюють один з одним відчуття яскравого, гострого, твердого, високого, легкого, швидкого, високотонального, вузького і тощо (цей ряд можна значно продовжити); аналогічно асоціюються один з одним, також вибудовуючись в один довгий ряд, протилежні відчуття - темного, теплого, податливого, м'якого, тупого, низького, важкого, повільного, низькотонального, широкого тощо" (32. С. 267).

Зовсім справедливо підкреслють переважання повторюваності у поезії, бо сутність звукової тканини вірша аж ніяк не зводиться тільки до числових співвідношень: фонема, що з'являється у рядку тільки один раз, у ключовому слові у важливій позиції на контрастуючому фоні може мати вирішальне значення. Як подейкували живописці: "кілограм" зеленої фарби зовсім не зеленіший від півкілограма". За будь-якого аналізу поетичної звукової тканини потрібно послідовно враховувати фонологічну структуру конкретної мови, причому поряд із загальним фонологічним кодом слід брати до уваги також й ієрархію відмінностей у межах конкретної поетичної традиції. Так, приблизні рими, що використовувалися у слов'янській усній традиції, а також у деякі епохи й у писемній припускають несхожі приголосні в елементах, що римуються (напр., чеськ. *boty, boky, stopy, kosy, sochy*); але, як зауважив Ніч, ці приголосні не можуть бути співвідносними глухими та дзвінкими фонемами (33), тому наведені чеські слова не можна римувати з *body, doby, kozy, rohy*. У деяких індійських народних піснях, наприклад, у піпа-папаго і тепекано (відповідно до частково опублікованих спостережень Герцога (34), фонологічна відмінність між дзвінкими та глухими проривними і між проривними і носовими замінюється вільним варіюванням, тоді як відмінність між губними, велярними та палатативними чітко дотримується. Отже, у поезії приголосні цих мов втрачають дві з чотирьох різних ознак: "глухий/дзвінкий" та "носовий/губний", зберігаючи дві інших: "низька тональність/висока тональність" та "компактний/дифузорний". Відбір та ієрархічна стратифікація релевантних категорій є для поетики особливо важливим фактором як на фонологічному, так і на граматичному рівнях.

[...] Давньоіндійські та середньовічні літописні теорії літератури чітко розмежовують два полярно протилежних типи словесного мистецтва, що позначаються термінами санскриту *Pancali* та *Vaidarbhi* та латинськими термінами *difficilis i ornatus facilis* (34). Безсумнівно, останній стиль значно важче піддається лінгвістичному аналізові, оскільки у таких літературних формах такі словесні прийоми дуже видимі

мова постає майже прозорим вбранням. Але ми повинні визнати разом з Чарльзом Сендерсом Пірсом, що "цей одяг ніколи не може бути зірваним повністю - його можна лише замінити чимось ще більше прозорим" (35. С. 171). "Безвіршова композиція", як Гопкінс називає прозовий різновид словесного мистецтва, де паралелізми не так чітко виділені та не такі регулярні, як "безперервний паралелізм", де немає головної звукової фігури, ставить перед поетикою складніші проблеми, як це трапляється у будь-якій перехідній зоні мови. У цьому випадку йдеться про перехідну зону між суворо поетичною та суворо референційною мовою. Але глибоке дослідження Проппа про структуру чарівної казки (36) демонструє нам, наскільки успішним може стати послідовно синтаксичний підхід навіть класифікуючи традиційні фольклорні сюжети і формулюючи цікаві закони, що лежать в основі їхнього відбору та взаємокомбінування. У нових дослідженнях Леві-Стросса (37, 38, 39) розвивається значно глибший, але по суті, аналогічний підхід до тієї ж проблеми.

Аж ніяк не випадок, що метонімія вивчена менше, ніж метафора. Хотілося б повторити своє старе спостереження: дослідження поетичних тропів було зосереджене головно на метафорі, і так звана реалістична література, тісно пов'язана з феноменом метонімії, все ще потребує інтерпретації, хоч ці ж лінґвістичні методи, що використовуються у поетиці при аналізі метафоричного стилю романтичної поезії, повністю прийнятні до метонімічного полотна реалістичної прози (40).

Коли 1919 р. московський лінґвістичний гурток обговорював проблему обмеження та визначення сфери *epitheta ornantia*, Володимир Маяковський виступив зі ствердженням, що для нього будь-який прикметник, що використовується у поезії, вже є поетичним епітетом, навіть "большой" у назві "Большая Медведица" або "большой" і "малый" у таких назвах московських вулиць, як Большая Пресня і Малая Пресня. Інакше, поетичність - це не просто доповнювання мовлення реторичними прикрасами, а загальна переоцінка мовлення та усіх його компонентів.

Один місіонер докоряв своїм парафіянам-африканцям, що вони ходять голі. "А як же ти сам? - відповідали вони, вказуючи на його обличчя. - Хіба ти сам десь не голий?" - "Так, але це обличчя". - "А у нас усюди обличчя", - відповідали туземці. Так і в поезії будь-який мовленнєвий елемент перетворюється у фігуру поетичного мовлення.

Моя доповідь, у якій я робив спроби відстояти права та обов'язки лінґвістики скеровувати дослідження словесного мистецтва у його повному обсязі й у всіх відгалуженнях, можна завершити тим же висновком, яким я підсумував свій виступ на конференції 1953 р. в Індіанському університеті: *"Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto.* ("Я лінґвіст, й ніщо лінґвістичне мені не чуже"). Якщо поет Ренсом має рацію, а це справді так, стверджуючи, що "поезія - це своєрідна мова" (41), то лінґвіст, якого цікавлять усякі мови, може та й повинен включити поезію до своїх досліджень. Ця конференція чітко задемонструвала, що час, коли лінґвісти та літературознавці ігнорували питання поетики, уже відійшов назавжди. Насправді, як пише Голлендер, "очевидно, немає основи для відриву питань літературного характеру від питань загальнолінґвістичних". Правда, ще трапляються літературознавці, які ставлять під сумнів право лінґвістики на охоплення усієї сфери поетики; але я пояснюю це тим, що некомпетентність деяких фанатичних лінґвістів у сфері поетики помилково вважають за некомпетентність самої лінґвістики.

Тепер усі чітко розуміємо, що як лінґвіст, що ігнорує поетичну функцію мови, так

і літературознавець, байдужий до лінґвістичних проблем та незнайомий з лінґвістичними методами, є диким анахронізмом.

Переклад Орисі Демської

Примітки

1. Sapir E. *Language.* New York, 1921.
2. Joos M. *Description of language design* //Journal of the acoustic society of America. 1950. 22. P. 701-708.
3. Marty A. *Untersuchungen zur grundlegung der allgemeinen Grammatik und Sprachphilosophie.* 1908. Vol. 1.
4. Buhler K. *Die Axiomatik der Sprachwissenschaft* //Kant-Studien. 1933. 38. S. 19-90.
5. Mansikka V. T. *Litauische Zauberspruche* //Folklore Fellows communications. 1929. 87.
6. Рыбников П. *Песни.* М., 1910. Т. 3.
7. Malinowski B. *The Problem of meaning in primitive languages* //The meaning of meaning. New York; London.,1953. P. 296-336.
8. Maretic T. *Metrika narodnih nasih pjesama* // Rad Jugoslavenske Akademije. Zagreb, 1907. P. 168.
9. Hopkins G. M. *The journals and papers.* London, 1959.
10. Levi A. *Della versificazione italiana* //Archivum Romanicum. 1930. 14. P. 449-526.
11. Bishop J. I. *Prosodic elements in T'ang poetry* // Indiana University conference on Oriental-Western Literary relation. Chapel Hill, 1955.
12. Поливанов Е. Д. *О метрическом характере китайского стихосложения* //Доклады Российской Академии Наук. Сер. 5. 1924. С. 156-158.
13. Wang Li. *Han-yu shih-lu-hsueh,* 1958.
14. Simmons D. *Specimens of Epic Folklore.* 1955. P. 441-459.
15. Тарановский К. *Руски дводелни ритмови.* Београд, 1955.
16. Cherry C. *On human communication.* New York, 1957.
17. Poe E.A. *Marginalia* // The works. New York,1857. Vol. 3.
18. Frost R. *Collected poems.* New York, 1939.
19. Jespersen O. *Cause psychologie du quelques phenomenes de metrique germanique.* Paris,1933.
20. Jakobson R. O. *Studies in comparative Slavic metrics* // Oxford Slavonic papers. 1952. 3.
21. Эйхенбаум Б. *Мелодика стиха.* Л., 1923.
22. Жырмунский В. *Вопросы теории литературы.* Л., 1928.
23. Valery P. *The art of poetry* //Bollingen series. New York, 1958. P. 45.
24. Wimsatt W. K. *The verbal icon.* Lexington,1954.
25. Austerlitz R. *Ob-Ugric metrics* //Folklore Fellows communications.1958. P. 174.
26. Steinitz W. *Dert Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung* // Folklore Fellows communications. 1934. P. 115.
27. Ransom J. *The new criticism.* Norfolk; Conn, 1941.
28. Потебня А. *Объяснение малорусских и сродных народных песен.* Варшава, 1883. Т. 1.
29. Empson W. *Seven types of ambiguity.* New York, 1955.
30. Valery P. *The art of poetry* // Bollingen series. New York, 1958. P. 45.
31. Mallarme S. *Divigations.* Paris, 1899.
32. Whorf B. *Language, thought and reality.* New York, 1955.
33. Nitsch K. *Z historii polskich rymow.* Wroclaw, 1954.
34. Herzog G. *Some linguistic aspects of American Indian poetr Word.* 1946.
35. Propp V. *Morphology of the folktale.* Bloomington, 1958.
36. Levi-Strauss C. *Analyse morphologique des contes ruses* // International Journal of Slavic linguistic and poetics. 1960.

37. Levi-Strauss C. *The Structural study of myth* // Myth: a symposium. Philadelphia, 1955.
38. Levi-Strauss C. *La geste d'Asdival.* Paris, 1958.
39. Jakobson R. *The metaphoric and metonymic poles* // Fundamentals of language. Gravenhage, 1956.
40. Ransom J. *The word's body.* New York, 1938.

Макс Ернст (1891-1976) - німецький художник, один із засновників сюрреалізму.
Люїс Бунюель (1900-1983) - іспанський кінорежисер, на початку творчого шляху співпрацював із Сальвадором Далі; у фільмі *"Золотий вік"* шокував глядацьку публіку тим, що зобразив разом Ісуса Христа і маркіза де Сада.
Джеральд Гопкінс (1844-1889) - англійський поет.
Ципріян Норвід (1821-1883) - польський поет.
Джон Донн (1572-1631) - англійський поет-метафізик.
Ендрю Мервілл (1621-1678) - англійський поет.
Джон Кітс (1795-1821) - англійський поет-романтик.
Емілі Дікінсон (1830-1886) - американська поетеса.
Джеймс Томсон (1700-1748) - англійський поет.
Генрі Лонґфелло (1807-1882) - американський поет.
Едвард Сапір (1884-1939) - один з представників антропологічної лінґвістики.
Юджін О'Ніл (1888-1953) - американський драматург.
Броніслав Малиновський (1884-1942) - англійський антрополог польського походження.
Дороті Паркер (1893-1967) - американська письменниця, поет-сатирик, літературний критик.
Джон Ренсом (1888-1974) - американський критик, автор популярної книжки *"New Criticism"*, назву якої застосували для цілої групи критиків та їхнього методу дослідження літературних текстів.
Чарлз Веслі (1707-1788) - англійський поет, відомий як автор гімнів.
Роберт Фрост (1874-1963) - один з найвидатніших американських поетів XX ст.
Александр Поп (1688-1744) - англійський поет.

Ролан Барт (1915-1980) - один з найвпливовіших літературних критиків Франції, автор популярних книг *"Міфології" (Mythologies, 1957), "Система моди" (Système de la mode, 1967), "С/З" (S/Z, 1970), "Задоволення від тексту" (Le Plaisir du texte, 1973), "Ролан Барт про Ролана Барта" (Roland Barthes par Roland Barthes, 1975), "Любовний дискурс" (D'amour discourse, 1977), "Імперія знаків" (L'Empire des signes, 1970).* Барт один з перших застосував структуралістські ідеї Ф. де Соссюра до літературознавчих досліджень. У творчому доробку критика можна виокремити три основні етапи: доструктуралістський, структуралістський, постструктуралістський. У доструктуралістських працях Барта увага зосереджена на питанні, як саме ідеологія та система вартостей закодовуються у мові і як мова творить та відтворює структуру світу, що нас оточує. На думку Барта, мова ніколи не є вільною від ідеології, і ця теза пізніше привела його до ідеї про "смерть автора", тобто до твердження, що автор не має упривілейованої ролі в надаванні значення власним творам. Структуралістський період відзначається взаємостосунками Барта з такими відомими науковцями, як К. Леві-Стросс, М. Фуко, представниками популярного журналу *"Тель Кель"* (Ф. Соллерс, Ю. Крістева) і представлений такими дослідженнями критика, як *"Основи семіології"* (1968), *"Задоволення від тексту"*. Цей етап позначений особливим зацікавленням Барта різними "знаковими системами", зокрема модою, а також теорією розповідности. Саме в структуралістський період Барт намагається створити семіотичну проекцію антропології, культурології, соціології та літературознавства. У *"Задоволенні від тексту"* він розрізняє два види реакції на літературні твори: *задоволення/насолода.* Текст-задоволення є підтвердженням читацького досвіду, сподівань, довіри; текст-насолода призводить до втрат, розривів, породжує відчуття дискомфорту. Текст-задоволення "походить з культури і не відривається від неї", текст-насолода "руйнує історичний, культурний та психологічний досвід читача". Текст-задоволення нагороджує читача приємністю, вдоволенням, а текст-насолода - неспокоєм неочікуваних розривів; якщо текст-задоволення засвідчує зручність нашого ставлення до мови як до чогось сталого і обмеженого, то текст-насолода "породжує кризи у читацькому ставленні до мови". Барт зауважує, що не існує чіткої різниці між задоволенням та насолодою, оскільки у французькій мові слово *plaisir* (задоволення) іноді включає поняття *jouissance* (насолода), а іноді є його опозицією. Отже, ідея критика про *задоволення/насолоду* текстом як дві паралельні сили парадоксальна.

Третій етап наукової діяльности Р. Барта пов'язаний із постструктуралізмом. На цей період припадає особливе зацікавлення *текстом* як новим об'єктом літературно-критичного дослідження і *письмом* як сплетінням різних кодів у тексті, тобто відбувся перехід Барта від "твору" до "тексту", від герменевтичних інтерпретацій до читання-письма. На Бартовому розумінні "тексту" позначився вплив концепцій Ж. Дерріди та Ю. Крістевої.

Барт вважає перехід від структуралізму до постструктуралізму як перехід від аналізу "твору" до "текстуального аналізу". Будь-який текст - це тісне сплетіння культурних кодів, про які автор навіть не здогадується, і які втягуються його текстом цілком підсвідомо. За Бартом, "культурний код - це перспектива множинности цитувань, міраж, зітканий із множинних структур; і одиниці, утворені цим кодом, - це ніщо інше, як відголоски чогось такого, що *вже* було читане, бачене, зроблене, пережите; код - це слід цього "вже". Відсилаючи до вже написаного, іншими словами, до Книги (до книги культури, життя, життя як культури), він перетворює текст у каталог цієї Книги" (*S/Z*. Seuil, 1970. P. 28). Текст, текстура, тканина сплітаються з інтертекстів-контекстів різних мов. Якщо метафорою твору є організм, то метафорою Тексту - плетиво. І як плетиво, Текст не має "батька", а оскільки текст як "гра" віддається читачеві, то найвище, що може зробити автор - "вписатися" у Текст. Отже, автор - це "вписувач", який виконує чистий акт вписування в тканину тексту.

Інтерпретація, за Бартом, полягає у тому, що текст через його декомпозицію, розбивається на "лексії". Саме таку інтерпретацію критик запропонував у своєму дослідженні *"S/Z"* та в *"Текстуальному аналізі "Вальдемара" Е. По"*. Назва книги *"S/Z"* походить від ініціалів героїв Бальзака: Сарразіна і Замбінелли, але водночас маємо тут алюзію на фонологічне співвідношення двох приголосних, глухої і дзвінкої. Розбивання коротенького тексту на 561 лексію не має на меті віднайти його "глибинну стратегічну структуру", а навпаки - множинність структур.

Р. Бартові належить ідея розмежування *читабельного (lisible)* та *писабельного (scriptible)* текстів. Писабельний текст - плюралістичний, оскільки мова нескінченна; цей текст не є структурою, а структуруванням, в яко-му "читач вже не споживач, а виробник тексту" (S/Z. P. 4). У книзі *"S/Z"* Барт досліджує читабельний чи "класичний" текст, основною рисою якого є повнота і завершеність. Бартівська ідея писабельного тексту споріднена з ідеєю письма *(ecriture)* Ж. Дерріди, ідеєю текстуальности та інтертекстуальности Ю. Крістевої й М. Ріффатера.

Ідеї та концепції Р. Барта мали значний вплив на інтелектуальне життя Франції у 60-70-х рр., а пізніше й на американське літературознавство. Сам критик став безпосереднім учасником великої гри теоретичних та літературознавчих пошуків XX ст., гри, яка у процесі свого протікання змінювала умови та правила; і як гравець Барт вкладав у цю нескінченну гру можливостей неповторну майстерність, ерудицію та творчу свободу людського інтелекту.

Запропоновані нижче праці Р. Барта *"Від твору до тексту"* та *"Текстуальний аналіз "Вальдемара" Е. По"* перекладено за виданнями: Roland Barthes. *Le bruissement de la langue*. Paris. Seuil. 1984. P. 69-78; Roland Barthes. *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe* // Semiotique narrative et textuelle. Paris. Larousse, 1973. P. 29-54.

Марія Зубрицька

ВІД ТВОРУ ДО ТЕКСТУ

Відомо, що останніми роками в наших уявленнях про мову, а відтак і про літературний твір, який вже як феномен дійсности своїм існуванням завдячує мові, відбулися (або відбуваються) певні зміни. Ці зміни, вочевидь, взаємопов'язуються з найновішими досягненнями таких дисциплін, як лінґвістика, антропологія, психоаналіз (слово "взаємопов'язуються" набуває тут підкреслено нейтрального значення: йдеться про абияку залежність, навіть залежність гнучку та діалектичну). Новий погляд на твір як поняття виник не так внаслідок внутрішнього оновлення кожної з дисциплін, як завдяки їхній зустрічі на рівні об'єкта, традиційно не залежною від вивчення жодної з них. Гідність попередніх дисциплін розвалюється, інколи навіть ґвалтовно, з гучними стресами, зумовленими новою кон'юнктурою, - і поступається новому об'єктові і новій мові, що не вміщуються в межах наук, які передбачалося поєднати між собою тихо й мирно. Подібно до того, як вчення Айнштайна вимагає введення в об'єкт дослідження релятивної системи відліку, так і в літературі спільний вплив на неї фройдизму та структуралізму змушує ввести категорію відносности у взаємовідносини того-хто-пише (скриптора), читача і споглядача (критика). На противагу творові (традиційному поняттю, що віддавна і досі сприймається, так би мовити, по-ньютонівськи) виникає потреба в новому об'єкті, що виник внаслідок зрушення або перетворення попередніх категорій. Таким об'єктом є Текст. Розумію, що це слово увійшло сьогодні в моду, (сам я схильний вживати його досить часто) й викликає в багатьох недовіру, отож бо й мені хочеться сформулювати собі для пам'яти головніші пропозиції, на перетині яких, на мою думку, розташовується Текст.

1. Текст не варто розглядати як кількісну категорію. Марна будь-яка спроба реального розмежування твору і тексту. Недоцільно було б стверджувати: "твір - це класика, текст - авангард", річ не в тому, щоб нашвидкоруч укласти реєстр "сучасних лауреатів" і розмістити одні літературні твори в інші, а інші в оці; насправді, "дещо від Тексту" може бути і в старожитному творі, тоді як більшість творінь сучасної літератури не є текстами. Відмінність тут ось у чому: твір є матеріальним фраґментом, що займає певну частину книжкового простору (наприклад, у книгозбірні), а Текст - поле методологічних змагань. Твір може вміститися на долоні, текст знаходить притулок у мові, існує тільки в дискурсі (краще було б сказати, що він є текстом настільки, наскільки він це усвідомлює. Текст - це не вияв розпаду твору, а навпаки, твір - то шлейф уявлюваного, що тягнеться за Текстом. Інакше кажучи, Текст відчувається тільки у процесі праці, виробництва. Звідси випливає, що Текст не може непорушно вклякнути (скажімо, на книжковій полиці), згідно з власним єством він мусить рухатись крізь щось - наприклад, крізь твір, крізь шеренги творів.

2. Відтак і Текст не обмежується у поняттєвій площині "благонадійної" літератури, не підлягає включенню до жанрової ієрархії, навіть до пересічної класифікації.

Визначальною для нього є здатність ламати узвичаєні канони. До якого жанру відне-сти Жоржа Батая? Хто цей письменник: романіст, поет, філософ, містик? Дати відповідь настільки важко, що, вважають за краще навіть не згадувати Батая у підручниках літератури: річ у тому, що Батай усе життя писав тексти, точніше, один і той же текст. Текст робить проблематичною будь-яку класифікацію (і в цьому полягає одна з його "соціальних" функцій), оскільки він щоразу передбачає, за висловом Соллерса, пізнання меж. Ще Тіборе, хоч в обмеженішому значенні, говорив про граничні, краймежові твори, як наприклад, *"Життя Рансе"* Шатобріана, який ми сьогодні уявляємо справді як "текст", бо текст - це і є те, що перебуває на межі мовної унормованості (зрозумілості, певного комфорту при читанні тощо). Це сказано не заради хвацького "героїчного" жесту. Текст намагається стати *потойбічним* щодо *докси* (чим ще визначити це дуже поширене суспільне поняття, що за потужною підтримкою засобів масової інформації закладає підвалини наших демократій), варто зазначити, що Текст у буквальному значенні завжди *парадоксальний*.

3. Текст пізнається, осягається через своє відношення до знака. Замкнутий твір зводиться до певного означуваного. Цьому означуваному можна надати двох видів значущости: або ми вважаємо його явним, і тоді твір є об'єктом науки про буквальні значення філології), або ж ми вважаємо це означуване потаємним, глибинним, яке потрібно шукати, і тоді твір належить до сфери герменевтики чи до певної інтерпретації (марксистської, психоаналітичної, тематичної тощо). Виходить, що твір у цілому функціонує як знак, і закономірно, що він є однією з основних категорій цивілізації Знака і навпаки, у Тексті означуване екстраполюється в безмежність майбутнього, Текст ухиляється, він працює у сфері *означника*. Означник потрібно уявляти собі не як видиму частину сенсу, не як його матеріальну попередність, а навпаки, як його вторинний продукт. І в незакінченості означника передбачається не невимовність (означуване, що не піддається найменуванню), а *гра*, народження означника у площині Тексту, (точніше, й сам Текст є його площиною) відбувається вічно, як у вічному календарі, причому не органічно, через дозрівання, і не герменевтично, через заглиблення у сенс, а засобом множинного зсуву, взаємонашарування, варіації елементів. Логіка, яка вреґульовує текст, базується не на розумінні (тлумаченні того, "що означає твір"), а на метонімії, у випрацюванні асоціацій взаємосполучень, перенесень, у ньому знаходить вихід знакова енергія, без таких звільнень людина б загинула. Твір, у ліпшому випадку, малосимволічний, його символіка швидко зводиться на ніщо, тобто завмирає у нерухомості, тоді як Текст всуціль символічний: твір зрозумілий, усвідомлений, сприйнятий у всій повноті своєї символічної природи - це і є, власне, текст. Відтак текст повертається до лона мови: як і в мові, у ньому є структура, але немає об'єднувального центру, немає закритости. Суто епістемологічний статус, визнаний сьогодні за мовою, зумовлений саме тим, що ми відкрили в ній парадоксальність структури - це система без методу і без центру.

4. Текстові притаманна багатозначність. Це означає, що він має не просто кілька значень, але те, що у ньому здійснюється властива йому множинність сенсу - множинність така, що не підлягає усуненню, а не та, що є тільки припущенням. У Тексті немає мирного співіснування сенсів, значень - Текст перетинає їх, рухається крізь них, відтак він не підкоряється навіть плюралістичному тлумаченню, у ньому відбу-

вається вибух, розщеплення усіх сенсів. Насправді множинність Тексту зумовлюється не двозначністю складників його змісту, а так би мовити, просторовою багатолінійністю означників, з яких він зітканий (етимологічно "текст" означає "тканина"). Читача тексту можна уподібнити до мандрівника, який звільнився від будь-якої напруги, яку витворила уява, і внутрішньо нічим необтяжений, під час прогулянки його сприйняття множинне, багатозначне, враження різноманітні за походженням - відблиски, кольорові плями, рослини, спека, свіже повітря, крик птахів, голоси дітей з того боку яру, перехожі, їхні жести, одяг місцевих жителів - здаля або зовсім поряд, усі ці випадкові деталі наполовину впізнавані, вони відсилають до знайомих кодів, хоча їхнє поєднання унікальне і робить прогулянку оригінальною, наповнює деталями, які не можуть повторитися, нові - будуть іншими. Так відбувається і з Текстом - він може бути собою тільки у власній неідентичності (до речі, це не свідчить про його якусь індивідуальність). Прочитання Тексту - дія одноразова (тож ілюзорною є будь-яка індуктивно-дедуктивна наука про тексти - текст немає граматики), і водночас його прочитання всуціль зіткане з цитат, посилань, відгомону, усе це - засоби висловлювання культури (а яка мова не є такою?), застарілі і нові мови проходять крізь текст, створюючи могутню стереофонію. Текст протилежний творові - за своєю множинністю, демонічністю самої текстури, що може спричинитись до глибоких змін у прочитанні, до того ж у тих самих галузях, де монологічність є найважливішою заповіддю деяких "текстів" Святого Письма, традиційно віддані на поталу теологічному монізмові (історичному чи аналогічному), можуть бути прочитані з урахуванням дифракції зміщення усіх значень і сенсів.

5. Твір входить до процесу філіації. Беремо за аксіому *зумовленість* твору дійсністю (расою, пізніше історією), чергування творів один за одним, те, що кожен з них має свого автора. Автора вважають батьком і господарем свого твору, отож літературознавство вчить нас поважати автограф і відкрито засвідчені наміри автора, а суспільство юридично визнає зв'язок автора зі своїм твором, це і є "авторське право" - молода інтуїція, узаконена тільки в епоху революції. Стосовно ж Тексту, то у ньому відсутній запис про батька. Метафори тексту і твору тут розходяться ще більше. Твір відсилає до образу такого організму, який природно розростається, розвивається (заслуговує на увагу подвійне використання слова "розвиток" - у біології та риториці). Метафора Тексту - сітка, невід, якщо Текст і розростається, то тільки завдяки комбінуванню і системній організації елементів, до речі, цей образ близький до поглядів сучасної біології на живі організми). У Тексті не вимагається поважати якусь монолітну цілісність, його можна розчленувати, саме так і чинили в середні віки з двома авторитетними текстами - зі Святим Письмом і з Арістотелем, його можна читати, не беручи до уваги волю його батька. Привид автора може, звісно, з'являтися у Тексті, в своєму тексті, але вже тільки як гість, автор роману фіксується не тільки як один з персонажів, фігурою, що виткана на килимі посеред інших, він більше не отримує тут ніяких батьківських прав чи переваг, а тільки свою роль у грі, він, так би мовити, "автор на папері". Його життя з джерел тих історій, що розповідають про нього, перетворюється у самостійну історію, яка починає змагатися з ним же написаним, відбувається нашарування творчости скриптора на його життя, а не навпаки, як раніше. Життя Пруста чи Жене мало читатися завдяки їхнім творам: слово "біографія" знаходить тут свій буквальний, етимологічний сенс, і водночас фальшивою стає проблема щирости письменника, ота

"кресна мука" усієї літературної моралі - бо ж "я", що пише текст, це "я" існує тільки на папері.

6. ...Текст вимагає, щоб ми зліквідували, або хоча б скоротили дистанцію між письмом і текстом, не намагались екстраполювати усе сильнішу персону читача на твір, а об'єднували читача й письмо в єдину знакову діяльність. Відстань, що розмежовує їх, виникла історично. У часи різкого соціального розшарування (ще до створення демократичних культур) вміння читати і писати було класовим привілеєм. Реторика, головний літературний ключ тієї епохи, вчила писати (хоч, як звичайно, тоді писали не тексти, а рефлексії). Показово, що з приходом демократії це завдання змінилось на зворотнє - сьогодні школа (середня школа) ставить собі на карб те, що вже вчить не писати, а правильно *читати*. Але одна річ *читання* у розумінні *споживання*, а зовсім інша - *гра* із самим текстом. Слово "гра" тут слід розуміти в усій його багатозначності. *Гра* - це сам текст (так говорять про вільний хід дверей, механізму), і читач також грає, причому подвійно: він грає у Текст (як у твір), потім він ще й *грається* Текстом. Не варто забувати, що "грати" - також термін музичний, а історія музики як різновид практики, а не як "мистецтва", досить таки близько відповідає історії тексту, і були часи, коли "грати" і "слухати" поєднували в одній нерозчленованій діяльності: від надміру музик-аматорів (хоча б у певному становому середовищі), потім одна за одною вирізнилися дві особливі ролі: спочатку виконавець, а потім любитель музики (пасивний), який слухає музику, але не вміє грати сам (і, дійсно, на зміну фортепіано прийшли грамплатівки).

Як відомо, у сучасній постсеріальній музиці *роль* "виконавця" зруйнована, його примушують бути ніби співавтором партитури, доповнюючи її від себе, а не просто "відтворювати". Текст якраз подібний до такої партитури нового типу. То суттєва новація, бо хто ж стане виконувати твір? Таким питанням задався Маллярме, прагнучи, щоб книжку *створювала* аудиторія. У наш час твір виконує тільки критик, як кат виконує вирок. У тому, що більшість відчуває "нудьгу" від сучасного "малочитабельного" тексту, від авангардових фільмів або полотен, вина, вочевидь, звички зводити читання до споживання, гратися ним, розбирати за частинами, *запускати* його в дію.

7. Зважаючи на сказане, можна запропонувати ще один, останній підхід до Тексту - через задоволення. Не знаю, чи була досі в естетиці хоча б одна гедоністична теорія, навіть у філософії гедоністичні тексти трапляються рідко. Напевно, твори (деякі твори) можуть давати щось схоже на задоволення: я можу захоплено читати і перечитувати Пруста, Флобера, Бальзака, і навіть - чому б ні? - Олександра Дюма. Однак таке задоволення, при всій його інтенсивності, все ж залишається у цілому споживацьким задоволенням. Бо хоч я і можу читати цих авторів, я водночас знаю, що не можу їх переписати (бо нині вже неможливо писати "саме так"), одне усвідомлення цього досить таки сумного факту відштовхує мене від створення подібних творів, причому така відчуженість - запорука моєї сучасности (бути сучасною людиною - чи не означає це досконало знати про те, що вже нічого не можна розпочати спочатку?)

Щодо Тексту, то він безпосередньо *пов'язаний* із задоволенням, він є задоволенням без почування відчуженості. Текст здійснює певну соціальну утопію у сфері означника, переганяючи історію (якщо тільки історія не обере варварство), він робить прозорими хай не соціальні, то хоча б мовні співвідносини, у його просторі

жодна мова не має переваг над іншою, всі вони мають вільну циркуляцію (враховуючи "колове" значення цього слова).

Ці зауваження не обов'язково повинні стати моментами Теорії Тексту. Це зумовлено тим, що теорія Тексту не вичерпується метамовним викладом, складовою частиною подібної теорії є руйнування метамови як такої, чи хоча б недовіра до неї (оскільки час від часу нею, можливо, доведеться користуватися). Слово про Текст повинно бути тільки текстом, його пошуком, текстовою працею, тому що Текст - це такий соціальний простір, в якому не сховається жодна мова і жоден суб'єкт, який промовляє, не буде суддею, господарем, політиком, сповідником, дешифрувальником, і теорія Тексту невпинно зливається з практикою письма.

Переклад Юрка Гудзя

ТЕКСТУАЛЬНИЙ АНАЛІЗ "ВАЛЬДЕМАРА" Е. ПО

Структуральний аналіз сьогодні перебуває у стадії всебічного опрацювання. Усі дослідження у цій галузі мають просте наукове походження: семіологія чи наука про значення, але вже, і це добрий знак, у тих дослідженнях з'являються розбіжності, і відповідно до критичної позиції кожен фраґмент твору підходить з повагою до наукового статусу семіології, або інакше кажучи, з повагою до його власного дискурсу. Ті розбіжності, які є конструктивними, можна звести до двох обширних тенденцій: у першій, стикаючись з усіма розповідями, аналіз намагається встановити *наративну модель*, яка, очевидно, є формальною, структуру чи граматику розповіді, на основі яких (якщо ця модель, структура чи граматика будуть відкриті) кожна окрема розповідь аналізуватиметься з погляду розбіжностей. У другій тенденції, розповідь відразу ж співвідноситься з якоюсь категорією, принаймні, коли вона сама надається до того - під категорію "Тексту", тобто простору, процесу набування значення у творі, одне слово, процесу "означування" (ми повернемось до цього слова наприкінці). Текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, "підключений" до інших текстів, інших кодів (це і є *інтертекстуальність*), і за допомогою цього артикулюється в суспільстві та історії не способами визначення, а цитування. Отже, треба розрізняти структуральний та текстуальний аналіз, і це без жодного наміру проголошувати їх тут ворогами: структуральний аналіз, якщо точно визначити, усі застосовують до усної розповіди (міту), текстуальний аналіз, і ми старатимемось це надалі показати, застосовують тільки до письмових розповідей (1).

Текстуальний аналіз не намагається *описати* структуру твору, його предметом є не характеристика якоїсь стійкої структури, а радше створення рухливого структурування тексту (структурування, яке переміщується від читача до читача протягом історії), проникання у смисловий обсяг твору, у процес його "означування". Текстуальний аналіз не намагається відшукати чим є те, що визначає текст (зібрати його у цілість як наслідок причинної послідовности), а радше як текст вибухає і розсіюється у міжтекстуальному просторі. Ми збираємось взяти один розповідний текст і відчитувати його так повільно, наскільки це буде необхідно, зупиняючись так часто, як нам треба (почуття *розкріпачення* є природним виміром нашої роботи) і постараємось визначити місцезнаходження та зробити класифікацію, звичайно, без строгих вимог, не всіх значень тексту (бо це неможливе, оскільки текст відкритий до нескінченности, і жодний читач, жодний суб'єкт, жодна наука не можуть ув'язнити текст), а тільки ті форми та коди, відповідно до яких виникають значення. Ми простежимо за шляхами *утворення значень*. Наша мета - не пошуки єдиного значення, і навіть не пошуки *одного із можливих* значень тексту; наше завдання не є настільки спорідненим з літературною критикою герменевтичного типу (яка старається інтерпретувати текст з погляду істини, що на її думку, утаєне в тексті), так як з нею споріднені марксистська та психоаналітична критика. Наша

мета - спробувати збагнути, уявити собі, зжитися з множинністю тексту, з відкритістю процесу "означування". Тоді зрозуміло, що суть нашого завдання не зводиться до університетського трактування тексту (навіть якщо це трактування відкрито методологічне), ні до літератури взагалі, воно більше стосується теорії, практики, вибору, які виникають у вічній боротьбі людини і знака.

Щоб провести текстуальний аналіз розповіді, будемо дотримуватись певного числа процедур дослідження (назвемо їх ліпше елементарними правилами маніпулювання, а не методологічними принципами, оскільки це було б надто претензійно, і що особливо важливо, ідеологічно дискусійно, бо "метод" дуже часто передбачає отримання позитивістського результату). Обмежимо ці процедури чотирма стисло сформульованими критеріями, надаючи змогу теорії вповні виявити себе впродовж аналізу самого тексту. А зараз ми повинні сказати, що потрібно для того, щоб якнайшвидше розпочати аналіз вибраного нами оповідання.

1. Ми поділимо текст, який я пропоную для вивчення, на суміжні і дуже короткі сеґменти (фраза, частина фрази, здебільшого, група з трьох або чотирьох фраз), і почнемо відлік тих сеґментів від 1 (на десять сторінок тексту припадає 150 сеґментів). Ці сеґменти є одиницями читання, і я пропоную назвати їх терміном "лексія" *(lexie)* (2). Лексія, звичайно, є текстуальним означником, але оскільки наше завдання тут досліджувати не означники, а значення, то такий поділ тексту не вимагає теоретичного обґрунтування (оскільки ми є у *дискурсі*, а не у *"мові"*, то не можемо очікувати, що легко буде збагнути відповідність між означником і означуваним, ми не знаємо як один співвідноситься з іншим, і тому мусимо задовольнитися поділом означника, без відома того, що поділяємо означуване. У цілому ж фраґментування розповідного тексту на лексії чисто емпіричне, продиктоване зручністю: лексія є довільним конструктом, просто сеґментом, в якому спостерігається розподіл значень, це є тим, що хірурги називають операційним полем: і вона корисна тоді, коли через неї проходить тільки одне, два або три значення (що накладається одне на одне у семантичному обсязі даного фраґменту тексту).

2. У кожній лексії спостерігаємо значення, до появи якого призводить саме та лексія. Щодо значення, то зрозуміло, що ми не маємо на увазі значення слів чи словосполучень, які фіксують словник чи граматику або, коротко кажучи, які достатні для знання французької мови. Ми маємо на увазі *конотації* лексії, її вторинні значення. Ці конотаційні значення можуть бути *асоціаціями* (наприклад, опис зовнішности персонажу, який не виходить поза межі кількох речень, повинен мати тільки одне конотаційне означуване, "нервозність" того характеру, навіть якщо це слово не фігурує на рівні денотації; вони також можуть бути у формі *реляцій*, спричинених двома місцями у тексті, які є іноді досить віддаленими одне від одного (дія, розпочата в одному місці тексту, може бути продовженою, і завершуватися у цілком іншому місці тексту значно далі). Наші лексії будуть найкращим можливим ситом, завдяки якому ми "збиратимемо вершки" значень і виявлятимемо конотації.

3. Наш аналіз просуватиметься поступово: ми проходитимемо через текст крок за кроком принаймні теоретично, але з міркувань просторових можемо дати тут тільки два фраґменти тексту. Це означає, що ми не зможемо керуватися метою висмикування великих (реторичних) блоків тексту; ми не зможемо вибудувати плану тексту і виявити його тематику, одне слово, ми не зробимо *експлікації* тексту, якщо слово "експлікація" брати у його етимологічному розумінні: розгортання.

Ми власне розгортатимемо текст, фоліант тексту. Наш аналіз дотримуватиметься процедури *читання*, але це читання буде дещо *сповільненим кадром*. Ця особливість нашого аналізу у теоретичному плані дуже важлива: це означає, що ми ставимо за мету не відтворення структури тексту, а стеження за його структуруванням. Тому структурування читання вважаємо набагато важливішим, ніж композиція тексту (реторичне, класичне поняття).

4. І останнє: не можемо надмірно перейматися тим, що в нашому аналізі ми "забули" про деякі значення. Забуті значення є частиною читання: важливо показати *вихідні точки* значення, а не кінцеві (а чи значення є чимось іншим, як вихідною точкою?). Те, що закладає текст, не є внутрішньою, закритою, з'ясованою структурою, а *вихідним отвором* тексту до інших текстів, до інших знаків; тобто те, що утворює текст, - інтертекстуальне. Ми починаємо бачити (завдяки іншим наукам), що дослідження повинно поступово вдаватися до сполучення двох ідей, які тривалий час вважали несумісними: ідея структури та ідея нескінченности комбінацій. Примирення цих двох постулатів потрібне тому, що мова, яку ми збираємось глибше вивчити, є і нескінченною, і структурованою.

Я вважаю, що цих приміток достатньо, щоб розпочати аналіз тексту (ми ніколи не повинні притлумлювати в собі жадобу тексту; текст повинен приносити задоволення - це наш закон, про який не варто забувати ні за яких обставин). Текст, який ми обрали для аналізу, - це оповідання Едґара По у перекладі Бодлера *"Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром"*. Мій вибір, принаймні, якщо говорити про свідомість намірів, хоча фактично цей вибір могла б зробити моя підсвідомість, був продиктований двома дидактичними міркуваннями: мені потрібний дуже короткий текст для того, щоб повністю вивчити поверхню означування (послідовність лексій), і такий текст, який символічно був би дуже насичений, щоб міг безперервно впливати на нас, незалежно від індивідуальних особливостей читача: бо хто може уникнути впливу тексту, темою і сюжетом якого є смерть?

Щоб бути відвертим, я хочу додати: аналізуючи утворення значень тексту, ми добровільно утримаємось від з'ясування окремих проблем: не говоритимемо про автора, Едгара По, ані про історію літератури, частиною якої він є; не братимемо до уваги того, що аналіз буде проводитись на перекладі оповідання: а візьмемо текст таким, яким він є, так, як ми його читаємо, не турбуючись, чи в університеті його б мали вивчати студенти англійської чи французької філології, а чи філософи. Це не обов'язково означає, що ті проблеми не проходитимуть через наш аналіз, навпаки, вони проходитимуть через нього у власному розумінні того терміна: аналіз - це *прогулянка текстом*, і ці проблеми можна висловити з погляду *цитування*, яке відсилає нас до різних сфер культури, з погляду вихідних пунктів того чи іншого коду, але не з погляду їхньої детермінації. І остання заввага, яка, можливо, є одним із заклинань: текст, який ми збираємось аналізувати, не є ані ліричним, ані політичним, він не розповідає ані про любов, ані про суспільство; він говорить про смерть. Це означає, що ми маємо вдатися до особливої цензури, зруйнувати табу, а саме заборону на зловісне. Ми зробимо це з переконанням, що всі види цензури варті одна одної: говорячи про смерть, не вдаючись до мови будь-якої релігії, ми водночас долаємо релігійне та раціоналістичне табу.

Аналіз лексій 1-17

(1) - *Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром* -

(2) Звичайно, я зовсім не дивуюся, що незвичайний випадок з містером Вальдемаром викликав дискусії. Було б дивно, якби він не викликав, особливо за таких умов. (3) Через бажання всіх зацікавлених у цьому сторін, приховувати це від розголосу, хоча б на деякий час або доки ми не знайшли можливости продовжити дослідження, власне внаслідок наших зусиль зберегти його в таємниці, (4) серед публіки поширились неправдиві і перебільшені чутки, які спричинили багато викривлених уявлень, що й викликало у багатьох недовіру.

(5) Ось чому виникла потреба, щоб я подав *факти* так, як сам їх зрозумів.

(6) Стисло їх можна подати так:

(7) В останні три роки я неодноразово зосереджував свою увагу на предметі гіпнотизму; (8) а дев'ять місяців тому мені досить несподівано спало на думку, що в серії експериментів, які були зроблені до того часу (9), була одна важлива і незʼясована хиба (10) - жодна особа ще не була загіпнотизована *"in articulo mortis"*. (11) Треба було надалі зʼясувати, (12) по-перше, чи в таких умовах, існує в пацієнта уразливість до гіпнотичного впливу, (13) по-друге, якщо така уразливість існує, то вона послаблюється чи підсилюється у подібних умовах, (14) по-третє, наскільки і як довго вторгнення смерти затримує вказана процедура. (15) Виникли також інші запитання; (16) але саме ці найбільше привернули увагу моєї допитливости (17), особливо останній, з погляду на важливість його наслідків.

(1) - *"Правда про те, що трапилося з містером Вальдемаром"*

Функція заголовків досі недостатньо досліджена, принаймні зі структурального погляду. Одразу можна тільки сказати, що оскільки з комерційних причин, суспільство намагається прирівняти текст до продукту, товару, то будь-який текст має потребу в маркуванні. Функція заголовка полягає у маркуванні початку тексту, тобто у конституюванні тексту як товару. Тому кожен заголовок має кілька одночасних значень, серед яких особливо важливими є два: (1) те, про що заголовок говорить, пов'язане із конкретним змістом тексту, якому він передує, (2) вказування на те, що надалі буде літературна "річ" (яка насправді є товаром); іншими словами, заголовок завжди має двояку функцію: оголошування і вказування.

(а) Проголошування істини означає визнання того, що існує загадковість. Висування загадковости викликане такими елементами (на рівні означника): словом "правда", словом "трапилося" (що вказує на винятковість того, що відбулося; винятковість є маркуванням, маркування є означуванням, тому треба відшукати значення того, що відбулося); означеним артиклем *"la"* перед словом *"verite"* (правда) (є одна правда, щоб дійти до неї, увесь текст мусить пройти не через одну вузьку браму), катафоричною формою, що міститься у заголовку: нижче поданий текст має реалізувати те, що вище оголошено, сам заголовок засвідчує, що загадка розв'язана; варто зауважити, що заголовок по-англійському звучить: *"The facts in the case..."*: означуване, до якого По прицілювався емпіричним способом, і яке французький перекладач (Бодлер) передав герменевтично: у цьому випадку правда стосується тільки точних фактів, але, можливо, і їхнього значення. Однак, як би там не було, зашифруємо цей перший смисл лексії так: *загадка, висування* (*загадка* є загальною назвою коду, *висування* тільки одним його елементом).

(б) Правда може бути висловлена без проголошення, без посилання на саме слово "правда"). Якщо ми говоримо про те, що збираємося говорити, якщо ми роздвоюємо нашу мову на два пласти, один з яких переважає над іншим, це означає, що ми вдаємося до метамови. Отже, тут маємо присутність металінгвістичного коду.

(с) Це металінгвістичне оголошення має *аперетивну* функцію: завдання полягає в тому, щоб викликати читацький апетит (засіб, що споріднений із "затримуванням сподівання"). Розповідь - це товар, пропозиція якого супроводжується "рекламною принадою". Ця "принада", цей "збуджувач апетиту" є елементом наративного коду (реторики розповідання).

(д) Завжди треба брати до уваги власне ім'я, бо власне ім'я - це, можна сказати, король означників: його соціальні та символічні конотації багаті. В імені *Вальдемар* можна відчитати такі конотації: (1) присутність соціоетнічного коду: чи це ім'я є німецьким? слов'янським? Але у жодному разі не англосакським, і та маленька загадковість, експліцитно сформульована тут, з'ясується у лексії 19 (Вальдемар - польське ім'я), (2) "Вальдемар" означає "дно моря, безодня океану, морська глибина" - улюблений мотив По: образ прірви відсилає до того, що знаходиться поза природою: під водою і під землею водночас. З того погляду в аналізі існують сліди двох кодів: якогось соціоетнічного і якогось символічного (трохи пізніше ми повернемось до цих кодів).

(е) сказати "містер Вальдемар" не те саме, що сказати просто "Вальдемар". У багатьох оповіданнях По використовує звичайні імена без титулів та прізвищ (Ліґейя, Елеонора, Морелла). Слово "містер" вносить ефект відчуття соціального середовища, історичної реальности: герой є соціалізованою особою, часткою певного суспільства, в якому він володіє громадським титулом. Отже, ми повинні відзначити: соціальний код.

(2) *"Звичайно, я не дивуюся, що незвичайний випадок з містером Вальдемаром викликав дискусії. Було б дивно, якби він не викликав, особливо за таких обставин".*

(а) Ця фраза (і фрази за нею) мають звичайну функцію підсилення читацьких сподівань, і саме тому вони явно беззмістовні: ми бажаємо з'ясувати загадку, вміщену у заголовку ("правда"), але навіть розв'язка цієї загадки сповільнюється. Отже, ми повинні відзначити: ретардація (затримка) у висуванні загадки.

(в) Ті самі конотації, що й в (1): предмет збудження читацького апетиту (наративний код).

(с) Слово "незвичайний" двозначне: воно вказує на щось, що відхиляється від норми, але не обов'язково від норм природности (якщо випадок розглядається як "медичний"): та одночасно воно може також вказувати на надприродність, на щось, що належить до того, що переступає закони природи (у цьому й полягає фантастичність "незвичайних історій", які розповідає По) (3). Двозначність слова тут значуща: йтиметься про страхітливу історію, яка виходить поза межі природности, але яка має якесь наукове алібі (тут конотаційне значення дає слово "дискусія", яке часто вживають у науковому світі). Така взаємопов'язаність культурно зумовлена: суміш дивного і наукового досягла вершини у XIX ст., до якого, загалом кажучи, По і належить: існував великий ентузіазм до дослідження надприродних явищ у науці (магнетизм, спіритизм, телепатія тощо); надприродність присвоюва-

ла наукове, раціоналістичне алібі: криком душі позитивістської доби стала думка якщо б тільки можна було *науково* повірити у безсмертність! Цей культурний код, який заради простоти хочемо тут назвати "науковим кодом", відіграє велику роль впродовж усієї розповіди.

(3) *"Через бажання всіх зацікавлених сторін приховувати це від розголосу, хоча б на деякий час, або доки ми не знайшли можливости продовжити дослідження - власне через наші зусилля зберегти його у таємниці (...)"*

(а) Той самий науковий код знову вводиться словом "дослідження" (яке є також і словом з детективних оповідань: доля детективного роману в другій половині XIX ст., починаючи від По, добре відома: що тут важливе, ідеологічно та структурно, то це поєднання коду детективної загадковости з науковим кодом, науковим дискурсом - цей приклад показує, що структуральний аналіз може чудово співпрацювати з ідеологічним аналізом.

(в) Мотивів підтримування таємничости не подано, вони можуть виходити з двох кодів, одночасно присутніх під час читання (читати - це також, доуявлювати те, що не сказав автор): (1) науково-деонтологічний код: лікарі і По, як лояльні та розважливі, не хочуть розголошувати факти, які науково не з'ясовані; (2) символічний код: існує табу на подібну (живу) Смерть: мовчати, бо це жахливе. Ми відразу повинні сказати (бо ми ще не раз повертатимемось до цього), що ці два коди *рівноцінні* (ми не можемо надати перевагу одному супроти іншого), і саме завдяки цій рівноцінності розповідь так ефективно впливає на читача.

(с) З погляду наративних *акцій* (це перша, з якою ми зіткнулися), тут починається певна послідовність: "зберігати таємницю" означає логічно чи псевдологічно, можливість деяких наступних дій (наприклад: "розголошування таємниці"). Тому ми повинні тут відзначити перший елемент акціонального ланцюжка *"зберігання таємниці"*: З продовженням цього ланцюга ми зіткнемось пізніше.

(4) *"(...) серед публіки поширилися неправдиві та перебільшені чутки, які спричинили багато викривлених уявлень, що викликало у багатьох недовіру"*.

(а) Вимога з'ясувати правду (тобто уявлення про загадку) вже двічі висувалася (через слово "правда" та через словосполучення "незвичайний випадок"). Загадка тут висувається втретє ("висувати загадку" у структуральній термінології означає "висловити твердження: *існує загадка*"). Таке висування відбувається через вказування на помилкові трактування, які породжує загадка: помилки, які виринули тут, ретроспективно й анафорично оправдовують заголовок. Багатослівність автора при висуванні загадки - (факт, що існує якась загадка, повторюється кількома способами) - має аперитивну вартість: вона викликає збудження читача, забезпечує нарацію клієнтами.

(б) В акціональному ланцюгу, який ми позначили як "утаювання", з'являється інший елемент, ефект наслідків секретности: чутки, перекручення, звинувачення у містифікації.

(5) *"Ось чому виникла потреба, щоб я подав факти, так, як сам їх зрозумів"*.

(а) Наголос на слові "факти" передбачає переплетення двох кодів, жодному з яких не можна віддати перевагу, як і у випадку (3б): (1) закон, деонтологія науки, робить кожного вченого, кожного дослідника, невільником *факту*: опозиція "факти/чутки" - це стара мітична тема, але коли видумана розповідь апелює до факту (і апелює з підкресленим натиском, виділяючи слово "факти" курсивом), то це,

очевидно, робиться з певною метою: щоб вказати на правдивість цієї історії. Звісно, що такий засіб має чисто структурне значення: подібна хитрість нікого не може ввести в оману. Тут мета не в тому, щоб читач повірив у правдивість розповіді, а щоб орієнтувати читацьке сприйняття, тобто представити "дискурс реальности", а не "дискурс вимислу". Тоді поняття "факт" втягується в парадигму, в якій він протиставиться поняттю "містифікація" (По відзначив в одному приватному листі, що оповідання про містера Вальдемара було чистою містифікацією). Код, який містить посилання на факт, - це науковий код, на який ми вже натрапляли раніше. (2) Будь-яке поклоніння перед Фактом можна також розглядати як симптом якогось психологічного конфлікту між суб'єктом та символічною сферою, і коли аґресивно висловлюватися на користь "тільки самого факту", схиляючись перед авторитетом денотата - цим викликається підозріле ставлення до значення, до відсікання реальности від її символічних доповнень. Людина накладає цензурну заборону на означник, оскільки *переміщує* Факт; вона відкидає можливість існування *іншої сфери*, сфери підсвідомого. Витісняючи символічне доповнення, навіть якщо це зроблено на наших очах наративною хитрістю, оповідач привласнює собі *уявлювану роль* науковця, і так означуване аналізованої лексії зводиться до *асимволізму* мовленнєвого суб'єкта. "Я" представляє себе як асимволічне, і неґація символічного, зрозуміло, є частиною саме символічного коду.

(б) Акціональний ланцюг "утаювання" розгортається: третій елемент ґрунтується на необхідності виправити викривлення істини, що є у (4б), а це виправлення означає: *намір виявити* (те, що приховане). Той ланцюг "утаювання" чітко заохочує до нарації, по суті, він оправдовує її, і вказує на її *вартість (споживчу вартість)*, перетворюючи її у товар: я розповідаю цю історію, - говорить наратор, - в обмін на вимогу спростувати помилку, правду (ми живемо у цивілізації, де правда є вартістю, тобто товаром). Завжди цікавим є намагання встановити *вартісний еквівалент* розповіді: в обмін на те, що розповідає ця історія? У *"Тисячі і одній ночі"* кожна розповідь за вартістю дорівнює продовженню життя на один день. Тут ми обумовлюємо, що оповідь про містера Вальдемара *рівна за вартістю* істині (попередньо визначеній як спростування помилок).

(с) У цій лексії вперше явно вводиться поняття "Я", воно вже було присутнє імпліцитно у словах "ми і "наші зусилля" у лексії (3). Це висловлювання насправді включає три "Я" або, інакше кажучи, три уявлювальні ролі (сказати "Я" означає увійти у сферу уявлювання): (1) розповідне "Я", артистичне "Я", метою якого є пошуки ефекту, це "Я" співвідноситься з "Ти", тобто з літературним читачем, який "читає фантастичне оповідання видатного письменника Едґара По, (2) "Я-свідок", яке володіє силою давати свідчення про науковий експеримент, "Ти", яке співвідноситься з цим "Я" - товариство науковців, громадська думка, читач наукової літератури: (3) "Я" учасник дії, експериментатор, хтось, хто загіпнотизує Вальдемара, і в тому випадку "Ти" - це сам Вальдемар. У двох останніх прикладах метою уявлюваної ролі є "правда". Маємо три елементи одного коду, який умовно назвемо кодом комунікації. Між цими трьома ролями існує, без сумніву, інша мова, мова підсвідомого, яке не промовляє ні в науці, ні у літературі; але та мова, яка в буквальному значенні того слова, належить не до сфери с-казаного, а до сфери заказаного (тобто забороненого), яка ніколи не говорить "Я": наша граматика з її трьома особами ніколи безпосередньо не відповідає граматиці підсвідомого.

(6) *"Стисло їх можна подати так":*

(а) Оголошення про початок розповіди належить до сфери метамови (і до реторичного коду); це позначення початку оповідання в оповіданні.

(б) Словосполучення "коротко кажучи" містить три конотації - переплетені і рівноцінні (1) "Не бійтесь, це не триватиме довго": у наративному коді - це фатичний засіб (за визначенням Якобсона), функція якого утримувати увагу, підтримувати контакт з аудиторією; (2) "це буде коротко тому, що я дотримуватимусь фактів, тільки фактів" - це науковий код, який дає змогу виразити дослідницьку "дисципліну самообмеження"; (3) гордитися собою за здатність стисло провадити розмову - це певна міра недовіри до слова, стремління звузити *доповнення* дискурсу, тобто сферу символічного; отже, використовується асимволічний код.

(7) *"Свою увагу в останні три роки я неодноразово зосереджував на проблемі гіпнотизму"*

(а) В усіх розповідях треба дотримуватися *хронологічного коду*; у цьому випадку ("в останні три роки"), у рамках хронологічного коду переплетено два значення: перше можна назвати наївним; відзначається одна із часових характеристик експерименту, який має відбутись: час його приготування; другий елемент не має діегетичної операційної функції (це можна продемонструвати за допомогою мислимої заміни: якби наратор сказав "протягом семи років" замість "протягом трьох років", це не вплинуло б на оповідання) - це внаслідок простого "ефекту реальности": кількість емфатично підсилює правдивість факту: що є *точним*, те має репутацію *реального* (ця ілюзія й досі існує як загальновідоме марево чисел). Зауважимо, що лінгвістично слово "останні" є "шифтером": воно співвідносить розповідь із позицією розповідача у часі, підсилюючи тим *безпосередність впливу* історії, яку розповідають.

(б) Довгий акціональний ланцюг розпочинається тут; йдеться про підготовку експерименту (ми знаходимося у зоні дії наукового алібі); у структурному плані слід розрізняти підготовку експерименту із самим експериментом; поки що перед нами - підготовка, тобто створення програми експерименту. Цей ланцюг насправді означає формулювання загадки, яку вже неодноразово висували ("існує загадка"), але досі ще не була сформульована. Отже, щоб не переобтяжувати аналіз, окремо зашифруємо "Програму" і розумітимемо, що акціональний ланцюг означає один елемент у коді "Загадка". У цій "Програмі" маємо перший елемент: висування наукової сфери експерименту - сфери гіпнозу.

(с) Посилання на гіпноз витягується з культурного коду, який дуже виділяється у першій половині XIX ст. Під впливом Месмера (в англійській мові гіпноз можуть позначати словом "месмеризм") та маркіза Арманда де Пюїсегюра, який відкрив, що гіпнотизування може спричинити сомнамбулізм, у Франції розмножилась кількість гіпнотизерів та їхніх товариств. 1829 р. - виявляється, що таке було можливе, - під гіпнозом було проведено безболісне вирізання пухлини, а 1845 р. (рік публікації оповідання, яке аналізуємо), лікар Брейд із Манчестера викликав гіпноз через нервове виснаження внаслідок споглядання блискучого об'єкта; 1850 р. калькутська гіпнотична лікарня провела безболісні пологи під гіпнозом. Ми знаємо, що Шарко зробив класифікацію гіпнотичних станів та описав обставини появи гіпнозу у стані істерії, але пізніше істерія зникла із лікарень як клінічне явище. 1845 рік позначає вершину наукової ілюзії: люди повірили у фізіологічну реальність гіпнозу

(хоча По, вказуючи на "незвичайну нервозність" Вальдемара, міг дозволити собі зробити висновок про його істеричну схильність).

(д) Тематично гіпнотизм конотує (принаймні цієї епохи) ідею плинности: щось *переходить* від одного суб'єкта до іншого, немає обміну; між оповідачем та Вальдемаром з'явилося якесь повідомлення: це є код комунікації.

(8) *"а дев'ять місяців тому мені досить несподівано спало на думку, що в серії експериментів, які проведені до того часу..."*

(а) Хронологічний код ("дев'ять місяців") вимагає тієї самої ремарки, як і ті, що зроблені в (7а).

(б) Тут маємо другий елемент акціонального ланцюга "Програма": у (7б) обрано сферу: гіпнотизм; тепер вона звужена і виокремлюється конкретна наукова проблема.

(9) *" (...) була одна важлива і нез'ясована хиба"*

(а) Продовжується розгортання ланцюга "Програма": тут з'являється третій елемент: експеримент, який ще не проводився, принадливий для будь-якого науковця, зацікавленого дослідженням: експеримент треба провести, такою є логіка будь-якого допитливого дослідника.

(б) Та відсутність згадки про експеримент - не проста "забудькуватість" або ця "забудькуватість" значуща: це є ніщо інше, як відмова думати про Смерть: маємо табу (яке потім буде зняте на великий жах очевидців): ця конотація належить до символічного коду.

(10) " - ще жодна особа не була загіпнотизована *in articulo mortis*"

(а) Четвертий елемент ланцюга "Програма": визначення лакуни (тут у реторичному коді очевидним є послаблення зв'язку між твердженням про лакуну та її дефініцією: проголошення/конкретизація).

(б) Використання латинської мови *(in articulo mortis)*, мови правознавства та медицини породжує ефект науковости (науковий код), але також за посередництвом евфемізму (вживаючи маловідому мову, щоб сказати щось таке, що не наважуємось висловити буденною мовою) вказує на табу (символічний код). Стає очевидним, що Смерть підлягає табу переважно як перехід, як переступання порогу, як вмирання; життя та смерть добре скласифіковані стани, які утворюють парадигматичну опозицію, а також передбачають смислову стійкість, яка завжди заспокійлива; переміщення між цими двома станами чи, якщо бути точнішим, вторгнення одного стану в інший (саме це буде описане в оповіданні), руйнує значення, породжує жах: порушується антитеза, порушується класифікація.

(11) *"надалі треба було з'ясувати"*

Оголошується перехід до деталей "Програми" (реторичний код й акціональний ланцюг "Програма").

(12) *"по-перше, чи у таких умовах пацієнт уразливий до магнетичного впливу;"*

(а) У ланцюгу "Програма" - це перший етап розгортання, повідомлення про яке зроблено в (11): перша проблема, яку потрібно з'ясувати.

(б) Ця Проблема і сама створює новий ланцюг (чи особливий додаток до ланцюга "Програма"): тут маємо перший елемент: формулювання проблеми і її об'єкт є *сама* гіпнотична комунікація: існує вона чи ні? (у лексії (78) буде стверджувальна відповідь на це питання); довга текстуальна відстань, що розмежовує питання і відповідь, є специфікою наративної структури, яка уповноважує і навіть спонукає

конструювання ланцюжків, кожний з яких є ниткою, що тісно сплітається з іншими нитками.

(13) *"по-друге, якщо така уразливість існує, то у подібних умовах вона послаблюється чи посилюється?"*

(а) У ланцюжку "Програма" виринає друга проблема (варто зауважити, що Проблема II пов'язана з Проблемою I логікою втягування: *якщо так... тоді*, а якщо ні - тоді ціле оповідання зазнає поразки; тому *з погляду дискурсу* альтернатива фальшива).

(б) Другий додаток до "Програми": це проблема II: перша проблема зосереджена на існуванні феномена, друга - стосується його кількісного аспекту (усе це дуже "наукове"); відповідь на питання буде у лексії (82): посилюється сприйнятливість: "Раніше в таких експериментах над пацієнтом я ніколи не досягав успіху, але на мій подив, ..."

(14) *"по-третє, наскільки і як довго вторгнення смерти затримує вказана процедура"*

(а) Це Проблема III, яку висунула "Програма"

(б) Проблема III сформульована подібно до інших, і це формулювання емфатично посилиться у лексії (17); це формулювання викликає два питання: (1) наскільки гіпноз дозволяє життю вторгатися у смерть? Відповідь у лексії (110): *до і включно з мовою* (2). Як довго може тривати це вторгнення? Немає прямої відповіді на це запитання: вторгнення життя у смерть (існування загіпнотизованого мерця) завершиться після семи місяців, але тільки внаслідок насильницького втручання експериментатора в експеримент. Тоді можемо припустити, що вторгнення життя у смерть може тривати нескінченно або принаймні необмежено у рамках спостереження.

(15) *"виникли також інші питання"*

"Програма" у загальній формі вказує на інші проблеми, які могли з'явитися згідно із запланованим експериментом. Ця лексія еквівалентна виразові "і тому подібне". Валері сказав, що у природі не існує "і тому подібного"; ми можемо додати: і у підсвідомому також. Насправді "і тому подібне" належить тільки до *ілюзіоністського дискурсу*, з одного боку, він сприяє продовженню гри у науковість, створюючи враження широкої експериментальної програми; а з іншого, замовчуючи або уникаючи "інші проблеми", ця лексія підсилює значення питань, які були висунуті раніше: усі важливі у символічному плані елементи виведені на поверхню, а решта - ніщо інше, як дискурсивне прикидання.

(16) *"але саме ці найбільше привернули увагу моєї допитливости"*

Тут у "Програмі" існує предмет нагадування цих трьох проблем ("нагадування" чи "резюмування", подібно до "проголошення" є елементами реторичного коду).

(17) *" - особливо останній з погляду важливости його наслідків".*

(а) Наголос (елемент реторичного коду) зроблено в Проблемі III.

(б) Тут знову два рівноцінні коди: (1) у науковому плані йдеться про те, щоб відсунути смерть як біологічний факт, (2) у символічному плані ж - про порушення меж значення, які розділяють Життя і Смерть.

Акціональний аналіз лексій 18-102

Серед усіх конотацій, з якими ми зіткнулись, або які є у початковому фраґменті оповідання Е. По, ми мали змогу визначити деякі елементи наративних дій (акцій). Наприкінці повернемось до різних кодів, що були виявлені у процесі аналізу, включно з акціональним кодом. А поки що, очікуючи на теоретичні пояснення, ми можемо виокремити ці акціональні ланцюжки, щоб з найменшими клопотами (надалі відстоюючи важливість структурно-аналітичного підходу) повідомити читача про подальший розвиток оповідання. Мабуть, читач вже зрозумів, що насправді ми не можемо подати детальний аналіз (а тим паче, вичерпний: текстуальний аналіз ніколи не може і не намагається бути втомливим) цілого оповідання По: це б зайняло надто багато місця. Але ми маємо намір відновити текстуальний аналіз окремих лексій (103-110) у кульмінаційній точці твору. Для того, щоб якось доступно пов'язати фраґмент, який ми проаналізували, з фраґментом, який ми збираємось проаналізувати, достатньо вказати на основні акціональні ланцюжки, які розпочинаються і розвиваються (але не обов'язково завершуються) між лексіями 18-20. На жаль, через відсутність простору, ми не можемо подати текст, який знаходиться між тими двома фраґментами, а також не можемо подати нумерацію проміжних лексій. Ми подамо тільки акціональні ланцюжки (навіть не маючи змоги висвітлити детально їхні елементи), на шкоду іншим кодам, які чисельніші і, звичайно, цікавіші. Це природно, оскільки акціональні ланцюжки встановлюють, за дефініцією, фабульний каркас оповідання (я зроблю маленький виняток для хронологічного коду, вказуючи у початкових або кінцевих примітках ті моменти в нарації, до яких належить початок кожного ланцюжка).

1. *Програма*: розпочато ланцюжок, який широко розвивається в аналізованому фраґменті. Проблеми, які мав з'ясувати запланований експеримент, відомі. Ланцюжок розгортається і завершується вибором об'єкта (пацієнта), необхідного для експерименту: це - містер Вальдемар (програма розробляється за дев'ять місяців до моменту розповіді).

2. *Гіпнотизування* (чи радше, якщо дозволити собі цей важкий неологізм: гіпнотизабельність). Перед вибором М. Вальдемара як об'єкта для експерименту, П. випробовує його гіпнотичну сприйнятливість: вона є, але результати незадовільні: М. Вальдемар чинить певний опір гіпнотичному впливові. У ланцюгу перелічуються елементи цього випробовування, яке передувало виборові провести експеримент і хронологічні рамки якого точно не визначені.

3. *Клінічна смерть*: акціональні ланцюжки найчастіше перериваються і переплітаються одні з одними. З інформації про поганий стан здоров'я М. Вальдемара та фатальний вирок, який винесли лікарі, нарація розгортає досить довгий ланцюжок, що проходить через ціле оповідання, закінчуючись тільки в останній лексії (150) зі зрідженням тіла М. Вальдемара. Епізоди такого ланцюжка численні і мають прошарки інших елементів, але в *науковому* сенсі досить логічні: слабке здоров'я, діагноз, вирок, погіршення стану, агонія, умирання (фізіологічні ознаки смерти) - з цього моменту розпочинається наш другий текстуальний аналіз - розпадання, зрідження.

4. *Угода*: П. пропонує М. Вальдемарові загіпнотизувати його, коли він досягне порогу смерти (оскільки той знає, що має померти) і М. Вальдемар погоджується.

Маємо угоду між пацієнтом та експериментатором: умови, пропозиція, згода, уточнення деталей, рішення про проведення експерименту, офіційна реєстрація у присутності лікарів (останній пункт встановлює окремий додатковий ланцюжок).

5. *Каталепсія* (сім місяців перед моментом розповіді, субота, 7 год. 55 хв.): коли настають останні хвилини життя М. Вальдемара, і після того, як сам пацієнт повідомляє про це експериментатора, П. розпочинає сеанс гіпнозу *"in articulo mortis"*, згідно з Програмою та Угодою. Цей ланцюжок може очолювати "Каталепсія"; поряд з іншими елементами вона включає: гіпнотичне проходження, опірність пацієнта, ознаки каталептичного стану, контролюючі дії екпериментатора, дії лікарів, які перевіряють результати (дії цього ланцюжка тривають три години: каталепсія настає о 10 год. 55 хв.).

6. *Запитання 1* (неділя, 3 год. ранку): П. чотири рази ставить запитання загіпнотизованому М. Вальдемарові: варто виділити чотири акціональні ланцюжки для встановлення відповідности між порядком запитань та відповідей на них, які дав загіпнотизований М. Вальдемар. Відповідь на перше запитання звучить так: "Я сплю" (ці ланцюжки запитань будуються однаково: повідомлення про запитання, запитання, затримка відповіді або небажання відповідати, відповідь).

7. *Запитання 2*: це запитання швидко йде за першим. Цього разу М. Вальдемар відповідає: "Я вмираю".

8. *Запитання 3*: експериментатор знову запитує вмираючого і загіпнотизованого М. Вальдемара ("Ви ще досі спите?"), і той відповідає, пов'язуючи дві попередні відповіді в одну: "Так, ще сплю - вмираю".

9. *Запитання 4*: П. намагається ще раз запитати М. Вальдемара, він повторює запитання (М. Вальдемар відповідає, починаючи з лексії 105, див. нижче).

Тут ми доходимо у розповіді до моменту, в якому збираємось знову відновити наш текстуальний аналіз, лексія за лексією. Між *Питанням 3* та початком аналізу, вклинюється важливий елемент ланцюга "Клінічна смерть": це - вмирання м-ра Вальдемара (101-102). Загіпнотизований м-р Вальдемар з того моменту мертвий, якщо говорити по-медичному. Ми знаємо, що зовсім недавно, у зв'язку з трансплатацією органів, питання про констатування смерти проблематичне: сьогодні для констатації смерти очевидною є потреба в електроенцефалограмі. Для того, щоб засвідчити смерть М. Вальдемара, По збирає (в 101 та 102) всі клінічні ознаки, які науково підтверджують смерть пацієнта: розширені, закочені очі, згасання, трупний колір шкіри, зникнення рум'янцю, відпадання й ослаблення нижньої щелепи, почорніння язика, загальна спотвореність обличчя, яка заставляє всіх присутніх відсахнутися (тут знову зауважується переплетення кодів: усі медичні ознаки одночасно є збудниками жаху, чи жах завжди подається під захистом наукового алібі: науковий і символічний коди одночасно актуалізуються, утворюючи невирішувальну альтернативу).

З медичного погляду, містер Вальдемар мертвий, і оповідання мало б на цьому завершитися: смерть героя (за винятком випадків воскресіння у релігійних текстах) завершує оповідання. Продовження фабули, починаючи з лексії 103, стає у цьому випадку одночасно і наративною *необхідністю* (щоб текст продовжувався), і логічним скандалом. Цей скандал можна назвати "скандалом *доповнення*": щоб розповідь мала доповнення, треба щоб і життя мало доповнення: і тут знову нарація рівноцінна життю.

Текстуальний аналіз лексій 103 - 110

(103) *"Я відчуваю, що дійшов до того моменту у своїй розповіді, в якому кожен читач може рішуче відмовитися вірити мені. Однак моїм обов'язком є продовжувати оповідання".*

(а) Ми знаємо, що проголошення дискурсу, який надходить, - це елемент риторичного коду (і металінгвістичного коду); нам також відомо про "аперитивну" значущість цієї конотації.

(б) Обов'язок подавати факти, не хвилюючись, приємно це чи ні, частина науково-деонтологічного коду.

(с) Обіцювання неймовірних подій входить до "товарного" виміру розповіді; таке обіцювання підвищує "ціну" розповіді; інакше кажучи, ми маємо субкод, який входить до складу загального коду комунікації: це субкод обміну. Будь-яке оповідання є елементом цього субкоду; пор. (5б).

(104) *"Вже більше не було жодних ознак життя в м-ра Вальдемара, і визнавши його мертвим, ми вже збиралися передати його в розпорядження доглядальниць та прислуги (...)"*

У згаданому вище довгому ланцюжку "клінічна смерть" вмирання вже була відзначена у лексії (101): тут вона *підтверджується.* У лексії (101) описаний стан смерти м-ра Вальдемара (через реєстр симптомів); тут цей стан засвідчує засіб метамови.

(105) *"як несподівано його язик сильно затремтів. Це тривало, можливо, хвилину. Потім (...)"*

(а) Хронологічний код ("хвилину") підтримує два ефекти: ефект дійсности, завдяки точності і драматичний ефект: важке пробивання звуку, поява голосу нагадує боротьбу життя і смерти: життя намагається звільнитись від всмоктуючої трясовини смерти, воно б'ється в конвульсіях (чи радше тут смерть не може звільнитися з обіймів життя: ми не повинні забувати, що М. Вальдемар вже *мертвий.* він вже не може боротися за утримання життя; він може боротися тільки за утримання смерти).

(б) Незадовго перед тим моментом, до якого ми дійшли, П. ставив запитання М. Вальдемарові (четвертий раз); не встигнувши відповісти, м-р Вальдемар перейшов у стан клінічної смерти. Але ще досі ланцюжок "Питання 4" не завершений (тут у гру втручається доповнення, про яке ми згадували): рух язика означає, що м-р Вальдемар *збирається заговорити.* Отже, ми повинні побудувати ланцюжок так: *запитання (100)/(медична смерть)/зусилля відповісти* (ланцюжок продовжується).

(с) Символіка язика як органу досить прозора. Язик - слово (відрізати язика означає спотворити мову; це можна побачити у символічній церемонії покарання богохульників); язик має щось від людських нутрощів і одночасно щось фалічне. Цей загальний символізм підсилюється тим, що язик, який рухається і тремтить, протиставляється (парадигматично) почорнілому спухлому язикові мерця (101). Отже, життя нутрощів, життя утаєних глибин уподібнюється до слова, а саме слово фетишується фалоподібним органом, який ніби перебуває у стані пре-оргазму: одно-хвилинна вібрація є стремлінням до насолоди і стремлінням до слова: це - рух Бажання, *спрямованого до якоїсь мети.*

(106) "(...) з роздутих та нерухомих щелеп виходив голос"

(а) Поволі розгортається ланцюжок "Питання 4", з детальними описами обширного і розтягнутого елемента "відповідь". Зрозуміло, що запізнілість відповіді - річ загальновідома у граматиці нарації, але вона, звичайно, має психологічне значення; тут запізнення (і пов'язане з ним членування процесу відповіді на окремі деталі) - чисто фізіологічне: це - пробивання голосу, схопленого і записаного у сповільненому темпі.

(б) Голос йде з язика (105), щелепи - це тільки дверні щілини; голос йде не від зубів: цей голос не буде дентальним, озовнішненим, цивілізованим (підкреслена роль зубів при артикуляції - ознака "витонченості"); цей голос буде внутрішнім, мускулярним. Культура позитивно оцінила чистоту, твердість, чіткість, ясність (зуби); голос мерця йде з в'язкости, з внутрішньої мускулярної магми, з *глибини.* У структурному плані ми маємо тут елемент символічного коду.

(107) *"(...) - описати щось подібне було б божевіллям. Існує, правда, два-три епітети, які можна було б почасти застосувати до нього. Я можу сказати, наприклад, що звуки були хрипкі, уривчасті, глухі, але описати цей жахливий голос у цілому неможливо з тієї причини, що подібні звуки ніколи ще не доходили до людського вуха".*

(а) Тут присутній метамовний код: говоріння про те, як важко говорити про цей предмет. Звідси - використання явних метамовних термінів: "епітети", "розказати", "описати".

(б) Символіка Голосу розгортається: він має дві характеристики: внутрішнє походження ("глухий") і переривистість ("хриплість", "уривчастість"): це готує логічну суперечливість (гарантія надприродности): контраст між *розірваністю* та *клейкістю* (108), тоді як "внутрішнє походження" викликає у слухачів відчуття віддаленості, дистанції.

(108) *"Однак дві особливості, які я тоді вважав і вважаю тепер характерними, оскільки вони дають певне уявлення про їхнє немісцеве звучання. По-перше, голос долинав до нас, принаймні до мене, ніби здалеку чи з-під глибокого підземелля. По-друге (і тут я боюсь, що мене зовсім не зрозуміють), він впливав на слух так, як діє на нас доторкування до чогось холодного або клейкого.*

Я сказав про "звуки" і "голос". Я хочу тим сказати, що звуки були цілком, і навіть жахливо, членороздільними".

(а) Тут є кілька елементів металінґвістичного (реторичного) коду: проголошення ("дві особливости"), резюмування ("я говорю про"), ораторське застереження ("боюсь, що мене не зрозуміють").

(а) Символічне поле Голосу розширюється завдяки розвиткові характеристик, присутніх "частково" у лексії (107): 1) *віддаленість* (абсолютна дистанційність): голос йде здалеку, *тому що/для того,* щоб відстань між Життям і Смертю *є/була* тотальною (тому що має на увазі причину, що належить до дійсности, до того, що *за сторінками* розповіди, *для того, щоб* вказати на вимоги дискурсу, який хоче продовжуватись і тривати як дискурс; занотовуючи взаємодію двох інстанцій, якими є реальність, з одного боку, і дискурс - з іншого; тим ми визнаємо структурну двоякість будь-якого письма. Відстань (між Життям і Смертю) стверджується для того, *щоб разючішим стало її подальше заперечення.* Ця дистанція забезпечує можливість трансґресії, цього "порушення межі", "вторгнення", "втручання", опис яких і є об'єктом оповідання; 2) *"підземність"*: тема Голосу подвійна, суперечлива:

часом голос є чимось тихим, легким, окриленим, що відлітає разом з життям, а ноді чимось важким, глухим, що надходить з-під землі: пригнічений, ніби придушений великим каменем. Це стара мітична тема: хтонічний голос, голос з-під могили як у цьому випадку); 3) *переривання* - необхідна передумова мовної діяльності, тому холодна, клейка і в'язка мова створює ефект надприродности; така характеристика голосу Вальдемара має двояке значення: з одного боку, вона підкреслює *дивність* тієї мови, яка протиставляється самій природі мови, а з іншого, - вона доповнює парадигму аномальних явищ, які викликають дискомфорт та огиду: до розірваности ("уривчасті звуки" у лексії 107) додається липучість, в'язкість (лексія 113); 4) *підкреслена членороздільність* надає словам мерця статусу повноцінної, розвиненої дорослої мови; це мова, схоплена у своїй суті, а не бурмотіння, наближене мовлення-заїкання, мова маляти, обтяжена не-мовними вкраплюваннями - звідси переляк і жах спостерігачів; між Смертю та Мовою існує кричуща суперечність: Життю протиставляється не Смерть (стереотипне уявлення), а Мова; не можна встановити, чи м-р Вальдемар живий чи мертвий; очевидним є тільки те, що він говорить, але його мову не можна віднести ані до Життя, ані до Смерти.

(с) Варто зауважити тут одну хитрість у хронологічному коді: "я вважав тоді, і тепер вважаю": тут маємо співприсутність трьох часів: часу дії, дієгезис ("я вважав тоді"), часу писання ("і вважаю тепер, коли пишу"), і часу читання (під впливом захоплення теперішнім часом тексту, ми і самі починаємо "так вважати" у момент читання). Усе це створює ефект дійсности.

(109) *"Містер Вальдемар заговорив, звичайно, у відповідь на запитання, яке я поставив йому п'ять хвилин тому. Якщо читач пам'ятає, я запитав його, чи він досі спить".*

(а) Ланцюжок "Запитання 4" тут розгортається: йде нагадування про запитання (див. 100) і повідомляється про факт відповіді.

(б) Мовлення загіпнотизованого мерця і є відповіддю на проблему III, сформульовану у лексії (14): наскільки гіпноз може затримати вторгнення смерти? Відповідь така: *до мови і включно з нею.*

(110) *"Він сказав: - "Так, - ні, - я спав - а тепер - тепер - я помер".*

Із структурального погляду, ця лексія проста: це елемент "відповідь" ("я помер") у ланцюжку "Запитання 4". Однак поза дієгетичною структурою (присутність лексії у складі акціонального ланцюжка), конотації репліки ("я помер") невичерпні. Звичайно, існують численні мітичні розповіді, в яких промовляє мрець, але тільки для того, щоб сказати: "я живий". А тут справжній *hapax* наративної граматики, у розповідь вводиться *абсолютно неможливе висловлювання: я помер.* Давайте, спробуємо розгорнути деякі з цих конотацій:

1) Ми вже виокремили тему вторгнення (Життя у Смерть); це вторгнення - парадигматичне безладдя, порушення значень; у парадигмі *Життя/Смерть* лінія, яка розділяє, звичайно, відчитується як "проти" *(versus)*, і було б достатньо відчитувати його як прийменник "в", щоб відбулося вторгнення і руйнування парадигми. Саме це відбувається тут: один простір незаконно проникає в інший. І цікаво, що це вторгнення відбувається на рівні мови. Уявлення про мерця, який може продовжувати активну діяльність після смерти, банальне; воно висловлене у прислів"ї "Мрець хапається за життя", а також у відомих леґендах про вічну кару, посмертну помсту і комічно виражене у дотепній репліці Форнере: "Тільки смерть вчить непо-

правних людей як треба жити". Але у цьому випадку діяльність мерця - чисто лінґвістична діяльність, і на завершення, ця мова не служить якійсь меті, вона не з'являється як діяльність, наставлена на життя, вона нічого не висловлює, тільки саму себе, вона тавтологічно окреслює себе: перед тим, як сказати "я помер", - голос вже самим фактом свого існування просто каже "я говорю", що трохи нагадує приклад граматики, яка нічого не виражає, крім мови. Це стає частиною немислимої ситуації: утверджування сутности, яка знаходиться *не на своєму місці* (*пересування* - невід'ємна ознака символічного).

2) Другий немислимий аспект цього висловлювання пов'язаний з перетворенням метафоричного значення у буквальне. І дійсно, сама собою фраза "я мертвий(ва)" досить банальна: саме так у Франції говорить жінка, яка весь обід займалася покупками, ходила до свого перукаря тощо. Буквалізація саме цієї метафори неможлива: вислів "я мертвий", якщо його буквально розуміти, завжди недійсний, оскільки минув його термін (тоді як вислів "я сплю" залишається можливим і у буквальному сенсі, якщо він йде від загіпнотизованої людини). Це і є, якщо вам подобається, мовленнєвим скандалом.

3) Однак мова може йти також про скандал не тільки на мовленнєвому, але й на мовному рівні. В ідеальному підсумку всіх можливих мовних висловлювань, узгодження першої особи *(Je)* з означенням "мертвий" абсолютно неможливе: це - порожній вислів, мовна лакуна, саме цей порожнистий простір мови і заповнює собою наше оповідання. У ньому саме розповідається про цю неможливість: аналізована фраза не є описовою, вона не засвідчує якийсь факт, вона не подає якоїсь інформації, крім самого факту висловлювання; можемо сказати, що тут маємо перформативну конструкцію, але таку, яку ні Остін (4), ні Бенвеніст навіть і не передбачували у своїх аналізах (нагадаємо, що перформативність - це вид висловлювання, при якому повідомлення означає тільки факт повідомлення: *"я оголошую війну"*; перформативні конструкції завжди будуються у першій особі; інакше вони перетворюються у констативні вислови: *"він оголошує війну"*, у нашому випадку неможлива фраза перформує власну неможливість.

4) Із суто семантичного погляду, вислів "я мертвий" водночас утверджує два суперечливі факти (Життя і Смерть): це енантіосема, але знову ж таки, унікальна: означник виражає означуване (Смерть), яке суперечить фактові висловлювання. Ми можемо піти далі: це не простий приклад заперечення, у психологічному значенні терміна, ("я мертвий" означало б у цьому випадку "я не мертвий"), а це є ствердження-неґація: "я мертвий і не мертвий", тобто це парадоксальність трансґресії, порушення межі, винахід нечуваних категорій: *"правда - брехня"*, *"так - ні"*, *"смерть - життя"* - це сприймається як неподільна цілісність. Та цілісність не може вступати у жодні комбінації; вона недіалектична, бо антитеза не передбачає третього елементу; це не якась дволика сутність, а єдиний і неймовірний елемент.

5) Можна далі наводити психоаналітичні рефлексії над висловом "я мертвий". Ми сказали, що тут відбувається нечувана буквалізація смислу. Це означає, що Смерть, як одвічний об'єкт будь-якого витіснення, раптово втручається у мовну діяльність; і такий прорив надзвичайно травматичний, як це виявиться пізніше (147: "вигуки "Помер! Помер!" - зривалися з язика, але не з губ страждальника"); вислів "я мертвий" - це вибух табу. Однак, якщо символічне перебуває у сфері нев-

ротичного, то повернення до буквального, яке спричинює вилучення символу тому, "що минув його термін", відкриває перехід до простору психозу: у цій точці оповідання закінчується будь-який символізм, і разом з ним зникають всі неврози; у тексті настає психоз: незвичайність історій у По - це незвичайність безумства.

Можливі також інші коментарі, зокрема Жака Дерріди (5). Я обмежився тими, які випливають зі структурального аналізу: я намагався показати, що нечуваний вислів "Я помер" не є "неймовірним повідомленням" *(l'inonce incroyable)*, а щось принциповіше - "неможливий акт висловлювання" *(l'enoncbation impossible)*.

Перед тим, як перейти до методологічних висновків, нагадаю, чисто фабульно кінець оповідання: Вальдемар перебуває загіпнотизованим мерцем сім місяців; потім, за згодою лікарів, П. вирішує розбудити його і добивається успіху: щоки Вальдемара вкриваються легким рум'янцем, але поки П. інтенсивно намагається розбудити пацієнта до діяльності, з його язика вибухає: "Помер! Помер!" і вмить його тіло осіло, воно почало розкладатися і розлазитися в руках експериментатора, не залишаючи нічого, крім "напіврідкої, огидної гнилої маси".

Методологічні висновки

Зауваження, які служитимуть висновком до того фраґментарного аналізу, не обов'язково будуть "теоретичними": теорія не абстрактна і спекулятивна; сам аналіз, хоча й проводився на цілком конкретному тексті, був вже теоретичним у тому сенсі, що він досліджував (і це було його метою) процес самоформування мови. інакше кажучи чи ще раз нагадуючи, те, що ми проводили - експлікація тексту, яку розуміємо як "пояснення тексту": ми просто намагались збагнути розповідь у процесі її самоформування (що водночас включає ідею структури та ідею руху, ідею системи та ідею нескінченности). Наше структурування не виходить далі і глибше від того, що спонтанно виникає у процесі читання. Отже, нас не цікавить виявлення "структури" оповідання По, а тим паче, структури будь-якого оповідання взагалі. Ми просто хочемо, не прив'язуючись до тієї чи іншої точки тексту, загально охопити основні коди, які виокремили.

Саме слово "код" не можна тут розглядати у строгому науковому значенні терміна. Ми називаємо кодами просто асоціативні поля, понадтекстуальну організацію системи значень, які нав'язують уявлення про певну ідею структури; код, як ми його розуміємо, належить переважно до сфери культури: коди є певним типом *вже баченого, вже прочитаного, вже зробленого*: код - конкретна форма цього "вже", яке конституює будь-яке письмо.

Хоча всі коди створює культура, все ж серед тих кодів, з якими ми зіткнулись, є один, якому ми надали привілей, назвавши його *культурним кодом*: це код знання чи радше суспільного знання, громадської думки, одне слово, культури, так як її передають книжки, система освіти, або у більш загальній та поширеній формі, усе суспільство. Знання як корпус правил, випрацьованих суспільством - це референція того коду. Ми зіткнулись з кількома культурними кодами (чи кількома субкодами загального культурного коду): науковий код, який (у нашому оповіданні) одночасно підтримують принципи експериментування та принципи медичної етики; реторичний код, який містить усі соціальні правила *мовлення*: закодовані форми наратії, закодовані форми дискурсу (повідомлення, резюмування тощо); ме-

талінґвістичне висловлювання (дискурс розповідає сам про себе) є частиною цього коду; хронологічний код: "датування", яке сьогодні видається нам природним і об'єктивно даним, насправді, має високу культурну практику - воно включає певну ідеологію часу ("історичний" час не те саме, що "мітичний час"); сукупність хронологічних точок-посилань тим самим конституює сильний культурний код (історично зумовлена манера скорочення часу для драматизації, наукоподібності, досягнення ефекту дійсности); соціоісторичний код дає змогу пов'язувати висловлювання з усією сумою знань про наш час, наше суспільство, нашу країну (сюди належить спосіб звертання "містер Вальдемар", а не просто "Вальдемар"). Нас не повинно турбувати те, що ми вводимо в ранґ коду вкрай банальні деталі тексту: навпаки, їхня очевидна банальність, їхня очевидна незначущість схиляє їх до входження до складу коду, як ми його визначили: код - це сукупність правил, настільки суперечливих, що ми сприймаємо їх як природні дані; але коли б оповідання вийшло за рамки цих правил, воно відразу стало б *нечитабельним.*

Код комунікації можна було б назвати кодом призначення. Слово комунікація можна розуміти і в обмеженому значенні: воно не охоплює всіх значень, які є у тексті; і ще менше воно охоплює всі *означування* у тексті. Слово "комунікація" окреслює тільки ті зв'язки у тексті, які констатуються як звернення до адресата (таким є "фатичний" код, який покликаний підсилити контакт між оповідачем та читачем"); або як форму обміну (розповідь в обмін на правду, на життя). Одне слово, "комунікацію" можемо тут розуміти і в економічному сенсі (комунікація як обіг товарів).

Символічне поле (тут "поле" менше гнучке поняття, ніж "код"), звісно, що тут ми вимовляємо слово "символ" у найбільш можливому загальному значенні, не обмежуючи себе якоюсь з його звичних конотацій. Наше розуміння символу близьке до психоаналітичного розуміння: символ у ширшому значенні є елементом мови, який переміщає тіло і дозволяє побачити, вгадати якесь інше місце дії, ніж те, з якого промовляє висловлювання так, як ми його розуміємо. Символічна основа оповідання По полягає у трансґресії табу на Смерть, у порушенні класифікації, яку Бодлер переклав "вторгнення" *(empietement)* Життя у Смерть (а не Смерти у Життя, що було б банально); витонченість оповідання зумовлена тим, що мовлення йде ніби від асимволічного оповідача, який взяв на себе роль об'єктивного науковця, відданого чистим фактам, байдужого до символів (які насильно якнайшвидше проникають в оповідання).

Те, що ми назвали кодом дій чи акціональним кодом, підтримує фабульний каркас розповіді: дії або висловлювання, які їх позначають, організовуються у певні ланцюжки. Ланцюжки завжди зберігають *наближеність* (їхні контури не можна точно і беззастережно визначити); виокремлення ланцюжків виправдовується двома обставинами: по-перше, тому що ми маємо спонтанне бажання надати окремій групі фактів якесь одне узагальнене найменування (наприклад, такі означення, як кволе здоров'я, погіршення стану, агонія, змертвіння тіла, його зрідження, групуються природно навколо стереотипного поняття "клінічна смерть", а по-друге, елементи акціонального ланцюжка взаємозв'язані ніби якоюсь логікою. Маємо на увазі те, що логіка акціонального ланцюжка з наукового погляду є сумнівною логікою, яка не походить із законів формальної арґументації, а від наших мисленнєвих звичок; це ендоксальна, культурна логіка (для нас виглядає "логічним" те, що

строгий діагноз настає за зауваженням кволого стану здоров'я); і цю логіку змішують з хронологією: те, що настає *"після"*, ми сприймаємо як *"спричинене чимось"*. Хоча в розповіді часовість і каузальність ніколи не трапляються у чистому вигляді, ми сприймаємо їх як вид природності, сприйнятливості, читабельності оповідання: наприклад, ми можемо переказати його сюжет (те, що у давні часи називали "аргументом", терміном, який одночасно належить до наративності і логіки).

І ще один код, який перетинає все оповідання від самого початку: код Загадки. Ми не мали доброї нагоди побачити як він функціонує у творі, оскільки аналізували тільки невеличку частину оповідання По. Код Загадки включає ті елементи, взаємопов'язаність яких (розповідна *фраза*) дає змогу висунути напочатку якусь загадку, і які, після кількох ретардацій, утворюють пікантність розповіді, і допомагають знайти розв'язку загадки.

Елементи загадкового (герменевтичного) коду добре скласифіковані: наприклад, ми повинні розрізняти *висування* загадки (кожне висловлювання, в основі якого є твердження про те, що "існує загадка") і формулювання загадки (виклад суті таємничого питання). У нашому оповіданні загадка висувається вже у самому заголовку (проголошується якась "правда", хоча ми ще не знаємо про що йдеться), а формулювання починається з першого абзаца, і навіть з першого абзаца розпочинаються ретардації: звичайно, в інтересах самої розповіди відтягувати розв'язання висунутої загадки, оскільки те розв'язання відіб'є її години смерти як розповіди: ми вже побачили, що оповідач використовує цілий параграф, щоб затримати розвиток подій, вдаючись до наукових застережень. Для розв'язку загадки тут не існує математичного порядку, тут взагалі ціле оповідання відповідає на початкове питання, (однак ця правда може зводитися до двох точок: до висловлювання "я помер" і до несподіваного розрідження тіла мерця в момент його виходу з гіпнозу): тут правда є не об'єктом розкриття, а об'єктом розтину.

Ось коди, що проходять через фраґменти, які ми аналізуємо. Свідомо не розгортаємо їх детальніше і не намагаємось виокремити елементи кожного коду згідно з логічною та семіологічною схемою. Це тому, що коди важливі для нас тільки як пункт відправлення "вже читаного", як початок інтертекстуальности: "розсмиканість" кодів не суперечить структурі (розбіжні думки, згідно з якими життя, уява, інтуїція, безладдя, суперечать системності і раціональності), а навпаки (і це - фундаментальне твердження текстуального аналізу) - *невід'ємна частина процесу структурування*. Це "розсмикування тексту на ниточки" і відрізняє структуру - об'єкт структурального аналізу - від структурування - об'єкта текстуального аналізу, який ми тут намагаємось застосувати.

Текстильна метафора, яку ми щойно використали, не випадкова. Текстуальний аналіз, звичайно, вимагає, щоб ми подавали текст як *тканину* (таким, до речі, є етимологічне значення слова "текст"), як павутинку різних голосів і множинність кодів, які одночасно тісно переплетені і незавершені. Нарація - це не плоска поверхня, горизонтальна структура, а об'єм, стереофонія (Айнштайн наполягав на принципі контрапунктности у своїх твердженнях, започатковуючи так визнання ідентичности фільму і тексту): у писемних текстах існує поле прослуховування. Форма існування значення (за винятком, може, акціональних ланцюжків) не є розвитком, а *вибухом*. Заклик до спілкування, комунікація, перевірка контакту, умови узгодження та обміну, вибухи посилань, спалахи знань, глухіші та глибші

поштовхи, що надходять з "іншого місця" (зі сфери символічного), переривання дій, які належать до одного ланцюжка, але не туго пов'язані, невпинно перериваються іншими смислами.

Весь цей "об'єм" тягнеться вперед (до кінця розповіді), провокуючи так нетерпеливість читача під впливом двох структуральних чинників: (а) *спотворення:* елементи одного ланцюжка чи коду відокремлені і переплетені з різними елементами; ланцюжок виглядає обірваним (наприклад, занепад здоров'я м-ра Вальдемара), але він *підхоплюється* далі, іноді досить далеко; внаслідок цього витворюється читацьке сподівання; тепер можемо навіть визначити ланцюжок: це плаваюча мікроструктура, яка конструює не логічний об'єкт, а сподівання та його розв'язку; (б) *незворотність*: незважаючи на "плаваючий" характер структурування, у класичній читабельній розповіді існують два коди, які утримують векторну скерованість структурування: код дій (базується на логіко-часовій упорядкованості) і код Загадки (проблема завершується її розв'язанням); так витворюється незворотність розповіди. Тут стає зрозуміло, що сучасна літературна практика посягає саме на цей принцип: авангард (використовуємо для зручности звичний термін) намагається зробити текст почасти реверсивним, вилучити логічно-часову основу, скерувати свій удар на *емпіричність* (логіка поведінки, код дії) та на істину (код загадок).

Проте ми не повинні перебільшувати відстань, яка відокремлює сучасний текст від класичної розповіди. В оповіданні По ми побачили, що дуже часто одна і та ж фраза водночас відсилає до двох кодів, і при цьому не можна вибрати, який з них "істинний" (наприклад, науковий код і символічний код): що характерне для оповідання, яке досягнуло рівня *тексту*, то це те, що прирікає нас на нездатність *зробити вибір* між кодами. Чиїм же іменем будемо обґрунтовувати наш вибір? Іменем автора? Але ж розповідь подає нам тільки розповідача, мовленнєвого суб'єкта, замкненого у своєму мовленні. Іменем тієї чи іншої критики? Але ж вони всі підлягають сумніву, підпорядковані і поглинуті потоком Історії (не можна сказати, що вони не корисні: кожен бере участь у текстуальному об'ємі, але *тільки на правах одного голосу*). Невирішуваність - не слабкість, а структуральний елемент розповідання: висловлювання не може бути зумовленим одним голосом, одним смислом, у висловлюванні присутні багато кодів і багато голосів без надавання переваги якомусь з них. Письмо є саме цією втратою вихідного пункту, цією втратою "мотивів" на користь об'ємові індетермінацій чи наддетермінацій: той об'єм і є, точніше кажучи, *означуванням*. Письмо настає саме тоді, коли зупиняється мовлення, тобто у ту мить, починаючи з якої, ми вже не можемо визначити, хто говорить, а можемо тільки стверджувати: *тут про щось говориться*.

Переклад Христини Сухоцької та Марії Зубрицької

Примітки

1. Я зробив спробу текстуального аналізу цілої розповіди (який не міг дозволити собі тут з огляду на обсяг) у книжці *S/Z.* Seul, 1970.
2. Для детальнішого ознайомлення з поняттям "лексія" я раджу звернутися до моєї праці *S/Z.* Seuil, 1970.
3. Poe E. A. *Histoires extraordinaires* (traduction de Ch. Baudelaire). Paris, 1969. P. 329-345
4. Див. Austin J.L. *Philosophical Papers.* Oxford, 1961; How No Do Things With Words. Oxford University Press, 1962; John R. *Searl. Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language.* Cambridge University Press, 1962.
5. Derrida J. *La voix et le phenomene.* Paris, 1967. P. 60-62

Альберт Айнштайн (1879-1955) - видатний фізик-теоретик.
Жорж Батай (1897-1962) - французький письменник, есеїст, який намагався виявити у людському "я" рівень чистого існування, позбавленого будь-яких атрибутів.
Філіп Соллерс (1936) - французький письменник, представник "нового роману", критик, засновник і редактор журналу *"Тель Кель".*
Франсуа-Рене Шатобріан (1768-1848) - французький письменник-романтик.
Гюстав Флобер (1821-1880) - французький письменник.
Оноре де Бальзак (1799-1850) - французький письменник.
Олександр Дюма (1802-1870) - французький письменник.
Альбер Тіборе (1874-1936) - французький літературний критик, який перебував під впливом ідей А. Берґсона.
Ксав'є Форнере (1809-1884) - французький письменник, автор максим, обудованих на чорному гуморі, його творчість заново для читача відкрив А. Бретон, зарахувавши Ксав'є до сюр-реалістичної традиції.
Джон Л. Остін (1911-1960) - англійський філософ, представник "лінґвістичної філософії", розвинув теорію перформативних висловів.
Франц Месмер (1734-1815) - австрійський психіатр, який використовував гіпноз та магнетизм як психотерапевтичний засіб.
Жан-Мартін Шарко (1825-1893) - французький невропатолог, досліджував проблеми патологічної анатомії.

Умберто Еко (1932) - відомий італійський теоретик-семіотик, культуролог, письменник, журналіст; автор відомих книг *"Відкритий твір" (Opera Aperta, 1962), "Відсутня структура" (La Struttura assente, 1968), "Lector in fabula: сучасні інтерпретації розповідних текстів" (Lector in fabula, 1979), ("Сетіотика і філософія мови" (Semiotica e filosofia del linguaggio, 1984), "Межі інтерпретації" (I limiti dell'interpretazione, 1990), "Пошуки досконалої мови" (Ricerca della lingua perfetta, 1993).* Тема докторської дисертації У. Еко - естетика Томи Аквінського. З 1971 р. - професор семіотики в університеті Болонья, перед тим викладав в університетах Флоренції, Мілану, Сан-Паоло, Нью-Йорка. У. Еко здобув міжнародне визнання своїми художніми творами *"Ім'я троянди"* і *"Маятник Фуко"*, на яких особливо позначився вплив наукових зацікавлень автора середньовічною культурою. Еко належить низка есе з питань кічу, високої культури та попкультури, найновіших фільмів, популярних серіалів, рекламування тощо.

Теорія семіотики У. Еко споріднена з "естетикою рецепції": обидві зосереджують увагу на культурних текстах (література, кіно, телебачення, архітектура), їхньому сприйнятті та інтерпретації. Подібно до багатьох теоретиків тексту, Еко прогресував від дещо спрощеної моделі семіології Соссюра та Якобсона, поширеної у 60-х рр., до складнішої моделі Ч. Пірса. Однак, незважаючи на таку еволюцію, спільним для обох періодів теоретичних досліджень Еко є переконання, що значення та інтерпретація зумовлені контекстом, що акти творення і рецепції взаємозалежні і що саме ця взаємозалежність стабілізує і зменшує небезпеку "безмежної інтертекстуальности". Що відрізняє У. Еко від решти теоретиків тексту і виокремлює його, то це те, що його семіотика спрямована на створення "об'єднаної теорії" чи мовлячи його терміном, "знакової енциклопедії" культури, яка за допомогою цілої мережі "різоїдів" поєднала б усі комунікативні знаки та їхнє значення. У такій енциклопедії, подібно до структури "різоїдів" у ботанічному світі, кожний семіотичний знак мав би поєднуватися усіма іншими знаками. Але така енциклопедія може існувати тільки як "регулююча ідея", яка уможливлює пояснення реально можливих дискурсів.

Семіотична система Еко є інтердисциплінарною (мовознавство, епістемологія, логіка, архітектура, музика). Загальна тематика досліджень Еко - інтерпретація тексту, поетична мова чи ідіолект, естетичне кодування та понадкодування, метафоризація та символізація. Усі ці проблеми Еко розглядає систематично та діахронічно, чим засвідчує, що систематичний та діахронічний підходи до комунікативної здатности тексту взаємозалежні. Теорія "необмеженого семіозису (термін вперше запровадив Ч. Пірс у книзі *"Знаки, мова і поведінка"* (1946) означає взаємодію знака, його об'єкта та його інтерпретанта), і на думку Еко, не є рівнозначною "деконструкції" Ж. Дерріди, оскільки "семіотичні акти" відбуваються в обмеженому культурному полі, яке не дозволяє їм виходити за його комунікативні рамки. Відсутність таких рамок довела б до повного колапсу комунікації.

Праця *"Відкритий твір"* принесла У. Еко наукове визнання. Поняття "відкритий твір" поєднує естетику творчости та естетику рецепції. Незавершеність і рух (*твір у русі* - термін, успадкований від Джойса) - це основні риси відкритого твору. Еко розрізняє два типи творів: відкриті, які заохочують читача до творення тексту разом з автором (незавершеність), і фізично завершені, які підлягають тривалому розмноженню. Ступінь відкритости збігається зі свободою інтерпретації, а не її довільністю, яка посягає на семантичну ідентичність твору.

У теоретичному мікрокосмосі У. Еко віднаходимо як цілий конґломерат ориґінальних ідей та концепцій, так і відлуння голосів багатьох теоретиків-сучасників XX ст., що засвідчує відкритість мисленнєвого світу автора та його творчу інтерпретаційну свободу.

Запропоновані нижче фраґменти із праць У. Еко *"Відкритий твір"* та *"Відсутня структура"* перекладено за виданнями: U. Eco. *Opera aperta*.. Milano. Bompiani, 1962. і U. Eco *La struttura assente*. Milano. Bompiani. 1968.

Марія Зубрицька

ПОЕТИКА ВІДКРИТОГО ТВОРУ
(фрагмент із книги "ВІДКРИТИЙ ТВІР")

Серед нових творів інструментальної музики можемо виділити декілька композицій, позначених спільною рисою: особливою виконавською автономією, що надається інтерпретаторові. Він повинен розуміти її не тільки як власне сприйняття вказівок композитора (як це є у музиці традиційній), а як дозвіл і навіть зобов'язаність втручатися у форму композиції, часто визначаючи тривалість ноти чи послідовність звуків в акті творчої імпровізації.

Зацитуємо декілька найпомітніших прикладів:

1. У *"Фортепіанній п'єсі XI"* К. Штокгаузен пропонує виконавцеві єдину сторінку (фактично великий нотний плакат форматом (50x100 см) із серією нотних груп, серед яких виконавець вибиратиме спочатку ту, з якої починати, а потім раз за разом ту, яка приєднується до попередньої групи; у такому виконанні свобода інтерпретатора базується на структурі "комбінації" твору, який "постає" незалежно від послідовности музичних фраз.

2. У *"Секвенції для однієї флейти"* Л. Беріо інтерпретаторові запропоновано музичну канву, де задані тільки послідовність та інтенсивність звуків, тоді як тривалість кожної ноти залежить від значення, яке виконавець захоче надати їй величиною інтервалу у контексті сталих величин, що співвідносяться зі сталими пульсаціями метронома.

3. У вступі до композиції *"Scambi"* А. Пуссьор висловлює таку думку: *"Scambi"* є не стільки музичним твором, скільки певним *полем можливостей (un campo di possibilita)*, певним запрошенням до вибору. Складається твір із шістнадцяти секцій, кожна з яких може пов'язуватися із двома іншими, без чого логічна безперервність звукового оформлення була б сумнівною. Спроможність починати і завершувати будь-якою секцією уможливила велику кількість хронологічних виходів. Наприкінці дві секції, що починаються з одного і того ж пункту, можуть синхронізуватися, даючи так місце складнішій структурній поліфонії. Можемо собі уявити, що ці формальні пропозиції записані на магнітофонній стрічці і її подають, як для купівлі-продажу. Маючи у своєму розпорядженні дорогий акустичний пристрій, слухачі також зможуть вправлятися на ньому - робити свій вибір, розвивати небувалу музичну уяву, формувати нову колективну чутливість звукової матерії і часу".

4. У *"Третій фортепіанній сонаті"* П. Булез передбачає першу частину, створену з 10 секцій, розміщених на десяти окремих сторінках. Можливостей поєднання секцій є стільки ж, скільки варіантів комбінування між собою аркушів (навіть якщо вважати, що не всі комбінації дозволені). Друга частина скомпонована із чотирьох секцій у коловій структурі: можна починати будь-якою з них, поєднуючи з іншими аж до утворення кола.

У цих випадках (а це чотири приклади із багатьох можливих) одразу ж впадає в очі величезна різниця між такими способами музичної комунікації і тими, до

яких звикла класична традиція. Найдоступнішою термінологією цю традицію можна сформулювати так: класичний музичний твір - фуґа Баха, *"Аїда"* - це сукупність реальних звуків, які автор організував визначеним способом і як певну завершеність пропонує слухачеві; або умовними знаками закодував дії (які мав би робити виконавець) так, щоб вони відтворювали форму, яку уявив композитор. Ці нові музичні твори, навпаки, не є завершеним і з'ясованим повідомленням, вони не вкладаються в однозначно організовану форму, але містять можливість різних трактувань, яка надається ініціативі інтерпретатора. Тому вони не є завершеними творами, які можуть ожити і стати зрозумілими в уже заданому структурному спрямуванні, а "відкритими" творами, які для інтерпретатора стають завершеними у ту мить, коли він ними естетично насолоджується (1).

Щоб уникнути термінологічних непорозумінь, поглянемо у якому значенні застосовується слово "відкритий" щодо цих творів. Потрібно обумовити це з уваги на умову абстраґуватись від інших можливостей та усталених значень цього виразу, задля належного окреслення нової діалектики між твором та інтерпретатором. В естетиці вже дискутувалося питання про "визначеність" та "відкритість" твору мистецтва. Ці два терміни стосуються ситуації "споживання", досвід якої всі ми маємо і часто змушені означити так: твір мистецтва - це створений автором об'єкт, який організовує потік поєднуваних вражень так, що кожний потенційний реципієнт по-своєму може зрозуміти той самий твір, первинну форму, яку задумав автор. (При інтерпретації відбувається гра відповідей, саму ж інтерпретацію розглядаємо як стимул розвитку розумових здібностей та сприйнятливости). У такому значенні автор продукує закриту в собі форму, щоб її використовували і розуміли так, як він її "задумав". Окрім того, кожен реципієнт, сприймаючи твір, несе у собі певну конкретну ситуацію, почасти зумовлену сприйнятливість, певну культурну детермінанту, смаки, уподобання, власні упередження, так що розуміння первинної форми відбувається згідно з індивідуальною детермінованістю. Зрештою, форма естетично вагома у тих межах, у яких її бачать і розуміють з погляду великої кількости перспектив, виявляючи множинність резонансу, численність пунктів бачення, які ніколи не будуть ідентичними. (Дорожний вказівник, навпаки, може сприйматися тільки в одному значенні, а якщо довільно зінтерпретувати його, то він перестає бути *цим* сиґнальним вказівником з цим особливим значенням). Отже, у такому значенні твір мистецтва - форма завершена і *закрита* у своїй досконалості цілковито збалансованого організму, та водночас *відкрита* можливістю бути інтепретованою найрізноманітнішими способами без небезпеки втратити свою неповторність. Тому кожне "споживання" твору - це *інтерпретація* та реалізація його, бо у кожному наступному баченні твір знову і знову оживає у самобутній перспективі (2).

Проте, очевидно, "відкритість" таких творів, як твори згаданих вище Беріо чи Штокгаузена, не стільки метафора, скільки об'єктивна реальність; простіше - це "незавершені" твори. Їх пропонують інтерпретаторові подібно до іграшкового конструктора, і їхнє "завершення" є вже поза увагою автора. Ця інтерпретація фактів парадоксальна і неточна. Але зовнішній аспект цих музичних спроб дає привід до двозначности, але двозначности продуктивної, бо цей дисонансний аспект подібних спроб спонукає нас задуматись, чому сьогодні мистець відчуває потребу працювати саме у такому напрямі? Над здійсненням якого завдання він працює в іс-

торичному розвитку естетичної сприйнятливости? У взаємодії яких культурних факторів нашого часу? І як розглядати ці спроби у світлі теоретичної естетики?

Поетика "відкритого" твору стимулює, як пише Пуссьор (3), "дії свідомої свободи інтерпретатора", висуває його активним центром цілої сітки невичерпних зв'язків. Серед цих зв'язків він відшукує власну форму, хоч і не мусить цього робити, та все ж певна необхідність приписує йому остаточні способи організації твору. Розширюючи значення терміна "відкритість", можна було б доповнити, що будь-який твір мистецтва, навіть якщо подається фактично як завершений, вимагає принаймні винахідливої незалежної відповіді, бо не може стати дійсно зрозумілим, якщо інтерпретатор знову не відкриє його в акті духовного зближення з автором.

Цей огляд дає нам зрозуміти, що сучасна естетика здійснюється тільки при зрілому критичному усвідомленні того, у чому полягає функція виконавця. Без сумніву, мистець, який жив кілька століть тому, був досить далеким від усвідомлення того. Сучасний мистець усвідомлює цю реалію, і замість того щоб прийняти "відкритість" як неминучість, вибирає її як спонукання до дії і навіть подає твір так, щоб викликати якомога більшу його відкритість.

І в давнину роль суб'єктивности у сприйнятті (а фактично, сприйняття передбачає взаємозв'язок між суб'єктом, який "бачить", і твором, що даний об'єктивно) не була поза увагою людини, особливо, коли йшлося про образотворче мистецтво. Наприклад, Платон у діалозі *"Софіст"* зауважує, що художники відтворюють пропорції, беручи до уваги не об'єктивну відповідність, а кут зору, під яким глядач сприймає образи. Вітрувій розрізняє *симетрію* та *евритмію* і розуміє останню як відповідність об'єктивних пропорцій суб'єктивним вимогам бачення. Увесь подальший розвиток теорії і практики засвідчує, як поступово дозрівало усвідомлення функції інтерпретаційної суб'єктивности щодо твору.

Однак такі переконання провокували дієвість власне в опозиції до відкритости, надаючи перевагу *закритості* твору. Численні твори мистецтва, з'являючись, подавали стільки ж вимог до ситуації глядача, задля того щоб підвести його до бачення образу в *єдино правильний можливий спосіб*. Візьмемо інший приклад: у Середньовіччі розвинулася теорія алегоризму, яка передбачає можливість сприймати Святе Письмо (а надалі також поезію та образотворче мистецтво) не тільки у їхньому буквальному значенні, а й у трьох інших значеннях - алегоричному, моральному та містичному. Ця теорія відома від часів Данте, але своїми коренями сягає аж до св. Павла (*videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* - тепер ми бачимо, як у загадці, нечітко, тоді ж обличчям до обличчя); її зростанню сприяли св. Ієронім, св. Августин, Скотт Еріґенський, Уґо і Рікардо із Сан-Вітторе, Бонавентура, Тома Аквінський та інші, формуючи так засади середньовічної поетики. Твір, який так сприймається, є, без сумніву, твором, якому притаманна певна "відкритість". Читач тексту знає, що кожне речення, кожен образ відкриті на різноманітність значень, які реципієнт повинен виявити. Мало того, зважаючи на своє духовне наставлення, читач добиратиме ключі до певного прочитання і *використовуватиме* твір у бажаному значенні (змушуючи його оживати якимось способом, відмінним від того, який читач міг би виявити у процесі попереднього прочитання). Але у цьому випадку "відкритість" зовсім не передбачає "невизначеності" повідомлення, "нескінченних" можливостей форми, свободи

"споживання". Існує тільки сукупність розв'язків сприйняття, які визначені та зумовлені так, що виконавча реакція читача ніколи не уникає контролю автора. Ось як викладає думку Данте у *"Тринадцятій епістолі"*: "Для легшого розуміння прошу приглянутися до цих слів: "Коли Ізраїль вийшов із Єгипту, син Якова з-поміж чужого люду, тоді чудея стала йому храмом, Ізраїль став пануванням його". Дослівно тут розповідається про вихід дітей Ізраїля з Єгипту за часів Мойсея, але в алегоричному сенсі це означає наше спасіння, довершене Христом, а у моральному - повернення душі з неволі дочасного зіпсуття до свободи вічної слави". Очевидно, що тут немає інших можливих прочитань: у межах цього речення інтерпретатор може швидше схилятися до якогось одного значення, аніж до інших, але завжди згідно з правилами підготовленої потреби однозначности. Значення алегоричних образів та емблем, на які натрапляємо у літературі Середньовіччя, зафіксоване в енциклопедіях, бестіаріях, на надмогильних плитах епохи. Символіка об'єктивна та встановлена (4). За цією поетикою однозначного та необхідного стоїть упорядкований космос, ієрархія установ та законів, які поетичний твір може висвітлити на різних рівнях, але ці закони треба розуміти єдино можливим способом, як це й було встановлено голосом творця.

Устрій твору мистецтва такий же, як і устрій імперіалістичного і теократичного суспільства; закони прочитання є законами авторитарного уряду, вони керують кожним вчинком людини, приписуючи їй певні наміри і пропонуючи сфери для їхнього втілення. *Чотири* розв'язки алегоричного твору не є обмеженішими порівняно із *багатьма* можливими розв'язками сучасного "відкритого" твору: різні спроби виявляють різне бачення світу. Якщо перенестися в історичне минуле, то безпосередній вияв "відкритости" можемо віднайти у бароковій "відкритій формі". Тут відбувається заперечення власне сталої, такої що не допускає двозначного тлумачення визначености ренесансної форми, прирощувального простору навколо центральної осі, розмежованої симетричними лініями та закритими кутами, що сприяють центру, підказуючи ідею "основної" непорушної вічности. Барокова форма, навпаки, динамічна, має схильність до нескінченности розв'язків (у її грі заповнень і порожнеч, світла і тьми, з її вигинами, зламами і найрізноманітнішими кутами нахилу), передбачає поступове розширення простору. Пластичні барокові форми ніколи не припускають привілейованого, завершеного бачення, але спонукають реципієнта постійно зміщувати свій погляд, щоб побачити твір під новим кутом зору, так ніби цей твір перебуває у безперервній зміні. Барокову духовність можна розглядати як перший яскравий вияв модерної культури і модерного сприйняття, бо тут уперше людина звільняється від канонічної традиції (ґарантованої космічним порядком і стабільністю існування), і у мистецтві, як і у науці, вона перебуває в опозиції до світу у динаміці, і цей світ вимагає від людини творчих дій. Поетика *дива, омани, метафори*, попри їхню візантійську зовнішність, хоче усталити це творче завдання нової людини, яка бачить у творі мистецтва не об'єкт, заснований на очевидних асоціаціях, і красою якого можна насолоджуватися, а стимул для розвитку уяви, таємницю, яку треба відкрити, мету, яку треба досягти (5).

Однак це є висновки, до яких вже приходить сучасна критика і які сьогодні естетика може узаконити: але було б нерозважливо вбачати у бароковій традиції свідоме теоретизування довкола "відкритого" твору. Між класицизмом та просвітництвом врешті постає, чітко окреслюючись, ідея "чистої поезії" і власне тому,

що заперечення основних ідей, абстрактних законів, яке здійснив англійський емпіризм, утверджує "свободу" поета і тоді віщує тематику "творення". Від тверджень Бурка про емоційну здатність слів переходимо до тверджень Новаліса про чисту асоціативну здатність поезії як мистецтва невизначених почуттів та блукаючих значень. Певна ідея виявляється більше індивідуальною та стимулюючою тоді, "коли численні думки, світи, схильності перехрещуються і контактують між собою. Коли твір подає декілька приводів до його тлумачення, виявляє багато значень і передусім велику кількість способів зрозуміти та захопитися ним, тоді твір справді є найцікавішим і цілковитим вираженням особистості" (6). Вперше вияв усвідомленої поетики "відкритого" твору знаходимо у символізмі другої половини XIX ст. *"Поетичне мистецтво"* Верлена, до речі, досить прозоре:

Про музику лиш треба дбати
І вірш компонувати так,
Щоб у хисткий його кістяк
Всю душу вкласти без засади.

.....

Відтінки лиш чарують нас, -
Ніяких фарб, лише відтінки!
Вони єднають щохвилинки
І флейту, й річ, і мрію, й час.
Про музику завжди і знову!
Хай вірний вірш крилатий твій
Підносить душу в край новий
Ясного неба і любови.
Нехай твій вірш, як скрізь похмуро,
Летить з ранковим вітром десь.
Від м'яти й кмину п'яний весь...
А інше все - література.

(Переклад М. Терещенка)

Крайнім і категоричним є твердження Маллярме: "Назвати предмет - це зруйнувати 3/4 гармонії поеми, яка створюється в щасті і крок за кроком веде нас: збагнути її... оце мрія..." *Треба уникати того, щоб єдине значення прищеплювалося відразу ж.* Висвітленню безмежности виразу сприяють: білий (ненаповнений) простір довкола слова, друкарська гра, просторова композиція поетичного тексту. Саме вони роблять цей чи інший вираз придатним для безлічі різних тлумачень. Згідно з цією поетикою підказування, твір постає зумисне відкритим для вільної реакції читача. Твір, який "підказує", щоразу реалізується зарядом емоцій та уяви інтерпретатора. У кожному поетичному прочитанні виявляється особистий світ, який прагне співвідноситись у дусі згоди зі світом тексту. А у поетичних творах, свідомо заснованих на підказуванні, сам текст піклується про стимулювання особистого світу інтерпретатора, щоб із глибин душі читача виринула на поверхню вдумлива відповідь, народжена загадковою співзвучністю. Незалежно від метафізичних намірів, оптимістичного чи занепадницького настроїв, які рухають такі поетики, механізм сприйняття виявляє певний рід "відкритости".

Велика кількість сучасної літератури ґрунтується, враховуючи цей принцип, на використанні символа як повідомлення про невизначеність, яке завжди відкрите для нового сприйняття і розуміння. Без будь-яких застережень можемо говорити про твори Ф. Кафки як тільки про "відкриті": *"Процес", "Замок", "Очікування", "Вирок", "Хвороба", "Метаморфози", "Тортури"* - це ситуації, які не можна трактувати у буквально безпосередньому значенні. Проте тут, на відміну від середньовічних алегоричних конструкцій, "понад-значення" не обумовлені, не ґарантовані ніякою енциклопедією, не стоять над ніяким світовим порядком.

Різні інтерпретації - екзистенціалістські, теологічні, клінічні, психоаналітичні - символів Кафки вичерпуються тільки у сфері можливостей твору. Насправді твір залишається невичерпним та відкритим, оскільки є "двозначним", після того як впорядкований світ згідно зі встановленими універсальними законами витісняється світом, заснованим на двозначності. Відсутність центрів орієнтації заперечує такий твір, а нові спроби дослідження значень стверджують його. Часом важко з'ясувати, чи був у автора певний символічний задум, тенденція до невизначености чи двозначности. І сьогодні окремі представники поетичної критики беруть обов'язок розглядати усю сучасну літературу як таку, що структурована символічними механізмами. Тіндал у книзі про літературний символ, аналізуючи найвизначніші твори сучасної літератури, робить спробу теоретично-експериментального перетворення відомого твердження Поля Валері *"il n'y a pas de vrai sens d'un texte"* (не існує правдивого сенсу тексту - *прим. перекл.*) до тези, що твір мистецтва є апаратом, який будь-хто, включно з автором, може "використовувати" так, як вважає за краще. Отже, цей критик пробує розглядати літературний твір як постійну можливість відкриття, невичерпний резерв значень, і саме крізь таку призму американські дослідники розглядають структуру метафори та різні "типи двозначности", які використовуються у поетичному дискурсі (7).

Тут доречно нагадати читачеві про один з найкращих зразків "відкритого" твору, який власне має на меті створити образ точного екзистенціального та онтологічного стану сучасного світу - про твір Дж. Джойса. В *"Улісі"* кожен з розділів створює маленький всесвіт, який можна сприймати під різними кутами зору, де немає вже натяку про поетику арістотелівської форми, а з нею і про однозначну тяглість часу в однорідному просторі. Як слушно зауважує Е. Вілсон: "Сила *"Улісса"* у тому, що замість продовжувати лінію, він однаково заповнює собою увесь обсяг (включно із протяжністю у часі) навколо окремого пункту. Світ "Улісса" дихає складним і невичерпним життям: ми відвідуємо його знову як місто, куди повертаємося багато разів, щоб пізнати нові обличчя, осягнути неповторність, встановити зв'язки і напрямки зацікавлень. Джойс застосував технічну винахідливість, щоб скерувати нас до основ його історії у тому порядку, який робить нас здатними знаходити для себе наші дороги: дуже сумнівно, що людська пам'ять зможе у першому ж прочитанні задовольнити усі запитання *"Улісса"*. І коли його перечитуємо, можемо починати із будь-якого місця, ніби ми знаходимося перед чимось тривким, як місто, що насправді існує у просторі і у своїй якості, і може відкритися з будь-якого боку. Саме про це і говорив Джойс, зізнаючись, що при компонуванні своєї книги він одночасно працював над різними її частинами" (8).

В іншому романі Джойса *"Finnegans Wake"* ми справді перебуваємо в айнштайнівському космосі, що замкнений сам у собі - початкове слово зростається з

кінцевим - і тому є *завершеним*, але водночас і *необмеженим*. Кожна подія, кожне слово перебувають у ймовірному зв'язку з усіма іншими, який здійснюється через семантичний вибір терміна, від якого залежить спосіб розуміння усіх інших термінів. Це не означає, що твір не має певного значення: якщо Джойс подає вам ключі, то власне тому, що бажає, щоб твір був прочитаний у певному значенні. Але це "значення" має багатство космосу, і автор наполягає на тому, щоб воно містило сукупність усіх можливих просторів та усю часовість. Основним інструментом цієї суцільної двозначности є *каламбур, гра слів*, де два, три, десять різних коренів комбінують так, що одне слово стає гніздом значень, кожне з яких може співвідноситися з іншими центрами алюзії і є знову відкритим для нових сузір'їв та нових ймовірностей прочитання. Щоб схарактеризувати ситуацію читача *"Finnegan's Wake"*, можна використати, як би це дивно не виглядало, опис ситуації слухача серійної постдодекафонічної композиції, який дає Пуссьор: "Оскільки явища більше не пов'язуються згідно з послідовним детермінізмом, слухачеві належить ставити себе у центр невичерпних зв'язків, робити вибір, щоб він зміг сам з'ясувати (розуміючи, що його вибір зумовлений об'єктом сприйняття) відправний пункт свого погляду, свої місця пошуків, свої етапи наближення. Слухач повинен тепер загострити слух, щоб бути готовим скористатися великою кількістю можливих ґрадацій та розмірів, що динамічно витворюються, помножуються та поширюються до краю його ж органами сприйняття" (9). Ця цитата підкреслює, що у своїй розмові ми підійшли до однієї точки зацікавлення і що можна говорити про єдність проблематики "відкритого" твору у сучасному світі.

Не варто думати, що запрошення до відкриття відбувається тільки на рівні невизначеного підказування та емоційного спонукування. Якщо звернемося до театральної поетики Б. Брехта, знайдемо концепцію драматичної дії як проблемного тлумачення певних напружених ситуацій. Пропонуванням цих ситуацій (згідно з технічною особливістю "епічного" виконання, яке не бажає справляти враження на глядача, але подає йому фраґментарно та відчужено певні факти для розгляду) драматургія Брехта у її чіткому вираженні не шукає розв'язків: глядач сам робитиме критичні висновки з того, що побачив. Драми Брехта також межують зі ситуацією двозначности (типовим і оптимальним зразком є *"Ґалілей"*, хоча тут немає більше поблажливої *двозначности* невиразних контурів безмежжя чи таємниці, вистражданої у нудьзі, але є сама конкретна двозначність суспільного існування як зіткення нерозв'язаних проблем, з яких треба шукати вихід. Тут твір "відкритий", як і "відкрите" його обговорення: розв'язка очікувана та жадана, але вона повинна йти від глядача, свідомо творитись працею його думки. Отже, відкритість стає знаряддям революційної педагогіки.

У всіх щойно аналізованих явищах категорія "відкритости" допомогла характеризувати найрізноманітніші ситуації, але загалом, типи творів відрізнялися від аналізованих на початку творів поствебернівських композиторів. Без сумніву, від бароко до сучасних поетик символа уточнювалося поняття твору з неоднозначною розв'язкою, але приклади, аналізовані у попередньому параграфі, пропонували нам "відкритість", що передбачає *теоретичну, розумову* співпрацю споживача, котрий повинен вільно тлумачити факт мистецтва як *вже створений*, зорганізований за його структурною повнотою (навіть якщо твір побудований з настановою на необмеженість інтерпретації). І навпаки, така композиція, як *"Scambi"* Пуссьора пред-

ставляє вже щось інше: тоді як слухач, сприймаючи твір Веберна, довільно зорганізовує і використовує серію зв'язків у рамках цілком оформленої множини звуків, запропонованої йому у *"Scambi"*, реципієнт організовує та втілює структуру музичного дискурсу, виконуючи роль і автора, і виконавця. Реципієнт співпрацює, щоб зробити твір.

Не маю на меті стверджувати, що ця різниця кваліфікує твір як більш чи менш вартісний з огляду на твори, які уже є. Сьогодні ми торкаємося питання різних поетик, оцінюючи їх через культурну ситуацію, яку вони витворюють та віддзеркалюють. Але очевидне те, що така композиція, як *"Scambi"* (чи інші, вище цитовані) ставить нову проблему і спонукає нас розпізнавати у рамках "відкритих" творів вужчу категорію творів, які через їхню здатність набувати різних непередбачуваних, фізично не втілених форм можемо означити як "твори у русі".

Явище *твору у русі* у сучасній культурній ситуації не обмежується тільки музичною сферою. Воно знаходить цікаві вияви у пластичному мистецтві, де сьогодні з'являються художні об'єкти, які ніби містять у собі рухомість, здатність завжди калейдоскопічно по-новому поставати перед очима споживача. Як найпростіший приклад можемо згадати *"Mobiles"* Кальдера чи інших авторів, у творах яких елементарні структури, що можуть виявляти здатність руху, набувають різних просторових позицій, безперервно творячи власний об'єм і власні розміри. Складнішим прикладом є новий факультет архітектури Каракаського університету, який назвали "школою щоденного творення". Класи цієї школи створені з рухомих панелей так, що викладачі та учні відповідно до архітектурної проблеми, конструюють приміщення студії, постійно модифікуючи внутрішню структуру споруди (10). Ще Б. Мунарі подав ідею нового оригінального виду малярства у русі, що досягається справді незвичайними ефектами. Проектуючи за допомогою звичайного маленького ліхтаря *колаж* із гнучких елементів (вид абстрактної композиції, що твориться накладанням чи зморщуванням найтонших аркушів різнофігурного безбарвного матеріалу) і пропускаючи світлові промені через кінець поляроїда, на екрані одержуємо досить гарну хроматичну композицію. Якщо повільно обертати лінзу поляроїда, проектована фігура починає послідовно змінювати свої кольори, переходячи через увесь спектр веселкових барв і здійснюючи через хроматичну реакцію різних пластів гнучких матеріалів серію перетворень, що виявляється і у самій гнучкій структурі форми. Обертаючи лінзу за бажанням, реципієнт насправді співпрацює у творенні естетичного об'єкта, принаймні у межах поля можливостей, яке визначає гама кольорів та схильність діапозитивів до гнучкости.

Промислове проектування дає нам найменші очевидні зразки творів у русі - це певні предмети обладнання, рухомі лампи, книжкові шафи, форму яких можна змінювати. Так, сучасній людині надається можливість творити і розміщувати форми, серед яких вона живе відповідно до її смаку і власних практичних потреб.

Якщо захочемо шукати зразок *твору у русі* у сфері літератури, знайдемо перш ніж торкнемось сучасної одиниці-тепер-в дії, уже класичне передування: йдеться про *"Livre"* Маллярме, твір великий і всеохопний. Твір надзвичайний, який для поета повинен був стати не тільки крайньою межею діяльности, а й крайньою межею світу *("Le monde existe pour aboutir a un livre - "Світ існує, щоб дійти до книги")*. Цей твір не був завершений, хоча на *"Livre"* позначився досвід усього поетового життя, та в результаті проникливих філологічних досліджень було знайдено

його чорнові варіанти (11). Метафізичні наміри, які вкладаються у цю сферу, різноманітні та суперечливі. Ми можемо не брати їх до уваги, щоб зосередитися тільки на динамічній структурі цього художнього об'єкта, який пробує реалізувати чітко визначену настанову поетики: *"un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant - книга ні не починається, ні не завершується"*; до того ж, як нам видається, *"Книга"* повинна була бути рухомим твором і не тільки у тому розумінні, у якому була "відкритою" і мінливою така композиція, як *"Coup de des"*, деграматика, синтаксис і топографічна розбивка тексту подають поліморфну більшість елементів у довільних зв'язках.

У *"Livre"* самі сторінки не повинні були б йти у визначеному порядку: вони мали б бути поєднані у різних послідовностях, відповідно до законів *зміни.* Постає серія окремих аркушів, не поєднаних між собою оправою, яка б визначила послідовність. Перша та остання сторінки мали б бути написані на одному великому аркушеві, складеному вдвоє, який позначав би початок і кінець книги; а всередині книги мали б вступати у гру окремі аркуші, прості, рухомі, взаємозмінні, так що незалежно від порядку їхнього розташування, твір був би все одно у смисловому сенсі завершеним. Очевидно, поет не думав досягти того, щоб кожна комбінація була синтаксично значущою і глибокою у смисловому аспекті: сама структура речень, окремих слів, кожне з яких розглядається як здатне "підказувати" і входити у "підказувальне" відношення з іншими реченнями чи словами, заповнювала б кожну зміну порядку, провокуючи нові можливості зв'язку - і звідси нові горизонти підказування. *"Le volume, malgre l'impression fixe, par ce jeu, mobile - de mort il devient vie - Обсяг (книги), незважаючи на отримані враження, стає за допомогою цієї гри рухомим - з мертвого перетворюється в живе".* Комбінаційний аналіз разом з іграми пізньої схоластики і новими математичними техніками дозволяв поетові зрозуміти, як може з'явитися можливість астрономічного числа комбінацій з обмеженого числа рухомих структурних елементів. Поєднання твору у книгу (з певним встановленим обмеженням можливих змін), "відкриваючи" *"Livre"* до найширших можливостей вибору порядку, але все ж ставить його на якір у діапазоні підказування, який автор пропонував через певні вербальні елементи і вказівку щодо їхньої сполучуваності.

Той факт, що комбінаторна механіка допомагає виявити орфічний зразок, не впливає на структурну реальність книги як рухомого і відкритого об'єкта (особливо у цьому останньому з інших дослідів, уже цитованих і народжених іншими поєднувальними та формуючими задумами). Уможливлюючи змінність елементів тексту вже самою її здатністю підказувати відкриті зв'язки, поезія *"Livre"* хотіла стати світом у безупинному поєднанні, який постійно поновлюється на очах читача, виявляючи все нові аспекти тієї багатогранности абсолюту, яку світ хоче не виразити, а замістити і реалізувати. При такій структурі не могло з'явитися жодне фіксоване значення, як не було передбачено й остаточної форми: коли б тільки один уривок книги мав завершений смисл, однозначний, неприступний для впливів змінного контексту, цей уривок блокував би цілісність механізму.

Утопічний почин Маллярме, який задав собі клопоту зі справді бентежними поривання та безпосередністю, не був доведений до кінця; і невідомо, чи та спроба колись набула б ваги, тобто чи втілилась би загадково, містично та езотерично у сприйнятливості декадансу відповідно до самого задуму. Ми схильні до іншої

гіпотези, але дійсно цікаво віднайти на світанку нашої епохи таке потужне "підказування" *твору у русі*, знак того, що певні спроби витають у повітрі і самим існуванням оправдовуються та тлумачаться як елементи культури, зливаючись у панорамі епохи. Тому експеримент Маллярме заслуговує на увагу, хоча він і пов'язаний з досить сумнівною, історично розмитою проблематикою. А сучасні *твори у русі*, навпаки, не домагаючись створення орфічних сурогатів пізнання, пробують встановлювати гармонійні, чітко окреслені відношення співіснування і, якщо йдеться про вище цитовані музичні спроби, - узаконюють вправляння сприйнятливости та уяви.

Ризиковано стверджувати, що метафора чи поетичний символ, звукова реальність чи пластична форма є досконалішим знаряддям пізнання реальности, аніж ті, котрі пропонує логіка. Пізнання світу в науці має свій дозволений шлях, а кожне поривання митця до осяяння, навіть коли воно поетично плідне, завжди має у собі щось двозначне. Крім того, що мистецтво *пізнає* світ, воно ще й *продукує* доповнення світу, продукує незалежні форми, що долучаються до тих, які вже існують, виявляючи власні закони і проживаючи власним життям. Кожну мистецьку форму найкраще розглядати, якщо не як замінник наукового пізнання, то як *епістемологічну* метафору: тобто у кожному столітті спосіб створення форм мистецтва відображає шляхом уподібнення, метафоризування і власне вирішенням концепції образу спосіб бачення реальности наукою і культурою епохи.

Завершений та однозначний твір середньовічного мистця віддзеркалював уявлення про космос як ієрархію чітких наперед встановлених законів. Твір як педагогічне послання, як моноцентрична і необхідна структура (навіть у самому залізному внутрішньому силуванні метрів та рим), виходячи із засадничих принципів науки, що ототожнюються із принципами реальности, віддзеркалює силогістику, логіку необхідности, дедуктивну свідомість, за якою реальність може відкриватися крок за кроком, без непередбачених ухилів і в єдиному напрямку. Відкритість і бароковий динамізм власне означають прихід нової наукової свідомости: заміщення *зорового тактильним*, тобто домінування суб'єктивного аспекта, зміщення уваги від *суті* до *зовнішности* архітектурних та живописних творів; для прикладу можна згадати нову психолгію, а також філософію враження та відчуття.

Переклад Уляни Головацької

Примітки

1. Тут відразу ж треба уникнути можливої двозначности: очевидно різною є практична діяльність інтерпретатора як "виконавця" (інструменталіст, який виконує музичний твір, чи автор, який декламує текст) та інтерпретатора як "споживача" (того, який розглядає картину чи про себе читає поезію, а чи навіть слухає музичну композицію, яку виконують інші). Однак у результаті естетичного аналізу ці два випадки сприймаються як різні вияви тієї ж інтерпретативної поведінки: кожне "прочитання", "споглядання" "використання" твору мистецтва є формою "виконання", хоча й потаємною та особистісною. Поняття *інтерпретаційного процесу* застосовується до усіх цих типів поведінки. Ми творчо використовуємо думку Л. Парейсона (L. Pareyson. *Estetica - Teotia Della formativita.* Torino, 1954).
Тут природно вписується явище, коли твори, які постають "відкритими" для виконавця (інструменталіста, автора), повертаються до публіки, але вже як однозначний наслідок певного вибору; в інших випадках незалежно від вибору виконавця може статися подальший вибір, до якого запрошена публіка.
2. Про таке розуміння інтерпретації див. Л. Парейсон (зокрема, розділи 5 і 6); про одну заувагу щодо "можливости використання" твору, на якій наголошується в останніх дослідженнях Ролана Барта: "Ця відкритість - не якась другорядна властивість, навпаки, вона є самою суттю літератури, доведеною до найвищої концентрації. Писати - означає розхитувати сенс світу, ставити сенс світу під непряме запитання, відповідати на яке письменник не квапиться через його крайню невизначеність. Відповідь дає кожен з нас, вкладаючи в неї свою історію, свою мову, свою свободу; але оскільки історія, мова і свобода безмежно мінливі, безмежною буде і відповідь світові письменника; ми ніколи не перестанемо відповідати на те, що було написане поза всякою відповіддю: значення утверджуються, суперечать одне одному, змінюють одне одного, приходять і відходять, а питання залишається... Але щоб відбулася гра, треба дотримуватися певних правил. Треба, з одного боку, щоб твір був справжньою формою, щоб він справді виражав хитке значення, значення незакрите". Отже, література у цьому сенсі (а ми говоритимемо про кожне художнє повідомлення) мала б певним способом вказувати на невизначений об'єкт.
3. La nuova sensibilita musicale // Incontri Musicali. 1958. Травень. С. 25.
4. Поль Рікер у *"Structure et Hermeneutique"* (див. Esprit. 1963. Листопад) стверджує, що полісемію середньовічного символа (який однаково може стосуватися протилежних дійсностей - каталог цих коливань можна побачити в "Iconographie de l'art chretier". Париж, 1953) не можна інтерпретувати на основі абстрактного переліку (бестіарій, нотатка чи надмогильний напис), а у системі зв'язків, у *ґрунті* тексту (контексту), підведеного до священної Книги, яка б майже вказувала на ключі прочитання. Звідси починається активність середньовічного інтерпретатора, який вправляється у порівнянні різних книг чи Книги природи, - активність герменевтична. Однак, незважаючи на це, надмогильні написи, відкриваючи різні можливості інтерпретації того ж символа, сьогодні вже не становлять основу декодування і та ж священна Книга не сприймається як "кодекс", який встановлює певні напрямки прочитання.
5. Бароко як неспокій і вияв модерної сприйнятливости розглядає Л. Анческі у "Barocco e Novecento", Мілан, 1960. Про стимулююче значення його дослідження історії відкритого твору я спробував розповісти у "Rivista di Estetica".
6. Про еволюцію передромантичних і романтичних поетик у такому сенсі див. також Л. Анческі "Autonomia ed eteronomia dell'arte" (1959).
7. Див. Tindall W. Y. The Literary Symbol. New York, 1955. Про сучасне втілення ідей Валері див. G. Genette. Figures. 1966. Щодо аналізу над естетичною виразністю поняття двозначности див. суттєві зауваги і бібліографічні посилання в Dorfles G. Il divenire delle arti. Torino, 1959.
8. Wilson E. Axel's Castle. London; New York, 1931. P. 210.
9. La nuova sensibilita musicale. 1958. P. 25.

10. Zevi B. Una scuola da inventare ogni giorno L'Espresso, 1958.
11. Sherer J. Le "Livre" de Mallarme. Paris, 1957.

Карлгайнц Штокгаузен (1928) - німецький композитор, провідна постать авангардистської музики 50-х рр.
Лючціано Беріо (1925) - італійський композитор, який використовував техніку електронної музики.
П'єр Булез (1925) - французький диригент та композитор-експериментатор.
Йоганн-Себастьян Бах (1685-1750) - видатний німецький композитор.
Вітрувій (46 до н. е.-30 н. е.) - давньоримський архітектор, автор підручника з архітектури.
Св. Ієронім (140-200) - відомий як батько католицької теології, перший із отців церкви систематизував релігійні та теологічні традиції церкви.
Св. Августин (354-430) - основоположник західної патристики, розробив головні положення християнської етики.
Тома Аквінський (1224-1271) - теолог-домініканин, відомий своєю концепцією синтезу релігійної і філософської думки.
Св. Бонавентура (1217-1274) - італійський теолог і філософ.
Франц Кафка (1883-1924) - австрійський письменник-модерніст, попередник німецького експресіонізму та французького екзистенціалізму.
Фрідріх Новаліс (1772-1801) - німецький письменник, представник раннього романтизму.
Поль Валері (1871-1945) - французький поет, естет і есеїст.
Джеймс Джойс (1882-1941) - англійський письменник ірландського походження, один з найвизначніших представників європейського модернізму.
Бертольд Брехт (1898-1956) - німецький драматург-експериментатор.
Антон фон Веберн (1883-1945) - австрійський композитор, один із засновників "нової музики".
Олександр Кальдер (1898-1976) - один з найвідоміших скульпторів-новаторів XX ст.
Стефан Маллярме (1842-1898) - французький поет-символіст; У. Еко досить часто звертався до цього поета як автора багатозначної поезії, застосовуючи термін "орфізм" для її характеристики; особливу увагу Еко привернув естетичний трактат Маллярме *"Книга"*, в якому проводиться ідея нескінченности, невичерпности та позачасовости такого культурного феномена, як книга.
Едмунд Вілсон (1895-1972) - американський літературний критик і літературознавець.

РЕТОРИКА ТА ІДЕОЛОГІЯ
(фрагмент з книги "ВІДСУТНЯ СТРУКТУРА")

І. Ідеологія і коди

1.1. У зв'язку з одним із останніх прикладів ми згадали про те, що використання слова "країна" замість "батьківщина" може змінити всю систему почуттєвих реакцій адресата. Ця проблема пов'язується з іще іншими проблемами, а саме з питанням, чим керується адресат у виборі таких, а не інших декодуючих словників.

Якщо ми візьмемо до уваги вихідну модель комунікації, то трохи вище від лінії, яка йде від відправника до комунікату, що наповнений значеннями (під цією лінією розташований світ кодів та словників, який ми називаємо реторичним світом, бо він є світом скодифікованих комунікаційних розв'язків), то муситимемо гіпотетично погодитися з існуванням певної одиниці, що знаходиться поза семіологічним світом. Цю одиницю назвемо ідеологією.

Термін "ідеологія" допускає різноманітні декодування. Існує ідеологія, яка є фальшивою свідомістю і маскує справжні зв'язки між речами. Існує так само ідеологія, яка є певною позицією (філософською, політичною, естетичною тощо) щодо дійсності. Тут, однак, ми маємо намір надати термінові "ідеологія", який разом з терміном "реторика" утворює одну пару, ще інше, набагато ширше значення. Під ідеологією ми розуміємо сукупність знання адресата і групи, до якої адресат належить, а також його систему психологічних сподівань, позицію його мислення, набутий ним досвід, його моральні принципи (можна було б сказати: його "культуру" в етнологічному значенні цього терміна, коли б до такого сприйняття культури не належали також і реторичні системи).

1.2. Прагнення і думки індивіда вибігають поза рамки семіологічного аналізу. Ми можемо розпізнати їх виключно на підставі комунікату індивіда, проте він може комунікувати тільки за умови, що зведе їх до певної системи комунікаційних конвенцій, тобто, коли те, що індивід думає і чого хоче, стане усуспільненим, доступним іншим. Але, щоб досягти такої мети, треба, щоб система знань стала системою знаків. Ідеологію можна розпізнати тільки тоді, коли вона усуспільнюється і стає кодом. Так виникає тісний зв'язок між світом кодів та світом попереднього досвіду. Цей досвід стає видимим, таким, що підлягає перевірці, обмінові з того моменту як він стає кодом, комунікаційною конвенцією.

1.3. Слово "батьківщина" конотує цілий світ моральних і політичних позицій, оскільки у цій дефініції держави виявляється певний спосіб осмислення асоціацій і пов'язаних з ними взаємодій. Тут входять в гру і супровідні обставини висловлювання, адже той самий вираз "батьківщина", якщо він ужитий у тексті, в якому говориться про боротьбу за об'єднання Італії, урухомлює конотаційний словник іншого типу і спрямовує нас у інший ідеологічний світ. Але й в іншій ситуації ідеологія може увійти у взаємодію із супровідними обставинами висловлювання і змінити його зміст.

Речення: "Робітники повинні залишатися на своїх робочих місцях" можна здекодувати на підставі консервативного або революційного словника. Це залежить від ідеології адресата або ж (якщо адресат хоче бути вірним комунікатові) від ідеології, про наявність якої у відправника адресат здогадується на підставі супровідних обставин висловлювання. Знаковий апарат відсилає до ідеологічного апарату і навпаки, а семіологія як наука про зв'язки між кодами й комунікатами стає водночас працею над постійним розпізнаванням ідеологій, що криються за реториками. Семіологія являє нам у світі знаків, які систематизовані у коди та словники, світ ідеологій, які віддзеркалюються у наперед усталених узусах мови.

1.4. Отже, звідси випливає, що часто певному типу коду відповідає певний тип ідеології, принаймні тоді, коли певна реторика формально поєднується з певною ідеологією. Хоча речення: "Робітники повинні залишатися на своїх робочих місцях" - можна відчитувати по-різному, але насправді було б досить важко віднайти таке речення в революційній газеті (з революційним змістом) і набагато легше - в консервативній газеті (з консервативним змістом). Бо певний спосіб вживання мови ототожнюється з певним способом розуміння суспільства. Ідеологія спричинила появу реторичної основи, яка набула стилізованої, розпізнавальної форми. Тому сьогодні такого речення не вжив би навіть консервативний часопис, якби намагався виявити свій консерватизм у більш гнучкій та сучасній формі.

1.5. Таке поєднання реторичних форм з ідеологічними мотиваціями трапляється і в ділянці зорових знаків. Безсумнівно, студентська шапка денотує студента університету (а до цього додається словник окремих барв, денотуючих окремі факультети). Однак колись вона конотувала також "безжурність", "щасливий вік", "молодість" і чимало інших речей, відповідно закодованих у фіктивному зборі комунікатів, які потім утворили твір-код, який є *"Addio giovinezza"* (*"Прощай, молодість"* Сандро Камазіо та Ніно Оксілія - комедія, написана у ваґантівському стилі, пізніше перероблена на оперету). Проте на певній стадії університетського життя студенти поділилися на політично заанґажованих у проблемах самоврядування (спершу міжфакультетських рад, потім зібрань, комісій) і таких, що сприймають період навчання як блаженну інтерлюдію. Таким чином життя знаку, яким була студентська шапка, почало конотувати певну особливу ідеологію студентського життя, і важко було б звільнити цей знак від конотаційних значень, які надало йому ідеологічне вживання.

II. Взаємовпливи реторики та ідеології

2.1. Коди - це системи сподівань у світі знаків. Ідеології - це системи сподівань у світі значень. Існують також і життєві рішення, поглиблення мислення, які руйнують системи сподівань у світі знання. Мабуть, існують можливості переглянути ідеологічні очікування, які послуговуються редундантним ужиттям комунікатів, їх чисто референційною функцією. Так, наприклад, якщо б хтось хотів стверджувати, що родинні зв'язки - це неморальна річ (таким чином безсумнівно руйнуючи певні системи ідеологічних сподівань, міг би передати своє рішення за допомогою комунікату, який побудовано згідно з усіма правилами реторичної передбачуваності, на кшталт: "Я стверджую, що родина не є природньою клітинкою суспільства і вона викликає деморалізуючий вплив".

Так само існують певні інформаційні використання коду, які змушують адресата до інтерпретування комунікату, хоча конотаційні значення, які адресат приписує комунікатові, нездатні зруйнувати його систему ідеологічних сподівань. Поезії Бурк'єлло руйнують словник, а часто-густо й синтаксис, але вони не велять адресатові вбачати в цій новій тяглості коду нову візію світу. Якщо Яковітті всупереч усім іконографічним сподіванням малює ковбасу з ногами або черв'ячка в циліндрі, він руйнує певні системи зорових сподівань, але не нав'язує поєднання з цією процедурою, що має розважальні функції, жодної рефлексії над нашим світобаченням.

2.2. Це допомагає нам зрозуміти важливу справу: ідеологія не є значенням. Те правда, що тоді, коли вона виявляє себе у системі знаків, вона входить до складу кодів як значення тих знаків. Але вона є остаточною, ґлобальною, тотальною по-статтю цього значення. Означник "черв'ячок у циліндрі" справді денотує несподіване значення, конотує ж певні іронічні значення, іконографічно реалізує певну фантастичну зоологію. Попри те, як ми побачили, він не змінює ґлобального ідеологічного світогляду. Ідеологія - це остаточна конотація всіх конотацій знаку або контексту знаків.

2.3. Однак усяке справжнє руйнування ідеологічних сподівань ефективне лише настільки, наскільки воно відбувається за допомогою комунікатів, що руйнують також і системи реторичних сподівань. На цій засаді ґрунтується авангардове мистецтво, навіть у тих своїх напрямках, які окреслюються як "формалістичні". Вживаючи код тільки інформаційно, це мистецтво не тільки піддає його сумніву, а й водночас із думкою про сумнівний характер коду викликає думку про сумнівний характер ідеологій, з якими цей код ототожнюється.

2.4. Семіологічні дослідження показують нам не тільки механізми обнови, яку здійснюють інформативні комунікати, коли стикаються з кодами та ідеологіями. Вони водночас показують нам постійний переворот, у процесі якого інформація перегруповує коди та ідеології і виражає себе в новому коді та новій ідеології. Твір мистецтва, який вчить розуміти мову по-новому і дивитися на світ свіжим поглядом, як тільки появиться як новинка, відразу ж стає взірцем. Бо він встановлює нові звичаї у сфері кодів та ідеологій: після його появи нормальнішим буде таке розуміння мови і таке бачення світу, яке він показав. Постають нові коди і нові ідеологічні сподівання, і процес відновлюється. Чутливий читач, бажаючи смакувати старовинний твір у всій його свіжості, мусить прочитати його не тільки в світлі своїх власних кодів, уже попередньо збагачених і перегрупованих самою появою твору і його засвоєнням у суспільстві; мусить до того ж віднайти реторичний та ідеологічний світ, комунікаційні обставини, в яких появився твір. Цю інформаційну функцію виконує філологія, яка схиляє нас не до здійснювання розтину твору в рамках його університетського відчитування, а до знаходження його в умовах новизни, в яких він появився; до відтворювання у нас самих стану незайманості, в якому перебував той, хто перший наблизився до твору (попри те, що завдяки нашарованому віками засвоєнню комунікаційних механізмів твору, ми, поза всяким сумнівом, ліпше підготовлені до його прочитання, ліпше забезпечені системами доброзичливих сподівань від зламу під напором надто інтенсивної інформації, ніж ті історичні сучасники, які відкинули цей твір).

2.5. Крім того, часто твір, як і будь-який комунікат, містить у собі свої власні коди. Той, хто сьогодні читає гомерівські поеми, із значень, денотованих окремими

рядками, робить такі висновки про спосіб мислення, одягу, кохання і боротьби тогочасних людей, які дають змогу відтворити їхні системи ідеологічних сподівань. Таким чином, у самому творі лежить ключ до розуміння оточення, в якому він появився, ключ автентичних кодів комунікату, які відтворюються шляхом його контекстуальної інтерпретації.

2.6. Отже, прочитання твору відбувається серед постійного коливання, яке веде від твору до навіяних ним автентичних кодів, а звідти - до спроби правильного прочитання твору, а так знову до наших власних кодів і словників з метою випробувати їх на даному комунікаті. Після всього ми беремося до постійного зіставлення і поєднання різних ключів, насолоджуючись при цьому твором завдяки його неясності, яка спричинена з подиву гідним використанням означників порівняно з вихідним кодом і з подиву гідним використання значення порівняно з нашими цільовими кодами.

Будь-яка ж інтерпретація твору, наповнюючи новими значеннями пусту й відкриту форму первинного комунікату (фізичну форму, яка зберігається без змін упродовж віків), дає початок новим комунікатам-значенням, які збагачують наші коди і наші ідеологічні системи, перебудовують їх і дають змогу прийняти нову інтерпретаційну позицію щодо твору - а все це в постійному русі, який повсякчасно відновлюється, русі, який семіологія визначає, який вона аналізує в його чергових фазах, але конкретні майбутні форми якого вона не спроможна передбачити.

2.7. Семіолог знає, що комунікат розростається, але не знає, як він розростається. Крім того, семіолог, порівнюючи незмінний комунікат-означник з комунікатами-значеннями, які він ґенерує, може екстраполювати певне поле свободи, межі якого не повинно переступити сприйняття твору, а у творі він може вирізнити певне поле детермінації, яке становить собою його органічну потребу, його структурну схему, яка дає йому змогу отримати разом із пустою формою вказівки, як цю форму наповнити. Не виключено, що в якійсь майбутній цивілізації, в якій коди з гомерівської епохи неможливо буде відтворити, а світ комунікації збагатиться новими кодами, які сьогодні навіть не передчуваємо, будуть можливі такі сприйняття гомерівських поем, які сучасна семіологія не може собі уявити.

2.8. У крайньому випадку семіологія може вирізнити у поєднаннях означників певні закони, які відповідають сталим механізмам людського інтелекту, що виявляють себе у споріднених формах у всіх культурах та цивілізаціях. Отже, вона може гіпотетично стверджувати, що комунікат завжди має здатність визначати певне сприйняття завдяки певному поєднанню незмінних механізмів, сталих схем ґенерування, з-під яких не може цілковито звільнитися жоден сприймач у жодній епосі і в жодному суспільстві. Саме на цю утопію сталости інтелекту спирається надія семіологів на сталість комунікації. Але таке загальне дослідницьке завдання не повинне відвертати уваги від іншого, додаткового завдання, яким є дослідження того, як змінюється комунікація, як перебудовуються коди і як ідеології ґенерують нові способи комунікування. Тому семіологія має перед собою два шляхи: один з них веде до теорії комунікаційних універсалій, другий перетворює семіологію в техніку опису комунікаційних ситуацій в часі і просторі.

Реторика як коливання між редунданцією та інформацією

Варто підкреслити одну цікаву суперечність, яка міститься в реториці:

а) з одного боку, реторика прямує до зосередження уваги слухача на доведенні, яке незвичним способом намагається (інформаційно) переконати слухача в тому, чого він іще не знав;

б) з іншого боку, реторика отримує саме такий результат завдяки тому, що вона виходить з чогось такого, що слухач уже знає і чого прагне, намагаючись довести йому, що саме з давно вже йому відомого природно випливає даний висновок.

Щоб зрозуміти таке дивне коливання між інформацією та редундацією, треба виокремити три значення слова "реторика":

1) Реторика як дослідження загальних умов доведення (цим аспектом займається семіологія, оскільки, як ми переконаємося, тут у гру входить діалектичний зв'язок між кодами й комунікатами);

2) Реторика як техніка розпорядження певними арґументаційними механізмами, які дозволяють ґенерувати переконливі арґументації, спертi на поміркована діалектичну суперечність між інформацією та редундацією (ця ділянка належить до сфери різних дисциплін, які досліджують механізми думок і почутів);

3) Реторика як запас техніки арґументації, яку уже випробувало та засвоїло певне суспільство. Тобто у цьому значенні реторика є запасом скодифікованих розв'язків, за допомогою яких переконування за допомогою чергової редундації зміцнює код, який є вихідним пунктом того переконування.

Існує традиція приписувати терміновi "реторика" останнє, третє значення. Реторичним ми називаємо таке розмірковування, яке послуговується готовими фразами, усталеними поглядами, затертими і зужитими ефектами, котрі все ще діють на менш обачних слухачів. Адже багатовікова традиція існування підручників з реторики скільки б не описувала який-небудь ґенеративний механізм (значення 2), завжди ілюструватиме його якимось закам'янілим розв'язком (значення 3).

Однак, коли реторика (наприклад, у теорії фігур) одягає у форму коду певні вияви несподіванки, тоді вона не кодифікує безпосередньо окреслені його вияви, а тільки загальні реляції несподіванки. Реторика не стверджує: "Метонімія - це називання короля троном", а доводить, що: "Метонімія - це називання одного предмета назвою іншого, який перебуває з ним у відношенні суміжности". Кожен може якимось незвичайним способом наповнити зміст цього скодифікованого аспекту несподіваного. При ознайомленні з реторичними фігурами і топосами, що впродовж кількох століть накопичувалися у філософії, богослов'ї та проповідництві, переконуємося, що у великих письменників реторичні розв'язки, хоч і відповідають критеріям, усталеним реторикою як ґенеративною технікою, все ж видаються новими і незвичними. З іншого боку, реторика не кодифікує таких реляцій несподіванки, які протиставляють себе всім системам сподівань, що притаманні коду або психіці слухачів. Вона кодифікує тільки ті, які, хоч і неочікувані, можуть включитися в систему очікувань слухача. На відміну від поетичного тексту, який, спираючись тільки на мінімальні смуги редундації (тобто найменшою мірою зважаючи на сподівання адресата), нав'язує споживачеві певне інтерпретаційне зусилля, певну перебудову кодів, що в сучасному мистецтві може сягати остаточних меж витримки; реторика

кодів фіксує певний тип розсудливої інформації, певний тип реґулярної несподіванки, тому несподіванка та інформаційність з'являються тут не для того, щоб уразити й підважити всю ерудицію сприймача, а щоб його переконати, а отже, перебудувати його ерудицію тільки частково.

Тут, звичайно, усе ще відкривається поле для реторики, яка переконує з максимальною перебудовою того, що вже знане. Це реторика, яка виходить з прийнятих засновків, але виходить для того, щоб їх піддати критиці розуму, хоч би навіть спираючись на інші засновки (наприклад, критикуючи топос кількости через топос якости: "Ти повинен так робити не тому, що так роблять усі, бо тоді ти був би конформістом, а для того, щоб відрізнитися від інших, бо людина виражає себе тільки в актах новаторського ризику"). Існує, однак, ще й реторика прямо протилежна, утверджувальна; вона послуговується реторикою у третьому значенні, тобто як запасом речей, уже знаних і прийнятих, і вдає, що інформує, що вводить інновації, тільки для того, щоб подражнити сподівання адресатів, утверджуючи насправді систему тих сподівань і умовляючи слухачів, щоб вони згодилися на те, на що вони вже й так свідомо чи несвідомо погоджуються.

Так вимальовується двояке вживання двоякого значення терміна "реторика":

1) реторика як ґенеративна техніка, тобто евристична реторика, яка прямує до того, щоб переконувати через роздуми;

2) реторика як запас мертвих, редундантних форм, або ж утверджувальна реторика, яка прямує до того, щоб утвердити погляди адресата, вдаючи, що взяла їх під сумнів, хоч насправді розпливається в ефектних прийомах.

Ця друга реторика полягає у позірному рухові. На перший погляд, вона схиляє нас до нових рішень (до купівлі даного твору, до оплесків даному політичному поглядові), але робить це за допомогою тверджень, арґументів та стилістичних зворотів, які належать до світу уже прийнятих норм. Інакше кажучи, вона схиляє нас зробити - хоч позірно у відмінний спосіб - те, що ми робимо від незапам'ятних часів. Реторика в першому значенні полягає у справжньому рухові. Вона виходить із усталених тверджень і арґументів, критикує їх, піддає ревізії і винаходить такі стилістичні звороти, які і реалізують певні загальні тенденції нашої системи сподівань, які насправді збагачують її.

Реторика як запас усталених форм

Реторика у значенні 3 (запас усталених форм) є велетенським магазином скодифікованих розв'язків або ж "формул". Вона обіймає також певні коди, яких традиційно не зараховували до реторичних конвенцій, а саме:

1) артистичні розв'язки, які вже випробувані і які власне тому в очах адресатів конотують "артистичність" (на вживання таких синтагм визнаної стилістичної вартости спирається мистецтво кічу, яке не виражає нових форм, а підлаштовується під смак публіки, подаючи їй вже випробувані і престижні форми;

2) синтагми, що мають усталену іконографічну вартість і виступають у фігуративних комунікатах, де конотація "народження" досягається через розташування осіб, певні унормовані правила і конвенції, а "королівськість" - вживанням певних позицій та елементів одягу, що становлять собою топос;

3) наперед усталені конотації сталої емоційної вартости: знамено на полі бит-

ви, заклик до чести родини або материнських почуттів, такі слова, як "честь", "батьківщина", "відвага" (доказом наперед усталеної емоційної вартости вислову є звичайна зміна означника без принципової зміни значення, наприклад, вживання замість "батьківщина" слова "країна";

4) нефахові докази (як їх називає Арістотель), тобто вживання розв'язків, які мають безвідмовну емоційну афектність, незалежну від комунікаційної вартости знаків.

Прийоми, здатні збуджувати почуття, не варто вилучати із знакових систем, оскільки знаки серед своїх функцій мають також функцію викликання почуттів. Поза межами знакових систем повинні опинитися передусім імпульси. Цибуля, наприклад, підштовхує до плачу як імпульс, але образ жахливої сцени підштовхує до плачу тільки після зрозуміння його як знака. Проте існують, особливо у пластичних мистецтвах, системи імпульсів, які функціонують і збуджують відчуттєві реакції, хоча, на перший погляд, не дають себе скодифікувати як знаки. Такі імпульси можуть викликати:

1) несвідомі реакції (тоді вони є тими "символами", які психоаналіз трактує або як знаки індивідуальної мови хворого, або як символи-прообрази);

2) чуттєво-рухові реакції (раптові імпульси, наприклад, світло, коли воно викликає в нас заплющення очей або надривний крик, який вражає нас).

Імпульси цього типу можна розглядати: а) з точки зору адресата; б) з точки зору відправника.

а) З точки зору адресата це, безсумнівно, не-знакові дії, які, однак, призводять до вибору певного конотаційного словника, за допомогою якого можна декодувати знаковий аспект комунікату. Тим самим вони емоційно уможливлюють певний спосіб інтерпретації, а отже, належать до комунікаційного обігу.

б) З точки зору відправника слід припускати, що він висилає ті імпульси тому, що знає їхню дію. Також він відсилає їх як знаки, на які сподівається закодованої відповіді і розставляє їх так, щоб допомогти адресатові у визначенні інтерпретаційних рішень. Навіть якщо ті імпульси у пункті призначення не видаються знаками, все одно біля джерела вони трактуються як знаки, і тому їхня організація досліджуватиметься тут згідно з логікою знака. Правдоподібніше було б стверджувати, що ці імпульси піддаються дефініції у категоріях опозиції та різниці (високий звук - низький; вогненна у протиставленні до смарагдової зелені; збудженість у протиставленні до спокою тощо).

У всякому разі, вважається, що це є системи передзнакових імпульсів, які уживаються саме тому, що вони скодифіковані. Іншими словами, якщо в перерві телевізійної програми передається образ плинности або шуму води, то, безсумнівно, ці образи, поза тим, що вони денотують воду, діють як імпульси, які уможливлюють спокій та відпруження. Однак семіологія може роздумувати над ними тільки остільки, оскільки відправник ужив імпульс як такий, який конвенційно вважають здатним до певних впливів. Зрештою, можливо, що якісь надто абстраговані предмети адресат зрозуміє як конвенційні знаки, а їхній несвідомий вплив буде наслідком їхнього розпізнавання.

Скільки б разів система чи псевдосистема передзнакових імпульсів не підлягала контролю, стільки разів ми говоритимемо, що комунікація - невизначена (а різниця між значеннями, передбаченими відправником, і значеннями, впровадженими адресатом, збільшується).

Все сказане не мало б такого значення, якби виявилося, що чуттєво-рухові сигнали, а навіть несвідомі процеси можна описати термінологією теорії комунікації. У такому разі логіка тих імпульсів була б ідентична з логікою виразних конвенційних знаків, а одних та інших ми мусили б досліджувати, незалежно від замірів та свідомости відправника та адресата. Власне так деякі структуралістські теорії, сперті на психоаналітичні концепції (наприклад, теорія Жака Лякана), дошуковуються у підсвідомій поведінці тих самих правил, які правлять конвенційними кодами (тим самим глибоко вмотивованими). Це частина уже згаданої спроби будь-яку поведінку людини звести до однієї основоположної структури.

Не погоджуючись з такими інтерпретаціями (які ще вимагають ґрунтовної перевірки), скажемо, що імпульси цікавлять нас остільки, оскільки вони скодифіковані на основі історичних та суспільних умов, і в нашому семіологічному перегляді ми розглядаємо їх тільки в такому світлі. Відправник або адресат завжди знає, що сигнал, який він висилає або сприймає, має сенс. І я гадаю, що з розвитком культурних стосунків та поширенням культури т. зв. приховані імпульси мають щоразу сильнішу тенденцію поставати перед адресатом як знакові явища.

Неважко було б широко і детально показати, що всі реторичні прийоми діють не тільки на мовному рівні, бо їх можна віднайти, наприклад, на рівні зорових комунікатів. Кинувши оком на комунікативну техніку реклами, ми пересвідчимося в тому, що низка класичних реторичних фігур повторюється у сфері образів. Тут ми знаходимо метафору, метонімію, літоту, оксиморон тощо. Цікаво, що скільки б рекламний образ не послуговувався знаками, яким притаманна усталена іконографічна вартість, він робить це для того, щоб через конотацію нагадати про реторичні основи, які усталені в даному суспільстві. Так, наприклад, іконографічний знак, який позначає "молоде подружжя з дитиною", породжує такі конотаційні варіанти: "Немає нічого кращого від щасливої сім'ї", а внаслідок цього й арґумент: "Якщо щаслива сім'я споживає цей товар, то чому не ти?" Такий самий тип досліджень був би можливий на рівні кінообразу, телевізійної програми, музики - аж до розлогіших семіологічних одиниць, які сьогодні називаємо великими синтагматичними блоками, на які спирається, наприклад, конструкція нараційних фабул.

Переклад Уляни Головацької

Юрій Лотман (1922-1993) - відомий російський культуролог, семіотик, засновник Тартуської школи структуралістів-семіотиків. Основні праці: *"Лекції із структуральної поетики" (Лекции по структуральной поэтике, 1964), "Структура художнього тексту" (Структура художественного текста, 1970), "Аналіз поетичного тексту" (Анализ поэтического текста, 1972), "Семіотика кіно і проблеми кіноестетики" (Семиотика кино и проблемы киноэстетики, 1973), "Роман О.С. Пушкіна "Евгений Онегин". Коментарій" (Роман А.С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарии, 1980).*

Структуральна семіотика Ю. Лотмана та його послідовників базується на досягненнях Російської формальної школи та Празького лінґвістичного кола, зокрема на "системі жанрів" Ю. Тинянова, на "системі систем" Р. Якобсона та на концепції значення естетичних функцій у культурі Я. Мукаржовського. Основна ідея семіотики Лотмана - це ідея "вторинних моделюючих систем". На думку російського культуролога, усі культурні системи: література, мистецтво, кіно, музика, релігія і міт відмінні від мови; вони є "вторинними" щодо природної мови як "первинної моделюючої системи" і мають складнішу структуру. Лотман розрізняє вербальні та невербальні системи. За його інтерпретацією, вербальне мистецтво символічне і зорієнтоване на майбутнє, а невербальне - іконічне і зорієнтоване на минуле. "Вторинні моделюючі системи" як носії інформації проникають в усі рівні комунікаційної структури. Художня модель через специфічність своєї структури, яка відрізняється від інших моделей, зокрема наукової, дає змогу розвивати найскладніші форми моделювання. Інформація, що міститься в художньому творі, відрізняється від інформації, що закладена в побутовій мові. Для Лотмана художній і мистецький твір - це знак у знаковій системі культури. Тому він розширює поняття тексту до дефініції "культурного тексту", тобто розглядає культуру як унікальний текст, який містить в собі і невербальні системи. За Лотманом, "культурний текст" репрезентує найабстрактнішу модель дійсности.

Лотман окреслює культуру як "тотальність не-прийнятної інформації, яку акумулюють, постачають і передають різні групи суспільства". Запозичивши в Якобсона концепцію розрізнення "коду" і "повідомлення", Лотман пропонує розрізнення "культурних текстів" і структури їхньої "мови", тобто таке розрізнення, яке уможливлює будь-який аналіз типології культур. Такий метод дав змогу російському теоретикові подати історію культури як "парадигматичну серію", у якій кожний структурний тип походить від його взаємозв'язку із знаком та усіма характеристиками мови. Торкаючись питання часу і тривання, Лотман наголошує на двох принципових механізмах культури: на пам'яті (продукування текстів, які виконують функцію зберігання) і на програмі (динамічні системи, що відтворюють інформацію і ґенерують нове знання).

Цікавою є концепція Лотмана про "монтажний" принцип у структурі

культури XX ст., концепція, що дуже близька до теорії інтертекстуальности Ю. Крістевої. На думку Лотмана, зорієнтованість культури XX ст. на кіно - це переважання монтажного принципу, який розпочався ще в архітектурних побудовах малярства та поезії, що хронологічно попередили монтажну побудову німого кіно. Для літератури XX ст. характерний кінематографічний принцип побудови; їй притаманний паралелізм монтування різночасових відрізків, обігрування і протиставлення різних поглядів.

На думку Лотмана, наукові дослідження - це не тільки інструмент вивчення культури, але водночас її складова частина. Наукові тексти, які є метатекстами культури, водночас можна розглядати як "культурні тексти". Тому будь-яку значну наукову ідею треба розглядати і як спробу пізнати культуру, і як факт її життя.

Тартуська школа на чолі з Ю. Лотманом була своєрідним островом свободи гуманітарної думки на тлі загального засилля марксистської теорії в університетах і академічних установах колишнього СРСР. Ідеї Лотмана та його послідовників перегукуються з ідеями західних теоретиків-дослідників і водночас утворюють оригінальну та своєрідну інтелектуальну систему.

Подана нижче стаття Ю. Лотмана *"Текст у тексті"* перекладена за виданням: Ю. Лотман. *Текст в тексте* // Труды по знаковым системам. 1981. Вып. 14. С. 3-19.

Марія Зубрицька

ТЕКСТ У ТЕКСТІ

Поняття "текст" - неоднозначне. Можна було б скласти набір інколи дуже різних значень, які автори вкладають у це слово. Важливе інше: сьогодні це, безперечно, один із найуживаніших термінів у науках гуманітарного циклу. Розвиток науки у певні моменти викидає на поверхню такі слова; лавиноподібне зростання їх частотности у наукових текстах супроводжується втратою необхідної однозначности. Вони не стільки термінологічно точно означують наукове поняття, скільки сиґналізують про актуальність проблеми, вказують на сферу, в якій народжуються нові наукові ідеї. Історія таких слів могла б скласти своєрідний індекс наукової динаміки. Ми не ставимо собі за завдання обґрунтовувати будь-яке з тих, що вже існують, чи запропонувати нове розуміння цього терміна. В аспекті нашого дослідження суттєво спробувати визначити його відношення до деяких інших головних понять, зокрема до поняття мови. Тут можна виділити два підходи. Перший: мова мислиться як деяка первинна суть, що отримує матеріальне інобуття, уречевлюючись (стаючи річчю) у тексті (1). При цьому розмаїтті аспектів і підходів тут виділяється загальна презумпція: мова передує текстові, мова народжує текст.

Навіть тоді, коли зазначається, що саме текст творить дану лінґвістові реальність і що будь-яке вивчення мови відштовхується від тексту, йдеться про евристичну, а не онтологічну послідовність: оскільки у саме поняття тексту включена осмисленість, текст за своєю суттю припускає певну закодованість. Код спирається на те, що йому передує.

З цією презумпцією пов'язане уявлення про мову як замкнену систему, що безмежно збільшує кількість текстів. Таке, наприклад, визначення тексту, що його зробив Ельмслев, як усього, що було, є і буде сказане цією мовою. З цього випливає, що мова мислиться як панхронна і замкнена система (2), а текст - як система, що постійно наростає за тимчасовою віссю. Другий підхід найуживаніший у літературознавчих працях чи культурологічних дослідженнях, присвячених загальній типології текстів (3). Тут відчувається те, що на відміну від лінґвістів, літературознавці вивчають не *"ein Text"*, а *"der Text"*. Прагнення наблизити текст як лінґвістичний та літературознавчий об'єкт дослідження визначило на початковому етапі вивчення той підхід, про який писав І. І. Ревзін: "Якщо ж ідеться про аналіз твору в цілому, то структурні методи особливо ефективні для вивчення або таких порівняно простих і повторюваних "малих форм", як частівки, загадки, билини, казки, міти, або такої масової продукції, як детективи (пор. Ревзін, 1964) (4), бульварні романи, романи-памфлети тощо, але тоді вже не йдеться про художній твір у справжньому смислі слова" (5). Однак дослідження художнього твору "у прямому значенні слова, як і інших найскладніших форм культурного життя, було продиктоване дуже багатьма і важливими науковими міркуваннями, щоб від них можна було відмовитися. А таке дослідження вимагало іншого підходу до тексту (6).

З погляду другого підходу, текст мислиться як відмежоване, замкнене у собі за-

вершене утворення. Однією з основних його ознак є специфічна іманентна структура, що тягне за собою високу значеннєвість категорії межі ("початку", "кінця", "рампи", "рами", "п'єдесталу", "куліс" тощо). Якщо у першому випадку важливою ознакою тексту є його протяжність у природному часі, то у другому - текст або тяжіє до панхронности (наприклад, іконні тексти живопису та скульптури), або ж утворює свій особливий внутрішній час, відношення якого до природного здатне творити різні смислові ефекти. Змінюється співвідношення тексту і коду (мови). Усвідомлюючи певний об'єкт як текст, ми передбачаємо, що він якось закодований, презумпція кодованости входить до поняття тексту. Але сам цей код нам невідомий - його ще треба буде реконструювати, ґрунтуючись на даному нам тексті.

Байдуже, чи маємо справу з текстом, написаним невідомою мовою - випадково збереженими уламками втраченої для нас культури, - чи з художнім твором, розрахованим на новаторство, яке б шокувало аудиторію, але те, що текст попередньо закодований, не змінює того, що для аудиторії саме текст є чимсь первинним, а мова - вторинною абстракцією. Оскільки сприймач інформації ніколи не може бути впевнений, що на основі цього тексту йому вдалося повністю реконструювати мову як таку, мова виступає тільки як щось відносно замкнене. Стосовно іманентно організованого і замкненого тексту активізовуватиметься ознака його незавершеності і відкритости. Це буде особливо очевидне тоді, коли кодувальна система організована ієрархічно і реконструкція одного із її рівнів не ґарантує розуміння на інших. У цих випадках, наприклад, у мистецтві, коли текст допускає в принципі відкриту кількість інтерпретацій, механізм, що його кодує, хоч і мислиться як закрите на окремих рівнях, у цілому принципово відкритий. Отже, і в цьому зв'язку текст і мова переставлені. Текст дається колективу раніше, ніж мова, і мова "вираховується" з тексту. Основою цієї подвійної дослідницької орієнтації є функціональна подвійність текстів у системі культури. У загальній системі культури тексти виконують принаймні дві основні функції: адекватну передачу значень і народження нових смислів.

Перша функція найкраще використовується, якщо найповніше збігаються коди того, хто говорить, і слухача і, відповідно, якщо однозначність тексту максимальна. Ідеальним граничним механізмом для такої операції буде штучна мова і текст штучною мовою. Тяжіння до стандартизації, що творить штучні мови, і прагнення до самоописання, яке створює метамовні конструкції, не є зовнішні стосовно мовного і культурного механізму. Жодна культура не може функціонувати без мета-текстів і текстів штучними мовами. Оскільки саме цей аспект тексту легко моделюється за допомогою засобів, які маємо, то саме цей аспект тексту виявився найпотужнішим. Він став об'єктом вивчення, інколи ототожнюючись із текстом як таким і заслонюючи інші аспекти.

Механізм ідентифікації, зняття відмінностей і возведення тексту до стандарту є не тільки початком, що ґарантує адекватність сприйняття повідомлення у системі комунікації: не менше важливою є функція забезпечити загальну пам'ять колективу, перетворивши його із безладної юрби в *"Une personne morale"*, за висловом Руссо. Ця функція особливо важлива у неписемних культурах і в культурах, де переважає мітологічна свідомість, однак як тенденція вона з тим чи іншим ступенем виявленості існує у будь-якій культурі.

Характерною рисою культури з мітологічною орієнтацією є утворення між мо-

вою і текстами проміжної *ланки-тексту-коду*. Цей текст може бути усвідомлений виявлений як ідеальний зразок (пор., наприклад, роль *"Енеїди"* Верґілія для літератури Відродження і класицизму) чи залишатись у сфері суб'єктивно-неусвідомлених механізмів, які не отримують безпосереднього вираження (7), а реалізується у вигляді варіантів у текстах нижчого рівня в ієрархії культури. Це не змінює основного: текст-код є саме текстом. Це не абстрактний набір правил для побудови тексту, а синтагматично побудоване ціле, організована структура знаків. Слід зазначити, що під час культурного функціонування і у процесі текстотворення чи у дослідницькому метаописанні - кожний знак тексту-коду може постати перед нами у вигляді парадигми. Однак "для себе", з позиції власного рівня, він виступає як дещо наділене не тільки єдністю вираження, але й єдністю змісту. Дифузійний, амбічи полівалентний, що розпадається то на парадигму еквівалентних, але різних значень, то на систему антонімічних опозицій для зовнішнього спостерігача, "для себе" він монолітний, компактний, однозначний. Входячи до структурних зв'язків з елементами свого рівня, він творить текст, який наділений усіма ознаками текстової реальности, навіть якщо він ніде і не виявлений, а тільки неусвідомлено існує в голові мовця, народного імпровізатора, організовуючи його пам'ять і підказуючи йому межі можливих варіацій тексту. Саме таку реальність описує модель чарівної казки Проппа чи модель детективного роману Ревзіна. Важливо зазначити, що ці дослідні моделі описують не структуру об'єкта (вона тільки непрямо виводиться з цих описів), а реальний, хоч і невиявлений, текстовий об'єкт, що стоїть за цією структурою (8).

До об'єктів цього типу належить "петербурзький текст", який виявив В. Топоров на матеріалі творів Достоєвського (9). Спостереження над текстами Достоєвського переконали дослідника, що один із пластів творчої свідомости автора *"Злочину і кари"* вирізняється глибоким архаїзмом і безпосередньо стикається з міфологічною традицією. В. Топоров показує існування в художній свідомості Достоєвського певного стійкого тексту, який у численних варіаціях виявляється у його творах, і дослідник може його реконструювати. Зв'язок з архаїчними схемами, а також те, що в основі лежать твори одного автора, забезпечують для елементів, які виділив В. Топоров, необхідну віднесеність до одного рівня і єдиного тексту.

Друга функція тексту - творення нових смислів. У цьому аспекті текст перестає бути пасивною ланкою передачі деякої константної інформації між входом (відправник) і виходом (сприймач). Якщо у першому випадку різниця між повідомленням на вході і виході інформаційного ланцюга можлива тільки внаслідок перешкод у каналі зв'язку і її треба віднести до технічної недосконалости системи, то в другому, вона є суттю роботи тексту як "думаючого механізму". Те, що з першого погляду - дефект, з другого - норма, і навпаки. Безперечно, що механізм тексту повинен бути організований у цьому випадку інакше.

Основною структурною ознакою тексту у цій другій функції є його внутрішня неоднорідність. Текст - це механізм, утворений як система різних семіотичних просторів, у континуумі яких циркулює деяке вихідне повідомлення. Він постає перед нами не як маніфестація якої-небудь однієї мови - для його утворення потрібно принаймні дві мови. Жоден такий текст не може бути адекватно описаний у перспективі тільки однієї мови. Ми можемо стикатися зі суцільним закодованим подвійним кодом, причому у різній читацькій перспективі виявляється то одна, то інша

організація, чи з поєднанням загальної закодованости деяким переважаючим кодом і локальних підробок другої, третьої тощо. При цьому деяке фонове кодування, несвідоме і, звичайно, непомітне, уводиться до сфери структурної свідомости і набуває усвідомленої значущости (пор. толстовський приклад з чистотою води, яка стає помітною завдяки сміттячкові і трісочкам, що потрапили до склянки: сміттячко - додаткове текстове включення, яке виводить основний фоновий код - "чистоту" - зі сфери структурно-непізнаного). Смислова гра, що виникає при цьому у тексті, ковзання між різними структурними впорядкованостями надає текстові більші смислові можливості, ніж ті, якими володіє будь-яка мова, взята окремо. У другій своїй функції текст є не пасивним вмістилищем, носієм ззовні вкладеного у нього змісту, а ґенератором. Суть процесу ґенерації - не тільки у розгортанні, але і значною мірою у взаємодії структур. Їх взаємодія у замкненому світі тексту - активний фактор культури як семіотичної системи, що працює. Текст цього типу завжди багатший від будь-якої окремої мови і не може бути із нього автоматично вилучений. Текст - семіотичний простір, в якому взаємодіють, інтерферують і ієрархічно самоорганізовуються мови.

Якщо методика Проппа зорієнтована на те, щоб із різних текстів, представивши їх як пучок варіантів одного тексту, виявити цей, єдиний текст-код, що лежить в його основі, то методика Бахтіна, починаючи з *"Марксизму і філософії мови"*, інша: в єдиному тексті виокремлюють не тільки різні, але, що особливо важливо, взаємо-неперевідні субтексти. У тексті розкривається його внутрішня конфліктність. В описанні Проппа текст тяжіє до панхронної врівноваженості: саме тому, що розглядаються розповідні тексти, особливо помітно, що руху, по суті, немає - є тільки коливання навколо деякої гомостатичної норми (рівновага - порушення рівноваги - встановлення рівноваги). В аналізі Бахтіна неминучість руху, зміни, нищення приховані навіть у статиці тексту. Тому він сюжетний, навіть тоді, коли здається дуже далекий від проблем сюжету. Природною сферою для тексту за Проппом виявляється казка, за Бахтіним, - роман і драма.

Проблема тексту органічно пов'язана з прагматичним аспектом. Прагматику тексту дослідники часто несвідомо ототожнюють з категорією суб'єктивного у класичній філософії. Це зумовлює ставлення до прагматики як до чогось зовнішнього і привнесеного, що може захопити, відволікти від об'єктивної структури тексту. Насправді прагматичний аспект - це аспект роботи тексту, оскільки механізм роботи тексту передбачає якесь введення у нього чого-небудь ззовні. Чи буде це "ззовні" - інший текст чи читач (який теж "інший текст"), чи культурний контекст, він потрібний для того, щоб потенційна можливість ґенерування нових смислів, що полягає в іманентній структурі тексту, перетворилась у реальність. Тому процес трансформації тексту у читацькій (чи дослідницькій) свідомості, як і трансформації читацької свідомости, введеного до тексту (по суті, ми маємо два тексти у відношенні інкорпоровані - обрамлювальні, див. нижче), - не спотворення об'єктивної структури, від якого треба ухилитись, а розкриття суті механізму у процесі його роботи. Прагматичні відношення - відношення між текстом і людиною. Обидва утворення відрізняються таким ступенем складности, що завжди передбачають присутність активізації того чи іншого аспекту структури тексту і перетворення у процесі прагматичного функціонування ядерних структур у периферійні, а периферійних - у ядерні. Наприклад, поезію, що належить до епохи, яка характеризується дуже роз-

винутим почуттям індивідуальности, та зорієнтовану на оригінальність як вищу характеристику художньої вартости, розглядає читач, зорієнтований на сприйняття мітологічних текстів. Він бачить не панораму текстів, кожний з яких відзначений "лица всеобщим выраженьем" (Баратинський), а деякий загальний текст, що повторюється у низці варіацій. Тут відбувається акцентація таких параметрів, які навіть самі сучасники не сприймали як значущі, оскільки були автоматичними чи несвідомими, а те, що сучасники відзначали насамперед, знімається. Різні тексти сприймають як однорідні. Зовсім інший процес відбувається, коли сучасний читач знаходить "поліфонізм" у текстах епох, які не знали художньо-усвідомленого функціонування цієї категорії, але природно включали елементи мовної неоднорідности, яку у певних умовах можна прочитати подібно.

Спрощено бачити у цьому трактуванні тільки "спотворення" (при такому підході вікова історія інтерпретацій великих пам'яток світової культури постає як ланцюг помилкових тлумачень, на зміну яким той чи інший критик або читач пропонує нове, яке обов'язково повинне встановити істину в останній інстанції). Переформулювання основ структури тексту свідчить, що він вступив у взаємодію з неоднорідною йому свідомістю і під час ґенерування нових смислів перебудував свою іманентну структуру. Потреба таких перебудов доконечна, це передбачає межа життя того чи іншого тексту у століттях, а також проводить лінію між перебудовою пам'ятки у процесі зміни культурного контексту і довільним нав'язуванням йому смислів, для вираження яких він немає засобів. Прагматичні зв'язки можуть актуалізувати периферійні чи автоматичні структури, але не здатні вносити до тексту коди, які принципово відсутні у ньому. Однак руйнування текстів і перетворення їх у матеріал створення нових текстів вторинного типу - від побудови середньовічних споруд із зруйнованих античних до створення сучасних п'єс "за мотивами" Шекспіра - також частина процесу культури.

Роль прагматичного начала не може бути зведена до різних переосмислень тексту - воно є активним аспектом функціонування тексту як такого. Текст як ґенератор смислу, механізм, що мислить, щоб бути залученим до роботи, потребує співрозмовника. У цьому глибоко діалогічна природа свідомости як такої. Щоб працювати, свідомість потребує свідомости, текст - тексту, культура - культури. Введення зовнішнього тексту в іманентний світ даного тексту дуже важливе. З одного боку, у структурному смисловому полі тексту зовнішній текст трансформується, утворюючи нове повідомлення. Складність та багаторівневість компонентів, що беруть участь у текстовій взаємодії, призводить до відомої непередбачуваности тієї трансформації, якій піддається текст, що його уводимо. Але трансформується не тільки він - змінюється уся семіотична ситуація всередині того текстового світу, до якого його вводять. Введення чужого семіосизу, який перебуває в стані неперекладности, до "материнського" тексту приводить його у стан збудження: предмет уваги переноситься з повідомлення на мову як таку, і виявляється явна кодова неоднорідність самого "материнського" тексту. У цих умовах субтексти, які його творять, можуть виступати один проти одного і, трансформуючись за чужими для них законами, утворювати нові повідомлення. Текст, виведений зі стану семіотичної рівноваги, виявляється нездатний до саморозвитку. Могутні зовнішні текстові вторгнення у культуру, що розглядається як великий текст, приводять не тільки до адаптації зовнішніх повідомлень і введення їх у пам'ять культури, але й слугують

стимулами її саморозвитку, що дає непередбачувані результати. Можемо навести два приклади такого процесу. Справність інтелектуального апарату дитини на ранній стадії його розвитку ще не забезпечує нормального функціонування свідомости: йому потрібні контакти, під час яких він отримує ззовні тексти, які є стимуляторами його розумового саморозвитку. Другий приклад пов'язаний з так званим "прискореним розвитком" (Г. Гачев) культури. Добре стабілізовані архаїчні культури можуть перебувати у стані циклічної замкнутости і збалансованої непорушности особливо довго. Вторгнення до їхньої сфери зовнішніх текстів урухомлює механізми саморозвитку. Чим сильніший розрив і чим важче дешифруються вторгнені тексти засобами кадрів "материнського" текстового кряжу, тим динамічнішим є стан, в який потрапляє культура в цілому. Зіставне вивчення різних випадків подібних "культурних вибухів", на які ми натрапляємо в історії світової цивілізації, переконує у спрощеності концепції єдности шляху світового розуму, що його висунув Вольтер у *"Досвіді про звичаї і дух народів"* і Кондорсе *("Начерк історичної картини прогресу людського розуму")* і розвинув Ґеґель. З погляду просвітницької культурософії, усе розмаїття світових культур можна звести або до відмінности в етапах становлення єдиного світового Еталону культури, або до "помилок", які спрямовували розум людини у хащі. З огляду на таку концепцію, справжнім здається ставлення "передових культур до "відсталих" як неповноцінних і прагнення "відсталих" культур наздогнати "передові" і розчинитися у них. У такій перспективі "прискорений розвиток" пов'язують зі зменшенням розмаїття широкого контексту світової цивілізації і, відповідно, із занепадом її інформативности як єдиного Тексту, тобто з інформаційною ґрадацією. Однак така гіпотеза не підтверджується й емпіричним матеріалом: під час "культурних вибухів" в історії світової цивілізації не відбувається її нівелювання, а зовсім протилежні процеси.

Спостерігаючи динамічний стан семіотичних систем, ми можемо зазначити одну цікаву особливість: під час повільного і поступового розвитку система втягує у себе близькі і такі, що легко перекладаються на її мову. У моменти "культурних (чи, взагалі, семіотичних) вибухів" втягуються найдальші і такі, що не перекладаються, з погляду цієї системи (тобто "незрозумілі") тексти. Не завжди у цьому випадку складніша культура буде стимулятором для більше архаїчної, можлива й зовсім інша спрямованість. Так, у XX ст. ми стали свідками могутнього вторгнення текстів архаїчних культур і примітиву в європейську цивілізацію, що супроводжувалось введенням її у стан динамічного збудження. Суттєвим моментом є саме відмінність культурних потенціалів, складність у дешифруванні текстів засобами мов культури. Так, наприклад, прийняття християнства і введення пов'язаних з цим текстів було для варварських народів Європи початку нашої ери залученням до текстового світу, важко доступного через свою культурну складність. Але для давніх цивілізацій Середземномор'я ці ж тексти були важкодоступні через свою примітивність. Однак в обох випадках ефект був подібний: вони спричинили могутній культурний вибух, який порушив молодечу і старечу статику обох світів і ввів їх у стан динамізму.

Вище ми зазначили типологічні відмінності між текстами, онтологічно орієнтованими на ототожнення усієї кількости текстів з деяким Текстом, і такими, в яких проблема кодової різноманітности переноситься досередини меж тексту і розшарування Тексту на тексти перетворюється у внутрішній закон. Однак цю проблему можна розглядати і в прагматичному аспекті. У будь-якій детально нам відомій цивілізації

ми стикаємося з текстом дуже високої складності. У цих умовах особливо важливою стає прагматична установка аудиторії, яка може активізувати в одному і тому ж тексті "проппівський" чи "бахтінський" аспект. Це питання тісно пов'язане з проблемою відношення тексту до культурного контексту. Культура - не безладне накопичення текстів, а складна, ієрархічно організована система, яка працює. Проте її складність стосовно осі "однорідність/неоднорідність" така, що будь-який текст неминуче постає мінімально у двох перспективах, як включений до двох типів контекстів. З однієї точки зору, він виступає як однорідний з іншими текстами, з іншої, - як такий, що випадає з ряду, "дивний" і "незрозумілий". У першому випадку він буде розміщуватись на синтагматичній, у другому - на реторичній осі. Співрозташування тексту із семіотично неоднорідним йому рядом творить реторичний ефект. Змістотворчі процеси відбуваються як завдяки взаємодії між семіотично різнорідними і тими, які перебувають у зв'язку взаємної неперекладности пластами тексту, так і внаслідок складних смислових конфліктів між текстом та чужим для нього контекстом. Такою ж мірою, якою художній текст тяжіє до поліглотизму, художній (і культурний взагалі) контекст не може бути багатомовним.

Складна багатофакторність та поліструктурність будь-якого культурного контексту призводить до того, що тексти, які входять до нього, можуть проглядатись як на синтагматичній, так і на реторичних осях. Саме цей другий тип співрозташувань виводить семіотичну структуру зі сфери несвідомих механізмів до сфери усвідомленої семіотичної творчости. Проблема різних співрозташувань різнорідних текстів, так гостро поставлена у мистецтві і культурі XX ст. (10), по суті, належить до дуже давніх. Саме вона лежить в основі кола питань, що пов'язані з темою "текст у тексті". Зацікавлення неорегоpикою, яке особливо загострене в сучасній науці, перебуває у тому ж плані. "Текст у тексті" - це особлива реторична побудова, в якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою ґенерування смислу. Така побудова насамперед загострює момент гри у тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовности, відзначається його грайливий характер, іронічний, пародійний, театралізований тощо зміст. Водночас відзначається роль меж тексту, як зовнішніх, що відділяють його від не-тексту, так і внутрішніх, що розділяють ділянки різної кодованости. Актуальність меж зазначається саме їх рухомістю, тим, що зі зміною установок на той чи інший код змінюється і структура. Так, наприклад, на тлі традиції, що включає п'єдестал чи раму картини до сфери не-тексту мистецтво епохи бароко вводить їх до тексту (наприклад, перетворюючи п'єдестал у скелю і сюжетно пов'язуючи її в єдину композицію з фігурою). Момент гри загострюється не тільки тим, що ці елементи в одній перспективі включені до тексту, а в іншій - вилучені з нього, але й тим, що в обох випадках їх міра умовности інша, ніж та, що притаманна основному текстові: коли фігури скульптури бароко піднімаються або зіскакують з п'єдесталу чи у живописі виходять із рам, це підсилює, а не стирає той факт, що один з них належить речевій, а інші художній реальності. Та ж гра глядацькими відчуттями різної реальности відбувається, коли театральне дійство сходить зі сцени і переноситься в реально-побутовий простір залу для глядачів. Гра на зіставленні "реального/умовного" характерна для будь-якої ситуації "текст у

тексті". Найпростішим випадком є включення до тексту ділянки, яка закодована тим же, але подвоєним кодом, що й увесь інший простір твору. Це будуть картина в картині, театр у театрі, фільм у фільмі чи роман у романі. Подвійне закодування певних ділянок тексту, які ототожнюються з художньою умовністю, призводить до того, що головний простір тексту сприймається як "реальне". Так, наприклад, у *"Гамлеті"* перед нами - не тільки "текст у тексті", але й *"Гамлет"* у *"Гамлеті"*: п'єса, що розігрується з ініціативи Гамлета, повторює підкреслено умовною манерою (спочатку пантоміма, потім підкреслена умовність рифмованих монологів, які перебивають прозові репліки глядачів: Гамлета, короля, королеви та Офелії) п'єсу, яку створив Шекспір. Умовність першої підкреслює реальність другої (11). Щоб акцентувати це почуття у читачів, Шекспір уводить до тексту метатекстові елементи: перед нами на сцені здійснюється режисура п'єси. - Ніби випереджуючи *"8 1/2"* Фелліні, Гамлет перед публікою дає акторам вказівки, як їм потрібно грати. Шекспір показує на сцені не тільки сцену, але, що ще важливіше, репетицію сцени.

Подвоєння - найпростіший вид виведення кодової організації до сфери усвідомлено-структурної конструкції. Не випадково саме з подвоєнням пов'язані міти про походження мистецтва: рима як витвір луни, живопис як окреслена вугіллям тінь на камені тощо. Серед засобів творення в образотворчому мистецтві локальних суб'єктів з подвійною структурою важливим є мотив дзеркала в живописі та кінематографії. Мотив дзеркала часто трапляється у найрізноманітніших творах (див. *"Венера і Амур"* Велазкеза, *"Портрет банкіра з жінкою"* Ван Ейка та багато інших). Однак ми відразу стикаємося з тим, що подвоєння за допомогою дзеркала ніколи не є просте повторення: змінюється вісь "праве-ліве" чи ще частіше, до площини полотна чи екрана додається перпендикулярна до нього вісь, яка творить глибину чи додає ще одну точку зору вже поза площиною. Так, на картині Велазкеза до точки зору глядачів, які бачать Венеру в плечі, додається точка зору з глибини дзеркала - обличчя Венери. На портреті Ван Ейка ефект ще більше ускладнений: дзеркало, що висить на стіні в глибині картини, відбиває зі стіни фігури Арнольфіни з жінкою (на полотні вони повернені *en face*) і гостей, яких вони зустрічають, що входять з боку глядачів. Отже, з глибини дзеркала падає погляд, перпендикулярний до полотна (назустріч поглядові глядачів) і який виходить за межі власного простору картини. Фактично таку ж роль відігравало дзеркало в інтер'єрі бароко, розсуваючи власне архітектурний простір, щоб створити ілюзорну безмежність (відображення дзеркала в дзеркалі), подвоїти художній простір відображенням картин у дзеркалах (12) чи порушити межі "внутрішнє/зовнішнє" через відображення у дзеркалах вікон.

Однак дзеркало може відігравати й іншу роль: подвоюючи, воно спотворює і цим оголює те, що зображення, яке здається "природним", - проекція, що несе в собі певну мову моделювання. Так, на портреті Ван Ейка дзеркало випукле (пор. портрет Ганса Бургкмайра з дружиною пензля Лукаса Фуртнагеля, де жінка тримає випукле дзеркало майже під прямим кутом до площини полотна, що дає різко спотворене відображення) - фігури подані не тільки спереду і ззаду, але й і в проекції на плоску та сферичну поверхню. У *"Пристрасті"* Вісконті фігура героїні, навмисне безпристрасна і застигла, протистоїть її динамічному відображенню у дзеркалі. Пор. також дивовижний ефект відображення у розбитому дзеркалі - у *"Вороні"* Ж.-А. Клузо чи розбите дзеркало у *"День розпочинається"* Карне. З цим можна

було б зіставити літературну мітологію відображень у дзеркалі і задзеркалля, що своїми коренями сягає архаїчних уявлень про дзеркало як вікно у потойбічний світ.

Літературним адекватом мотиву дзеркала є тема двійника. Подібно, як задзеркалля - це дивна модель звичайного світу, двійник - віддзеркалене відображення персонажа. Змінюючи за законами дзеркального відображення (енантіоморфізму) образ персонажа, двійник поєднує у собі риси, які дають змогу побачити їх інваріантну основу, і зсувів (заміна симетрії правого/лівого може поєднувати винятково широку інтерпретацію найрізноманітніших властивостей: мрець - двійник живого, не-сущий - сущого, потворний - прекрасного, злочинний - святого, нікчемний - порядний тощо), що створює поле широких можливостей для художнього моделювання. Знакова природа художнього тексту двояка у своїй основі: з одного боку, текст удає саму реальність, видає себе як такий, що має самостійне буття, незалежне від автора, як річ серед речей реального світу. З іншого, він постійно нагадує, що він - чийсь витвір і щось означає. У цьому подвійному освітленні виникає гра у семантичному полі "реальність-фікція", яку Пушкін висловив так - "Над вымыслом слезами обольюсь". Реторичне поєднання "речей" і "знаків речей" (колаж) в єдиному текстовому цілому творить подвійний ефект, зазначаючи одночасно й умовність умовного, і його безумовну оригінальність. На функції "речей" (реалій із зовнішнього світу, а не створених рукою автора тексту) можуть бути документи - тексти, оригінальність яких у цьому культурному контексті поза сумнівом. Такі, наприклад, врізки у художню кінострічку хронікальних кадрів (див. *"Дзеркало"* А. Тарковського або ж прийом, який використав Пушкін, - вклеїв у *"Дубровського"* велику реальну судову справу XVIII ст., змінивши тільки власні імена. Складніші випадки, коли ознака "реальности" не випливає з власної суті субтексту чи навіть суперечить їй і, всупереч цьому, у реторичному цілому тексту саме цьому субтекстові приписують функцію справжньої реальности.

Розгляньмо з цієї точки зору роман *"Майстер і Маргарита"* М. Булгакова. Роман побудований як переплетення двох самостійних текстів: один розповідає про події, що відбуваються у сучасній авторові Москві, другий у давньому Єршалаїмі. Московський текст має ознаки "реальности", він має побутовий характер, перевантажений правдоподібними, знайомими читачеві деталями і постає як пряме продовження знайомої читачеві сучасности. У романі він поданий як деякий первинний текст нейтрального рівня. На відміну від нього, розповідь про Єршалаїм увесь час має характер "тексту у тексті". Якщо перший текст - витвір Булгакова, то другий створюють герої роману. Ірреальність другого тексту підсилюється тим, що йому передує метатекстове обговорення того, як його треба писати; пор.: Ісуса "насправді ніколи не було живого". Ось саме на цьому треба наголосити (14). Якщо ж стосовно першого субтексту нас хочуть запевнити, що він має реальні денотати, то щодо другого демонстративно переконують, що таких денотатів немає. Цього досягають і постійним відзначенням текстової суті глав про Єршалаїм (спочатку оповідання Воланда, потім роман Майстра), і тим, що московські глави подано як реальність, яку можна побачити, а єршалаїмські - як оповідання, яке слухають або читають. Єршалаїмські глави незмінно вводяться кінцівками московських, які стають їх зачинами, зазначаючи їх вторинну суть: "Заговорив неголосно, причому його акцент чомусь пропав: Усе просто: у білому плащі..." <кінець першої глави, початок

другої. - Ю. Л. "У білому плащі з підшивкою кривавого кольору, шаркаючи кавалерійською ходою <...> вийшов прокуратор Юдеї Понтій Пилат" (с. 435). Глава "Страта" вводиться як сон Івана (15): "...і йому стало снитись, що сонце уже знижувалося над Лисою Горою, і була ця гора оточена подвійним оточенням (с. 587-588). Далі текст про Єршалаїм уводиться як твір Майстра: "...хоча б до самого світанку, могла Маргарита шелестіти аркушами зошитів, роздивлятись їх і цілувати і перечитувати слова: - Темрява, що насунула зі Середземного моря, накрила місто, ненависне прокураторові... Так, темрява..." <кінець 24-ї - початок 25-ї глави. - Ф.Л.> (с. 714).

Проте, як тільки встановлюється ця інерція розподілення реального/нереального, починається гра з читачем за перерозподіл меж між цими сферами. По-перше, московський світ ("реальний") наповнюється найфантастичнішими подіями, тоді як "видуманий світ" роману Майстра підкоряється строгим законам побутової правдоподібности. На рівні зчеплення елементів сюжету розподілення "реального" та "ірреального" прямо протилежне. Окрім того, елементи метатекстової розповіди вводяться і до "московської" лінії (правда, дуже рідко), створюючи схему: автор розповідає про своїх героїв, його герої розповідають історії Єшуа і Пілата: "За мною, читачу! Хто тобі сказав, що на світі немає справжньої, вірної, вічної любови?" (с. 632).

Насамкінець в ідейно-філософському смислі - це заглиблення в "оповідання в оповіданні" Булгаков бачить не як віддалення від реальности у світ словесної гри (як це є, наприклад, у *"Рукописі, знайденому в Сарагосі"* Яна Потоцького), а сходженям від блюзнірського вдавання псевдореального світу до справжньої суті світової містерії. Між двома текстами встановлюється дзеркальність, однак те, що здається реальним об'єктом, виступає тільки як спотворене відображення того, що нам здавалось відображенням.

Суттєвим і дуже традиційним засобом реторичного поєднання по-різному закодованих текстів є композиційна рамка. "Нормальна" (тобто нейтральна) побудова базується, зокрема, на тому, що обрамлення тексту (рама картини, оправа книги чи рекламні оголошення видавництва наприкінці них, відкашлювання актора перед арією, настроювання інструментів оркестром, слова: "І ось, послухайте" в усній розповіді тощо) до тексту не вводиться. Вони відіграють роль попереджувальних сигналів про початок тексту, але самі перебувають за його межами. Варто ввести рамку у текст, як центр уваги аудиторії переміщується з повідомлення на код. Складнішим є випадок, коли текст і обрамлення переплітаються (16), так що кожна є і обрамляючим, і обрамленим текстом.

Можлива також така будова, при якій один текст подається як неперервна розповідь, а інші вводяться до нього спеціально у фраґментарному вигляді (цитати, відсилання, епіграфи тощо). Передбачається, що читач розгорне ці зерна інших структурних конструкцій у тексти. Подібні включення можна читати і як однорідні з текстом, що їх обрамлює, і як різнорідні з ним. Чим різкіше виражена неперевідність кодів тексту-вкраплення та основного коду, тим відчутніша семіотична специфіка кожного з них.

Не менше трапляються багатофункціональні випадки подвійного чи багатократного кодування усього тексту. Нам доводилось відзначити випадки, коли театр кодував життєву поведінку людей, перетворюючи її в "історичну", а "історичну" поведінку розглядали як природний сюжет для живопису (17). І у цьому випадку найбільше наголошено на реторико-семіотичному моменті, коли зближаються далекі

і взаємоперевідні коди. Так, Вісконті у *"Пристрасті"* (фільмі, знятому у 1950-х рр., у розпалі торжества неореалізму, після того, як сам режисер поставив *"Земля тремтить"*) демонстративно пропустив фільм через оперний код. На тлі такої загальної кодової двоплановости він дає кадри, в яких живий актор (Франц) монтується з ренесансною фрескою.

Культуру взагалі можна розглядати як текст. Однак надзвичайно важливо зазначити, що це складно побудований текст, він розпадається на ієрархію "текстів у текстах" і творить складні переплетення текстів, оскільки саме слово "текст" включає етимологію переплетення, то можна сказати, що таким тлумаченням ми повертаємо поняттю "текст" його початкове значення.

Переклад Ярослави Приходи

Примітки

1. Пор. визначення М.А.К. Халлідея: "Текст - це мова у дії" (Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М., 1978. С. 142); якщо у формулі Халлідея виділяється опозиція "потенційна можливість/динамічна реалізація", то П. Гартман та З. Шмідт відзначають протиставлення "ідеальна структура - матеріально втілена конструкція". Пор. формулу П. Гартмана: "Мова стає очевидною у формі тексту" (Там само. С. 97). Розгорнутий аналіз поняття "текст" у сучасній лінґвістиці тексту див. у статті Т. М. Ніколаєвої і у *"Кратком словаре лингвистики текста"*, який вона уклала (Там само. С. 18 і наст., С. 471-472).
2. Пор., однак, думку Й. Вахека про неповну замкнутість мови: J. Vachek. *Vyznam historickeho studia jazyku pro vedecky vyklad soucasnych jazykuse zvlastnim zretelem k materialu anglickemu.* VPSI, 1958. S. 63.
3. Обидві тенденції: вивчати текст як реалізацію системи і як її руйнування були виявлені ще у працях формальної школи.
4. Маємо на увазі працю: Ревзин И.И. *К семиотическому анализу детективов (на примере романов Агаты Кристи)*//Программа и тезисы докладов в Летней школе по вторичным моделирующим системам: Тарту, 1964.
5. Ревзин И.И. *Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы.* М., 1977. С. 210.
6. Огляд сучасної літератури з проблеми семіотики тексту див. у статті П. Торопа.
7. Вони ще досі не стали об'єктом наукової реконструкції.
8. Ми називаємо цей об'єкт текстом-кодом і відрізняємо його від метатексту Проппа та ін.
9. Див.: Торопов В.И. *О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления* // Structure of texts and semiotics of culture/ The Hague. Paris, 1973.
10. Пор. праці М. Дрозди, присвячені проблемам європейського авангарду.
11. Персонажі *"Гамлета"* ніби передовіряють сценічність комедіантам, а самі перетворюються у позасценічну публіку. Цим пояснюється і перехід їх до прози, і підкреслено непристойні зауваження Гамлета, що нагадують репліки із залу в часи Шекспіра. Фактично виникає не тільки "театр у театрі", але й "публіка у публіці". Очевидно, для того, щоб адекватно передати сучасному нам глядачеві той ефект, треба було б, щоб кидаючи свої репліки з публіки, герої у той момент розгримувались і сіли у глядацькому залі, а сцену віддали комедіантам, які розіграють "мишоловку".
12. Пор. у Державіна: Картины в зеркалах дышали, мусия, мрамор и фарфор... (Державин Г. Р. *Стихотворения.* Л., 1957. С. 213.
13. Булгаков Михаил. *Романы.* М., 1973. С. 426.
14. Сон поряд зі вставними новелами - традиційний прийом уведення тексту в

текст. Складнішими є такі твори, як *"Сон"* (В полдневный жар в долине Дагестана...) Лермонтова, де герой, що помирає, уві сні бачить героїню, яка у сні бачить вмираючого героя. Повторення першої та останньої строф створює простір, який можна зобразити, як кільце Мебіуса, одна поверхня якого означає сон, а інша - дійсність.

15. Про фігури переплетення див.: Шубников А.В., Копцик В.А. *Симметрия в науке и искусстве.* М., 1972. С. 17-18.

16. Див.: Лотман Ю. *Статьи по типологии культуры.* Тарту, 1973. Див. також: Pierre Francastel. La figurative, ed. Gonthier, 1965. P. 211-238.

Луї Ельмслев (1899-1963) - датський лінгвіст, один із засновників глосематики.

Володимир Пропп (1895-1970) - російський фольклорист, один із зачинателів структурального аналізу розповідних текстів.

Вольтер (*Франсуа-Марі Аруе*, 1694-1778) - французький філософ і письменник.

Кондорсе (*Жан-Антуан-Нікола*, 1743-1794) - французький філософ, соціолог, математик.

Федеріко Фелліні (1920-1995) - видатний італійський кінорежисер, автор чотирьох нагород Оскара. У фільмі *"8 1/2"*, про який згадує Лотман, використав техніку потоку свідомости, а сама структура фільму побудована за принципом "тексту в тексті".

Дієго Велазкез (1599-1660) - іспанський художник.

Жан ван Ейк (1390-1441) - фламандський художник.

Люціано Вісконті (1906-1978) - італійський кінорежисер, представник неореалістичного напрямку.

Марсель Карне (1909-1993) - французький кінорежисер, який у 30-х рр. співпрацював з Ж. Превером.

ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ ТА ДЕКОНСТРУКТИВІЗМ

Мішель Фуко (1926-1984) - відомий французький культуролог. Найосновніші праці: *"Божевілля і культура: історія божевілля в епоху класицизму" (Folie et déraison: histoire de la folie á l'áge classique, 1961), "Народження клініки" (Naissance de la clinique, 1963), "Слова і речі" (Les Mots et les choses, 1966), "Археологія знання" (L'archéologie du savoir, 1969), "Нагляд і кара: народження в'язниці" (Surveiller et punir. Naissance de la prison, 1975), "Історія сексуальности" (Histoire de la sexualité, 1976-1984).* На формування світогляду М. Фуко особливий вплив мали такі філософи, як Ж. Іполіт та Л. Альтюссер. На пізніших працях французького культуролога позначився вплив Ф. Ніцше та М. Гайдеґґера. У 1970 р. Фуко очолив кафедру системного мислення у *Collége de France*, що була створена для нього.

Праця Фуко *"Слова і речі"* стала не тільки спробою нового типу аналізу історії науки, а й початком розгортання автором власної системи філософування. Фуко, як і Р. Барт, виступив проти концепції знака, спираючись на ідеї дискурсу гуманітарних наук, еволюція яких в останні три століття набула особливого розмаху. Фуко прагне дійти до *"фундаментальних кодів культури"*, які керують її мовою, її понятійними схемами, технікою, вартостями, ієрархією практик, створюючи для кожної людини "емпіричний порядок, з яким кожен матиме справу і в якому віднайде себе"; він хоче дійти до "голого досвіду" порядку і способів його існування, бо порядок *(ordre)* - це те, "що виявляє себе у речах як їхнє внутрішнє право, таємна сітка, через яку речі взаємно оглядають себе, і що існує тільки завдяки переважанню погляду, уваги, мови; порядок виявляє себе у глибині білих віконечок шахівниці як такий, що там присутній, такий, що очікує в мовчанні того моменту, коли з ним познайомляться". Отже, Фуко зацікавлений дискурсом і у праці *"Слова і речі"* розуміє його як систему висловлювань, як *"вертикальну формацію"*. Дискурс як скупчення кодів складається з висловлювань; висловлювання є індивідуальним і не є поєднанням знаків, а тільки функцією у певному виді дискурсу. Для Фуко поняття дискурсу первинне щодо висловлювання, дискурс не постає із суми певних висловлювань. Суб'єкт висловлювання не ототожнюється з автором чи тим, хто матеріалізує певний вислів. Цей суб'єкт - тільки "порожнє місце", позиція, яку мусить зайняти будь-яка особа, щоб стати автором певного формулювання у певному дискурсі.

Хто говорить? Це запитання головне для Фуко. Автор, на думку французького культуролога, не "виражає себе" у письмі. У своєму популярному есе *"Що таке автор?"* він вважає, що автор помер і трактує автора як "що", а не "хто". За Фуко, автора усмертнює власний текст, у якому зникає авторська індивідуальність і разом з нею щось таке, як "твір" і "письменство", від-авторське письмо.

Але якщо немає автора, то хто ж говорить? Як виглядає місце, що залишилося після автора? І Фуко відповідає: "Автор - це не джерело значень, які вибудовують твір; автор не випереджує своїх творів, він є тільки певною функціональною засадою". Такий автор-функція - це своєрідний вимір дискурсу, в якому діють обмеження, вибір, винятки, тобто *"вільна циркуляція"* значень. У своїх пізніших працях Фуко, досліджуючи зв'язок дискурсів з поняттям влади, вважає автора ідеологічним поняттям. Впроваджуючи автора як джерело значень, як "творця", обмежуємо "велику загрозу" фікції у нашому світі. Фігура автора дає змогу зупинити "ракове" розмноження значень у певному джерелі. Ідеальне суспільство обійшлось би без автора-особи, а "полісемантичні тексти" були б загальнодоступні як дискурс, що не вимагає присутності фігури автора. Варто зауважити, що мотив смерти автора витав після розквіту структуралізму в 60-х рр., пригадаймо хоча б есе Р. Барта *"Смерть автора"*. Барт першим домагався "ампутації індивідуума" в літературі та функціонального трактування автора як виконавця певної інституціональної діяльності.

Дискурсологія Фуко не має чітких меж, бо сам термін "дискурс" так і не набув у французького філософа строгости і послідовности формулювання, незважаючи на те, що Фуко найчастіше вживає його майже в усіх своїх працях. У пізніх працях Фуко поняття дискурсу стає ще розлогішим і більше невизначеним.

Ідеї та концепції Фуко мали значний вплив на розвиток постструктуралістичної думки як у Франції, так і в США, і дали поштовх до розвитку нового історизму *(new historicism)* та широкого діапазону культурологічних досліджень *(cultural studies)*.

Запропонований нижче текст статті М. Фуко *"Що таке автор?"* перекладено за виданням: Michel Foucault. *What is an author?* // Modern Criticism and Theory. Edited by David Lodge. Longman Inc.., New York. 1988. P. 197-211.

Марія Зубрицька

ЩО ТАКЕ АВТОР?

Спосіб розуміння поняття "автор" встановлює упривілейований момент індивідуалізації в історії ідей, знання, літератури, філософії та науки. Навіть сьогодні, коли відновлюємо історію концепцій літературного жанру чи філософських шкіл, ці категорії видаються слабкими і вторинними у порівнянні зі стійкою фундаментальною одиницею автора. Я не вдаватимусь тут до соціоісторичного аналізу постати автора, бо ліпше було б дослідити, як автор індивідуалізується у культурі на зразок нашої, який статус йому надано і в який момент виникає питання про автентичність і спроможність? У яку систему вартостей втягується автор, і з якого часу ми починаємо докладно розповідати саме про життя авторів, а не героїв? Як виникає ця фундаментальна категорія теорії "людина-і-її-твір"? Саме з цього моменту я хотів би повести окрему розмову про зв'язок між текстом і автором, а також про спосіб, яким текст показує цій "фігурі", що принаймні у своїй появі знаходиться поза нею і навіть передує їй.

Беккет гарно формулює тему, з якої я хотів би розпочати розмову: "Яке значення має те, хто говорить? І яка різниця, хто говорить?" Власне, у тій байдужості з'являється один з основних етичних принципів сучасного письма *(écriture)*. Я кажу етичних, тому що ця байдужість насправді не характерна риса чийогось способу мовлення чи писання, а радше, є видом іманентного правила, яке постає знову і знову, правила, яке ніколи повністю не використовують, яке ніколи не характеризує письмо як щось завершене, але визначає його як досвід. Було б надто безцеремонно вимагати розлогого аналізу, оскільки таке іманентне правило може бути проілюстроване прослідковуванням його двох основних виявів. Передусім варто зауважити, що сьогодні письмо звільнилося від виміру експресії. Посилаючись тільки на себе, але без обмеження до меж своєї внутрішности *(intérieur)*, письмо ідентифікується з власною розгорнутою зовнішністю *(extérieur)*. Це означає, що взаємна гра значень побудована співвідносно не так із їхнім означуваним, як з природою їхнього означника. Письмо розгортається подібно до гри, яка постійно вибігає поза власні правила і перетинає власні межі. Сенс письма полягає не в тому, щоб оприлюднити чи возвеличити сам акт письма або закріпити суб'єкт у мові, а радше - у проблемі творення простору, в якому суб'єкт письма постійно зникає.

По-друге, зв'язок письма зі смертю дуже спрощений. Цей зв'язок руйнує стару традицію (прикладом може бути давньогрецький епос), яка намагалась увіковічнити безсмертність героя. Якщо герой був готовий померти молодим, то ставалося так, що його життя, освячене і возвеличене смертю, повинне було перейти у безсмертя і розповідь набувала форми визволення від прийнятої смерти. З іншого боку, мотивація, як і тема та підтекст арабських казок, зокрема *"Тисячі і однієї ночі"*, були також формою визволення від смерти: хтось говорить, ведучи розповідь зі самого ранку, щоб запобігти смерті, відкласти день відплати, яким могло стати мовчання оповідача. Розповідь Шехерезади - це зусилля відновити кожну ніч, щоб утримати смерть за колом життя.

Наша культура зметафоризувала цю ідею розповіди чи письма, як щось таке, що призначене для захисту від смерти. Писання почали пов'язувати з жертовністю, навіть із жертовністю життя. Твір, який колись мав обов'язок забезпечити безсмертя, сьогодні володіє правом на вбивство, правом бути вбивцею свого автора, як це маємо у випадку із Флобером, Прустом чи Кафкою. І це ще не все: такий зв'язок письма зі смертю спостерігаємо також у затиранні індивідуальних характеристик суб'єкта письма. Використовуючи все, що встановлюється між ним і тим, що він пише, суб'єкт письма затирає ознаки власної індивідуальности. Тому оцінювання письменника зводиться ні до чого іншого, як до оригінальности його відсутности, і він повинен входити в роль мертвої людини у грі письма.

Ніщо зі сказаного не нове: критика і філософія вже зауважили зникнення чи смерть автора. Але наслідки їхнього відкриття не були достатньо вивчені, а його значення не було належно обдумане. Деякі концепції, що спрямовані на усунення упривілейованої позиції автора, насправді намагаються зберегти цей привілей і приховати справжнє значення зникнення автора. Я розгляну дві такі концепції, які сьогодні дуже важливі. Перша з них - це ідея твору. Дуже спрощена теза про те, що завданням критики є не з'ясовування зв'язку між твором і автором чи спроба реконструювати через текст думки або досвід автора, а аналіз твору через його структуру та архітектуру, через притаманну йому форму і гру його внутрішніх зв'язків. Тоді виникає запитання: що таке твір? що це за дивна єдність, яку ми називаємо твором? з яких елементів вона складається? чи це є тим, що написав автор? Отже, зразу виникають труднощі. Якщо ця особа не є автором, то чи можемо сказати, що те, що вона написала, сказала, залишила після своїх виступів, або що знаходиться у її записниках, можна називати твором? Якщо де Сада не розглядати як автора, то який тоді статус його писань? Чи, може, вони були тільки згортком паперу, на якому він постійно розгортав свою фантазію впродовж ув'язнення?

Навіть якщо цю особу ми сприймаємо як автора, то все ж повинні запитати: чи все, що він написав, сказав чи залишив, є частиною його твору? Така проблема і теоретична, і технічна водночас. Якщо, наприклад, братися за публікацію творів Ніцше, то на чому зупинитись? Звісно, що все повинно бути опубліковане, але що означає "все"? Звичайно, все, що опублікував Ніцше. І, мабуть, чернетки його творів? Очевидно. І записані ним афоризми? А якщо у зібранні творів, наповненому афоризмами, знайдемо посилання, якісь записи про зустріч та адреси, або пожовклий аркуш - це також буде твором чи ні? Чом би ні? І так безмежно... Тоді як можна окреслити твір посеред мільйонів слідів, які хтось залишив після смерти? Не існує теорії твору, і кожен, хто наївно береться видавати твори, часто відчуває відсутність такої теорії.

Можна було б піти далі: чи *"Тисяча і одна ніч"* є твором? А *"Розмаїтості"* Климента Александрійського чи *"Життєписи"* Діогена Лаертського? Із визначенням поняття "твір" виникає багато запитань. Отже, недостатньо сказати, що ми можемо обійтися без автора і вивчати сам твір. Поняття "твір" і єдність, яку воно позначає, є такими ж проблематичними, як і статус автора.

Інше поняття, яке відволікло нас від обдумування проблеми зникнення автора, розмивання і приховування моменту цього заникання та делікатного збереження екзистенції автора, є поняття письма *(écriture)*. Коли б його дуже обережно застосувати, то це б дало нам змогу не тільки обійтися без посилань на автора, але й

визначити його недавню відсутність. Дефініція письма не зосереджується ні на акті писання, ні на вказуванні знаку чи симптому значення, яке хтось хотів виразити. Ми з великими зусиллями намагаємось уявити собі основну умову кожного тексту, як умову простору, в якому текст розсіюється, так і умову часу, в якому він розгортається.

Загальноприйнято, що ідея письма зводиться до переміщення емпіричних характеристик автора в трансцендентальну анонімність. Ми обмежимося затиранням видимого сліду авторської емпіричности двома, скерованими один супроти одного, способами характеристики письма, а саме, критичним і релігійним. За трансцендентальною термінологією, первинний статус письма можна розглядати як спосіб ретрансляції та теологічне проголошення його сакральности, так і критичне утвердження його творчого характеру. Припущення, що письмо є (бо сама історія зробила це можливим) об'єктом для випробовування на забуття і пригноблення, можна представити такими трансцендентальними термінами, як релігійний принцип прихованого значення (яке вимагає інтерпретації) і як критичний принцип неоднозначности, замовчувань, нечіткого змісту, які сприяють різним коментарям. У трансцендентальному розумінні, сприйняття письма як відсутности автора можна розглядати шляхом простого повторювання як релігійного принципу незмінюваної та неповної традиції, так і естетичного принципу виживання твору, його увічнення після смерти автора та загадкового *ексцесу* щодо нього.

Таке розуміння письма призводить до ризику підтримування привілеїв автора з огляду на статус письма: воно підтримує живучість у сірому світлі нейтралізації співгри тих чинників, які формують особливий образ автора. Зникнення автора, яке з часів Маллярме стало подією, що постійно повторюється, є суб'єктом для серії трансцендентальних бар'єрів. Дуже важливо розмежувати тих, хто ще досі може усувати розриви в історико-трансцендентальній традиції XIX ст., і тих, які намагаються будь-що звільнитись раз і назавжди від цієї традиції.

Недостатньо повторювати порожню тезу про те, що автор зник. Недостатньо також підтримувати після Ніцше твердження, що Бог і людина померли звичайною смертю. Ми повинні заповнити простір, який залишився порожнім після зникнення автора, вивчити розташування щілин та порожнин і спостерігати за відкритостями, які спричинили ті зникнення.

Насамперед нам треба з'ясувати проблеми, які виникають із вживанням імени автора. Що таке ім'я автора? Як воно функціонує? Не посягаючи на вирішення тих проблем, я хочу тільки виділити окремі труднощі, пов'язані з ними.

Ім'я автора є передусім власним іменем, і тому воно порушує проблеми, притаманні всім власним іменам. Тут я зішлюся на аналіз Дж. Сірла. Звісно, що ніхто не може перетворити власне ім'я в чисте і звичне посилання. Воно має інші функції, крім функцій вказування: є чимось іншим, ніж вказівка, жест, палець, яким вказуємо на когось. Власне ім'я є еквівалентом опису. Коли ми вимовляємо "Арістотель", то використовуємо слово, яке є еквівалентом одного чи цілої серії описів-означень, як наприклад, "автор *"Аналітики"*, "засновник онтології" тощо. І цього не буде достатньо, бо власне ім'я має не одне значення. Якщо виявиться, що Рембо не написав *"La Chasse"*, то ми не зможемо зробити вигляд, що значення того імени чи того автора змінилося. Власне ім'я та ім'я автора розташовані між двома полюсами опису та означення, вони повинні мати тісний зв'язок із тим, що вони нази-

вають, не будучи ні способом опису, ні способом позначення. Це мусить бути *специфічний* зв'язок. Окрім того, тут виникають особливі труднощі, пов'язані з іменем автора: зв'язок між власним іменем автора і тим, що він називає, не є ізоморфним і не виконує однієї і тієї ж функції. Між ними є кілька відмінностей.

Якщо, наприклад, П'єр Дюпон не має голубих очей або не народився у Парижі, або не є лікарем, то ім'я П'єр Дюпон завжди стосуватиметься однієї і тієї ж особи, бо такі речі не визначають структури означування. Проблеми, пов'язані з іменем автора, є, без сумніву, набагато складнішими. Якщо ми дізнаємось, що Шекспір не народився в будинку, який ми сьогодні відвідали, це, звичайно, не змінить функціонування імені автора. Але, якщо ми доведемо, що Шекспір не написав ті сонети, які йому приписують, тоді ми зможемо змінити значення і спосіб функціонування імени автора. Коли б ми доказали, що Шекспір написав *"Органон"* Бекона, то твердженням, що один і той самий автор написав твори, які належать Беконові і Шекспірові, ми б досягли третього типу зміни, яка могла б повністю змодифікувати функціонування імени автора. Отже, ім'я автора - це не просто власне ім'я, що подібне до багатьох інших.

Чимало інших фактів вказують на парадоксальну своєрідність імени автора. Говорити, що П'єр Дюпон не існує, не те саме, якби сказати, що Гомер або Гермес Трісмегіст взагалі не існували. У першому випадку маємо на увазі, що не існує нікого на ім'я П'єр Дюпон, тоді як в другому випадку це означає, що кілька людей були об'єднані в одне ім'я, і що справжній автор не мав жодної риси, які традиційно приписували особі Гомера чи Гермеса. Говорити, що справжнє ім'я якогось Х-а є Жак Дюпон не те саме, що стверджувати, що ім'я Стендаля було Анрі Бейль. Можна запитати також про значення і функціонування таких тверджень: "Бурбакі є тим і тим, або " *Victor Eremita, Climacus, Anticlimacus, Frater Taciturnus, Constantine Constantius* - це все Кіркеґард".

Ці відмінності є результатом того, що ім'я автора не просто елемент дискурсу, ім'я виконує певну роль щодо наративного дискурсу, утверджуючи класифікаційну функцію. Таке ім'я припускає групування в цілість певної кількості текстів, їх визначення та розрізнювання методом протиставлення іншим текстам. Крім того, воно встановлює зв'язок між текстами. Ні Гермес Трісмегіст, ні Гіппократ не існували в такому розумінні як Бальзак, але факт, що під тим самим іменем з'явилось кілька текстів, вказує на те, що між ними встановився зв'язок гомогенности, спорідненості, автентичности одних текстів через використання інших. Ім'я автора служить для характеристики певного способу існування дискурсу. Факт, що дискурс має автора, і що можна сказати, що "це було написано тим і тим" або "той і той є його автором" показує, що той дискурс не є звичайне, буденне мовлення, яке просто надходить і відходить, і не щось таке, що можна негайно спожити. А, навпаки, це мовлення, яке мусить утримуватись певним способом, і яке в даній культурі мусить мати певний статус.

Може здаватись, що ім'я автора не подібне до інших власних імен, не переходить з внутрішньої частини дискурсу до реальної, зовнішньої особи, яка продукує його, а навпаки, ім'я завжди буде присутнє, відокремлюючись від гостроти тексту, виявляючи і характеризуючи спосіб його буття. Ім'я автора проголошує появу певного дискурсу, встановлює і вказує статус цього дискурсу в культурі і суспільстві. Воно не має леґального статусу, не входить до задуму твору, а вміщується на зла-

мі, утворюючи певний дискурсивний конструкт і його особливий спосіб існування. Отже, ми можемо сказати, що в цивілізації, подібній до нашої, є певна кількість дискурсів, наділених "функцією автора" в той час, коли інші позбавлені того. Приватний лист повинен мати особу, яка його написала, він не має автора, контракт повинен мати ґаранта, але він не має автора. Анонімний текст, вивішений на стіні, звичайно, має дописувача, але він не має автора. Отже, авторська функція є характеристикою способу екзистенції, колообігу та функціонування окремих дискурсів у суспільстві.

А зараз проаналізуємо цю "функцію автора", зважаючи на те, як ми її щойно описали. Як схарактеризувати в нашій культурі дискурс, що вміщує "функцію автора"? І чим цей дискурс відрізняється від інших? Якщо ми обмежимо наші посилання до автора книжки чи тексту, то зможемо виокремити чотири різні характеристики.

Насамперед дискурси є об'єктами привласнювання. Форма власности, від якої вони походять, має особливий тип, що формувався тривалий час. Треба зауважити: історично цей тип власности завжди був підпорядкований тому, що можна було б назвати кримінальним привласнюванням. Якщо тексти, книги, дискурси мають авторів інших, ніж міфічні, сакралізовані чи сакральні фігури, то це приводить до того, що автори можуть стати об'єктом покарання, а дискурси - трансґресивними. У нашій культурі і, без сумніву, в багатьох інших культурах, дискурс за своїм походженням не був продуктом, річчю, видом товару, він був природньою дією - дією у біполярному полі сакрум і профанум, дозволености і заборони, релігійности і богохульства. Історично це був жест, переобтяжений ризиком стати товаром, втягненим у коло власности.

І ось система власности увійшла в наше життя, і наприкінці XIX - на поч. XX ст. були запроваджені строгі вимоги авторських прав, авторсько-видавничих стосунків, право на перевидання і пов'язані з тим матеріали - можливість трансґресії, поєднаної з актом писання, набула дедалі виразнішої форми імперативу. Це так, неначеб автор, починаючи з того моменту, як він опинився в системі власности, притаманної нашому суспільству, компенсував статус, якого він набув завдяки новому відкриттю старого біполярного поля дискурсу, систематично практикуючи трансґресію і так руйнуючи небезпеку для письма, яке тепер вже ґарантувало вигоду власности. Авторська функція не впливала на всі дискурси якимось універсальним і незмінним способом, і це є її друга характеристика. У нашій культурі не завжди одні і ті ж тексти вимагали співвіднесення з автором. Був час, коли тексти, які ми називаємо літературними (розповіді, оповідання, епос, трагедії, комедії) належали всім, входили в обіг, підтримувались без будь-якої ідентифікації з їхнім автором. Їхня анонімність не чинила жодних труднощів, допоки їхню давність, дійсну чи уявну, не почали розглядати як достатній ґарант їхнього статусу. З іншого боку, ці тексти, які ми сьогодні назвали б науковими - ох цей вже мені поділ між космологією і небесами, ліками та недугами, природничими науками і географією, - сприймались в середньовіччі і утверджувались як "справжні" тільки тоді, коли були позначені іменем свого автора. "Гіппократ сказав", "Пліній твердив" - такі висловлювання насправді не були формулою арґументації, базованою на основі авторства, а були маркуванням, вміщеним у дискурс для того, щоб підтвердити достовірність сказаного.

Крутий поворот відбувся у XVII-XVIII ст. Наукові дискурси почали сприйматися самі собою, анонімно, без підтвердження їхньої достовірности, а їхнім ґарантом була їхня участь у систематичному ансамблі, а не посилання на особу, яка їх створила. Авторська функція поступово зникала, ім'я винахідника служило тільки для того, щоб дати назву теоремі, пропозиції, якійсь властивості, структурі, групі елементів чи патологічному синдрому. До речі, літературні дискурси утвердились тільки тоді, коли вони пожертвували авторською функцією. Сьогодні про кожен текст ми запитуємо: звідки він узявся? хто його написав? коли і в яких обставинах? який його початковий задум? Значення, яке приписують текстові, його статус і його вартість залежать від того, як ми відповідатимемо на ці питання. Якщо вважати текст анонімним, або як послідовність випадковостей, то їхня гра тепер базується на новому відкритті автора. Оскільки літературна анонімність є щось нестерпне, то ми можемо її сприймати тільки як загадку. У результаті цього, авторська функція сьогодні виконує важливу роль в нашому розумінні літературних творів. (Це, звичайно, можна розглядати як узагальнення, яке можна удосконалити настільки, наскільки цього вимагає критика).

Третьою характеристикою авторської функції є те, що вона не розвивається спонтанно як приписування дискурсу якійсь особі. Вона є радше результатом цілого комплексу операцій, які творять певне раціональне буття, яке називаємо "автором". Критики, без сумніву, намагаються надати цьому інтелігібельному буттю реального статусу, вбачаючи в особі "глибинні мотиви", "творчу владу" чи "задум", в середовищі яких виникає письмо. І все ж ці аспекти особи, яку ми визнаємо автором, є тільки проектом, - тут значення цього терміну до деякої міри психологізоване, - тих операцій, які ми заставляємо текст перенести, тих зв'язків, які ми творимо, тих характерних рис, які ми утверджуємо як доцільні, тих неперервностей, які ми визнаємо, чи тих винятків, які ми застосовуємо на практиці. Ці операції змінюються залежно від періоду та типу дискурсу. Ми не творимо "філософського автора", так як творимо поета, ми і досі через товщу століть не можемо віднайти певних констант у правилах побудови авторської конструкції.

Уявімо, для прикладу, що спосіб визначення літературною критикою автора, чи, радше, конструювання фігури автора, починаючи з екзистенції текстів і дискурсів, прямо походить від способу, яким християнська традиція засвідчувала або відкидала певне розташування текстів. Згідно з "пере-відкриттям" автора у творі, сучасна критика використовує методи, подібні до тих, які використовувала християнська екзегеза, коли намагалася довести вартість текстів святістю їхніх авторів. У *"De viris illustribus"* св. Ієронім стверджує, що омонімії недостатньо для законної ідентифікації автора, який має один твір. Різні особи можуть мати одне й те ж ім'я, або хтось може мати незаконно запозичене прізвище. Ім'я як індивідуальний знак не є достатнім, якщо воно функціонує у текстуальній традиції.

Тоді ж як можна приписати кілька дискурсів одному авторові? Як можна використати авторську функцію для означення, якщо вона має справу з однією або кількома постатями? Святий Ієронім пропонує чотири критерії:

а) якщо серед кількох книжок, які приписують авторові, одна з них нижчої якости, то вона повинна бути викреслена зі списку його праць - отже, автор визначається як постійний рівень вартостей;

б) так само можна вчинити, коли окремі тексти заперечують доктрину, викла-

дену в інших творах автора - отже, автор визначається як поле концептуальної і теоретичної когерентности;

в) можна було б також вилучити твори, написані різним стилем, і які вміщують слова та вирази, що не мають подібних аналогів у творчості автора - отже, автор представлений як стилістична єдність;

г) уривки цитованих заяв чи згадка про події, які відбулися після смерти автора, потрібно розглядати як інтерполяційні тексти - тут автор розглядається як історична фігура на перехресті певної кількости подій.

Сучасна літературна критика не зосереджує свою увагу на автентичности, і досі розглядає автора традиційно: автор забезпечує основу не тільки для пояснення певних подій твору, але й для пояснення їхньої трансформації, спотворення, різних модифікацій через його біографію, соціальний стан, через виявлення його основного задуму. Автор є також принципом певної єдности письма, тому всі відмінності повинні, хоча б частково, затиратися еволюцією, дозріванням або якимось впливом. Автор служить також для нейтралізації суперечностей, які виникають у серії текстів, і він повинен бути, залежно від рівня його мислення або від його бажання, від його свідомости чи підсвідомости, місцем, де всі суперечності вирішуються, де всі несумісні елементи, нарешті, зв'язуються докупи або організовуються навколо базисної чи первинної суперечности. Окрім того, автор є особливим джерелом вираження того, що існує в більше або менш завершених формах, що однаковою мірою і з однаковим значенням проголошене в творах, ескізах, листах, уривках тощо. Зрозуміло, що чотири критерії автентичности св. Ієроніма, які сьогодні видаються недостатніми для інтерпретації автора, окреслюють чотири модальності, згідно з якими сучасна критика вводить в гру функцію автора.

Але авторська функція не є простою реконструкцією чогось вторинного, породженого текстом, даного як пасивний матеріал. Текст завжди має в собі певну кількість знаків, які вказують на автора. Ці знаки, які відомі всім дослідникам граматики, є особовими займенниками або прислівниками часу і місця, або дієвідмінами. Ці елементи виконують неоднакову роль в дискурсах з авторською функцією і в дискурсах, позбавлених цієї функції. В останніх такі "замінники" вказують на реальну постать того, хто мовить і на просторово-часові координати його дискурсу, хоча, очевидно, можуть траплятися певні модифікації, як у випадку, коли дискурс ведеться від першої особи. Кожен знає, що у новелі, в якій розповідь ведеться від першої особи, ні займенник першої особи, ні дійсний спосіб теперішнього часу не стосуються безпосередньо письменника чи манери його писання, а, радше, *alter ego*, у якому відстань між ним і автором урізноманітнюється, змінюючись доволі часто в процесі роботи. Було б неправильно ототожнювати автора з реальною постаттю письменника, так само як і ототожнювати його із видуманим оповідачем; функція автора виникає і діє у власному розділюванні, у цьому поділі і цьому проміжку.

Можна заперечити, що це є характерною для романічного чи поетичного дискурсу грою, в якій беруть участь тільки квазі-дискурси. Справді, як би там не було, всі дискурси пожертвували авторською функцією заради володіння множинністю "я". "Я", яке промовляє у вступі до математичного трактату, і яке вказує на умови побудови трактату, не є ідентичним ні у своїй позиції, ні у своєму функціонуванні з "я", яке промовляє в ході доведення і яке виявляється в таких формах, як "я

дійшов до висновку" чи "я допускаю". У першому випадку "я" спрямоване до особи без ототожнення хто, коли і де виконав якусь роботу. У другому випадку "я" вказує на зразок і рівень доведення, яких може будь-хто досягнути за умови дотримування одних і тих же символів, однієї і тієї ж гри аксіом чи однакового набору попередніх доведень. Ми могли б в тому самому трактаті розмістити третє "я", те, яке промовляє, щоб розповісти про значення роботи, про перешкоди в процесі роботи, про отримані результати, про ще нерозв'язані проблеми тощо. Це "я" розташоване в полі математичного дискурсу, який уже існує або готовий з'явитися. Авторська функція не набуває форми першого із тих "я" через втрату двох інших, які часом можуть бути тільки фіктивним розщепленням першого "я". А, навпаки, у тих дискурсах авторська функція діє так, щоб досягнути одночасного розсіювання цих трьох "я".

Зрозуміло, що подальший аналіз може відкрити ще характерніші риси авторської функції. Я обмежуся тільки чотирма найбільш зримими і найважливішими. Їх можна було б підсумувати так:

1) функція автора прив'язана до юридичної та інституційної систем, які спричиняють, визначають та артикулюють світ дискурсів;

2) функція автора неоднаково впливає на всі дискурси усіх часів і усіх типів цивілізації;

3) функція автора не визначається спонтанною належністю дискурсу до його творця, а, радше, серією специфічних і складних операцій;

4) функція автора не є простим і чистим посиланням на реальну постать, оскільки вона може одночасно породжувати кілька "я", кількох суб'єктів і позиції, які можуть зайняти різні групи людей.

Згідно з таким поглядом я несправедливо обмежив свого суб'єкта. Звичайно, функція автора у малярстві і музиці дискусійна, але, навіть припускаючи, що ми перебуваємо у світі дискурсу, як я намагався це показати, я уявляю собі поняття "автор" у набагато вужчому значенні. Я вирішував проблему автора тільки в обмеженому значенні, тобто в значенні особи, якій законно можна приписати створення тексту, книжки чи трактату. Легко побачити, що у сфері дискурсу автор є щось більше, ніж автор книжки, тобто можна бути автором теорії, традиції чи дисципліни, в якій інші книги чи автори займають відведене їм місце. Ці автори є в позиції, яку назвемо "трансдискурсивною". Звісно, що це старий, як і наша цивілізація, феномен повторювання. І таку роль виконували всі: Гомер, Арістотель, Святі Отці Церкви, перші математики та основоположники традиції Гіппократа.

До того ж, у XIX ст. у Європі з'явився інший незвичайний тип автора, якого не можна переплутати ні з видатними літературними авторами, ні з авторами релігійних текстів, ні із засновниками науки. Дещо довільно зішлемося на тих, хто належить до останньої групи засновників нової дискурсивности. Вони унікальні тим, що є авторами не тільки власних праць. Вони спродукували ще дещо: можливості і правила для утворення інших текстів. І в цьому розумінні вони дуже відрізняються, наприклад, від новеліста, який насправді не є нічим більшим як автором власного тексту. Фройд є не тільки автором *"Інтерпретації снів"*, Маркс є не тільки автором *"Маніфесту комуністів"* чи *"Капіталу"*, вони обидва заснували нескінченні можливості дискурсу.

Звісно, це можна легко заперечити. Можна сказати, що це неправда, що автор

роману є не тільки автором власного тексту: справді, він також може уявити, що володіє якоюсь можливістю, що витворює щось важливе і керує ним. Візьмемо простий приклад: можна сказати, що Анна Радкліфф не тільки написала *"The Castles of Athlin and Dunbayne"* та декілька інших творів, але також уможливила появу ґотичної прози жахів на початку XIX ст., і в такому разі її авторська функція виходить поза рамки її власних творів. Але я вважаю, що це і є відповіддю на заперечення. Натомість засновники нової дискурсивности (я називаю Маркса і Фройда як зразки, оскільки переконаний, що вони є першорядним і найважливішим прикладом) роблять можливим щось цілком неподібне до того, що роблять автори романів. Тексти Анни Радкліфф відкрили шлях до появи певної кількости наслідувань й аналогій, які використали її твори як модель або принцип. Тобто вони містять у собі знаки, фігури, зв'язки і структуру, які можуть заново використати інші. Інакше кажучи, говорити, що Анна Радкліфф заснувала ґотичний роман жахів, означає, що в ґотичних романах XIX ст. можна знайти, як і у творах Анни Радкліфф, мотив того, як героїня потрапляє у пастку власної невинности, тему таємничих замків, чорної магії, проклятого героя, який посвятив себе, щоб звільнити світ від зла, заподіяного йому тощо.

З іншого боку, коли я говорю про Маркса і Фройда як засновників нової дискурсивности, я маю на увазі, що вони зробили можливою не тільки певну кількість аналогій, але також (що рівноцінне за важливістю) уможливили певну кількість розбіжностей. Вони створили можливість для чогось іншого, ніж їхній дискурс, але однак чогось такого, що належить до того, що вони заснували. Говорити, що Фройд заснував психоаналіз, не просто означає віднайти концепцію лібідо чи техніку аналізу уяви у творах Карла Абрагама чи Мелані Клайн: це означає, що Фройд зробив можливою певну кількість розбіжностей, що базується на його власних текстах, концепціях і гіпотезах, розбіжностей, які є наслідком психоаналітичного дискурсу.

Тут може виникнути нова проблема, а саме: наскільки після вищесказаного є оригінальними будь-який науковець чи будь-який автор, які внесли деякі важливі зміни в науку? Адже Галілей уможливив не тільки дискурси, що повторили закони, які він сформулював, але також і відкриття, які дуже відрізнялись від того, що він сказав сам. Якщо Кув'єр є засновником біології, чи Соссюр - основоположником лінґвістики, то не тому, що їх наслідували, і не тому, що досі науковці звертаються до концепції організму чи теорії знака. А тому, що Кув'єр зробив можливою теорію еволюції, діаметрально протилежної до його положень, і тому, що Соссюр уможливив граматику, яка докорінно відрізняється від його структуральних аналізів. Отже, нова дискурсивна практика виникає подібно до заснування наукового досвіду.

Але тут є різниця, і досить значна. У випадку науки, дія, яка започатковує її, є одночасно опорою для всіх її майбутніх модифікацій, вона стає певною мірою, частиною тих модифікацій, які вона уможливила. Звісно, що ця належність має кілька форм. У майбутньому розвитку науки дія, яка її започатковує, повинна з'являтись як щось трохи більше, ніж частка загального феномена, який розкривається у процесі розвитку. Вона може також заперечувати тісний зв'язок з інтуїцією та емпіричними нахилами, які повинні потім заново сформулювати її, роблячи її об'єктом певної кількости додаткових теоретичних операцій, що ґрунтовніше її утверджують. Інакше кажучи, акт заснування науки, завжди може бути заново впроваджений у сукупність тих видозмін, які походять від нього.

А заснування дискурсивної практики, навпаки, є гетерогенним до своїх наступних трансформацій. Розширювати такий тип дискурсивности, як психоаналіз, який заснував Фройд, не означає надавати йому формальної загальности, що не була припустимою на початку, а радше означає відкрити його для певної кількости застосувань. Обмеження психоаналізу, як типу дискурсивности є, насправді, намаганням ізолювати в акті започатковування дискурсу певну кількість тверджень і положень, що власне і надають цьому заснуванню його ваги і щодо яких окремі концепції і теорії, які прийняв Фройд, треба розглядати як похідні, вторинні і допоміжні. Не варто твердити, що деякі елементи функціонування тих засновників фальшиві, а навпаки, якщо постаратися до кінця збагнути акт започаткування дискурсу, то з'ясується, що твердження про те, що ці елементи не стосуються дискурсу, бо вони або несуттєві, або розглядаються як доісторичні і походять від іншого типу дискурсивности, не мають сенсу. Інакше кажучи, на відміну від заснування науки, утвердження нової дискурсивної практики не бере участі в її пізніших трансформаціях.

Отже, можна окреслити проблему теоретичної чинности щодо роботи засновників дискурсу, як у випадку Галілея і Ньютона, це стосується того, чим є фізика і астрономія (в їхній внутрішній структурі і "нормативності"), яка підтверджує законність будь-яких проблем, що пустили в обіг названі науковці. Сформулюємо це схематично: твердження ініціаторів нової дискурсивности не розташоване у просторі, окресленому наукою, радше, ця наука чи дискурсивність посилаються до тих тверджень як до своїх первинних координат.

Отже, ми можемо зрозуміти неминучу потребу "повернення до джерела" в тих полях дискурсивности. Це повернення, яке є часткою дискурсивного поля, ніколи не припиняє його модифікувати. Повернення не є історичним доповненням, яке додається до дискурсивности чи тільки його орнаментом, а навпаки, воно встановлює ефективне і важливе завдання видозміни самої дискурсивної практики. Перегляд тексту Галілея мусив би змінити наші уявлення про історію механіки, але він ніколи не змінить самої механіки. А з іншого боку, перегляд текстів Фройда видозмінює сам психоаналіз, так само як ревізія Марксової теорії може видозмінити марксизм.

Моє окреслення започатковування нової дискурсивної практики, звичайно, дуже схематичне, це почасти стосується опозиції, яку я намагався виявити між дискурсивним почином і заснуванням науки. Не завжди легко розрізнити їх, тим паче, що ніщо не вказує на те, що це дві взаємозаперечні процедури. Я намагався з'ясувати тільки одну річ, а саме: показати, що авторська функція, яка є складною навіть тоді, коли її хочуть звести до рівня книжки чи серії текстів, що позначені прізвищем, втягує в себе набагато більше визначальних факторів, якщо їх аналізувати в ширшому масштабі, зокрема, у контексті групи творів чи цілої дисципліни.

Підсумовуючи, я б хотів пояснити причину, чому я надаю такої вагомости тому, що сказав.

По-перше, це теоретичні причини. З одного боку, методика, якої я дотримувався, повинна забезпечити наближення до типології дискурсів. Мені здається, на перший погляд, що таку типологію не можна побудувати без граматичних особливостей формальних процедур і об'єктів дискурсу, що правдоподібно існують властивості і зв'язки, притаманні дискурсу, які не здатні до звуження граматичних

і логічних правил і які варто використати для розрізнення великої кількости дискурсів. Зв'язок або його відсутність з автором і різні види того зв'язку утверджують доволі виразно одну із цих дискурсивних властивостей.

З іншого боку, тут можна було б відшукати вступ до історичного аналізу дискурсу. Напевно, це дало б змогу вивчити дискурси не тільки з боку їх виражального характеру чи формальних видозмін, але й також способи їхнього існування. Спосіб циркуляції, встановлення і підтримування значущости, спосіб надання атрибутивности і спосіб привласнення дискурсів змінюється з кожною культурою і модифікується в кожній культурі. Спосіб їхньої артикуляції, залежно від соціальних зв'язків, можна легше виявити в активності авторської функції та її модифікаціях, ніж у тих положеннях та концепціях, що їх встановлюють дискурси в процесі свого руху.

Зрозуміло, що можна було б, починаючи з аналізу даного типу, переглянути привілеї суб'єкта. Я усвідомлюю, що в ході внутрішнього й архітектонічного аналізу твору (чи це літературний текст, філософська система чи наукова праця) при з'ясуванні біографічних і психологічних моментів виникає питання про абсолютний характер суб'єкта і його роль як засновника. Мабуть, варто повернутися до цього питання не для відновлення оригінальности суб'єкта, а для з'ясування розуміння суб'єктом ролі вставок, способу функціонування і системи залежностей. І роблячи це, ми повертаємось до традиційної проблеми, яка порушує питання: як незалежний суб'єкт проникає в сутність речей і надає їм значення? Як можна активізувати правила мови зсередини, щоб надавати їм форми конструкцій, які є властиво їхніми? Як, у яких умовах і у якій формі в рамках дискурсу може з'явитися щось подібне до суб'єкта? Яке місце може він посідати у кожному типі дискурсу і які функції на себе брати, яким правилам підкорятися? Отже, це було б причиною позбавлення суб'єкта (чи його замінника) ролі творця (засновника) і можливістю аналізу його як змінної і складної функції дискурсу.

Існують також причини, пов'язані з ідеологічним статусом автора. І знову виникає запитання: як можна зменшити великий ризик, велику небезпеку для нашого світу з боку уяви? Відповідь проста: зменшити можна за допомогою автора. Автор дозволяє скоротити злоякісне розмноження значень у світі, він обережно ставиться не тільки до власних ресурсів і багатств, але й також до власних дискурсів та їхніх значень. Автор є, отже, і принципом ощадливости у розмножуванні значень. Як результат, ми повинні повністю змінити традиційне уявлення про автора. Як ми переконались раніше, існує теза, що автор - це геніальний творець тексту, в якому він розміщує безмежно щедро та великодушно невичерпний світ значень. Ми часто вважали, що автор настільки відрізняється від інших людей, і є настільки трансцендентальним явищем з погляду усіх мов, що як тільки він говорить, то значення відразу починають розмножуватись, і розмножуватись безмежно.

Ця істина досить суперечлива: автор не є невичерпним джерелом значень, якими наповнений твір, автор не йде попереду твору, він є певним функціональним принципом, який у нашій культурі дозволяє обмежити, вилучити і змінити або, інакше кажучи, який перешкоджає вільній циркуляції, вільному маніпулюванню, вільній композиції, декомпозиції чи рекомпозиції уяви. Справді, якщо ми звикли до автора як генія, як нескінченного потоку фантазування, то це тому, що ми робили його функцією опозиційного зразка. Можна сказати, що автор є ідеологічним продуктом, допоки ми представляємо його як опозицію до його історично реальної

функції (коли історично ця функція представляється фігурою, що є її інверсією, то вона має ідеологічну структуру). Отже, автор - ідеологічна фігура, що може характеризувати стиль, в якому ми побоюємось розмноження значення.

Для ілюстрації цього зішлюсь на ту епоху в культурі, у якій уява не може обмежуватись функцією автора. Це міг би бути романтизм, але як тоді уявити культуру, в якій домисел міг би функціонувати в абсолютно вільному стані, в якому фантазування могло б бути в будь-чиєму розпорядженні і могло б розвиватися без таких понять, як необхідність чи фігура обмеження? З XIX ст. автор виконував роль реґулятора домислу, роль досить характерну для нашої ери індустріального та буржуазного суспільства, ери індустріалізму і приватної власности і досі, попри всі історичні зміни, складається враження, що авторська функція залишається сталою за формою, за своєю складністю і навіть за способом екзистенції. Я вважаю, якщо наше суспільство змінюється, то в будь-який момент його перебування в процесі зміни, авторська функція може заникнути настільки, що фантазування та його полісемантичні тексти знову стануть функцією, але вже іншого виду, та все ж із системою обмеження, яка не буде тривалішою від автора, але яка матиме риси визначення і набування досвіду.

Усі дискурси, яким би не був їхній статус, якими б не були форма, вартість, процедури, суб'єктами яких вони виступають, розвиватимуться в анонімності звучання. І тоді ми вже не почуємо запитань, що тривалий час то перероблялись, то видозмінювались, а саме: хто насправді говорить? чи це справді він, чи хтось інший? наскільки це є автентичним чи ориґінальним? і яку частку свого глибинного "я" цей "він" виражає в своєму дискурсі? Але з'являються інші питання, на зразок таких: які є способи екзистенції цього дискурсу? як його уживали, як він може циркулювати і як хтось може собі його привласнити? Як виглядає те місце в ньому, в якому розмістилися б можливі суб'єкти? Хто може брати на себе функції цих різних суб'єктів? І поза тими питаннями ми можемо почути щось важке, але виразно байдуже: "Яке має значення те, хто говорить?"

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

Маркіз де Сад (1740-1814) - французький письменник, від імени якого походить термін садизм, 27 років провів у в'язниці за аморальну поведінку. У 1772 р. був засуджений на смерть, і від цього часу його життя перетворилося у серію ув'язнень та втеч. Автор *"Юстини", "Джульєти", "120 днів Содоми".*

Св. Ієронім (*Eusebius Hieronymus* (347-420 рр.) - засновник наукової біблійної екзегези на Заході. У своїй інтерпретації Біблії використовував філологічний, географічний та археологічний матеріали, наголошуючи на їхній важливості.

Гермес Трісмегіст (грецьк. *Hermes Trismegistos - тричі возвеличений Гермес*) - ототожнювався з єгипетським богом письма і мудрости Тотом, став носієм одкровення, покровителем греко-єгипетських містерійних таїнств у герменевтиці. Йому приписують зібрання теософсько-окультних збірників II-III ст. у формі діалогів.

Климент Александрійський (Климент Тіт Флавій з Александрії) - християнський навчитель II ст., автор *"Stromata", "Paidagogos".* Його праці, у яких цитати і твори близько 360 грецьких авторів, - цінне джерело для історії античної літератури та філософії.

Діоген Лаертський - грецький письменник, писав у межах 20-х рр. II ст. н. е. Його праця у 10 томах *"Життєписи і думки знаменитих філософів"* побудована за хронологічним принципом, - систематизований виклад головних тез представників різних філософських шкіл, важливе, хоча й некритичне історико-філософське джерело.

Мелані Клайн (1882-1960) - відомий психоаналітик, центральна постать у Британських психоаналітичних колах, розвинула теорію Фройда, наголошуючи на особливій ролі матері та на важливості перед-вербальної комунікації; розробила концепцію "заздрости грудей" *(breast envy).*

Кув'є Жорж (1769-1832) - французький природознавець, палеонтолог. Його винаходи парадоксально спричинилися до розвитку теорії еволюції, хоча сам Кув'є був анти-еволюціоністом.

Радкліфф Анна (1764-1823) - англійська письменниця, представниця ґотичного роману, оповідань жахів. У своїй творчості майстерно створювала психологічну атмосферу жахів і потворства.

Жак Дерріда (1930) - один з найвідоміших сучасних філософів, основоположник деконструктивізму, автор книг *"Про граматологію" (De la grammatologie, 1967), "Письмо і різниця" (L'écriture et la différence, 1967), "Розсіювання" (La dissémination, 1972), "Маргінеси філософії" (Marges de la philosophie, 1972), "Поштова картка: від Сократа до Фройда" (La carte postale, de Socrates á Freud et au-delá, 1980), "Психея: відкриття іншого" (Psyche. Invention de l'autre,1987), "Жак Дерріда" (Jacques Derrida, 1991).* У 1960-1964 рр. Дерріда викладав філософію у Сорбонні, з 1965 р. - професор філософії в *Ecole Normalle Superieure*, з 1975 р. викладав у американських та європейських університетах. Дерріда є одним із засновників Міжнародного філософського коледжу *(Collége International de Philosophy).*

Світогляд Дерріди сформувався під впливом німецької філософії з її традицією критики метафізики (Ніцше, Гайдеґґер), феноменологічних ідей Е. Гуссерля та Е. Левінаса, а також семіологічних концепцій, що переважали в інтелектуальному житті Франції у 60-х рр. Переломним етапом у науковій кар'єрі Дерріди стала його теорія письма. На думку Дерріди, письмо *(écriture)* у метафізичній традиції Заходу підлягало репресіям, було доповненням до мови: для Платона письмо навіть шкідливе, бо стискає у штивній формі живий зміст слова. Дерріда вважає, що перевага фонеми над графемою, фонології над "граматологією", мовлення над письмом - це та філософська спадщина, яку прийняв структуралізм. Такий *фоноцентризм* повинен виражати певний історично впорядкований сенс буття: присутність, яка виступає в іпостасі субстанції, суб'єкта, свідомости, Бога, людини тощо. Ідею присутности Дерріда підхопив за Гайдеґґером, додавши до визначення німецького філософа власну дефініцію: *логоцентризм.* Для Дерріди мова логоцентрична, оскільки уреальнює самоприсутність суб'єкта. Така самоприсутність, як і будь-яка присутність, - це тривання у неперервному "тепер", що при свідомому бутті означає самосвідомість. Мова логоцентична, бо знаходиться "в абсолютній близькості" до ідеального сенсу буття, і цей сенс має форму триваючого логосу, який найвиразніше вказує на ідею Бога, абсолютного творчого суб'єкта. Та не тільки мова логоцентрична, а й знак, якщо його розуміти так, як Ф. де Соссюр. На думку Дерріди, уся концепція знака походить з метафізики присутности.

Дерріда поставив запитання: чи не можна змінити такий порядок і вивести мову з письма, а отже, деконструювати концепцію присутности? І тут на передній план філософ висуває ідею *праписьма* та *прасліду* - терміни, які повинні повернути мислення до метафізики присутности, але повернути так, щоб "надати загадковости" тому, що під нею розуміють. Деконструкція, основна стратегія Дерріди, сперта на утаємничування присутности, полягає в такому відчитуванні тексту, яке видобуває з нього ті напружені точки, які розхитують добре вґрунтовану в нього присутність.

Тому "праписьмо", - це, по суті, письмо після деконструювання історичного факту першости мови. Дерріда у такому контексті обстоює вплив графеми та сенс слова, звідси й ця вражаюча опозиція *différance/différence (розрізнення/різниця)*. За Деррідою, праписьмо - це те, що *не є*, "є" не-присутнє. Праписьмо залишає слід на письмі у формі лакун, системи фігур замовчування, які засвідчують здатність письма до "просторування". Концепція сліду Дерріди спирається на твердження Гуссерля про те, що слід - це абсолютне джерело сенсу взагалі. Але деконструктивізм заперечує існування джерела, отже, слід - це щось, що не є (присутнє), звідси й постулювання певної не-присутности. Варто зауважити, що Дерріда віднайшов ідею сліду і в Е. Левінаса, зокрема в його есе *"Слід іншого"* (1963); обох філософів єднає реторика анти-присутности.

Основним гаслом деконструктивізму стало децентрування структури, концепція відсутности центру; структура - це нескінченна гра різниць у скінченних межах, і тому вона не піддається зцентрованій тоталізації у замкнену цілісність. За деконструкцією структури Дерріда руйнує ідею знаковости, висуваючи ідею поля письма як поля гри, в якому все може бути водночас означником і означуваним, тобто текст звільняється від влади означника і стає тканиною, плетивом, текстурою, а не структурою. Текст можна конструювати і деконструювати, розкладати і складати, його можна до-писати, пере-писати, роз-писати, о-писати. Коли Дерріда твердить, що "нічого не існує поза текстом", то цим проголошує ідею *тексту без контексту*.

Важливим аспектом деконструктивістської стратегії Дерріди є ідея маргінесів письмового тексту та їхнього відчитування, яка, як метод аналізу літературних текстів, мала надзвичайний вплив на розвиток деконструктивізму у США, зокрема представників Єльської школи (П. де Ман, Дж. Міллер, Б. Джонсон), а також фемінізму і постколоніалізму.

Сам Дерріда в останні роки став об'єктом контроверсійних дискусій, коли виступив на захист П. де Манна, якого звинувачували в колаборуванні з нацистським режимом та в антисемітизмі. У 1992 р., коли виникла пропозиція присвоїти Дерріді звання почесного доктора Кембріджського університету, академічний світ розділився на прихильників французького філософа та його різких критиків. Прихильники захищали Дерріду як спадкоємця ідей Ф. де Соссюра та К. Леві-Стросса, противники - засуджували його "інтелектуальний нігілізм" і "незрозумілу філософію". Після публічних дебатів Дерріді таки присудили почесний докторат.

Світ ідей Ж. Дерріди нагадує складну, але захоплюючу мозаїку, яка при найменшому поруху відкриває несподівані сліди різних дискурсів чи праписьма, які витворили ці дискурси і вільну нескінченну гру значень.

Запропонована нижче стаття *"Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук"* була виголошена як доповідь на конференції зі структуралізму в *John Hopkins University* (США) 1966 р. З приводу виступу Ж. Дерріди відбулася дискусія, в якій взяли участь відомі філософи та літературознавці і в якій автор розшифрував окремі пункти своєї позиції.

Статтю і фраґменти дискусії перекладено за виданням: Jacques Derrida. *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences* // Contemporary Literary Criticism. Literary and Cultural Studies. Second Edition. New York. Longman. 1989. P. 229-248.

Марія Зубрицька

СТРУКТУРА, ЗНАК І ГРА У ДИСКУРСІ ГУМАНІТАРНИХ НАУК

Те, що відбулося в історії з поняттям "структура", можна було б назвати подією, коли б це перевантажене слово не притягнуло за собою ті значення, редукція чи підозріле трактування яких, є, власне, функцією як структуральної, так і структуралістичної думки. Однак таки застосуємо термін "подія", але використовуватимемо його обережно, тобто в лапках. ч в такому розумінні ця "подія" матиме зовнішню форму *розриву* і *подвоєння*.

Можна досить легко показати, що ідея структури і навіть саме слово "структура" є такими ж давніми, як і *epistémé*, або, інакше кажучи, такі старі, як і вся західна філософія та наука, і що вони глибоко закорінені в ґрунт звичайної розмовної мови, у найпотаємніші сховища якої занурюється *epistémé*, щоб ще раз їх зібрати і зробити своєю часткою у метафоричному переміщенні. І все ж аж до моменту "події", на яку я б хотів звернути увагу і яку хотів би здефініювати, структура, чи радше структуральність структури, хоча й завжди була присутня, однак підлягала нейтралізації або редукції через надання їй центру або через зіставлення її з якимось пунктом присутности, сталою основою. Функцією такого центру було не тільки керування, балансування й організація структури (насправді ніхто не може уявити собі неорганізовану структуру), але насамперед запевнення в тому, що організаційні засади структури можуть обмежити те, що ми могли б назвати *вільною грою*. Поза сумнівом, обираючи напрям і організовуючи позв'язаність системи, центр структури дозволяє вільну гру елементів всередині її цілісности. Тому навіть сьогодні поняття структури, яка позбавлена будь-якого центру, є щось, чого не можна собі уявити.

Але, незважаючи на те, цей центр замикає гру, яку він відкриває і уможливлює. Як і годиться центрові, це є пункт, де заміна змісту елементів і термінів вже неможлива. У центрі заборонені переміщення чи перетворення елементів, які, зрозуміло, можуть бути закритими структурами всередині структури. Принаймні, завжди була *заборона* (я зумисне вживаю це слово) на таке переміщення. Завжди вважали, що центр, який, згідно з дефініцією, єдиний, творить всередині структури власне те, що нею керує, уникаючи при цьому структуральности. Ось чому класична думка, зосереджуючись на проблемі структури, могла парадоксально стверджувати, що центр знаходиться водночас *всередині структури* і *поза нею*. Центр знаходиться в центрі цілісности, а оскільки не належить до цілісности, то ця цілісність має центр десь-інде. Центр не є центром. Поняття зцентрованої структури, хоча в собі й представляє взаємопов'язаність, умову епістеми як філософії чи науки, дуже залежне. І, як завжди це буває із взаємопов'язаністю, що спричинена суперечністю, вона виражає силу певного бажання. Концепція зцентрованої структури за своєю сутністю - це концепція вільної гри, що сперта на базисну основу, гри, яка полягає на нерухомості і заспокійливій впевненості, яка сама знаходиться поза обширами вільної гри. З цією впевненістю можна подолати тривогу, бо саме тривога завжди є результатом певного способу буття, закладеного в грі, буття, огорнутого грою, буття, яке ніби з самого початку входить до гри. А потім на підставі того, що називаємо центром

(того, що може бути як всередині, так і назовні, і що може бути назване як початком, так і кінцем або *arché* чи *telos*), завжди черпаються повторення, заміщення, трансформації і переміщення, тобто черпаються з історії значення чи просто з історії, початок якої завжди можна віднайти або кінець якої можна завжди передбачити у формі присутности. Тому можна стверджувати, що механізм будь-якої археології, як і будь-якої есхатології є певною мірою напіввідповідальним за ту редукцію структуральности структури і завжди намагається уявити собі структуру на підставі форми присутности, що не бере участі у грі.

Якщо це так, то уся історія концепції структури перед розривом, про який я говорив, повинна бути продумана як серія заміни центру центром, як пов'язаний ланцюг визначень того центру. Поступово і реґулярно центр набуває різної форми і отримує різні назви. Історія метафізики, як і вся історія Заходу, - це історія метафор і метонімій. Її матриця (прошу вибачити, що демонструю так мало й оперую еліпсами, для того щоб швидше дійти до головної мети) - це є визначення буття як присутности в усіх значеннях того слова. Можна було б показати, що всі назви, які стосуються підстав, засад чи центру, завжди мали якусь сталу форму присутности - *eidos, arché, telos, energeia, ousia* (сутність, екзистенція, субстанція, предмет), *aletheia*, трансцедентальність, свідомість, сумління, Бог, людина тощо.

"Подія", яку я назвав розривом, тріщина, про яку я згадав на початку, настали, очевидно, тоді, коли виникла потреба осмислити структуральність структури, тобто потреба їхнього чергового осмислення, і тому, власне, я сказав, що цей розрив є повторенням у всіх значеннях того слова. Від того моменту виникла потреба продумати закон чи правило, які ніби керують прагненням творити центр при створенні структури, а також процесом значення, яке усталює його переміщення та обґрунтовує право присутности центру, але присутности, яка ніколи не була собою, яка завжди переносилась поза себе у власному сурогаті. Цей сурогат не змінює того, що передувало його існуванню. Можливо, що саме від того моменту варто було б задуматись над тим, що центру немає, що не можна уявити собі центру у формі присутности буття, що центр не має природного *locus*, що не був сталим, а тільки функцією, чимось із роду *non-locus*, в якому розігрувалась незліченна кількість базисних знаків. То був момент, коли мова вривалася в те, що всюди вважається проблемним, коли стосовно відсутности центру чи першопочатку все стало дискурсом (за умови, що погодимось на те слово), тобто коли все стало системою, в якій центральне означуване, оригінальне чи трансцендентальне ніколи не є повністю присутнім поза системою різниць. Відсутність трансцендентального означуваного розширює межі володіння значення та його гри *до безмежности*.

Де і як виникає те децентрування чи ідея структуральности структури? Було б наївно посилатись на якусь подію, доктрину чи автора, щоб окреслити ту появу. Безсумнівно, це є фраґмент цілісности певної ери, але це вже почало заявляти про себе і *функціонувати*. Коли б я хотів вдатися до якихось вказівників, щоб вибрати одну чи дві назви і покликатися на тих авторів, дискурси яких формулюють ту появу найрадикальніше, то я, мабуть, послався б на:

а) ніцшеанську критику метафізики, критику понять буття та істини, які були замінені поняттям гри, інтерпретації та знаку (знаку без присутности істини);

б) фройдівську критику самоусвідомлення, тобто критику свідомости, суб'єкта, самоідентичности та самоконтролю чи самоволодіння;

3) і найрадикальнішу, в розумінні Гайдеґґера, деструкцію метафізики, онтології, окреслення буття як присутности.

Але ці деструктивні дискурси та їхні аналогії замикаються в певному колі. Це коло унікальне. Воно окреслює форму зв'язку між історією метафізики та деструкцією історії метафізики. *Немає сенсу* обходитись без метафізичних понять, щоб атакувати метафізику. Ми не маємо мови, синтаксису і лексики, яка б не торкалася тієї історії, і не зможемо вимовити жодного деструкційного вислову, який ще не проник у форму, логіку і який дає змогу сформулювати постулати власне того, що він пробує піддати сумніву. Наведемо один із багатьох прикладів: метафізику присутности атакують за допомогою поняття *знаку*. Але від того моменту, коли хтось хоче показати, як це я спробував вище, що немає трансцедентального чи упривілейованого означуваного і у зв'язку з тим сфера взаємного впливу значень не має меж, то тоді цією неґацією треба охопити поняття самого слова "знак", що зробити не-можливо. Бо поняття "знак" завжди розуміли і окреслювали як знак чогось, тобто означуване співвідноситься з означником, і те означуване відрізняється від свого означника. Коли згладимо радикальну різницю між означуваним і означником, то саме слово "означник" повинно бути відкинуте як метафізичне поняття.

Якщо Леві-Стросс твердить у передмові до *"Le cru et le cuit"*, що "намагався вийти поза опозицію розумового та чуттєвого, зосереджуючись від самого початку на рівні знаків", то необхідність, обґрунтованість і значення його вчинку не дозволяють нам забути, що поняття "знаку" як таке не може вийти поза межі чи обійти опозицію того, що сенсибільне і інтеліґібельне. Поняття знаку в усіх його аспектах здетерміноване тією опозицією, її історією та системою. Але не можемо обійтись без поняття знаку і вийти поза межі того метафізичного взаємозв'язку, не вийшовши із критики, яку скеровуємо проти того взаємозв'язку, і не ризикуючи повним стиранням різниці в ідентифікації самого означуваного, яке поглинає означник, або, що приводить до того самого, яке виштовхує його просто поза себе. Тому існує два гетерогенні способи стирання різниці між означуваним і означником: один, (класичний) спосіб полягає в редукуванні або в деривації означника, тобто в *підпорядкуванні* думки знакові, а другий спосіб, який у даному випадку протиставляємо першому, полягає в піддаванні сумніву системи, в якій така редукція функціонувала. *Парадокс* полягає в тому, що метафізична редукція знаку вимагала опозиції, яку вона сама редукувала. Опозиція разом з редукцією є частиною системи. Те, що я тут говорю про знак, можна поширити на всі поняття і метафізичні твердження, зокрема, на дискурс "структури". Але існує багато шляхів, щоб наблизитись до того кола. І вони більшою чи в меншою мірою наївні, більш або менш емпіричні, систематичні, більшою чи меншою мірою близькі до формулювання, а то й навіть до формалізації того кола. І саме ці різниці пояснюють багатократність деструктивних дискурсів і відсутність згоди між тими, хто їх розробляє.

Саме у межах понять, які прийняла метафізика, мислили, наприклад, Ніцше, Фройд чи Гайдеґґер. Якщо ці поняття не є елементами чи атомами і якщо вони запозичені з якогось синтаксису чи системи, то кожне таке запозичення потягне за собою усю метафізику. Це й дає змогу незліченній групі авторів знищувати один одного. Так, наприклад, Гайдеґґер, одночасно аналізує Ніцше з однаковою легкістю та гостротою і з недостатньою вірою та неправильним тлумаченням його як останнього метафізика, останнього "платоніка". Те саме можна зробити із Гайдеґґером,

Фройдом та багатьма іншими. Здається, що сьогодні немає популярнішого заняття, ніж це.

Яке ж значення має та формальна схема для так званих "гуманітарних наук"? Одна з цих наук посідає, мабуть, упривілейоване місце. Це етнологія. Можна навіть стверджувати, що етнологія як наука могла народитися тільки тоді, коли відбулося децентрування, тобто в момент, коли європейська культура, а потім й історія метафізики та її концепцій, підлягла *дислокації* і позбулася свого *locus*, а тому, вимушена була перестати вважатися культурою референційною. Цей момент є не тільки моментом філософського чи наукового дискурсу, він одночасно є політичним, економічним і технічним моментом. З певністю можна заявляти, що немає нічого випадкового в тому, що критика етноцентризму, яка і є умовою етнології, системно та історично - сучасниця деструкції історії метафізики. Обидві належать до однієї і тієї ж епохи. Етнологія, як і кожна наука, займає місце в межах елементу дискурсу. І це насамперед європейська наука, яка використовує традиційні поняття, незважаючи на те, що повинна з ними боротись. І, як наслідок, етнолог, незважаючи на те, хоче він чи ні, бо це вже не залежить від його вибору, приймає до свого дискурсу етноцентричні передумови саме в той момент, коли їх критикує. Цієї необхідности неможливо уникнути, бо вона не є історичною випадковістю. Ми повинні були б серйозно замислитись над усіма її ускладненнями. Але якщо ми не можемо уникнути цієї необхідности і якщо ніхто не відповідає за навіть найменше втягування в неї, то це означає, що всі способи такого втягування однаково доречні. Мірою вартости і плідности дискурсу є хіба що критична непохитність, якою перейнятий цей стосунок до історії метафізики та запозичених від неї понять. Це проблема критичного ставлення до мови гуманітарних наук і проблема критичної відповідальности дискурсу. Це проблема виразного і систематичного осмислення статусу дискурсу, який запозичує з якоїсь спадщини елементи, потрібні для деконструкції цієї ж спадщини. Отже, це проблема *економії* та *стратегії*.

Якщо я зараз переходжу до дослідження текстів Леві-Стросса як зразка, то роблю це не тільки з огляду на упривілейоване становище етнології серед гуманітарних наук та те, що думки Леві-Стросса особливо тяжіють над теперішніми теоретичними засадами. Роблю це насамперед тому, що в працях Леві-Стросса виразно простежується певний вибір. Тут вироблена певна доктрина, яка більшою чи меншою мірою стосується критики мови і мови критики у гуманітарних науках.

Щоб простежити цей механізм у текстах Леві-Стросса, я дозволив собі обрати головну лінію - опозицію між природою і культурою. Незважаючи на всі спроби омолодження та маскування, ця опозиція нерозривно пов'язана з філософією. Вона старша навіть від Платона і щонайменше рівняється за віком до софістів. Від моменту встановлення цієї опозиції - *physis/nomos, phisis/techné* - переказується вона нам через цілий історичний ланцюг, який протиставляє природу праву, освіті, мистецтву, техніці, а також свободі, деспотизму, історії, суспільству, розуму тощо. Від початку своїх пошуків і першої книжки *"Les structures élémentaires"* Леві-Стросс відчуває потребу використання цієї опозиції і неможливість її акцептування. У *"Les structures élémentaires"* він розпочинає з такої аксіоми чи дефініції: до природи належить те, що є універсальним і спонтанним, що не залежить від жодної окресленої культури чи будь-якої встановленої норми. Отже, до культури належить те, що залежить від системи норм, які керують суспільством, і що внаслідок того може змі-

нюватися, залежно від структури суспільства. Це дефініції традиційного типу. Але вже на перших сторінках *"Les structures élémentaires"* Леві-Стросс, який почав довіряти тим концепціям, наштовхується на щось, що називається *скандалом*, тобто щось, що не допускає вже опозиції природа/культура, яку він прийняв, і що вимагає одночасно предикатів природи і культури. Тим скандалом є *заборона інцесту*. Заборона інцесту універсальна, і в тому сенсі її можна було б окреслити як природне явище. Але це також і заборона певної системи норм і приписів, і в тому сенсі її можна було б назвати явищем культурним:

"Домовимось, що все, що в людині універсальне, має природне походження і характеризується спонтанністю, і, все, що підлягає якійсь нормі, належить до культури і представляє собою як відносні, так і індивідуальні риси. Але тут несподівано стикаємося із фактом, навіть із сукупністю фактів, які у світлі попередніх дефініцій нагадують скандал: заборона інцесту одночасно представляє нерозривно пов'язані між собою дві властивості, в яких впізнаємо суперечності двох взаємозаперечуваних порядків. Заборона інцесту - засада, яка є єдиною посеред усіх суспільних норм, що мають універсальний характер" (1).

Тут очевидно, що скандал виникає в межах системи понять, які санкціонують різницю між природою і культурою. Починаючи свою роботу від факту заборони інцесту, Леві-Стросс сам займає позицію, в якій різниця, яку завжди вважали очевидною, затирається і стає проблематичною. Від моменту, коли заборона інцесту в межах опозиції природа/культура стає незрозумілою, більше не варто говорити, що це скандальний факт, заплутана частинка у сітці прозорих значень. Заборона інцесту тоді вже не є скандалом, з яким стикаються чи на який натрапляють на теренах традиційних понять, це є щось таке, що не піддається тим поняттям і випереджає їх як умова їхнього існування. Можна сказати, що ціла філософська концептуальність, яка систематично відноситься до опозиції природа/культура, запроектована так, щоб залишити у сфері немислимих речей те, що уможливлює ту концептуальність, а саме: походження заборони інцесту.

Я побіжно описав цей приклад, один із небагатьох, але, незважаючи на те, він вказує, що мова має в собі потребу власної критики. Таку критику можна було б провести за два етапи і двома шляхами. Коли тільки межі опозиції природа/культура стануть відчутними, можна систематично і строго проблематизувати історію цих понять. Це перший крок. Така систематична та історична проблематичність не була б ні філологічним, ні філософічним заняттям у класичному розумінні тих слів. Зосередженість на головних поняттях цілої історії філософії для їхнього деконституювання, не означає висування завдань філологові чи історикові філософії. Незважаючи на уявність, це було б найсміливішим способом підготовки до кроку поза філософію. Крок "поза філософію" значно важчий, ніж, як звичайно уявляють собі ті, хто зробив його з відважною швидкістю, і хто в метафізиці повністю поглинутий дискурсом, від якого вони, за їхнім твердженням, звільнилися. Щоб уникнути наслідків стерильного виконання першого способу, другий спосіб, на мою думку, ближчий до шляху, який обрав Леві-Стросс, і полягає в приховуванні на полі емпіричних відкриттів усіх тих старих понять з одночасним експонуванням десь-інде їхніх меж, трактуванням їх як інструментів, які можна використовувати досі. Їм не приписують значень істини, існує готовність відкинути їх, якщо виникне така потреба і якщо інші інструменти будуть придатніші. Водночас використовується їхня відносна

ефективність і застосовується для нищення старого механізму, до якого вони належать і частками якого вони є. Саме так мова гуманітарних наук критикує сама *себе*. Леві-Стросс вважає, що таким способом можна відокремити *метод* від *істини*. Можна було б багато говорити про те, що це є основним положенням Леві-Стросса, бо в будь-якому випадку перші рядки в *"Les structures élémentaires"* звучать так:

"Починаємо розуміти, що розрізнювання стану природи і стану суспільства (сьогодні ми б сказали стану природи і стану культури), хоча і позбавлене будь-якого можливого до сприйняття значення, представляє собою вартість, яка повністю пояснює послуговування тим поняттям сучасною соціологією: вартість його як методологічного засобу" (2).

Леві-Стросс завжди залишається вірним тій двоякій інтенції: приховати як засіб те, вартість чого критикує.

З одного боку, він продовжує спиратись на вартісність опозиції природа/культура. За тринадцять років після *"Les structures élémentaires"* його *"La pensée sauvage"* як луна точно повторить текст: "Опозиція природи і культури, якій ми раніше надавали великої ваги, сьогодні, як нам здається, має головне методологічне значення" (3).

Але на те методологічне значення не впливає "онтологічна" нульова вартість (можна було б так висловитись, тільки це поняття тут звучить підозріло):

"Однак не вистачає простого розчинення окремих груп людей у загальній людськости, цей перший крок, є, однак, вступом до подальших починань, які належать до точних і природничих наук: реінтеґрації культури в природі і, нарешті, реінтеґрації життя в сукупності його фізико-хімічних умов" (4).

З іншого боку, в *"La pensée sauvage"* представлено і те, що називається бриколажем *(bricolage)*, і що можна окреслити як дискурс того методу. Бриколер *(bricoleur)*, на думку Леві-Стросса, це той, хто користується "засобами, що знаходяться під рукою", і що не були спеціально придумані для операції, в якій мають бути використані і до якої їх намагаються пристосувати через спроби і помилки, не вагаючись їх замінити, як тільки це буде потрібно, або використати їх кілька відразу, навіть якщо їхня форма і походження виявляться гетерогенними тощо. У формі *бриколажу* міститься критика мови і можна навіть сказати, що сам *бриколаж* є критичною мовою. Я маю на увазі статтю Ж. Жене *"Structuralisme et critique littéraire"*, що опублікована у спеціальному виданні *"L'Arc"*, присвяченому Леві-Строссу, і в якій знаходимо твердження про те, що аналіз *бриколажу* можна було б "слово у слово застосувати до критики, а, зокрема, до критики літературної".

Якщо назвою *бриколаж* окреслюється потреба запозичення власних понять з тексту спадщини, який є більш чи менш когерентним чи зруйнованим, то треба сказати, що кожен дискурс є *бриколажем*. Інженер, якого Леві-Строс протиставляє *бриколерові*, повинен бути тим, хто конструює цілісність мови, тобто синтаксису і лексики. І в такому сприйнятті інженер є мітом. Суб'єкт, який нібито був абсолютним джерелом власного дискурсу і нібито сконструював його з "нічого", "з цілої тканини", був би творцем слова, слова як такого. Дефініція інженера, який нібито розірвав з усіма формами *бриколажу*, є ідеєю теологічною, а оскільки Леві-Стросс в іншому місці говорить, що *бриколаж* є міто-поетичний продукт, то все вказує на те, що інженер є мітом, який створив *бриколєр*. З того моменту, як ми повіримо в існування

такого інженера і в дискурс, який пориває із прийнятим дискурсом історії, і як тільки визнаємо, що кожний завершений дискурс таки пов'язаний з якимось *бриколажем*, а інженер та науковець однаковою мірою є типом *бриколера*, тоді сама ідея *бриколажу* буде в небезпеці, а різниця, з якої вона почерпнула своє значення, підлягатиме розпадові.

На це нам вказує друга лінія, котра могла б привести до того, що ми тут намагаємось з'ясувати. Леві-Стросс описує *бриколаж* не тільки як інтелектуальну діяльність, але й як міто-поетичну, про що й довідуємось із *"La pensée sauvage"*:

"Як і *бриколаж* у сфері техніки, так і мітологічна рефлексія у сфері думки може досягнути несподіваних і визначних результатів. І навпаки, часто зауважуємо міто-поетичний характер *бриколажу*" (5).

Та зусилля Леві-Стросса спрямовані не тільки на те, щоб представити, зокрема, в своїх найновіших дослідженнях структуральну науку чи науку про міти та мітологічну діяльність. Його зусилля із самого початку, як я вже це показав, видно в статусі, якого він надає власному дискурсу мітів, або тому, що він окреслює назвою "мітологічний". Саме тут його дискурс міту зосереджується на собі і критикує сам себе. І цей момент, та критична фаза мають певне значення для всіх мов, які ділять поле гуманітарних наук. Що ж говорить Леві-Стросс про своє "мітологічне"? Адже саме тут заново відкриваємо міто-поетичну силу *бриколажу*. Як результат найбільше захоплюючим у тому критичному пошуку нового статусу дискурсу виявляється твердження про відкидання будь-яких посилань на *центр*, на *суб'єкт*, на упривілейований пункт *посилання* або *джерело* чи абсолютне *arché*. Мотив того децентрування можна виявити і в передмові до його останньої книги *"Le cru et le cuit"*. Обмежуся кількома зауваженнями з приводу основних проблем.

1. Спочатку Леві-Стросс визнає, що міт бороро, яким він послуговується в своїй книжці як "референційним мітом", не заслуговує на ту назву і таке трактування. Ця назва облудна, а використання міту недоречне, і міт цей не заслуговує на більш упривілейовану позицію як будь-який інший міт. "Саме міт бороро від того моменту будемо називати референційним мітом, є, як я зроблю спробу довести, нічим іншим, як вимушеним перетворенням інших мітів, що мають своє коріння або в одному і тому самому суспільстві, або в суспільствах, більшою чи меншою мірою від нього віддалених. Було б слушно обрати собі вихідним пунктом будь-якого представника цієї групи. З того пункту бачення значення референційного міту не залежить від його типовости, а, радше, від його неусталеної позиції у групі" (6).

2. Цей міт не є монолітним і не має абсолютного джерела. Джерелом міту завжди є тіні й з'яви, які невловимі і неможливі для реалізації, а понад усе, які не існують. А все починається від структури і конфігурації зв'язку. Дискурс такої нецентрованої структури як міт не може мати абсолютного суб'єкта чи абсолютного центру. Щоб не змінювати форми і руху міту, треба уникнути насильства, що полягає в централізації мови, яка описує нецентровану структуру. У зв'язку з тим потрібно відмовитися від наукового чи філософського дискурсу, вийти з *epistémé*, і це було беззастережною вимогою і абсолютною умовою нашого повернення до джерела, до центру, до основи, до засади тощо. В опозиції до *епістемного* дискурсу, структуральний дискурс мітів, тобто *мітологічний* дискурс, мусить сам бути мітоморфним, мусить мати форму того, про що він мовить. Так твердить Леві-Стросс у *"Le cru et le cuit"*, звідки я і хотів би зацитувати довгий і промовистий фрагмент:

"Як результат, дослідження мітів висуває методологічну проблему, через неможливість застосування картезіанської засади поділу завдання на стільки частин, скільки вимагає його розв'язання. Не існує жодного справжнього кінця чи межі мітологічного аналізу, жодної прихованої єдности, яку можна було б схопити наприкінці декомпозиції. Ці мотиви повторюються безмежно. Коли вважаємо, що ми їх розплутали і можемо утримувати окремо, несподівано усвідомлюємо собі, що вони знову об'єднуються у відповідь на притягування непередбачуваної подібности. Тому єдність міту - це тільки прагнення і уявлення, стан чи момент міту ніколи не відтворюється. Як феномен уяви, імплікований інтерпретаційним зусиллям, він має завдання надавати мітові синтетичної форми і ускладнювати його розпад у плутанині суперечностей. Можна навіть сказати, що наука чи знання про міти є "анакласичною", тому застосовуємо цей стародавній термін у найширшому розумінні, утвердженому його етимологією, наукою, яка допускає до своєї дефініції дослідження відбивання променів на рівні з їхнім заломлюванням. Але, на противагу філософічному відбиттю, яке висуває право на джерело, відбиття, про яке тут йдеться, стосується тільки тих променів, які володіють хіба уявним джерелом. Прагнучи наслідувати спонтанний хід мітичних думок, моє завзяття, одночасно досить побіжне і довге, мусить підпорядковуватися його прагненням і зважати на його ритм. Тому ця книжка про міти сама є певним мітом" (7).

Це твердження продовжується:

"Оскільки самі міти спираються на коди другого порядку (коди першого порядку - це ті, на які спирається мова), ця книжка представляє собою побіжний огляд кодів третього порядку, призначених для запевнення взаємної можливости перекладу кількох мітів. Тому не буде помилкою вважати її мітом, певним мітом мітології" (8).

Саме через відсутність будь-якого реального і сталого центру мітичного чи мітологічного дискурсу, музичний зразок, який Леві-Стросс вибрав для композиції своєї книжки є, на перший погляд, виправданим. Відсутність центру тут є відсутністю суб'єкта і відсутністю автора:

"Міт і музичний твір - диригенти оркестру, слухачами якого є тихі виконавці. Якби запитати, де можна знайти джерело твору, то треба відповісти, що його встановити неможливо. Музика і мітологія ставлять людину перед лицем уявних предметів, очевидна тільки їх тінь. Міти не мають авторів" (9).

Саме в цьому пункті цей етнографічний бриколаж цілеспрямовано набуває своєї міто-поетичної функції. Але так само та функція призводить до того, що філософічне чи епістемологічне вимагання центру виявляється мітологічним, тобто історичною ілюзією.

Поза тим, навіть, якщо ми вдамося до того, що зробив Леві-Стросс, не можна легковажити ризиком, який там є. Якщо мітологічне означає мітоморфне, то чи всі дискурси мітів рівнозначні? Чи будемо змушені порушити всі епістемологічні вимоги, які дозволяють нам вирізнити окремі ознаки дискурсу міту? Класичне питання, якого не можна уникнути. Не зможемо відповісти на нього, і не думаю, що Леві-Стросс відповідає на нього, доки чітко не сформулюємо проблему зв'язку між філософемою чи теоремою, з одного боку, і мітемою чи міто-поемою, з іншого. Це складна проблема. Через брак виразної постановки цієї проблеми ми приречені на перетворення уявної трансґресії філософії в непомічувані дефекти у межах філософського поля. Емпіризм становив би тип, видом якого завжди були б ці дефекти.

Трансфілософські концепції перетворилися б у філософську наївність. Можна було б навести багато прикладів для ілюстрації того ризику: концепція знаку, історії, істини тощо. Хочу тільки зазначити, що вихід поза філософію не полягає в перевертанні карти філософії, що звичайно призводить до поганого філософування, а полягає в подальшому читанні філософів *певним способом*. Ризик, про який я говорю, Леві-Стросс завжди бере до уваги, і це ціна його зусиль. Я сказав, що емпіризм є матрицею всіляких дефектів, які загрожують дискурсові, що продовжує, як це маємо у Леві-Стросса, посягати на ранґ науковости. Коли б ми захотіли поглибити проблему емпіризму і *бриколажу*, то, мабуть, дуже швидко закінчили б на сукупності абсолютно суперечливих суджень, якщо йдеться про статус дискурсу в структуральній етнографії. З одного боку, структуралізм слушно вважають критикою емпіризму. Але водночас немає жодної книжки чи статті Леві-Стросса, які б не були емпіричним есе і які не можна було б доповнити чи анулювати новою інформацією. Структуральні схеми завжди виступають як гіпотези, що виникають зі скінченної кількости інформації і які підлягають доведенню досвідом. Можна було б використати багато текстів для ілюстрації того подвійного постулату. Звернімося знову до *"Увертюри"* з *"Le cru et le cuit"*, де чітко видно, що, якщо цей постулат двоякий, то тому, що це є проблема мови про мову:

"Критики, які докоряли мені, що я не розпочав від приготування вичерпного опису південноамериканських мітів перед тим, як розпочати аналіз, допустили помилку, яка стосується характеру і ролі тих документів. Цілісність мітів кожного народу належить до класу дискурсу. Вважаючи, що народ не зникає в розумінні моральному чи фізичному, цілісність та ніколи не піддається замиканню. Таку критику можна було б порівняти із закидами мовознавцеві, який пише граматику якоїсь мови, не знаючи попередньо всіх висловів, що траплятимуться доти, доки існуватиме та мова. Досвід показує, що сміховинно мала кількість суджень дозволяє мовознавцеві опрацьовувати граматику мови, яку він досліджує. І навіть неповна граматика чи нарис граматики - цінний здобуток у випадку невідомих мов. Синтаксис не чекає зі своєю появою, допоки буде можливе теоретичне врахування серії збігу обставин, чи лексика - на збір правил, які керують ґенеруванням тих обставин. А я хотів саме приготувати опис лексики південноамериканської міфології. Якщо з'являються нові тексти, які збагачують дискурс, це створить можливість підтримки або модифікації способу, яким було сформульовано певні граматичні правила, а також можливість усунення деяких з них і відкриття нових. Але в жодному разі не можна висувати закидів щодо вимоги цілісности мітичного дискурсу, бо це створює можливість підтримки або модифікації способу, яким були сформульовані певні граматичні правила, можливість усунення деяких з них і відкриття нових. Властиво, ми переконались, що така вимога не має сенсу" (10).

Цілісне охоплення пізніше окреслюється то як *непридатне*, то знову, як *неможливе*. Це, без сумніву, результат того, що існує два способи розуміння меж цілісного охоплення. Я ще раз підкреслюю, що ті два способи співіснують в дискурсах Леві-Стросса. Цілісне охоплення можна визнати неможливим класичним методом: покликатись на емпіричні зусилля суб'єкта чи якесь скінченне багатство, яким ніколи не можна оволодіти. Це досить багато, набагато більше, ніж можна собі уявити. Але брак цілісного охоплення можна пояснити й інакше: не з погляду концепції скінченности, яку приписують емпіричному баченню, а з погляду *вільної гри*. Якщо цілісне охоп-

лення вже не має ніякого значення, то не тому, що нескінченність поля не можна охопити скінченним поглядом чи скінченним дискурсом, а тому, що характер того поля, тобто мова, і то скінченна мова, не допускає цілісного охоплення. Це, по суті, поле *вільної гри*, тобто поле нескінченних заміщень у замкненості скінченного ансамблю. Це поле дозволяє такі нескінченні заміщення тільки тому, що є скінченним, тобто тільки тому, що замість того, щоб бути невичерпним полем, як це маємо у класичній гіпотезі, замість бути досить розлогим, йому чогось бракує, бракує центру, який гальмує і дає підстави для гри заміщень. Можна було б сказати, строго використовуючи слово, скандальне значення якого завжди затирається у французькій мові, що той механізм вільної гри, яка можлива завдяки відсутності центру чи джерела, є механізмом *до-(за)-повнення (supplémentaire)*. Не можна окреслити центру, знаку, який його *заповнює*, який оприсутнює його відсутність, оскільки знак той додатково приєднується, з'являється як додаток, приходить як *доповнення*. Механізм значення додає щось, наслідком чого є факт, що це є щось більше, але цей додаток рухомий, оскільки з'являється, щоб виконати функцію заміщення, заповнити відсутність з боку означуваного. Хоча Леві-Стросс, використовуючи слово "доповнюючий", ніколи не підкреслює, як я це роблю, двох напрямків його значення, які так дивно поєднані в тому слові, все ж не випадково він вживає це слово аж двічі у *"Вступі до творчості Марселя Мосса"* у місці, де пише про існування "надлишку означника в порівнянні з означуваним, до якого цей надлишок може відсилати":

"У своєму прагненні зрозуміти світ людина не завжди володіє надлишком значення, ділить її між речами згідно зі законами символічної думки, які повинні з'ясувати етнологи і мовознавці. Цей поділ *доповнювального додатку (ratio supplémentaire)*, якщо можна так висловитись, вкрай необхідний для того, щоб означник і означуване залишались стосовно один одного у зв'язку доповнювання, яке є необхідною умовою символічного мислення" (11).

Можна було б продемонструвати, що значення доповнювального додатка є джерелом самого *ratio*. Це знову з'являється трохи далі, коли Леві-Стросс згадує "те плинне значення, яке є поневоленням для будь-якої скінченної думки":

"Інакше кажучи, черпаючи натхнення із твердження Мосса, що усі суспільні явища можна порівнювати з мовою, вбачаємо в *mana, Wakau, oranda* та в інших поняттях того самого типу усвідомлений вираз семантичної функції, роль якої полягає в уможливленні символічного мислення, незважаючи на властиві йому суперечності. Так пояснюються невирішувальні, на перший погляд, антиномії, пов'язані з тим поняттям, а саме: якість і стан, абстрактне і конкретне, повсюдне і локальне, іменник, дієслово і прикметник в одному слові *mana*. А хіба не тому це так, що *mana* не є чимось окресленим, а тільки простою формою чи, радше, символом у чистому вигляді, здатним набувати будь-якого символічного змісту? У тій системі символу, який творить усяку космологію, *mana* могла б бути *нульовою символічною вартістю*, тобто знаком, який вказує на необхідність набування доповнювального символічного змісту до того значення, яке вже вміщує означуване, але здатного набувати довільну вартість за умови, що вона досі ще належить до резерву, а не була, як твердять фонологи, груповим терміном" (12).

Леві-Стросс доповнює в поясненнях:

"Мовознавці вже формулюють гіпотези того типу. Так, наприклад, "нульова фонема протиставляється всім іншим фонемам французької мови, оскільки не

займає жодної відмінної риси і жодної сталої фонетичної вартости. Натомість нульова фонема виконує функцію протиставлення бракові фонем" *(Jakobson R, J. Lotz. Notes on the French Phonemic Pattern //World.Vol. 5, Є 2. [August, 1949]. P. 155).* Подібно до того можна стверджувати, схематизувавши погляди, які тут представлені, що функцією понять типу *mana* є протиставлення відсутности значень, хоча вони не мають будь-якого особливого значення" (13).

Надмір означуваного, його *доповнювально-заповнювальний* характер є наслідком скінченности, тобто наслідком відсутности, яку треба *до-(за)-повнити.*

Тепер можна зрозуміти, чому концепція вільної гри така важлива у Леві-Стросса. Посилання на всі види ігор і, зокрема, на рулетку, у нього дуже часті, особливо в *"Розмовах"*, в *"Расі та історії"* та *"Неосвоєній думці"*. Ці покликання на гру чи на вільну гру завжди приводять до напружень і передусім до напружень з історією. То класична проблема, застереження до якої застарілі. Зазначу тільки те, що видається мені формальним аспектом тієї проблеми: редукуючи історію, Леві-Стросс трактував, (як вона на це заслуговує) концепцію, що завжди мала зв'язок із теологічною та есхатологічною метафізикою або, висловлюючись парадоксально, була у зв'язку з тією філософією присутности, якій можна протиставити історію. Мотив історичности, хоч і з'являється у філософії досить пізно, завжди був важливим при окресленні буття як присутности. З етимологією чи без неї, всупереч класичному антагонізмові, який протягом усієї класичної думки протиставляє собі ті значення, можна було б показати, що поняття *epistéme* завжди викликає поняття *історії*, якщо історія є завжди єдністю усталення традиції істини чи розвитку науки і знання, які мають на меті привласнення істини присутности і самоприсутности, пізнання самосвідомости. Історію завжди розуміли як механізм повернення, як різницю двох присутностей. Але, якщо вихідним пунктом буде підозріле трактування цієї концепції історії, то існує ризик, що, редукуючи її без виразної постановки проблеми, яку я тут маю на увазі, потрапимо в а-історизм класичного типу, тобто у те, що є вирішальним моментом в історії метафізики. Так, на мою думку, виглядає формальний бік проблеми в алгебраїчному сприйнятті. Якщо говорити конкретніше, то треба визнати, що в роботі Леві-Стросса повага до структуральности, до внутрішньої оригінальности структури призводить до нейтралізації часу та історії. Наприклад, поява нової структури оригінальної системи можлива, і саме це є умовою їхньої структуральної відрубности, внаслідок розриву з минулим, з джерелом і причиною. Можна потім описати те, що специфічне для організації структури, не беручи до уваги в самому моменті того опису його минулих умов, не ставлячи проблеми переходу з однієї структури до іншої, виносячи історію за дужки. У тому "структуралістичному" моменті поняття випадку й уривчастости дуже потрібні. Тому Леві-Стросс часто на них покликається, використовує їх, наприклад, для структури структур, для мови, про яку говорить у *"Вступі до роботи Марселя Мосса"*, що "могла народитися тільки як цілісність водночас":

"Без огляду на те, який був момент, які були обставини появи мови в шкалі життя тварин, - вона могла зродитись тільки в цілісності і за одним разом. Речі не могли поетапно набувати значення. У наступності перетворень, дослідження яких не належать до суспільних наук, а до біології та психології, відбувся перехід від стадії, в якій ніщо не мало значення, до стадії, в якій все вже володіло ним" (14).

Такий погляд не стримує Леві-Стросса від визнання поступовости, процесу

дозрівання, тривалих труднощів фактичних перетворень, історії (наприклад, у *"Расі та історії"*). Але згідно зі способом, що був характерним для Руссо і Гуссерля, він мусить "відсунути набік усі факти" у момент, коли хоче схопити специфіку структури. Як і Руссо, він мусить завжди творити джерело нової структури на підставі моделі катастрофи - переворот природи в природі, природний розрив природного тривання, відсунення убік природи.

Крім напруження між вільною грою та історією, існує напруження між вільною грою та присутністю. Вільна гра означає руйнування присутности. Присутність цього елементу завжди є значущим і заміщуваним посиланням, що вписане в систему різниць, у механізм якогось ланцюга. Вільна гра завжди є грою між відсутністю і присутністю, і, якщо має розумітися всебічно, то її треба задумати перед альтернативою присутности і відсутности, тобто буття треба сприймати як присутність чи відсутність, що починаються з можливости вільної гри, а не навпаки. Хоч Леві-Стросс ліпше, ніж будь-хто інший, описав вільну гру повторення і повторення вільної гри, все-таки виявляємо в його роботі левний вид етики присутности, етики туги за джерелом, етики архаїчної і природної невинности, чистоти присутности і самоприсутности у мовленні - етики, туги, навіть докорів сумління, які він часто представляє як мотивацію етнологічного починання, звертаючись до архаїчних суспільств, які, на його думку, є взірцевими. Ті тексти добре відомі.

Як повернення до присутности, втраченої або неможливої, відсутнього джерела, цей структуралістичний мотив порушеної близькости є нічим іншим як сумною, *негативною*, ностальгічною, наповненою почуттям вини гранню мислення Руссо про вільну гру, інший бік якої могла б становити ніцшеанська *афірмація* - радісне проголошення вільної гри світу без істини, без джерела, активно інтерпретованої. *Та афірмація окреслює відсутність центру інакше, ніж втрату центру.* І відіграє свою роль без захисту, бо існує безпечна вільна гра, та гра, яка обмежена для *підстановки* частин, *які вже існують, які дані та наявні.* При абсолютній випадковості афірмація підлягає генетичній неокресленості *сім'яної* пригоди сліду.

Отже, існує дві інтерпретації інтерпретацій структури, знаку, вільної гри. Одна тяжіє до розшифрування, прагне розшифрування істини чи джерела, які вільні від вільної гри і від порядку знаку і живуть, ніби вигнанці, потребою інтерпретації. А друга, яка вже не спрямована до джерела, сприяє вільній грі і пробує вийти поза межі людини і гуманізму, а назва людини є назвою істоти, яка протягом усієї історії метафізики чи онтології, або, інакше кажучи, в історії усієї своєї історії, мріяла про певну присутність, про заспокійливу основу, джерело, про кінець гри. Та друга інтерпретація інтерпретації, дорогу до якої вказав нам Ніцше, не шукає в етнографії, як цього хотіз Леві-Стросс, "натхнення для нового гуманізму" (це знову зі *"Вступу до творчости Марселя Мосса"*).

Сьогодні існує досить багато ознак, які наводять на думку, що можемо сприймати ці дві інтерпретації інтерпретацій, які абсолютно не можна узгодити, навіть якщо робимо їх одночасно і погоджуємо з почуттям нечіткої економії як такі, що разом ділять поле, яке має контроверсійну назву поля гуманітарних наук.

Я, зі свого боку, незважаючи на те, що ці дві інтерпретації мусять підтверджувати й акцентувати свої різниці й окреслювати свою нередукованість, не вірю, щоб сьогодні існувала проблема вибору: по-перше, тому що знаходимося на обширі, скажімо умовно, на обширі історичности, де категорія вибору видається особливо неістотною,

а, по-друге, тому, що мусимо найперше спробувати створити спільний ґрунт і *розрізнення (différance)* тієї нередукованої різниці. І тут виникає проблема, назвімо її історичною, початок, *формування, дозрівання і розв'язання* якої здається нам сьогодні досить невиразним. Визнаю, що вживаю такі слова, маючи на увазі пологи, а також з думкою про тих, хто в товаристві, я і себе з нього не вилучаю, відводять погляд при вигляді того, яке ще поки що неможливе до найменування, але вже проголошує своє існування і має право так чинити, бо це необхідне завжди, коли наближається народження, але в постаті безрідности, в неоформленій, німій, рачкуючій і страхітливий формі потворности.

1. Levi-Strauss Claude. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris, 1949. P. 8.
2. Там само. С. 13.
3. Levi-Strauss Claude. *La Pensée sauvage*. Paris,1962. P. 247.
4ю Там само. С. 17.
5. Там само. С. 19.
6. Levi-Strauss Claude. *Le Cru et le cuit*. Paris, 1964. P. 2.
7. Там само. С. 6.
8. Там само. С. 12.
9. Там само. С. 18.
10. Там само. С. 8.
11. Levi-Strauss Claude. *Introduction a l'oeuvre de Marcel Mauss* // Marcel Mauss. Sociologie et anthropologie. Paris, 1950. P. XIIX.
12. Там само, C.XIIX-I.
13. Levi-Strauss Claude. *Race and History*. Paris, 1958. P. 14.
14. Levi-Strauss Claude. *Introduction a l'oeuvre de Marcel Mauss*. 1950. P. XIVI.

ДИСКУСІЯ

Жан Іполіт:

Я хотів би попросити Дерріду з'ясувати те, що, без сумніву, є технічним аспектом відхилення від доповіді. Це питання про концепцію центру структури або про те, що має означати центр. Якщо я беру, наприклад, структуру певної алгебраїчної побудови, то де тут центр? Чи центр є знанням загальних правил, які до певної міри дозволяють нам розуміти вільну гру елементів? Чи центром є окремі елементи, які користуються особливими привілеями в побудові? Думаю, що моє запитання доречне, оскільки не можна собі уявити структуру без центру і оскільки сам центр "деструктуйований", чи не так? - то центр не є структурованим. Я вважаю, що ми маємо ще багато вивчити, щоб студіювати науку про людину, і можемо багато чого навчитися у природничих наук. Природничі науки, здається, мають досвід розв'язування проблем, які ми поставили. В Айнштайна ми, наприклад, бачимо кінець привілеїв емпіричних доведень. Тому ми бачимо появу константи, яка є комбінацією часопростору, що не належить нікому із експериментаторів, які живуть досвідом, але який панує над цілою конструкцією. Чи це є центр? Природничі науки пішли ще далі, вони більше не досліджують константи. Природничі науки стверджують, що є події до певної міри неймовірні, які породжують на певний час структуру та її мінливість. Чи все те, що трапляється, як мутація, і яке не походить від якогось автора, а уподібнюється до поганого відчитування манускрипту, реалізоване як дефект структури, просто існує, як мутація? Чи це випадковість? Чи це питання структури, яка за природою - генотип, спродукований неймовірною випадковістю, зустріччю, яка втягує серію хімічних молекул і організовує їх у певному порядку, утворюючи генотип, який зреалізується і джерело якого втратилося у процесі мутації? Чи це не є те, до чого ви прямуєте? Бо зі свого боку я відчуваю, що йду саме в такому напрямку і знаходжу тут приклад, навіть якщо ми говоримо про певний вид кінця історії, - інтеґрації історичного у формі *події*, доти, поки вона буде неймовірною у самому центрі реалізації структури, але історії, яка більше не має нічого спільного з есхатологічною історією, історії, яка втрачає себе у власній погоні, оскільки джерело постійно переміщується. Ви знаєте, що мова, якою ми сьогодні розмовляємо, говорить про генотипи та інформаційну теорію. Чи може цей знак без значення, це одвічне повернення, бути зрозумілим через призму певного виду філософії природи, в якій природа не тільки реалізуватиме мутації, але буде реалізувати вічного мутанта - людину? Тому така помилка передачі і неправильної будови може бути створена буттям, буттям, яке завжди має неправильну будову, адаптація якого є вічною аберацією, а проблема людини могла би стати часткою набагато більшого поля, в якому ви можете робити те, в процесі творення чого ви перебуваєте, тобто втрату центру - факт, що це не є упривілейована й оригінальна структура, - можна було б розглядати саме як форму, в якій людина могла б відродитись. Чи ви хотіли саме про це сказати, чи, може, мали на увазі щось більше?

Жак Дерріда:

Щодо останньої частини ваших зауважень, то можна сказати, що я погоджуюсь з ними повністю, але ви поставили питання. Я був би захоплений собою, якби знав, куди йду. Та у своїй відповіді я хотів би сказати, по-перше, що намагаюся ставити себе саме в такі позиції, щоб якомога довше не знати, куди йду. І щодо втрати центру, то я відмовляюся наближуватись до ідеї "відсутности центру", яка більше не може бути трагедією втрати центру, бо це класичний смуток. Я не маю на увазі, що я думав про наближення ідеї, яка б підтверджувала цю втрату центру.

Щодо того, що ви говорили про природу і ситуацію людини у витворах природи, то я думаю, що ми вже продискутували це разом. Я повністю поділяю цю висловлену вами пристрасть, за винятком вашого вибору слів, бо тут слова є щось більше, ніж просто слова, як завжди. Тобто я не можу сприйняти вашого точного формулювання, хоча не маю готової альтернативи. Я повністю погоджуюсь з вами, що не знаю, куди я йду, і що слова, які ми використовуємо, не задовольняють мене.

Якщо зосередитись на першій частині вашого питання, то константа Айнштайна не є константою, не є центром. Вона, власне, є концепцією мінливости і, в остаточному результаті, концепцією гри. Інакше кажучи, це не є концепція чогось - центру, починаючи з якого дослідник міг би вивчити поле, але це є концепція гри, яку я намагаюся детально розробити.

Ж. Іпполіт:

Це є константа в грі?

Ж. Дерріда:

Це - константа гри.

Ж. Іпполіт:

Це є правило гри?

Ж. Дерріда:

Це правило гри, яке не керує грою, це правило гри, яке не володіє грою. І тоді, коли правило гри усуває сама гра, ми повинні знайти щось інше, ніж слово правило. Я думаю, що те, на чому зосереджується алгебра, є прикладом, в якому групи значущих фігур чи знаків позбавлені центру. Але ми можемо розглядати алгебру у двох аспектах. Або як приклад чи аналог цієї абсолютно децентрованої гри, про яку я говорив, або як обмежене поле ідеальних об'єктів чи продуктів у гуссерлівському розумінні, починаючи від історії, від *Lebenswelt*, від суб'єкта тощо, які встановлюють, творять свої ідеальні об'єкти, внаслідок чого ми завжди будемо здатні зробити підстановку відновленням у ній джерела, значення якого, на перший погляд, втрачені, насправді ж є похідними. Я вважаю цей шлях класичним розумінням алгебри. Алгебру можна сприймати по-іншому, не як образ гри. Її можна сприймати як поле ідеальних об'єктів, створених діяльністю того, кого ми називаємо суб'єктом, людиною або історією, і тому ми повертаємо можливості алгебри в поле класичної думки або ще більше: ми розглядаємо її як неспокійне дзеркало світу, яке абсолютно алгебраїчне.

Ж. Іпполіт:

Тоді що ж таке структура? Якщо я не можу брати більше за приклад алгебру, то як ви визначите тепер для мене поняття "структура", щоб побачити, де є центр?

Ж. Дерріда:

Самої ідеї структури вже недостатньо для опису цієї гри. Як визначити поняття

структури? Структура повинна бути зцентрованою. Але центр може бути або думкою, як у класичному розумінні, або подібним до творця, до буття, чи до незмінюваного природного місця, або, скажімо, також чимось на кшталт дефіциту чи чимось таким, що уможливлює "вільну гру" і що одержує те, що ми називаємо історією, - цілу серію визначень, означників, які не мають означуваного і які не можуть стати означниками, за винятком того випадку, коли вони беруть свій початок від цього дефіциту. Отже, я думаю, що те, що я сказав, очевидно, можна розглядати як критику структуралізму.

Ріхард Максі:

Я, мабуть, не належу до тих гравців, які могли б приєднатись до вашої команди в критиці метафізики, представленої вашою експериментальною теорією гри. Однак я думаю, що на певну увагу заслуговують дві сучасні постаті при аналізуванні тієї великої панорами, яку ви і Ніцше запрошуєте оглянути. Передусім я маю на увазі доробок Е. Фінка, "виправленого" феноменолога з його особливим парадоксальним ставленням до Гайдеґґера. Вже у своїх ранніх лектурах він зробив спробу обґрунтувати вторинність статусу концептуального світу, розглядаючи *Sein, Wahrheit, Welt* як незмінювані частини єдиної, первісної проблеми. У своїй праці *"Vor Fragen"* в останньому розділі, присвяченому Ніцше, він характеризує визначення гри, яке дав Заратустра, як крок виходу поза межі філософії. Дуже цікаво зіставити його розуміння Ніцше із Гайдеґґеровим розумінням: думаю, що ви могли б погодитись з ним у скасуванні недавнього примату *Sien* над *Sienendes* і так досягти певних цікавих висновків у постгуманістичній критиці гуманітарних наук. Так, наприклад, у *"Spiel als Weltsymbol"* керування грою світу анонімне і передує платонівському поділу буття/очевидности, і відчужене людським, персональним центром.

Інша постать - це письменник, який зробив змінним центр своєї поезії у прозі шляхом розповіді-гри в "неанонімну ніч", цей архітектор і в'язень лабіринтів, творець *"П'єра М'єнарда"*.

Ж. Дерріда:

Ви, без сумніву, маєте на увазі Луїса Борхеса.

Люсьєн Ґольдман:

Я хотів би сказати, що Дерріда, з висновками якого я не погоджуюсь, виконує каталізуючу функцію у культурному житті Франції, і за те я віддаю йому належне. Я вже колись сказав, що він нагадує мені події 1934 р., коли я прибув до Франції, де на той час був дуже сильний роялістський рух серед студентів, і раптом з'явилася група, яка виступала на захист роялізму, але яка одночасно захищала справжнього меровінґіанського короля.

У цьому русі неґації суб'єкта чи центру, який Дерріда гарно описав, критика справді була чудовою, і не залишається нічого як взяти її до уваги. Але я хотів би звернути увагу на окремі висловлювання і тому поставити Дерідді таке запитання. Припустимо, що замість дискутування над постулатами, навколо яких зосереджуються всі сучасні напрями як ірраціональні, так і формалістичні, ви маєте перед собою дуже відмінну позицію, скажімо, діалектичну. Ви досить просто вважаєте, що наука є щось витворене людиною, що історія не є помилкою, що те, що ви називаєте теологією, є щось на зразок загальноприйнятої спроби не говорити про те, що світ впорядкований, а що він теологічний і що людське буття - це щось таке, що базується на можливості надавання слову значення, якому те слово, зрештою, чи-

нитиме опір. Також припустімо, що джерело чи основа того, що є перед типовим станом дихотомії, про яку ви говорите (чи у граматології дія, яку реєструють перед появою значення), є щось таке, що ми сьогодні вивчаємо, але в що ми не можемо, навіть не маємо права бажати проникнути зісередини, тому що таке проникання зісередини може бути тільки мовчазним, тоді, як ми хочемо його зрозуміти за всіма правилами логіки, які ми самі детально розробили і завдяки яким ми намагаємось іти далі, не відкриваючи значення, утаєного якимсь богом, але надати значення світові, в чому й полягає функція людини (звичайно, без знання того, звідки походить людина - тут ми не можемо бути чітко послідовними, бо якщо це питання для нас зрозуміле, і ми знаємо, що людина походить від Бога, то тоді хтось може запитати, звідки походить Бог? і якщо ви відповісте, що він походить з природи, то знову хтось запитає, звідки походить природа, і так без кінця. Так само ми знаходимось всередині і саме в такій ситуації. Чи є та ситуація для вас надалі суперечливою?

Ж. Дерідда:

Щодо зауважень п. Ґольдмана, то він виокремив з мого виступу аспект, який він називає деструктивним. Так, я вживав слово деконструкція, яке не має нічого спільного з деструкцією. Це, так би мовити, є просто питання (і потреба критики у класичному сенсі того слова) настороженості до всіляких форм втягування, до історичного осадку мови, яку ми вживаємо, але це не деструкція. Я визнаю значення наукової роботи у її класичному розумінні, я визнаю значення всього, що зроблене, навіть того, що ви робите, але я не розумію, чому я чи хтось інший повинен відкидати радикальність критики з уваги на те, що це є ризиком стерилізації науки, гуманности, проґресу, джерела значення тощо. Я вважаю, що ризик стерильности і стерилізації давався завжди ціною зрозумілости. Щодо анекдоту на початку вашого виступу, то я його не сприймаю, оскільки він окреслює мене як ультрарояліста чи "ультра", як не так давно говорили на моїй батьківщині, тоді як я маю простішу, скромнішу класичну концепцію того, що я роблю.

Серж Дубровські:

Ви завжди говорите про *відсутність центру.* Як би ви пояснили, виходячи з перспективи вашої позиції, що таке перцепція? Перцепція - це спосіб появи світу зцентрованим. Ви представляєте мову як площину чи рівень знань. Сьогодні мова є чимось більшим. Це є, як сказав Мерло-Понті, матеріальна інтенційність. Зважаючи на таке розуміння мови як інтенції, я неминуче знаходжу центр, бо це не хтось говорить, а "я" говорю. І навіть, якщо ви применшуєте це "я", то ви змушені будете це зробити, вдаючись до концепції інтенційности, яка є, на мою думку, основою всього мислення, яке ви не заперечуєте. Тоді як можна усе це узгіднити з думками, які ви представили?

Жак Дерідда:

Насамперед я не говорив, що не існує центру і що ми можемо обходитись без центру. Я вважаю, що центр є функцією, не буттям, не дійсністю, а функцією. І ця функція є абсолютно необхідною, як і абсолютно необхідним є суб'єкт. Я не руйную суб'єкта, я його розташовую. Я вважаю, що на певному рівні досвіду дискурсу як філософського, так і наукового, не можна обійтися без поняття суб'єкта. Питання полягає тільки в тому, звідки він береться і як функціонує. Отже, я підтримую концепцію центру, який, як я сказав, є необхідний як і суб'єкт, як уся система ідей, на які ви посилались.

Що стосується перцепції, то я повинен сказати, що у свій час схарактеризував її як необхідність зберігання. І в тому визначенні я був дуже обережним. Зараз я не знаю, що таке перцепція і навіть не знаю, чи щось подібне взагалі існує. Перцепція є концепцією інтуїції чи оригінальности, даної самою річчю, що представляє себе в її значенні, незалежно від мови, від системи посилань. І я думаю, що перцепія взаємопов'язана з концепцією джерела і центру, а отже, якщо щось і завдає удару метафізиці, про що я і говорив, це також завдає удару самій концепції перцепції. Я не думаю, що існує щось таке як перцепція.

Переклад Марії Зубрицької та Христини Сохоцької

Примітки

Жірар Рене (1923) - французький літературний критик, теоретик наративного дискурсу, представник структуралізму в літературознавстві.
Марсель Мосс (1872-1950) - французький антрополог, автор відомої книги *"Подарунок"*, в якій досліджує важливість взаємообміну в суспільних відносинах.
Жан-Жак Руссо (1712-1778) - французький мислитель, один із основних представників французького Просвітництва.
Жан Іполіт (1907-1968) - французький філософ, автор перекладу французькою мовою *"Феноменології духу"* Геґеля та ґрунтовного дослідження *"Генезис і структура "Феноменології духу"* (1946).
Ейген Фінк (1905-1975) - німецький філософ, представник феноменологічної школи, погляди якого формувалися під значним впливом М. Гайдеґґера, з яким він довго полемізував. Фінк провів феноменологічний аналіз гри, смерти, виховання, влади.
Луїс Борхес (1899-1986) - видатний аргентинський письменник.
Люсьєн Ґольдман (1913-1970) - французький філософ і соціолог, представник "генетичного структуралізму", поєднував у своїх дослідженнях структуралістський та марксистський підходи.
Серж Дубровський (1922) - французький прозаїк і літературний критик феноменологічної орієнтації, послідовник філософії суб'єктивности.

Поль де Ман (1919-1983) - американський літературознавець, одна з найвпливовіших постатей Йєльської школи деконструктивізму. Основні праці: *"Сліпота і проникливість: есе в реторицї сучасної критики" (Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism, 1971), "Алегорії читання: фігуральна мова в Руссо, Ніцше, Рільке і Пруста" (Allegories of Reading: figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust, 1979), "Реторика романтизму" (The Rhetoric of Romanticism, 1984), "Опірність теорії" (The resistance to Theory, 1986).* На теоретичних поглядах Поля де Мана особливо позначився вплив Ф. Ніцше та Ж. Дерріди.

Центральне місце у дослідженнях де Мана посідає теорія літератури як міждисциплінарна галузь, тобто як перехрестя філософії, літератури та лінгвістики. Поль де Ман намагається розрізняти два шляхи розуміння мови: мови як "граматики", що легко підлягає декодуванню, і мови як "реторики", що відчитується, але не декодується. Другий важливий аспект досліджень американського критика - це спроба з'ясувати взаємозв'язок між літературною теорією та практикою. Під практикою він розуміє літературознавство, критику, викладання літератури тощо. На думку де Мана, причиною того, що мова стає ненадійним засобом формулювання простих істин, є її реторичні та фігуральні складники. Реторика постійно руйнує абстрактні системи граматики і логіки, а література, яка хизується своєю реторичністю, уникає інші дискурси, що пригноблюють або заперечують її, включно з дискурсом традиційного літературознавства та історії літератури. Поль де Ман розглядає опірність теорії, яку проголошують науковці-традиціоналісти, як симптом внутрішніх проблем та суперечностей самої теорії літератури. Для де Мана літературу не можна "генетично подати", а історія літератури в сутності своїй - це те, "що називаємо інтерпретацією літератури" *(Сліпота і проникливість).* Та водночас будь-яке розуміння супроводжується помилковістю. І ця помилковість інтерпретації виключає генетичну тяглість історії літературних стилів.

Пильне відчитування текстів дає змогу, згідно з поглядами де Мана, виявити небезпечну асиметрію між текстом і світом. Американський теоретик постійно наголошує на епістемологічних властивостях мови як опозиції до реторичних. Згідно з де Маном, ідеологія чи перверсійне інтелектуальне середовище, в якому ми проживаємо, породжує в освітніх закладах тенденції розглядати навчання літературі як засіб повчання та засіб виховання. Він розглядає категорію естетичного як намагання маніпулювати іншими з метою позбавлення їх свободи через механізм переконання та пишність реторики. Поль де Ман висуває "літературність" як противагу естетичності, оскільки літературність руйнує кратилівський "світський міт" (віру у відповідність імені та його сутности) про те, що в естетичних об'єктах знаходимо єдність звуку і значення. Згідно з де Маном, взаємозв'язок між словом та річчю, яку воно називає, не є феноменальним, а

чисто умовним. І забувати про таку природу цього зв'язку означає потрапити в пастку естетичного.

На думку де Мана, ворожість до теорії літератури походить від тієї ролі, яку виконує теорія у експозиції ідеологічних містифікацій в процесі викладання літератури. Тому де Ман стверджує, що література - це надійне джерело інформації ні про що інше, як про власну мову. Тому структура мови незалежна від наших намірів надавати значення словам. Мова "створює речі поза нашим контролем", а отже, згідно з концепцією де Мана, нам не залишається нічого іншого як погодитись з тим, що мова окреслює людину.

Запропонований нижче текст статті П. де Мана *"Опірність теорії"* перекладено за виданням: Paul de Man. *The resistance to Theory* // Yale French Studies. 1982. 63. P. 24-42.

Марія Зубрицька

ОПІРНІСТЬ ТЕОРІЇ

Це есе не спрямоване на те, щоб звернути безпосередню увагу на проблему викладання, хоча й передбачає включення дидактичних та освітніх функцій, яких так і не вдалося досягнути. Воно з'явилося на замовлення Асоціації дослідження сучасної мови *(Research Activities of the Modern Language Association)* як вклад у колективний збірник із загальною назвою "Вступ до наукових студій в сучасній лінґвістиці та літературознавстві" *(Introduction to Scholarship in Modern Language and Literature)*. Мене попросили написати розділ з теорії літератури. У таких есе треба чітко дотримуватись визначеної програми, адже вони повинні дати читачеві вибірковий і водночас всеохопний перелік основних напрямків та публікацій у даній галузі, щоб синтезувати й класифікувати головні проблемні зони і привести до критичної програмної проекції рішень, які можуть з'явитися в найближчому майбутньому. І це з проникливим усвідомленням того, що через десять років когось попросять виконати таке ж завдання.

Я зрозумів, що важко дотримуватись вимог тієї програми і спробував пояснити якомога точніше, чому основна проблема теорії літератури полягає у неможливості її дефініції. Комітет погодився, що це справді незручний спосіб досягнення педагогічних цілей збірника і уповноважив мене написати іншу статтю. Я визнав їхнє рішення справедливим, як і віддав належне їхньому зацікавленню викладанням літератури.

Я зробив це з двох причин. По-перше, щоб виявити в статті сліди первинного призначення, яке враховує ніяковість намагання бути більш ретроспективним і загальниковим, ніж це могло б бути. А, по-друге, тому, що скрутне становище також виявляє питання загального інтересу: питання взаємозв'язку між науковим підходом (ключовим словом у назві збірника), теорією та викладанням літератури.

Поверхова думка не бажана, бо викладання не є первинно міжсуб'єктним зв'язком між людьми, а пізнавальним процесом, в який "я" та "інший" втягнені тангенціально і прилегло. І викладання є гідним назви науковий, а не індивідуальний: аналогії між викладанням та різними аспектами шоу-бізнесу частіші, ніж виправдання за відмову написати статтю на задану тему. Наукове дослідження має бути легко засвоюваним. У літературі наукове дослідження втягує принаймні дві взаємодоповнювальні сфери: історичні та філологічні факти, як підготовчу умову розуміння, а також методи читання та інтерпретації. Останні, за загальним визнанням, відкрита дисципліна, яка може, однак, розвиватися раціональними способами, незважаючи на внутрішні кризи, суперечності та дискусійність. Як контрольована рефлексія творення методу, теорія, і це можна доказати, сумісна з викладанням. Можна назвати багато відомих теоретиків, які є, або були також і знаними викладачами. Проблема виникає тоді, коли розвивається напруженість між методами розуміння і знанням, яке дозволяє збагнути ці методи. Якщо існує щось таке про літературу, що припускає розбіжність між істиною та методами, між *Wahreit* і *Methode*, то тоді

наукове дослідження і теорія не обов'язково сумісні, і внаслідок цього ускладнення, визначення "літератури як такої", так само як і виразна відмінність між історією та інтерпретацією, не може довше вважатися доведеною. Якщо ж метод не може забезпечувати "істину" його об'єкта, то тоді він може навчити тільки помилкових думок. Різні спрямування, не тільки на сучасному фоні, але впродовж тривалої та ускладненої історії літературних і лінгвістичних настанов, виявляють симптоми, які наводять на думку, що така трудність - це природний фокус літературного дискурсу. І такі сумніви є очевидними у ворожості, спрямованій на теорію заради етичних та естетичних вартостей, а також у відновлюваних спробах теоретиків підтвердити власне підпорядкування цим вартостям. І якщо це так, тоді ліпше не вдаватись до викладання того, що не оправдовує того викладання, ніж досягати мети у викладанні того, що не є істинним.

Загальна заява про теорію літератури не може теоретично починатися з прагматичних засад. Вона повинна стосуватися таких питань, як дефініція літератури (що таке література?) і з'ясовувати відмінність між літературним та не-літературним вживанням мови, а також між літературними та не-вербальними формами мистецтва. Тоді це б перейшло до описової таксономії різних аспектів та видів літературних родів, а також нормативних правил, які заставляють дотримуватися такої класифікації. Якщо відкинути схоластику заради феноменологічної моделі, то це буде замах на саму феноменологію літературної активности: на письмо і читання або обох, або на літературний твір як продукт - корелят такої активности. Незважаючи на те, що метод визначений, і кілька інших теоретично справедливих стартових тверджень можна собі уявити, негайно виникають згадані труднощі, які зайшли вже так глибоко, що навіть найелементарніші завдання наукового дослідження - розмежування сутности та причин проблеми завершуються плутаниною. Однак такі наперед відомі труднощі не відвернули багатьох письменників від літератури, від продовження теоретичних, чи, радше, прагматичних меж. Можна показати, що в усіх випадках такий успіх залежить від потужности системи (філософської, релігійної та ідеологічної), яка залишається добре прихованою, і визначає *a priori* концепцію того, що є "літературним", виходячи, радше, з передумови системи, ніж зі самої літературної речі, якщо така "річ", звичайно, існує. Ця остання кваліфікація є конкретним питанням, яке враховує здатність передбачувати труднощі, і натякає на те, що якщо умова існування реальної речі сама собою частково критична, то тоді теорія цієї реальної речі змушена вдаватись до прагматизму. Складна і непереконлива історія теорії літератури означає, що це, звичайно, у літературі є набагато очевиднішим, ніж в інших вербалізованих явищах, таких як жарти, чи, наприклад, навіть сни. Спроба теоретично трактувати літературу може підкоритися тому, що вона повинна виходити із емпіричних засад.

У США протягом останніх п'ятнадцяти-двадцяти років активне зацікавлення тим, що називається теорією літератури, часом збігалося з імпортуванням та акцептуванням іноземного, переважно, хоч і не завжди, континентального впливу. Ми також знаємо, що ця хвиля зацікавлення, тепер, здається, віддаляється, як свідчення певного перенасичення або як певне розчарування після початкового ентузіазму. Такі припливи та відпливи є очевидною опірністю теорії літератури. Вони є відновлюваною стратегією будь-якого неспокою, щоб знімати те, що вважається загрозливим через посилення або послаблення, або через приписування теорії

закликів до панування, якого їй не вистачає. Якщо кота назвати тигром, то таке твердження легко спростувати висловом паперовий тигр, але тоді залишається питання: чому хтось так перелякався кота у тому випадку. Така сама тактика спрацьовує і в зворотному напрямку: називаючи кота мишею, насміхаємося потім над ним за його претензійність бути великим. Замість того, щоб втягуватись у цей полемічний вир, краще постаратися кота називати котом і документально підтвердити сучасну версію опірности теорії літератури.

Напрямки, що переважали у північно-американському літературознавстві у 60-х роках нашого століття, були неприхильними до теорії, якщо під теорією розуміти закоріненість літературної екзегези та критичного оцінювання в системі певної концептуальної узагальнености. Навіть найбільш інтуїтивні, емпіричні та теоретично стримані автори вживали мінімальний набір понять (тон, органічна форма, алюзія, традиція, історична ситуація тощо) певного узагальненого значення. У кількох інших випадках зацікавлення теорією було публічно підтверджене та практиковане. Поширена методологія, що більш-менш відкрито проголошена, пов'язує разом такі впливові тексти нашої доби як *"Розуміння поезії"* Брукса і Уоррена, *"Теорія літератури"* Веллека та Уоррена, *"Зони світла"* Броуера, а також такі теоретично спрямовані праці як *"Дзеркало і лампа"* Абрамса, *"Мова і текст"* та *"Вербальна ікона"* Блекмура і Уімзетта.

Досі, хіба-що за винятком Берке і дещо Нортропа Фрая, жоден з названих авторів не може вважати себе теоретиком у тому значенні терміну, яке було прийняте у 60-х роках, оскільки не зробили свої твори такими, що провокують сильну реакцію, позитивну чи негативну, як це зробили пізніші теоретики. Без сумніву, були розходження та відмінності у підходах, що вміщували широкий спектр відхилень, але ще досі фундаментальну біографію літературознавства як і майстерність викладання серйозно не піддавали сумніву. Підхід *Нової критики (New Critical approach)* не зазнав труднощів, пристосовуючись до академічних установ, хоча не без того, щоб їхні співробітники не зраджували своїй літературній чутливості, а кілька його представників навіть успішно продовжували паралельну кар'єру поетів і прозаїків поряд зі своїми академічними функціями. Вони не зазнали перешкод з огляду на їхню національну традицію, яка менше тиранічна, ніж європейська, проте не безвладна. Чудовим втіленням Нової критики є постать та ідеологія Т. С. Еліота, як поєднання оригінального таланту, традиційної академічної ерудиції, мовної дотепности та моральної переконливости, англо-американської суміші інтелектуальної елегантности, яка дозволяла собі завдавати танталових мук спалахами у теміні психічної та політичної глибини, але без руйнування поверхні амбівалентної гідности, що має власне самозадоволення і спокусливість. Нормативні принципи такого літературного середовища є, радше, культурними та ідеологічними, ніж теоретичними і зорієнтовані на цілісність соціального та історичного "я", ніж на безособову консистенцію, якої вимагає теорія. Культура враховує, і звичайно, пропагує ступінь космополітизму, тому літературний дух американської Академії у 50-х роках був усім чим завгодно, але з відтінком провінційности. Він не мав жодних перешкод на шляху визнання і асимілювання найвизначніших досягнень спорідненого духу, який походив з Європи: Ауербах, Кроче, Шпіцер, Альонсо, Валері, а також Сартр, за винятком окремих його творів. Включення Сартра до цього переліку важливе, оскільки це означає, що домінантний культурний код, на який ми нама-

гаємось покликатись, не може просто асимілюватись до політичної полярности лівих і правих, академічних та не-академічних. Політично орієнтовані і переважно неакадемічні журнали, найкращий приклад *Partisan Review* 50-х років, після зняття окремих застережень та розбіжностей, не зайняли значної опозиції до методики *Нової критики*. Широкий, хоч і неґативний консенсус, що дав поштовх тим екстремно різним напрямкам та постатям, брав участь в опірності теорії.

Локальні маніфести цієї опірности достатньо систематизовані, щоб виправдовувати власні інтереси. Чим є те, чому загрожує підхід до літератури, який розвинувся протягом 60-х років, і який тепер, під різноманітністю цілей, надолужує слабо окреслене і дещо хаотичне поле теорії літератури? Ці підходи не можуть просто прирівнюватися до окремого методу чи окремої галузі. Структуралізм - це напрям, який домінував не тільки у Франції; він разом із семіотикою невіддільний від попередніх тенденцій у галузі славістики. У Німеччині основні імпульси пішли від інших напрямків, зокрема, від Франкфуртської школи та ортодоксального марксизму, від пост-гуссерлівської феноменології та пост-гайдеґґерівської герменевтики, тільки з невеличким вторгненням структурального аналізу. Ці напрямки поділили поле впливу у США з більшою чи меншою продуктивною комбінацією національно закорінених проблем. Тільки національно чи персонально конкуруюча візія історії могла б бажати ієрархізації рухів, таких важких для ярликування якоюсь категорією. Можливість займатись теорією, яку не можна вважати доведеною, сама свідомо піддалася проблематичності, і ті, хто найдалі сягнув у цьому питанні, - це найбільш контраверсійні, але водночас найкращі джерела інформації. Це включає кілька назв, вільно пов'язаних зі структуралізмом, який досить широко окреслили де Соссюр, Якобсон, Барт, а також Ґреймас та Альтюсер, тобто так широко описаного, що його вже не можна більше використовувати як значущий історичний термін.

Можна сказати, що теорія літератури народилася тоді, коли підхід до літературних текстів не базувався більше на не-лінґвістиці, тобто, на засадах історичности та естетичности, чи, якщо подати це в менше сирому вигляді, коли об'єкт дискусії більше не є значенням чи цінністю, а модальністю продукції та рецепції значення і вартостей, ще до їхнього встановлення, хоча це встановлення досить проблематичне, щоб вимагати автономної дисципліни критичних досліджень і щоб розглядати її можливість та статус. Історія літератури, навіть якщо й розглядалася у найвідаленішому зміщенні від заяложености позитивістського історизму, досі є історією, можливість розуміння якої ґарантована. Питання про взаємозв'язок естетики та значення набагато складніше, оскільки естетика має справу радше з ефектом значення, ніж з його змістом. Але естетика насправді є феноменалізмом процесу значення та розуміння, і було б наївно думати, що це, а на таку думку наводить сама назва, постулює феноменологію мистецтва та літератури. Естетика є, радше, частиною універсальної системи філософії, ніж специфічною теорією. У XIX ст. філософська традиція, ніцшеанський виклик системі, заснованій Кантом, Ґеґелем та їхніми послідовниками, є версією основного питання філософії, і те саме можна сказати і про Гайдеґґера. Посилання на престижні імена не натякає на те, що сучасний розвиток теорії літератури - побічний продукт великих філософських медитацій. У деяких рідкісних випадках може існувати прямий зв'язок між філософією та теорією літератури. Частіше сучасна теорія літератури є переважно автономною версією питань, які опрацьовуються у філософії у різному контексті, хоча необов'я-

зково у чіткішій та строгішій формі. Філософія в Англії, як і взагалі на континенті, менше звільнена від традиційних зразків, і місце естетики серед основних компонентів системи є конститутивною частиною цієї системи. Тому не вражає те, що сучасна теорія літератури походить з-поза меж філософії і часом є свідомим бунтом проти тягару традиції. Теорія літератури могла б тепер стати узаконеною сферою філософії, але її не можна асимілювати з філософією ні фактично, ні теоретично. Вона вміщує необхідний прагматичний момент, що, очевидно, послаблює її як теорію, але що одночасно додає їй руйнівного елементу непередбачуваності і перетворює її до певної міри у неосвоєну карту в серйозній грі теоретичних дисциплін.

Поява теорії, тріщина в ній, яку тепер так часто обговорюють, і яка відокремлює теорію від історії літератури та літературознавства, стикається із входженням лінґвістичної термінології у метамову літератури. Під лінґвістичною термінологією розуміють термінологію, яка визначає посилання до вказівок референта і при розгляданні світу враховує референційну функцію мови, або інакше кажучи, яка розглядає посилання як функцію мови, а не обов'язково як інтуїцію. Інтуїція натякає на перцепцію, свідомість, досвід, і веде до світу логіки та розуміння з усіма його корелятами, серед яких естетика займає особливе місце.

Припущення, що це могла б бути наука про мову, яка необов'язково повинна бути логічною, приводить до розвитку термінології, яка необов'язково естетична. Сучасна теорія літератури входить у таке явище, як застосування до літературних текстів лінґвістики де Соссюра. Спорідненість між структуральною лінґвістикою та літературними текстами не є очевидною, це певний задній приціл історії. Пірс, Соссюр, Сапір і Блумфілд взагалі не зосереджували своєї уваги на літературі, а тільки на наукових засадах лінґвістики. Але інтерес таких філологів, як Якобсон, чи таких літературних критиків, як Барт у семіології, розкривають природнє тяжіння літератури до теорії лінґвістичних знаків. Розглядаючи мову, радше, як систему знаків і значень, ніж як встановлений зразок значення, можна змістити або навіть тимчасово припинити традиційний бар'єр між літературним та не-літературним вживанням мови і звільнити її корпус від секулярної ваги текстуальної канонізації. Результати зіткнення семіології та літератури зайшли найдалі від усіх теоретичних моделей: філологічної, психологічної, класично епістемологічної. Сприйнятливість літературних текстів для семіотичного аналізу очевидна, хоча б тому, що на відміну від інших підходів, які не зуміли вийти поза межі спостереження, які можна передати чи перекласти термінологією простого досвіду, цей аналіз виявляє зразки, які можна описати тільки їхніми, специфічно лінґвістичними термінами. Лінґвістика семіології та літератури, безперечно, мають щось спільне, яке тільки їхня поділена перспектива може виявити, і яке виразно належить тільки їм. Дефініція того "щось", яке часто приписують літературності, стала об'єктом теорії літератури.

Літературність, однак, часто розуміють хибно, що й спровокувало багато непорозумінь, які панують у сьогоднішніх полеміках. Часто припускають, наприклад, що літературність - це інше слово або інша форма естетичної відповіді. Вживання у поєднанні з літературою таких термінів, як стиль і стилістика, форма чи навіть "поезія" (як, наприклад, "поезія граматики"), усі з яких мають сильні естетичні коннотації, сприяє непорозумінню, навіть у середовищі тих, хто першим пустив цей чи інший термін в обіг. Р. Барт, наприклад, в есе, присвяченому Р. Якобсонові, красно-

мовно говорить про чудовий збіг фонетичних властивостей слова з його функцією означення: "Ми могли б наполягати на кратилізмі імени та його знаку у Пруста. Пруст розуміє зв'язок між означуваним та означником як рушійний, один копіює іншого і представляє в його матеріальній формі означувану сутність речі (і не тільки самої речі). Цей реалізм (у науковому розумінні того слова), який виражає ім'я як "копію" ідей, набрав у Пруста радикальної форми. Але можна тоді запитати: чи те саме більшою або меншою мірою не є свідомо присутнє у всіх писаннях, і автор не має найменшої віри у природний взаємозв'язок між іменами та їхньою сутністю. Поетична функція у найширшому розумінні того слова могла б бути позначена Кратиловим усвідомленням знаку, і письменник міг би бути конвеєром цього секулярного міту, який хоче, щоб мова наслідувала ідею, і який, на відміну від викладання науки лінґвістики, розглядає значення як рушійну силу" (1). Доповнимо, що кратилізм припускає конверґенцію феноменальних аспектів мови, і є естетично орієнтованою концепцією: можна було б без перекручення розглядати естетичну теорію, включно із найбільш систематизованим формулюванням у Геґеля, як повне розгортання моделі, версією якої є кратилівська концепція мови. Дещо утаємничене Геґелівське посилання на Платона в *"Естетиці"* може бути проінтерпретоване саме так. Барт і Якобсон, здається, часто пропонують чисто естетичне читання, і це є частиною їхнього твердження, яке рухається у протилежному напрямку. Для конверґенції звуку і значення, як це зазначив Барт на прикладі Пруста, а Ж. Жене докладно описав (2), пізніша самодемонстрація Пруста як очевидна спокусливість містифікувати думки, розглядається тут як чистий *ефект*, який мова може легко досягнути, але який не має суттєвого взаємозв'язку з аналогічно чи онтологічно узасадненою імітацією чи ще з чимось поза тим специфічним ефектом. Це є, радше, реторична, ніж естетична функція мови, троп, який дає змогу ідентифікувати *(paranomasis)*, і який функціонує на рівні означника і не містить в собі досить відповідального твердження про походження світу, незважаючи на його могутню потенцію творити опозиційну ілюзію. Виглядає, що феноменальність означника втягується у взаємозв'язок між назвою та річчю, яку вона позначає, але зв'язок між автором та річчю не феноменальний, а узвичаєний. Це звільняє мову від референційної обмеженості, але водночас робить її в епістемологічному сенсі достатньо підозрілою та мінливою, оскільки її вживання не може довше визначатись розглядом істини та фальшивости, добра і зла, краси і потворности, насолоди і болю. Може колись та автономна потенційність мови виявиться при аналізі, ми ж розглядаємо літературність у дійсності, і літературу як місце, в якому це неґативне знання про достовірність лінґвістичного висловлювання стає доступним. Дотримування переднього плану матеріального і феноменального аспектів означника витворює сильну ілюзію естетичної спокусливости саме у той момент, коли дійсна естетична функція тимчасово призупиняється.

Неуникним є те, що семіологія і подібно зорієнтовані методи, розглядатимуться як формалістичні у сенсі, радше, естетичному, ніж семантичному, але та неуникність не робить їх менше абераційними. Література містить в собі, радше, заперечення, ніж проголошення естетичних категорій. Одним із наслідків цього є те, що оскільки ми звикли читати літературу за аналогією до пластичного мистецтва та музики, то тепер ми повинні визнати необхідність не-перцепційного, лінґвістичного моменту в малюванні та музиці, і навчитись, радше, *читати* картини, ніж *уявляти* значення.

Якщо літературність не є естетичною якістю, то вона також не є первинно міметичною. Мімесис стає тільки одним тропом серед інших, оскільки парономазія "наслідує" звук без жодного покликання на ідентичність чи на рефлексії над різницею між вербальними та не-вербальними елементами. Уявлення про літературу, які найбільше вводять в оману, і яке найчастіше виступає об'єктом сучасної теорії літератури, розглядає це як чистий вербалізм, як заперечення принципу дійсности задля абсолютної фікції, і у зв'язку з тим заявляють, що це етично і політично ганебно. Такий наступ відображає занепокоєння аєресора, а не вину підозрюваного. З визнанням необхідности не-феноменальної лінґвістики літературний дискурс звільнився від наївної опозиційности фікції та дійсности, які самі є плодом не-критичної міметичної концепції мистецтва. У семіології, як і в інших лінґвістично зорієнтованих теоріях, референційна функція мови не заперечується, але, що є проблемою, так це її уповноваження як моделі для природного чи феноменального пізнання. Література - фікція не тому, що певним способом відхиляється від визнання "дійсности", а тому, що це не є *a priori* певним, що функції мови представляються принципами, які є такими або *подібними* до принципів феноменального світу. Тому *a priori* не є певним, що література - надійне джерело інформації про щось.

Було б невдалою спробою, наприклад, плутати матеріальність означника з матеріальністю означуваного. Це могло б бути досить очевидним на рівні світла і звуку, але воно найменше є таким з погляду більш загальної феноменальности простору, часу, і особливо "я": ніхто у своїх думках не намагається вирощувати виноград освітленістю слова "день", але дуже тяжко окреслити модель чиєїсь майбутньої чи минулої екзистенції відповідно до часових та просторових схем, які належать до белетристичної наратії, а не до світу. Це не означає, що белетристична розповідь не є частиною світу чи дійсности, а означає, що її вплив на світ може бути занадто сильним як для комфорту. Те, що ми називаємо ідеологією - плутанина лінґвістичної та природної дійсности, посилань та феноменалізму. З цього випливає, що більше, ніж будь-яка інша форма наведення довідок, включно із економією, лінґвістика літературности є потужним і необхідним знаряддям у викритті ідеологічних аберацій, а також визначальним фактором при обліку явищ. Ті, що дорікають теорії літератури за те, що вона забуває про соціальну та історичну (тобто ідеологічну) дійсність, демонструють страх власної ідеологічної містифікації, страх, який виявляється за допомогою того знаряддя, яке вони намагаються дискредитувати. Одне слово, це убогі читачі *"Німецької ідеології"* Маркса.

В усіх тих надто загальникових пригадуваннях аргументів, які обширніше і переконливіше довели інші, ми починаємо розуміти деякі відповіді на початкові питання: що саме у теорії літератури, яка опинилась під загрозою, провокує такий сильний опір і атаки. Це спростовує закорінену ідеологію виявленням механізму їхнього функціонування, воно йде проти філософської традиції, суттєвою часткою якої є естетика, це спростовує встановлений канон літературного твору і затирає кордони між ідеологією та психологією. Це приклад достатніх підстав для підозри, але незадовільна відповідь на питання. Якщо виникає напруженість між сучасною теорією та літературознавчою традицією, то вона з'являється як історичний конфлікт між двома способами мислення. Якщо конфлікт є просто історичним у літературному сенсі, то він має обмежений теоретичний інтерес, і оминає грозу в інтелектуальній погоді світу. Правду кажучи, аргументи, схильні до узаконення теорії літера-

тури, настільки сковані, що недоцільно їх турбувати тим конфліктом. Звичайно, жодним протестам проти теорії, які з'являються знову і знову, і завжди помилково обґрунтовані, або базуються на жахливому непорозумінні таких термінів як мімесис, фікція, дійсність, ідеологія, посилання, (в результаті чого й виникає відносність), не можна приписувати реторичної зацікавленості.

Розвиток теорії літератури сам собою повністю визначається ускладненнями, притаманними його природі, і нестійкий з погляду його статусу як наукової дисципліни. Опірність як складова частина вбудовується у дискурс теорії літератури шляхом, який був би немислимий у природничих і несприйнятним у соціальних науках. Інакше кажучи, полемічна опозиція, систематичне не-розуміння і перекручування, несуттєві, але завжди повторювані заперечення є змішуваними симптомами опірности, притаманними теоретичному підприємництву. Говорити, що це могло б бути достатньою причиною, щоб не звертати уваги на теорію літератури, однаково, що відкидати анатомію, бо вона посягла на лікування смертности. Справжні дебати навколо теорії літератури спричинюють не її опоненти, а її власні методологічні припущення та можливості. Ніж запитувати, чому теорія літератури є під загрозою, ліпше було б запитати, чому так важко просувається її бізнес, і чому вона так легко впала у лінґвістику самоопрадання і самозахисту, або у надмірну компенсацію прагматично ейфорійного утопізму. Така ненадійність щодо її власних намірів приводить до самоаналізу, якщо останній розуміти як фрустрації, що тягнуть за собою їхніх практиків, навіть якщо ті, здавалось би, проживають у безтурботності методологічної самовпевнености. І якщо ці труднощі є інтеґральною частиною проблеми, тоді вони могли б бути до певної межі а-історичними у часовому розумінні терміну. Спосіб їхньої появи на теперішній локально літературній сцені як опірність вступові лінґвістичної термінології в естетичний та історичний дискурси літератури є тільки особливою версією питання, яке не можна звужувати до специфічної історичної ситуації і називати модерним, пост-модерним, постклясичним чи романтичним (навіть не в геґелівському розумінні того терміну), незважаючи на те, що його вимушений спосіб самоспонукання під виглядом системи історичної періодизації, є, звичайно, часткою його проблематичної природи. Такі труднощі можна прочитати у тексті теорії літератури в усі часи, в будь-який історичний момент, який ми собі вибиремо. Одним із головних досягнень сучасних теоретичних напрямків є відновлене усвідомлення цього. Класичну, середньовічну і ренесансну теорію літератури часто прочитують так, щоб ніхто не бажав називати її модерною.

Тепер повернемось до ориґінального питання, в намаганні розширити дискусію, достатню для того, щоб описати полеміку з-зовні проблеми. Опірність теорії є опірність до вживання мови про мову, а отже, є опірністю мови самій собі або можливости того, що мова вміщує фактори чи функції, які не можна звести до інтуїції. Але ми, здається, досить легко припускаємо, що коли посилаємось на щось, що називається "мовою", то знаємо чим є те, про що ми говоримо, хоча, мабуть, не існує жодного слова в мові, яке було б таким надміру визначальним, самовідхиляючим, спотвореним і спотворюючим як мова. Навіть якщо ми збираємось розглядати це віддалено від будь-якої теоретичної моделі, у прагматичній історії "мови", не як концепцію, а як дидактичне призначення, якого людське буття не може оминути, ми скоро виявимо себе в конфронтації з теоретичними загадками. Найвідо-

міша і найзагальніша з усіх лінґвістичних моделей класичний trivium, який розглядає науку про мову як таку, що складається з граматики, риторики і логіки (чи діалектики), є насправді обрисом напруженості, досить потужним, щоб мати нескінченно довгий дискурс нескінченних фрустрацій, найбільш самовпевненою часткою яких є сучасна теорія літератури. Труднощі сягають аж до внутрішніх артикуляцій між складовими частинами та артикуляцією мовного поля і загальним знанням про світ, зв'язку між trivium та quadrivium, який охоплює не-вербальні науки числа (арифметика), простору (геометрія), руху (астрономія) і часу (музика). В історії філософії цей зв'язок традиційно супроводжується переважно логікою, сферою, в якій вимоги лінґвістичного дискурсу до себе відповідають вимогам математичного дискурсу до світу. Епістемологія XVIII ст., наприклад, у момент, коли співвідношення між філософією та математикою було особливо близьким, висунула проблему мови того, що вона називає геометрією, і яка, фактично, включає гомогенний взаємозв'язок між простором, часом і числом, як єдину модель когеренції та економности. Арґументація more geometrico, як вважають, "є найнадійнішим способом аргументації, оскільки він єдиний дотримується правдивого методу тоді, як ступінь плутанини всіх інших може усвідомити тільки геометрична думка" (3). Це яскравий приклад взаємозв'язку між наукою феноменального світу та наукою мови, зрозумілої як виразна логіка, передумова для правильно/аксіоматично-дедуктивної синтетичної арґументації. Можливість такого вільного циркулювання між логікою та математикою має свою ускладнену та проблематизовану історію, а також сучасну еквівалентність різної логіки та математики. Підставою для нашого теперішнього арґументу є те, що та артикуляція науки про мову з математичними науками представляє часткову версію нерозривности теорії мови як логіки і знання феноменального світу, підхід до якого дає математика. У такій системі місце естетики є наперед визначеним і то відомим способом, що забезпечив пріоритет логіки в моделі trivium, і не підлягає сумніву. Навіть якщо вважати заради арґументу і всупереч історичній очевидности, що зв'язок між логічними та природничими науками є безпечним, то все ж залишається відкритим питання в межах самого trivium, у межах зв'язку між граматикою, риторикою і логікою. І це є точка зору, в якій літературність, вживання мови, що висуває на передній план риторичну, а не граматичну та логічну функції, втручається як рішучий, але тривожний елемент, який у різноманітності способів та аспектів, розриває внутрішній баланс моделі і в результаті зовнішньо розширюється до не-вербального світу.

Логіка і граматика, здавалось би, повинні б мати достатню природну спорідненість одна з одною, і порт-рояльські граматики в традиції картезіанської лінґвістики відчули певні труднощі через те, що були логіками. Той самий заклик продовжує сьогодні існувати в дуже різних методах і різній термінології, і це, незважаючи на обстоювання тієї самої орієнтації щодо універсальности, яку логіка поділяє з наукою. У відповідь тим, хто протиставить вийнятковість специфічних текстів науковій узагальненості семіотичного проекту, Ґреймас піддає сумніву право використовувати поважність "граматики" для опису читання, що не могло б привести до універсальности. Він зауважив, що ті, хто має сумніви щодо семіотичного методу, "вимагають необхідности створення граматики для кожного тексту зокрема. Але сутністю *(le propre)* граматики є її здатність пояснювати велику кількість текстів, і метафоричне вживання терміну не спроможне приховати факт, що воно повинно

піддатися семіотичному проектові" (4). Немає сумніву, що те, що тут обережно назване "великою кількістю", містить в собі натяк на майбутню модель, яку можна було б застосувати для узагальнення всіх текстів. І це знову не наша мета вирішувати засади цього методологічного оптимізму, а запропонувати його тільки як приклад постійного симбіозу граматики та логіки. Зрозуміло, що для Ґреймаса, як і для усієї традиції, до якої він належить, граматична та логічна функція мови співіснують разом. Граматика є ізотопом логіки. З того випливає, що як довго вона залишатиметься зануреною в граматику, теорія мови, включаючи теорію літератури, не загрожує тому, що ми утримуємо як слабкий принцип усіх коґнітивних та естетичних лінґвосистем. Ґреймас обстоює логіку, яка дає підхід до пізнання світу. Вивчення граматики, першої з *artes liberales* - це необхідна передумова наукового та гуманітарного знання. Чим триваліше вона зберігатиме цей принцип незайманим, тим довше нічого не загрожуватиме теорії літератури. Нерозривність теорії та феноменалізму захищається і зберігається самою системою. Труднощі виникають тільки тоді, коли не вдається надалі іґнорувати епістемологічною плісняво реторичного розширення дискурсу, тобто, коли не можна надалі утримувати її у дискурсі просто як додаток, як орнамент семантичної функції.

Сумнівність взаємоз'язку між граматикою та реторикою (на противагу взаємозв'язку між граматикою та логікою) є очевидною в історії *trivium*, в сумнівному статусі фігур мовлення чи тропів, у складовій частині мови, що проводить подвійну політику дискусійного пограниччя між двома сферами. Тропи часто використовували як частину граматики, але також розглядали як фактор специфічної функції (чи ефекту), яку реторика представляє і як переконання, і як значення. Тропи, на відміну від граматики, споконвічно належать до мови. Вони є функціями текстопродукування, що не обов'язково копіюють не-вербальну дійсність, оскільки граматика за дефініцією, здатна до екстра-лінґвістичних узагальнень. Прихована напруженість між реторикою та граматикою зникає в проблемі читання, тобто у процесі, який обов'язково має відтінки обох. І як наслідок, опірність теорії насправді є опірністю читанню, опірністю, яка, можливо, є ефективніша в сучасних дослідженнях та методологіях, які називають себе теоріями читання, але незважаючи на те, скасовують функцію, яку вони проголошують своїм об'єктом. Що маємо на увазі, коли твердимо, що дослідження літературних текстів обов'язково залежить від акту читання, або коли говоримо, що цей акт систематично скасовується? Напевно, щось більше як повторення того, що хтось повинен прочитати принаймні деякі частини, навіть найменші, тексту (або прочитати деякі частини тексту про цей текст), щоб бути здатним зробити таку заяву. Підкреслення самоочевидної необхідности читання містить в собі, принаймні, дві речі. Передовсім, воно означає, що література не прозора інформація, в якій само собою зрозуміло, що між інформацією та засобами комунікації встановлена чітка різниця. По-друге, і це проблематичніше, воно означає, що граматичне декодування тексту залишає нез'ясованою наявну невизначеність, яку не можна з'ясувати граматичним способом, оскільки вона надто докладно задумана. Розширення граматики, що включає парафігуральні виміри, є насправді найкращою і найбільше дискусійною стратегією сучасної семіології, особливо у галузі синтагматичних та наративних структур. Кодифікація контекстуальних елементів поза синтаксичними межами речень веде до систематичного вивчення метафразових вимірів і значно удосконалюється та поширюєть-

ся на пізнання текстуальних кодів. Водночас стає зрозумілим, що таке розширення завжди стратегічно спрямоване на заміщення реторичних фігур граматичними кодами. Тенденція до заміщення реторичної термінології граматичною є частиною виразної програми, програми, яка захоплююча у своєму намірі, допоки тяжіє до опановування та з'ясовування значення. Заміна герменевтичної моделі семіотичною, заміна інтерпретації декодуванням могла б представляти з погляду несприятливої історичної мінливости текстуальних значень (включно, ясна річ, із канонічними текстами) значний прогрес. Тоді сумніви, пов'язані із "читанням", могли б розвіятись.

Можна висунути ще арґумент, що граматичне декодування, навіть удосконалене, не може сягнути визначених фігуральних вимірів тексту. Усі тексти мають елементи, які не є неграматичним засобом, але їхня семантична функція не підлягає граматичному визначенню ні в них самих, ні в контексті. Чи ми маємо інтерпретувати родовий відмінок у заголовку незавершеного твору Кітса *"Падіння Гіперіона" (The Fall of Hyperion)* у значенні *"Падіння Гіперіона"*, тобто оповідь про поразку старої влади новій, саме те оповідання, яким Кітс розпочинав і від якого посиленно відштовхувався, чи як *"Падіння Гіперіона"*, не таке специфічне, але більше хвилююче зображення актуального процесу самого падіння, без огляду на його початок і кінець чи ідентифікування з тим, з ким це падіння відбувається? Та історія з'ясовується у пізнішому фраґменті під заголовком *"Падіння Гіперіона"*, але описує характер, який подібний скоріше на Аполлона, ніж на Гіперіона, того самого Аполлона, що у першій версії названий Гіперіоном, і, радше вистоює з тріумфом, ніж падає, коли б Кітс не перервав з очевидних міркувань розповідь про тріумф Аполлона. Чи заголовок говорить нам про те, що Гіперіон занепав, а Аполлон вистояв, чи дає зрозуміти, що Гіперіон і Аполлон (і Кітс, якого важко часом відрізнити від Аполлона) є взаємозамінними у всьому, що веде до їхнього постійного падіння? Обидва відчитування є граматично коректними, але з контексту неможливо вирішити, яка версія істинна. Наративний контекст одночасно придатний для обох, і одне з них наводить на думку, що Кітс не був здатний завершити жодну версію, маніфестуючи неможливість як для себе, так і для нас, прочитання його власного заголовку. Тоді слово "Гіперіон" у заголовку *"Падіння Гіперіона"* можна відчитувати фігурально або, як хтось бажає, інтертекстуально, як відсилання не до історичного чи міфологічного характеру, а як відсилання до заголовку попереднього тексту Кітса *(Гіперіон)*. Але чи тоді ми не розповідаємо історію поразки першого тексту через успіх другого, тобто падіння Гіперіона як тріумф *"Падіння Гіперіона"*? І цього недостатньо, оскільки другий текст також зазнає невдачі бути включеним. Чи ми розповідаємо історію про те, чому всі тексти як тексти, також підлягають падінню? Так, але й цього недостатньо, бо історія падіння першої версії, як дізнаємось з другої, стосується тільки першої версії і не може відчитуватися також як значення падіння *"Падіння Гіперіона"*. Невирішеність втягує фігуральний та літературний статус власного імені Гіперіон та дієслова "падати", і тому є підставою для фігуральности, а не для граматики. У *"Падінні Гіперіона"* слово "падіння" є явно фігуральним, тобто, відображенням фігурального упадку, і ми, читачі, його так і відчитуємо. Але у *"Падінні Гіперіона"* маємо вже не такий чіткий випадок, бо якщо Гіперіон може бути Аполлоном, а Аполлон Кітсом, тоді він також може бути нами, і його фігуральне (символічне) падіння стає його і дослівно нашим падінням також. Відмінність

між двома відчитуваннями побудована як троп. Тому багато залежить від того, як ми відчитуємо заголовок, чи як завдання не тільки зі семантики, але й того, що текст дійсно робить для нас. Тут стикаємося з необхідністю зробити висновок, але ні граматичний, ні логічний аналіз не допоможе нам у цьому. І так як Кітс обірвав свою розповідь, то читач повинен обірвати своє розуміння у той самий момент, коли він найбільше заанґажований текстом. Можна було б очікувати на втіху в цій "жахливій симетрії" між авторськими та читацькими обов'язками доти, допоки симетрія вже не є тільки формальною, але й реальною пасткою, і не є більше "чисто" теоретичним питанням.

Це руйнування теорії, це порушення стабільного коґнітивного поля, що розширюється від граматики до логіки, до загальної науки про людину і до феноменального світу, може перетворитися в теоретичний проект реторичного аналізу, що виявлятиме вади граматичних моделей не-читання. Реторика, своїм неґативним ставленням до граматики та логіки, певною мірою руйнує вимогу *trivium* бути епістемологічно сталим конструктом. Опірність теорії - це опірність реторичному та фігуральному виміру мови, виміру, який, можливо, виразніший на передньому плані літератури (ширше задуманий), ніж в інших вербальних проявах чи, якщо сказати виразніше, який може бути виявленим у будь-якому вербальному явищі, якщо його читати текстуально. Оскільки граматика, як і фігуральність, є інтеґральною частиною читання, то з цього випливає, що читання буде неґативним процесом, в якому граматичне пізнання завжди руйнується реторичною заміною. Модель *trivium* містить в собі псевдо-діалектику її власного руйнування, а її історія оповідає про цю діалектику.

Висновок дозволяє на дещо систематичніший опис сучасної теоретичної сцени. Ця сцена домінує завдяки посиленому наголошуванню на читанні як на теоретичній проблемі, або, як це інколи помилково формулюють, завдяки посиленому акцентуванню, радше, на рецепції, ніж на продукуванні текстів. І це відбувається в тій сфері, де найплідніші обміни між письменниками та журналами різних країн, і де розвивається найцікавіший діалог між теорією літератури та іншими дисциплінами, такими як мистецтво, лінґвістика, філософія та соціальні науки. Прямий звіт про теперішній стан теорії літератури у США мав би зробити наголос на читанні, на напрямі, який присутній в традиціях *Нової критики* 40-50-х років. Сьогодніші методи більше технічні, але теперішнє зацікавлення поетикою літератури виразно пов'язане доволі традиційно з проблемою читання. І оскільки моделі, що використовуються, більше не є просто інтенційними і зосередженими на здатності ідентифікації "я", чи не є просто герменевтичними у вимаганні єдиного оригінального, пре-фігурального і абсолютного тексту, то могло б виглядати, що ця зосередженість на читанні, могла б привести до перевідкриття теоретичних труднощів, пов'язаних з реторикою. Це, звичайно, випадок, але не зовсім. Можливо, найбільше повчальним аспектом сучасної теорії є удосконалення техніки, якою можна уникнути загрози, притаманної реторичному аналізу, саме в той момент, коли ефективність цієї техніки зайшла вже так далеко, що реторичні перешкоди розуміння не можуть надалі неправильно перекладатися в площину тематичної та феноменальної банальности. Опірність теорії, яка, як ми бачимо, є опірністю читанню, з'являється в її найбільш суворій та теоретично опрацьованій формі серед теоретиків читання, які є провідними на сучасній теоретичній сцені.

Було б легким, хоча і тривалим процесом показати, що це є так для теоретиків читання, які подібно до Ґреймаса, чи на більш витонченому рівні, подібно до Ріффатерра, або в трохи іншому аспекті, подібно до Яусса чи Ізера - всі з них мають визначальний, хоча й прихований, вплив на теорію літератури в США - вдаються до використання граматичних моделей, або як у випадку *Rezeptionsaetsthetik*, до традиційних герменевтичних моделей, що не дозволяють феноменологічне проблематизування акту читання і тому залишаються обмеженими в теорії літератури, яка закорінюється в естетиці. Доволі легко довести цей арґумент тому, що читач вже раз усвідомивши реторичний вимір тексту, не допустить помилки в пошуках текстуальних прикладів, які не скорочуються до граматики чи до історично визначеного значення, за умови підтвердити те, що він змушений зауважити. Проблема швидко заходить у безвихідь, оскільки повинна враховувати частку небажання до пізнання очевидних речей. Та арґумент міг би бути ще довшим, оскільки повинен включати текстуальний аналіз, який не може уникнути чогось детально розробленого; можна стисло викласти граматичну невизначеність такого заголовку як *"Падіння Гіперіона"*, але протиставлення такої нерозгаданої загадки критичній рецепції і читанню тексту Кітса вимагає трохи простору.

У тих теоретиків, у яких уникнення реторики набуває іншого забарвлення, доведення не таке легке, однак, менш громіздке. Останнім часом ми пересвідчились, що зростає активне зацікавлення певними елементами мови, функція яких не тільки не залежить від будь-якої форми феноменалізму, але й від будь-яких форм пізнання, і які вилучають або відкладають розгляд тропів та ідеологій від читання. У деяких випадках відновлюється зв'язок між перформативністю, граматикою, логікою, постійним референційним значенням та результативними теоріями, що в своїй суті не відрізняється від того зв'язку, який визнають граматики та семіотики. Але найпроникливіші послідовники застосування теорії мовленнєвого акту до читання уникають цього повторення і наполягають на тому, щоб підтримувати актуальну перформативність мовленнєвих актів *(Speech Act Theory)*, які є, радше, умовними, ніж пізнавальними, відокремленими від їх причин та наслідків, - тобто, підтримувати, за їхньою термінологією, іллокутивну силу *(illocutionary force)*, відокремлену від її перлокутивної функції *(perlocutionary function)*. Реторика, яку розуміють як переконування, є силоміць виштовхненою (подібно до Коріолана) із перформативного моменту в діючу зону перлокутивности *(perlocution)*. Стенлі Фіш у цікавому есе переконливо доводить цей погляд (5). Що викликає підозру до такого висновку, то це те, що він відсилає переконання, яке звичайно, відокремлене від реторики, до чисто емоційної та інтенційної сфери і не дозволяє ті способи переконання, які є не менше реторичними і не менше задіяними в літературному тексті, але які підпорядковані, радше, переконанню доказом, ніж переконанню зваблюванням. Отже, звільнити реторику від її епістемологічного впливу можна тільки тому, що її тропологічні, фігуральні функції не беруться до уваги. Це так, якби на якийсь момент повернутись до моделі *trivium*, тоді реторика могла б ізолюватись від узагальнень, які є в граматиці та логіці і які розглядають стосовно іллокутивної сили. Тотожність реторики, радше з психологією, ніж з епістемологією, відкриває нудну панораму прагматичної банальности, і ще нуднішу, якщо її порівняти з блискучістю перформативного аналізу. Теорія мовленнєвих актів, застосована до читання, повторює і набагато ефективніше, граматизацію *trivium* завдяки реториці.

Характеристики перформативности як чистої умовности зменшують її ефект до граматичного коду серед інших. Взаємозв'язок між тропом та виконанням тісніший, але спричинює більше руйнування, ніж тут припускалося. Цей взаємозв'язок не перебуває в полоні посилань до припустимо "творчого" аспекту перформативности. Перформативна сила мови може бути названа позиційною, яка відрізняється як від конвенційної, так і від "творчо" (чи, у технічному сенсі, інтенційно) конститутивної. Теорії читання, зорієнтовані на мовленнєву діяльність, відчитують настільки, наскільки вони готують шлях для реторичного відчитування, якого вони уникали.

Але те саме є правдивим, навіть при "справжньому" реторичному читанні, яке могло б залишатись ясним за будь-якої феноменалізації або граматичної чи перформативної кодифікації задуманого тексту - щось, що не є неможливим, і на що спрямовані цілі та методи теорії літератури. Таке читання могло б, звичайно, з'явитися як методологічне знищення граматичного конструкту, і в своїй систематичній відсутності артикуляції *(disarticulation) trivium* могло б добре як теоретично звучати, так і бути теоретично ефективним. Технічно правильне реторичне читання повинно бути надокучливим, мотонним, вирахуваним і неприємним, але воно не піддається спрощуванню. Воно також тоталізуюче (і потенційно тоталітарне) тому що структури і функції, які воно виставляє, не ведуть до пізнання дійсности (такої як мова), а є ненадійним процесом пізнання речей, що перешкоджають всім реальностям, включно з лінґвістичною, від входження в дискурс як такий. Таке читання звичайно універсальне, і є недосконалою моделлю мовної нездатности бути моделлю мови. У теорії ця модель завжди є найгнучкішою теоретичною та діалектичною моделлю для завершування всіх інших моделей, вона справедливо може вміщувати у власних недосконалих "я" всі інші недосконалі моделі референційного, семіологічного, граматичного, перформативного і будь-якого читання-уникнення. Водночас вони є теорією і не-теорією, універсальною теорією неможливости теорії. До тієї міри, до якої вони є теорією, тобто наскільки є засвоюваними, здатними до узагальнення і достатньо чутливими до систематизування, реторичне читання, подібно до інших видів читання уникає і чинить опір читанню, яке воно пропагує. Ніщо не може перешкодити опірности теорії доки теорія сама є опірністю. Чим вища мета і чим досконаліші методи теорії літератури, тим менше можливою є опірність теорії літератури. Поки що літературній теорії не загрожує небезпека зникнення; вона не може допомогти, але процвітає, і чим більше чинить опір, тим більше процвітає, оскільки мова, якою вона говорить, є мовою само-опірности. Якщо щось і залишається неможливим для вирішення, то це те, чи те процвітання є тріумфом чи падінням.

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

1. Roland Barthes. *"Proust et les noms"* // To honor Roman Yakobson (The Hague. 1967) P. 157ff.
2. *"Proust et le langage inderect"* // Figures II (Paris. 1969).
3. Pascal. *"De l'esprit geometrique et de l'art de persuader"* // Oeuvres completes presented by L. Lafuma (Paris: Edition du Seuil. 1963) P. 349ff.
4. A. J. Greimas. *Du Sens* (Paris: Edition du Seuil. 1970). P. 13.
5. Stanley Fish. *"How to do things with Austin and Seatle: Speech Act Theory and Literary Criticism"* // MLN 91 (1976). P. 983-1103.

Ауербах Еріх (1892-1957) - німецький літературознавець та культуролог відомий своїм ґрунтовним дослідженням *"Мімесис"*.
Берке Кеннет (1897-1992) - американський критик та теоретик літератури.
Абрамс Мейер (1912) - американський критик, культуролог та видавець.
Кроче Бенедито (1866-1952) - італійський філософ першої половини XX ст., засновник та редактор журналу *"La Critica"*; естетика Кроче мала значний вплив на формування теоретичних засад європейського мистецтва та літератури.
Шпіцер Лео (1887-1960) - австрійський літературознавець, представник "стилістичної школи".
Альонсо Дамачо (1898-1990) - іспанський поет і літературний критик, розвивав метод критики, близький до підходу представників "нової критики".
Пірс Чарлз (1839-1914) - американський філософ, засновник семіотичної теорії.
Сапір Едвард (1884-1939) - американський лінґвіст, представник "антропологічної лінґвістики".
Блумфілд Леонард (1887-1949) - американський лінґвіст першої половини XX ст.
Ріффатерр Мішель (1924) - французький теоретик літератури, основні дослідження якого зорієнтовані на визначенні "літературности" самого процесу читання.
Ґреймас А. Ж. (1917-1992) - французький семіотик і наратолог. Для Ґреймаса літературний текст - це своєрідна актуалізація літературного дискурсу, який містить в собі кілька семіотичних систем (лінґвістичну, природну та ритмічну). Щоб проаналізувати такий текст, потрібно передусім розглянути його як результат мовленнєвого акту і показати, як він втягує різноманітні знакові системи, що конституюють його встановленням описових процедур та конструюванням метамови.
Коріолан Гней Марцій - леґендарний полководець та герой давньоримської історії, боровся проти плебеїв, які пізніше добилися його вигнання. Після втечі до племені вольсків, організував їх на похід проти Риму, де і був вбитий співвітчизниками. Біографію Коріолана подає Плутарх. Леґенда про Коріолана лягла в основу драми Шекспіра та однойменної увертюри Бетговена.

ФЕМІНІСТИЧНА ТЕОРІЯ ТА КРИТИКА

Юлія Крістева (1941) - відома французька дослідниця болгарського походження, учениця Р. Барта, авторка цілої низки книг та статей, найвідоміші з яких: *"Есе із семіотики" (Essais de sémiotique, 1971) "Революція в поетичній мові" (La Révolution du langage poétique, 1974), "Про китайських жінок" (Des Chinoises, 1974), "Полілог" (Polylogue, 1977), "Влада страху: есе про приниження" (Pouvoirs de l'horreur: Essays sur l'abjection, 1980), "Спочатку була любов: психоаналіз і віра" (Au commencement était l'amour, 1985), "Чорне сонце: депресія і меланхолія" (Soleil Noir: Dépression et mélancolie, 1987), "Чужинці щодо себе" (Etrangers á nous-mêmes, 1988).* Крістева розпочинала свою наукову діяльність лінґвіста та семіотика публікацією статей у журналі *"Тель Кель"*, у 1975 р. очолила кафедру лінґвістики Паризького університету VII. З 1979 р. займається психоаналітичною практикою. Дослідження Ю. Крістевої - це складний синтез матеріалістичних та психоаналітичних теорій з метою розвитку постструктуралістського розуміння мови і природи людського "я".

На формування наукових поглядів Ю. Крістевої значний вплив мали ідеї та думки М. Бахтіна і Ю. Лотмана (саме вона ознайомила французького читача з їхніми текстами), Р. Барта, Ж. Лякана, Ж. Дерріди. У своїх ранніх працях Крістева подібно до своїх колег із *"Тель Кель"* стає в опозицію до традиційної західноєвропейської теорії мови як продукту репрезентації і висуває альтернативне розуміння мови як матеріальної практики, а тексту як матеріального продукту. Саме в цей період дослідниця запроваджує в обіг термін *інтертекстуальність*, термін на позначення процесу перетинання та взаємовпливу різних текстів в одному окремо взятому, а також концепцію "поетичної мови" - мови матеріальности.

У 70-х роках Крістева, полемізуючи із теоріями Ґеґеля, Маркса, Гуссерля, Гайдеґґера та Дерріди, обстоює теорії Фройда та Лякана як відкриту структуралістську лінґвістику, що полегшує з'ясувати процес продукування значення. Згідно з Крістевою, мова - це діалектична боротьба двох полюсів: "семіотичного" (прелінґвістичної чи транслінґвістичної модальности психічних вписувань, що контролюються первинними процесами "переміщення" та "конденсації") та "символічного" (репрезентація мови як системи знаків). Для обґрунтування своєї теорії Крістева вводить опозицію фенотекст/генотекст: фенотекст як рівень значень забезпечує комунікаційну функцію, а генотекст як рівень означування забезпечує процес продукування значень.

У збірнику есе *"Полілог"* авторка аналізує живописні та літературні тексти як вияв семіотичного і символічного вимірів мови й людського "я". Водночас Крістева заторкує проблему "жіночої ідентичности" і розгортає свою теорію суб'єкта мови. Починаючи з ранніх досліджень, Крістева намагалася проаналізувати історично встановлену систему оцінювання категорії

"жіночности". У книзі *"Влада жаху: есе про приниження"* вона аналізує процес принижування жінки як вилучування і заперечування категорії іншого. У *"Розповідях про любов'* Крістева переглядає мітичні розповіді про любов, щоб проаналізувати значення ідеалізації для виокремлювання суб'єкта в мові, особливо наголошуючи на значенні "жінки". У праці *"Спочатку була любов: психоаналіз та віра"* тема досліджень - типологічне порівняння психоаналітичного і релігійного розуміння любови, сексуальности та бажання. Одна із останніх книг Ю. Крістевої *"Чужинці щодо себе"* досліджує складну проблему відчуження; це аналіз образу "чужинця" у філософії та літературі і водночас продовження психоаналітичних зацікавлень Крістевої проблемою "інакости" як елементу структури людського "я".

Есе *"Stabat Mater"* (1974) - оригінальне дослідження образу Діви Марії як культурного конструкту, форми абстракції, яку доповнювали різними атрибутами в процесі розвитку. Крістеву цікавить саме дискурс замовчуваности і не-сказаности навколо цього образу як психолінґвістична проблема. Іноді судження й висновки авторки есе видаються надто сміливими та суб'єктивними, але не забуваймо, що перед нами текст однієї з найвідоміших жінок-інтелектуалок сучасної Франції, яка зробила значний вклад у розвиток літературної критики та теорії і як науковець здобула широке міжнародне визнання.

Подані нижче фраґменти дослідження Ю. Крістевої *"Stabat Mater"* перекладено за виданням: Julia Kristeva. *Stabat Mater* // Polylogue. Paris. Seuil. 1977. P. 44-61.

Марія Зубрицька

STABAT MATER
(фраґменти)

Парадокс: мати чи первинний нарцисизм

Якщо говоримо про жінку і не можемо сказати, ким вона є (без ризику посягнути на її своєрідність), то чи не інакше буде із матір'ю, оскільки материнство - це тільки функція "другої статі", якій чітко можна приписати існування? Але тут ми зразу наштовхуємося на парадокс. По-перше, ми живемо у цивілізації, в якій освячене (релігійне чи світське) уявлення про жіночність поглинає материнство. Однак, коли приглянутись ближче, то це материнство виявиться фантазією втраченої території, фантазією, яку виношують дорослі, чоловіки чи жінки; і щобільше, воно менше викликає ідеалізований архаїчний образ матері, ніж ідеалізацію стосунків, які пов'язують нас із нею, ідеалізацію, яку не можна злокалізувати - ідеалізацію первинного нарцисизму. Тепер, коли фемінізм домагається нового трактування жіночности, тобто ідентифікації материнства із цим ідеалізованим непорозумінням, і відкидає цей образ та надуживання ним, він обминає правдивий досвід, який ця фантазія приховує. І який результат? Деякі авангардні феміністичні групи заперечують і відкидають материнство. Або схвалення - свідоме чи ні - традиційних уявлень про нього багатьма жінками і чоловіками.

Християнство, без сумніву, - найвитонченіший символічний конструкт, в якому жіночність, що просочується через нього, - і це вона робить безупинно - зосереджується на *Материнстві* (1). Назовімо "материнським" амбівалентний принцип, який, з одного боку, пов'язаний з родом, а з іншого, - походить із катастрофи ідентичности, яка спричиняє те, що ім'я перетворюється у те, що не називається, що уявляємо собі як жіночність, як не-мовність чи як тіло. Отже, Христос, Син чоловічий, після всього сказаного і зробленого, є "людським" тільки через свою матір: немовби Христосовий чи християнський гуманізм може бути тільки матерналізмом (тобто окрім тих секулярних напрямків у його орбіті, які не претендують на їхній езотеризм). Але людськість Діви-матері не завжди очевидна, і згодом ми побачимо, чим Марія відрізняється від людства, наприклад, у її очищенні від гріха. Та водночас найінтенсивніше виявлення Бога, яке притаманне містицизмові, дано тільки тим, хто набуває форм "материнського". Святий Авґустин, святий Бернард і Майстер Екгарт, якщо назвати кількох з-поміж багатьох, входять у роль Батькової діви-дружини, а Бернард навіть приймає краплини дівичого молока на губи. Свобода і повага до материнської території стали п'єдесталом, на якому споруджується любов до Бога. І внаслідок цього, містики, ці "щасливі Шребери", як їх називає Ф. Соллерс, проливають дивне світло на психозну рану модерности: воно виявляє неспроможність сучасних кодів приручити материнське чи первинний нарцисизм. Сучасні двійники містиків - рідкісні і "літературні", завжди орієнтальні, щоб не сказати трагічні: Генрі Міллер, який говорить, що вагітний, чи Арто, який розглядає себе як "своїх дочок" чи "свою матір". Це православна галузь християнства, яка через золоті слова

Івана Хризостома, між іншими, освятила перехідну функцію Материнського називанням Діви "зв'язком", "посередницею" чи "інтервалом", відкриваючи тим двері більшменш єретичним ідентифікаціям зі Святим Духом.

Таке проникнення жіночности у Материнське - специфічна риса багатьох цивілізацій, але християнство по-своєму довело його до вершини. Чи могло б бути так, що ця редукція представляє ніщо інше, як чоловіче привласнення Материнського, яке за нашою гіпотезою є тільки фантазією, що приховує первинний нарцисизм? Або повинна виявляти у материнському дію загадкової сублімації? Може, це дія чоловічої сублімації, сублімації саме того, що є у Фройдовому зображенні Леонардо да Вінчі чи навіть у зображенні Леонардо да Вінчі себе, і приручення тієї структури (Материнського чи первинного нарцисизму) є необхідною умовою артистичного або літературного досягнення.

У цій перспективі серед інших питань є два, які залишаються нез'ясованими. Що у зображенні Материнського взагалі, а у християнському трактуванні і у трактуванні Діви зокрема, полегшує соціальні муки і винагороджує чоловіче буття; чим є те, що задовольняє жінку встановленням спільности обох статей, незважаючи на їхню яскраву несумісність і постійний стан війни між ними? Щобільше, чи є щось у визначенні Материнського, що іґнорує те, що жінка може чи хоче сказати? Як результат, якщо сьогодні жінки висловлюються, то тільки з приводу питань вагітности і материнства, навколо яких переважно і зосереджене їхнє роздратування. Поза соціальними та політичними вимогами це підносить "незадоволеність" нашої культури до такого рівня, що навіть Фройд не зміг би передбачити: незадоволення роду.

Тріумф підсвідомого у монотеїзмі

Виглядає так, що епітет "діва" стосовно Марії - помилка перекладу: семітське слово, яке означає суспільно леґальний статус незаміжньої дівчини, перекладач замінив грецьким *parthenos*, що характеризує фізіологічний і психологічний стан: непорочність. У цьому можна добачити індоєвропейське захоплення (яке проаналізував Дюмезіль) (2) дочкою-дівою як кивотом батьківської влади; можна також виявити амбівалентну конспірацію через надмірну одухотвореність матері-богині та підкреслювання матріархату, з якими вели боротьбу грецька культура та іудейський монотеїзм. У всякому разі фактом є те, що західне християнство штучно спричинило цю "помилку в перекладі", закладаючи в неї власні фантазії і створюючи цим один з найпотужніших конструктів уяви, відомих історії цивілізації.

Історія культу Діви у християнстві містить в собі нашарування вірувань, які закорінені в поганство, і часто всупереч офіційній догмі Церкви. Це правда, що Євангелії визнають існування Марії. Але вони дуже обережно торкаються непорочного зачаття матері Христа, нічого не згадують про походження Марії і тільки зрідка показують її у товаристві свого сина чи біля його розп'яття. Наприклад, у *Матвія 1:20* читаємо, що "ангел Господній з'явився йому уві сні й мовив: Йосифе, сину Давида, не бійсь узяти собі Марію, твою жінку, бо те, що в ній зачалось, походить від Святого Духа". А у *Луки 1:34* Марія каже анґелові: "Як же воно станеться, коли я не знаю мужа?" Ці тексти відкривають двері, хоча і вузько, але які швидко можна відчинити ширше завдяки апокрифічним доповненням про запліднення без стате-

вого акту; згідно з тим визначенням, жінка, захищена від чоловічого втручання, запліднюється тільки "третьою стороною", не-особою, Духом. У рідкісних випадках, коли Матір Христа з'являється в Євангеліях, то її сповіщають про те, що синівський зв'язок співвідноситься не з тілом, а з іменем; іншими словами, будь-який можливий матрилінеаризм заперечується, зберігається тільки символічний зв'язок. Погляньмо, наприклад, у *Луки 2:48-49*: "І сказала йому його мати: "Дитино, чому ти це так зробив нам? Ось батько твій і я, боліючи, тебе шукали". Він же відповів їм: "Чого ж ви мене шукали? Хіба не знали, що я маю бути при справах Отця мого?" А в *Йоана 2:3*: "Мати Ісусова каже до нього: "Вина в них нема". Відрік їй Ісус: "Що мені, жінко, - а й тобі? Та ж не прийшла година моя!" Або знову в *Йоана 19-26-27*: "Побачивши Ісус матір і біля неї учня, що стояв, - а його ж любив він, - мовить до матері: "Жінко, ось твій син". А тоді й до учня мовить: "Ось матір твоя". І від тієї хвилі учень узяв її до себе".

У цьому скупому програмному матеріалі конструкт образів розрісся у трьох напрямках. На першому місці була спроба навести паралель між Матір'ю та Сином через розширення теми непорочного зачаття; створюючи для Марії біографію, подібно до Ісусової і, позбавляючи її від гріха, позбавити її від смерти. Марія переходить у стан Успення. Надалі вона вимагає ознак благородности, влади, яка хоча посмертно, все ж таки була політичною, оскільки Марія була проголошена королевою, наділена атрибутами й оздобами королівства і, паралельно, проголошена Матір'ю Церкви, божественної інституції на землі. І, насамкінець, ставлення Марії й до Марії розглядалось як прототип любовних стосунків і наслідувало два фундаментальні аспекти західної любови: лицарську любов і любов до дитини, - і тим включилось у діапазон, який іде від сублімації до аскетизму та мазохізму.

Ні секс, ні смерть

Створюється враження, що задум описувати життя Марії за зразком Ісусового є плодом апокрифічної літератури. Оповіді про її чудотворне зачаття, назване "непорочним зачаттям", Анною і Якимом після довгого і бездітного подружжя, разом з її біографією побожної молодої жінки, вперше з'являються в апокрифічних джерелах наприкінці І століття. Їх можна знайти у Таємній Книзі Якова, у Євангелії псевдо-Матвія (яке, наприклад, надихнуло Джотто на його знамениті фрески). Ці "факти" цитували Климент із Александрії та Оріґен, але їх не визнавали офіційно; і хоча Східна Православна Церква толерувала ці оповідання безпроблемно, їх переклали на латину аж у XVI столітті. Однак Захід не зволікав і став прославляти життя Марії власними методами, які завжди орієнтувалися на православ'я. Першу латинську поему про народження Марії - *"Марія"* - написала Ґротсвіта з Ґандергайму (яка померла перед 1002 роком), поетка, драматург і черниця.

У IV ст. аскетизм, який розвинули Отці Церкви, був прищеплений на дух апокрифів для того, щоб спопуляризувати і раціоналізувати твердження про непорочне зачаття. Логіка була проста: переплетення сексуальности і смерти. Оскільки вони взаємопов'язані, то одне не може уникнути іншого. Цей аскетизм, що стосується обох статей, активно поширював святий Іван Золотоустий, який у проповіді *"Про Невинність"* говорить так: "Бо там, де є смерть, там також є статеве спаровування; а де немає смерти, там також немає статевого спаровування"; хоча святий

Авґустин і святий Тома (з Аквіни) боролися з ним, Золотоустий все ж мав вплив на християнську доктрину. Авґустин, наприклад, засуджував "хтивість" *(epithumia)* і твердив, що незайманість Марії є насправді тільки логічною передумовою невинности Христа. Православна Церква, яка, без сумніву, була спадкоємницею матріархату, поширенішого на Сході, сміливіше наголошувала на непорочності Марії. Марію протиставляли Єві, життя - смерті (Ієронім, *Лист 22.* "Смерть прийшла через Єву, але життя прийшло через Марію"; Іреней писав, що "завдяки Марії змія стала голубом і ми звільнилися від ланцюгів смерти"). Над питанням, чи Марія залишилася дівою після пологів, велися навіть досить бурхливі дебати: так, у 381 році, Другий Константинопольський Собор під впливом аріанства виразніше, ніж офіційна догма, наголосив на ролі Діви і проголосив непорочність Марії увічненою, а Собор 451 року назвав її *Aeiparthenos,* Дівою назавжди. Коли ця позиція була вкорінена, Марія, замість бути об'єктом посилань як до Матері Христа чи Матері Церкви, могла бути проголошена Матір'ю Божою: *Theotokos.* Нестор, патріарх константинопольський, відмовився йти далі; несторіанізм зник зі смертю патріарха у 451 році, і стежина, яка могла б привести до обожнення Марії, відтепер була чистою.

Дуже скоро у складному зв'язку між Христом і його Матір'ю було виокремлено ставлення Бога до людства, чоловіка до жінки, сина до матері тощо, і подібно до тієї спричиненості невиразно вималювалася проблематика *часу.* Якщо Марія передує Христові і він починається у ній, хоча б з погляду його людськости, то чи не мусила б вона сама бути непорочно зачатою? Бо якщо це не так, то як могла б особа, яка зачата у гріху і несе гріх у собі, народити Бога? Деякі автори апокрифів без достатнього обґрунтування твердили, що Марія справді була зачата без гріха, але Отці Церкви були обережніші. Святий Бернард не був прихильником вихваляння зачаття святої Марії святою Анною і так пробував перевірити відповідність життя Марії з життям Ісуса. Але сталося так, що Дунс Скотт спробував змінити вагання висувати у християнстві богиню-матір як логічну проблему, щоб тим захистити і Велику Матір, і логіку. Він розглядав народження Марії як *praeredemptio,* як предмет узгоджености: якщо це правда, що тільки сам Христос рятує нас своїм відкупленням на хресті, тоді Діва, яка породила його, може бути збережена від гріха ретроактивно, тобто від власного зачаття до моменту відкуплення.

Наставляючи францісканців проти домініканців, боротьба, що вирувала навколо Діви, посилювалася з обох боків: за чи проти, догма чи логічна проникливість, - аж доки, як відомо, Контр-Реформація остаточно не перемогла всього опору; від того часу католики вшановують Марію у її власній особі. Товариство Ісуса (єзуїти) успішно закінчило процес загального тиску, фільтруючи його через патристичний аскетизм, і зуміло, без явної ворожости чи гострого заперечення, досягнути поділу Материнського (у значенні, поданому вище), корисного для певної рівноваги між двома статями. Дивним, хоча і не неминучим, є те, що коли ця рівновага у XIX ст. була серйозно загрожена, то у 1854 році католицька церква надала Непорочному Зачаттю статус догми, виявляючи себе на той час більше діалектичною і витонченою, ніж протестанти, які уже тоді висували перших суфражисток. Часто висловлюється думка, що процвітання фемінізму у протестантських країнах спричинене, між іншим, тим, що жінкам було дозволено виявляти більше ініціативи у суспільному та ритуальному аспектах. Можна було б захоплюватися, коли б на додаток до всього, таке процвітання не було наслідком *відсутности* в протестантизмі релігій-

ної структури, яка б з пошаною ставилася до Материнського і яка у католицизмі, навпаки, ґрунтовно розроблена і доведена єзуїтами до досконалости, що й досі робить католицизм досить важким для аналізу.

Завершення під іменем Марії цілости, створеної із жінки і Бога, остаточно удосконалюється уникненням смерти. Доля Діви Марії є більше осяйною, ніж доля її сина: вона не зазнала Голготи, не має гробу і не вмирала, тому їй не потрібне воскресіння з мертвих. Марія не вмирає, а радше переходить, так, ніби перегукується зі східними віруваннями, і серед них із таоїстичними, згідно з якими людські тіла переходять з одного місця на інше у вічному потоці, який є копією материнської утроби.

Її перехід пасивніший у Східній Церкві: це Успення *(Koimesis)*, протягом якого, згідно з численними іконографічними зображеннями, Марія може змінюватися у маленьку дівчинку на руках у свого сина, який тепер стає її батьком; так вона змінює свою роль матері у роль дочки на велику втіху прихильникам Фройдової *"Теми трьох скринь"*.

Звичайно, Марія як *мати* свого сина і його дочка є, крім того, його *дружиною*. Так вона здійснює потрійну метаморфозу жінки у найщільнішій структурі материнства. 1135 року Бернард із Клєрво, транспонуючи *Пісню Пісень*, прославляє Марію у її ролі коханої та дружини. Але Катерина з Александрії (замучена 307 року) вже давно перед тим зобразила себе як таку, що приймає весільний перстень від Христа з допомогою Діви; а Катерина зі Сієни (пом. 1380 року) вступає у містичний шлюб із Христом. Чи це був той вплив Маріїної функції як улюбленици Христа і дружини, який спричинив процвітання маріопоклонства на Заході після Бернарда, завдяки систерціанам? *"Vergine Madre, figlia del tuo Figlio"*, - вигукнув Данте, який, може, найкраще охоплює поєднання трьох жіночих функцій: дочки - дружини - матері у цілість, у якій вони зникають як специфічна матеріальність, зберігаючи свої психологічні функції. Схрещення цих трьох функцій є основою непорушної і вічної духовости: *"Termine fisso d'eterno consiglio"* ("Непорушна умова вічного задуму"), - як Данте майстерно написав у *"Божественній Комедії"*.

Перехід активніший на Заході, із вознесенням душі і тіла Марії в інший світ, в Успення. Це свято, яке у Візантії відзначали вже у IV столітті, прийшло до Ґалії аж у VII столітті під впливом Східної Церкви, але найдавніші західні візії Успення Діви є жіночими візіями (найпомітнішою серед них є візія Єлисавети Шонау, яка померла 1164 року) і сягають не далі XII ст. Ватикан проголосив Успення догмою тільки 1950 року. Який іще біль смерти міг стати полегшенням після наслідків найсмертоноснішої з усіх воєн?

Образ влади

Повернемось до питання про "владу": образ Марії Реґіни, який походить із VI століття, знаходимо у Римі, у церкві *Santa Maria Antiqua*. Досить цікаво, що це вона - жінка і матір - покликана представляти найвищу земну владу. Христос є королем, але ані він, ані його батько не зображені з коронами, діадемами, пишними шатами чи будь-якими іншими ознаками матеріальної розкоші. Це виразне порушення християнського ідеалізму зосереджене на Пречистій Матері. Пізніше, коли вона набула титулу Нашої Пані, то це була аналогія до земної влади шляхетної

феодальної дами середньовічного двору. Функції Марії як хранительки влади пізніше обережно переглянула церква, однак у популярному та мистецькому зображенні вони збереглися, свідченням тому є вражаюча картина П'єро делла Франчески *Madonna della Misericordia*, від якої відреклася католицька влада того часу. Але папство не тільки щораз більше вшановувало матір Христа, коли посилювалася влада Ватикану над містами і муніципалітетами, воно також відкрито ототожнило свою інституцію з Пречистою Дівою: Пій XII у 1954 році офіційно проголосив Марію Королевою і Матір'ю Церкви *(Mater Ecclesiae)* у 1964 році.

Eia Mater, fons amoris!

У постаті Марії сконцентрувалися основні аспекти західної любови. Спочатку, здавалося, що культ Діви, який поєднував Марію з Ісусом і зводив аскетизм до екстреми, протиставлявся лицарській любові до шляхетної дами. Така любов була суспільною забороною, але не фізичним чи моральним гріхом. Але за своєю суттю та "лицарськість" все ж була хтивою; Марію і обрану Даму поєднувала одна спільна риса: вони були фокусом бажань і прагнень мужчин. Навіть більше, своєю унікальністю вони вивищувались над усіма іншими жінками, і обидві, благородна дама і Пречиста Діва, були втіленням абсолютного авторитету, який був особливо принадливий тим, що, як здавалося, не підлягає суворості батька. Ця жіноча влада розглядалась як заперечення влади, а оскільки була і архаїчною, і вторинною, то ставала бажанішою до оволодіння; вона була певним видом заміни ефективної влади у сім"ї і місті, але не менш авторитарною, таємним двійником явно фалічної влади. З XIII ст. почали зливатися Марійська і лицарська традиції, підсилені появою аскетичних форм християнства, а особливо після 1328 року, коли були проголошені Салонівські закони, які забороняли донькам право успадкування, а улюблену даму робили незахищеною і любов до неї забарвлювали усякими відтінками неможливого. У часи Бланки із Кастилії (пом. 1252 року) Діва стала виразним фокусом лицарської любови, поєднуючи прикмети жаданої жінки і святої матері у цілість, яка була такою ж недосяжною, як і досконалою. Цього достатньо, щоб примусити кожну жінку страждати, а кожного мужчину - мріяти. І справді, у *Miracle de Notre Dame* натрапляємо на розповідь про юнака, який покидає свою наречену задля Пречистої Діви: вона приходить до нього уві сні й докоряє йому, що він покинув її задля "земної жінки".

Незважаючи на те, що жодна окремо взята жінка не могла втілити цього ідеалу, Діва все ж таки стала віссю гуманізації Заходу взагалі і гуманізації любови зокрема. І знову у XIII ст. від Франциска Асизького ця тенденція набуває форми зображення Марії як бідної, скромної та покірної жінки - мадонни покори, а також водночас ніжної і відданої матері. Відоме *Різдво* П'єро делла Франчески у Лондоні, в якому Сімона де Бовуар надто поквапливо побачила поразку жінки, бо мати стала навколішки перед неприкритим новонародженим сином, насправді зміцнює новий культ гуманістичної чутливости. Він заміняє високу духовність, яка засимілювала Пречисту Діву з Христом, земною концепцією цілком людської матері. Як джерело для найпопулярніших благочестивих образів така материнська покірність є ближчою до життєвого жіночого досвіду, ніж до попередніх уявлень. Справді, цей культ включає жіночий мазохізм, але він також усуває його двійників у

задоволенні та екстазі. Правдою є те, що схилена голова матері перед сином супроводжується безмірною гордістю за того, хто знає, що вона є йому дружиною і дочкою. Вона знає, що призначена на ту вічність (духа чи роду), яку кожна мати відчуває підсвідомо і з погляду якої материнська відданість і навіть пожертва є незначною ціною плати. І ту ціну можна легко здолати, оскільки перед любов'ю, яка прив'язує матір до сина, усі інші "людські стосунки" никнуть, як очевидна омана. Францісканське трактування Матері охопило багато природних аспектів материнської психології і тому привернуло багато прихильників до церкви, а також привело до подиву гідного возвеличення Марійського культу. Свідченням того є велика кількість храмів, присвячених їй ("Нашій Пані"). Така гуманізація християнства через культ Матері привела до зацікавлення людськістю чоловіко-батька: у XV ст. вшанування "родинного життя" віддало належне Йосифові.

Яке тіло?

Нам дано право тільки на вухо, сльози і груди дівичого тіла. Зі зміною жіночого сексуального органу у невинну раковину, яка утримує звук, виринає ймовірність тенденції до еротизації слуху, голосу і навіть розуміння. За тією самою ознакою сексуальність принижують до рівня непрямих натяків. Отже, жіночий сексуальний досвід закорінений в універсальність звуку, оскільки дотепність однаково притаманна як усім чоловікам, так і усім жінкам. Жінка може мати тільки два вибори: прожити своє життя *гіперабстрактно* ("безпосередньо універсальним способом", як сказав би Геґель), щоб заслужити божественну ласку і визнання символічного чину, або просто бути *особливою*, іншою, упавшою (або, за словами Геґеля, "безпосередньо особливою"). Але вона не зможе погодитися зі складністю власної поділеності, різнорідності, складністю катастрофічної згортки "буття" (або, як сказав би Геґель, "ніколи не бути особливою").

Материнське дівиче тіло з-під розкішної синьої сукні дозволяло показувати тільки груди, тоді як обличчя, поступово пом'якшуване на манірних візантійських іконах, покривалося сльозами. Молоко і сльози стали упривілейованими ознаками *Страждальної Матері (Mater Dolorosa)*, яка почала завойовувати Захід, починаючи з XI, і сягнула вершини у XIV столітті. Від того часу вона ніколи не переставала наповнювати Марійські візії усіх тих жінок і чоловіків (часто хлопчиків і дівчаток), які терпіли муку якоїсь материнської фрустрації. Ця оральність - поріг інфантильної регресії - проявляє себе у сполученні з грудьми, тоді коли у судомі, яка настає під час затемнення еротизму, що асоціюється зі слізьми, не повинно дозволятися прикривати те, що молоко і сльози мають спільне: обоє є метафорою не-мови, "семіотики", яка не збігається із лінґвістичною комунікацією. Матір та її атрибути, нагадуючи про скорботну людськість, стають символом "повернення репресованого" у монотеїзмі. Вони впроваджують те, що невербальне, і з'являються як вмістище переміщування означення, що є ближчим до так званих первинних процесів. Без них комплексність Святого Духа могла б спотворитись. А з іншого боку, ті первинні процеси, коли повертаються через Діву-Матір, знаходять вихід у мистецтві - малярстві та музиці, для яких Діва неминуче стає і покровителькою, і упривілейованим об'єктом.

Функція цього "Дівичо-Материнського" повинна розглядатися як така, що на-

буває своєї форми у символіці Заходу. Починаючи від високохристиянської сублімації, якої вона прагне і часом переступає її, розширюючи до екстралінґвістичних сфер того, що неназване, Діва-Матір займає ту величезну територію, яка лежить по обидва боки вставних мовних одиниць. Вона додає до Християнської Трійці і до Слова, що окреслює той зв'язок, різноманітність, яку вони привласнюють.

Підпорядкування материнського лібідо досягнуло апотеозу, коли зосередилося на темі смерти. *Страждальна Матір* не знає чоловічого тіла, окрім тіла свого мертвого сина, і єдине, що викликає співчуття, (яке різко відрізняється від дещо байдужої безтурботности Мадон-годувальниць), - це сльози, які вона проливає над мерцем. Оскільки є воскресіння, то як Матір Божа, вона повинна знати це, ніщо не оправдовує вибух болю Марії під хрестом, хіба-що її бажання відчути у власному тілі смерть людської істоти, від чого її рятує жіноча доля бути джерелом життя. Чи могло б так бути, що любов плакальниць над мерцями, така ж загадкова як і давня, пов'язана з тією самою пристрастю жінки, яку ніщо не задовольняє, а саме, з пристрастю відчути той суто чоловічий біль мужчини, який помирає в кожний момент екстазу через настирливу ідею про його власну смерть? Так чи інакше, біль Марії в жодному випадку не пов'язаний з вибухом трагічних відчуттів: радість і навіть якийсь тріумф ідуть за її сльозами, немовби переконання, що смерті не існує; і це було ірраціональним, але непорушним материнським переконанням, на якому мав би триматися принцип воскресіння. Чудова ілюстрація перекручень, які є між прагненням чоловічого тіла та неґацією смерти, перекручень, параноїдної логіки яких не можна не зауважити, майстерно представлена відомою *Stabat Mater*. Усі вірування у воскресіння закорінюються у мітологію і позначені домінуванням богині-матері. Це правда, що Християнство знайшло своє покликання у заміщуванні того біоматеринського детермінізму постулатом, що безсмертність належить імені Отця. Але воно не досягло б своєї символічної революції без посилання на жіноче трактування безсмертної біології. Маріїн виклик смерті є темою, яка дійшла до нас у численних варіантах *Stabat Mater*, і яка у тексті, який приписували Джакопону да Тоді, навіть сьогодні захоплює нас завдяки музичним композиціям Палестріна, Перґолєссі, Гайдна і Россіні.

Давайте прислухаємося до барокового стилю молодого Перґолєссі (1710-1736), який, помираючи від туберкульозу, написав свою безсмертну *Stabat Mater*. Його музична винахідливість, яка через Гайдна пізніше відгукнулась у творах Моцарта, мабуть виявляє його один і єдиний клич безсмертю. Але якщо цей вигук пролунав як звертання до Марії, яка стикається зі смертю свого сина *"Eia Mater, fons amoris!"* ("Радуйся мати, джерело любови!"), то чи це не було тільки залишком бароково-го періоду. Людина долає немислиму смерть постулюванням материнської любови на її місці, - на місці і замість смерти і думки. Ця любов, від якої божественна любов є просто відгалуженням, і то не завжди переконливим; у психологічному сенсі є, можливо, пригадуванням ранньої ідентифікації первинного притулку, який забезпечував виживання новонародженої дитини. Логічно, така любов є насправді наростанням болю саме у той момент, коли руйнується ідентичність думки і живого тіла. Можливості комунікації відкидаються, тільки витончений спектр звуку, дотику, видимих слідів, що є предтечею мови і який заново виринає при її відсутности, зберігся як щит проти смерти. Це цілком "нормально" для зображення материнського, яке міститься у приглушеному болеві, що зветься любов'ю. Ніхто не може

уникнути цього, хіба-що за винятком святого, містика чи письменника, який через владу мови не може досягнути нічого кращого, ніж розглянути розповідь про матір як опору любови, та зідентифікувати себе з любов'ю і з тим, чим він є насправді - з полум'ям язиків, виходом із зображувальности. Чи тоді сучасне мистецтво не повинно бути для тих небагатьох, хто причетний до нього, насаджуванням цієї материнської любови, вуалі над смертю, у самому місцезнаходженні смерти і з повним усвідомленням того факту? Сублімоване вшанування інцесту...

Єдина з її статі

Фройд колекціонував поряд з іншими предметами мистецтва та археології численні статуетки, які зображують матір-богиню. Однак, це зацікавлення вченого тільки принагідно згадується у його працях. Воно з'являється, коли Фройд розглядає артистичну творчість і гомосексуалізм у зв'язку із Леонардо да Вінчі і розшифровує там вплив архаїчної матері, яку розглядає з погляду її впливів на мужчину і зокрема, на його дивну функцію змінювати мови. Коли Фройд аналізує заснування і видозміни монотеїзму, він підкреслює, що християнство наблизилось до поганських мітів через інтеґрування, через і всупереч строгим заходам іудаїзму підсвідомого пізнання материнсько-жіночого. Але даремно дошуковуватися серед пацієнтів, яких обстежував Фройд, матерів та їхніх проблем. Це могло б привести до думки, що материнство було розв'язкою неврозу, і за своєю природою вилучало психоаналіз як інше можливе пояснення. Тоді чи повинен психоаналіз з такого пункту бачення торувати шлях до релігії? Єдина річ, про яку нам Фройд розповідає дуже спрощено, і яка стосується материнства, це бажання, яке для дитини є трансформацією або заздрости до пеніса або анальним стимулом, що дозволяє йому відкрити невротичне рівняння "дитина - пеніс - кал". Так нас просвітили, зосереджуючи увагу на природних аспектах чоловічих уявлень з пошаною до народження дитини, і жіночих уявлень, які у своїх істеричних лабіринтах містять чоловічі уявлювання. Та залишається фактом те, що як тільки втягуються складнощі і пастки материнського досвіду, то Фройд пропонує хіба величезне *ніщо*, яке для тих, хто повинен проаналізувати його, окреслюється тим чи іншим зауваженням щодо матері Фройда, яка в кухні переконує свого сина, що його власне тіло не є чимось вічним, безмертним і що колись воно покришиться як тісто; або сумна фотографія Марти Фройд, дружини - ціла мовчазна розповідь... Отже, для його послідовників залишається цілий континент для досліджень, темні аспекти якого вперше заторкнув Юнґ, який дістав усі свої езотеричні опіки пальців при звертанні уваги на деякі больові точки уявлень про материнство, точки, які досі чинять опір аналітичній раціональності (3).

Без сумніву, мав би бути шлях наближення до нез'ясованих зон, які материнство відводить жінці: є потреба прислухатися уважніше, ніж завжди, до того, про що матері говорять сьогодні через їхні економічні труднощі і крім вини, успадкованої від надто екзистенціального фемінізму; через власний дискомфорт, безсоння, радість, злість, бажання, біль і задоволення. Одночасно, варто спробувати краще зрозуміти величний конструкт Материнського, який Захід ґрунтовно розвинув у образі Діви, і з нескінченої історії якого я виокремила кілька епізодів.

Тоді чим є те, що уможливило у цьому зображенні матері, яка єдина зі своєї статі пішла проти обидвох статей, притягнути жіночі бажання як до ідентифікації,

так і до самого посередництва тих, хто відповідає за підтримування охорони символічного і суспільного порядку?

З вашої згоди я дозволю собі стверджувати через гіпотезу, що дівичо-материнське є способом (і непоганим) з'ясування жіночої параної.

- Діва набуває форми свого жіночого заперечення іншої статі (мужчини), але долає його встановленням третьої особи: я не запліднена тобою, а Ним. Результатом є непорочне зачаття, (без чоловіка і без сексу), зачаття Бога, з існуванням якого жінка, звичайно, має щось робити, за умови, що вона визнає своє підпорядкування цьому існуванню.

- Діва набуває форми параноїдної пристрасти до влади перетворенням жінки у Королеву неба і у Матір земних інституцій (Церкви). Але вона досягає успіхів у тамуванні тієї меґаломанії, ставлячи її на коліна перед дитиною-богом.

- Діва перешкоджає бажанню убивати чи поглинати сильним оральним органом (грудьми), облагороджуванням болю (ридання), і спонуканням заміни сексуального тіла вухом розуміння.

- Діва набуває форми параноїдної фантазії бути вилученою з часу і смерти через надто прикрашуваний образ Успення.

- Діва особливо погоджується із запереченням іншої жінки (що, без сумніву, враховує заперечення матері жінки) утвердженням образу Унікальної Жінки: єдиної серед жінок, єдиної серед матерів, єдиної серед людей, ще й тому, що вона безгрішна. Але підпорядкування цьому прагненню унікальности відразу ж стримується постулатом, згідно з яким, унікальність досягається тільки підсиленням мазохізму: кожна жінка, гідна жіночого ідеалу, втіленого Дівою як недосяжною метою, могла би бути тільки черницею, мученицею чи, якщо вона заміжня, тією, що веде такий спосіб життя, який міг би визволити її від "земних" умов і підготувати до найвеличнішої сублімації відчуження від власного тіла. І нагорода: обіцяний екстаз.

Майстерна рівновага між згодою і примусом, викликаними жіночою параноєю і трактуванням дівичого материнства, наче завершує зусилля суспільства узгодити залишки матрилінеарности і підсвідомі потреби первинного нарцисизму, з одного боку, а з іншого - вимоги нового суспільства, яке засноване на обміні продукції, що вимагає внеску суперего і покладається на символічний батьківський фактор.

Оскільки сьогодні тій розумно збалансованій архітектурі загрожує руйнація, то це породжує таке питання: які аспекти жіночої психіки зображення материнства не з'ясовує, або з'ясовує так, що жінки XX ст. сприймають це як занадто натягнуте пояснення?

Несказаність, без сумніву, передусім тяжіє над материнським тілом: ніякий означник не може підняти її, не залишивши нагадування, що означник завжди є значенням, комунікацією чи структурою, тоді коли жінка як мати може бути тільки дивною згорткою, яка перетворює культуру в природу, а мовлення - у біологію. Хоча це стосується кожного жіночого тіла, проте, гетерогенність, яка не може бути підпорядкованою в означнику, потужно вибухає з вагітністю (поріг природи й культури) і з приходом дитини (що видаляє жінку з її єдиности і дає їй нагоду, але не запевнення, доступу до іншого, до етичного). Ці особливості материнського тіла перетворюють жінку у буття згорток, у катастрофу буття, яке не здатне співвідноситися з діалектикою трійці чи додатками до неї.

Мовчанкою обходять фізичне та психологічне терпіння при пологах, і особливо

самопожертвування, викликане перетворенням в анонімність для того, щоб перейти суспільні норми, якими можна було б знехтувати, але в які *треба* втягнути дитину, щоб вона здобула освіту і приєдналася до ланцюга поколінь. Терпіння пов'язане з тріумфуванням - амбівалентність мазохізму - враховуючи яке, жінка, стійка до збочень, насправді дозволяє собі закодовану, фундаментальну перверсійну поведінку, основну запоруку суспільства, без якої суспільство не відтворюватиме і не підтримуватиме стабільність стандартної родини. Жіноча перверсія відсутня у роздробленні чи у дон-жуанському розмножуванні об'єктів бажання; вона зразу узаконюється, якщо не перетворюється у параною, за допомогою мазохізму: уся сексуальна "розбещеність" сприйметься і тому стане несуттєвою завдяки тому, що дитина скріплює такі виливи почуттів. Жіноча перверсія згорнена як спіраль у бажанні закону як бажанні відтворення і продовження, вона підносить жіночий мазохізм до статусу структури-стабілізатора (всупереч його збоченням); ґарантування ролі матері, у яку вона повинна увійти, забезпечує їй нагороду приємности. Така закодована перверсія, такий рівний бій між материнським мазохізмом і законом, завжди використовували тоталітарні режими, щоб здобути підтримку жінки, і, звичайно, вони добивалися цього досить легко. Однак, замало "осуджувати" реакційну роль матерів на службі "домінуючої чоловічої влади". Треба перевірити, наскільки та роль відповідає біосимволічним прихованим станам материнства, і на основі цього постаратися зрозуміти, що коли міт Діви не підпорядковується тим станам чи не може надалі це робити, то як вони спонукають жінок бути відкритими до найстрахітливіших форм маніпуляції, не беручи до уваги засліплення чи чистої і простої погорди проґресивних активістів, які відмовляються ближче придивитися до цього питання.

Серед моментів, які відсутні у мітах про Діву, є питання про війну між матір'ю і дочкою, війна, яку майстерно і дуже швидко викликали висуванням Марії як універсального і особливого образу, але образу, який ніколи не є унікальним, тобто "єдиним зі своєї статі". Ставлення до іншої жінки у нашій культурі було потужно представлене протягом минулого століття потребою переформулювати трактування її любові й ненависти, успадковані із *Бенкету* Платона, трубадурів, і Нашої Пані. На цьому рівні материнство також відкриває перспективу: жінка рідко (хоч і необов'язково) відчуває пристрасть до іншої жінки, не займаючи місця її матері - не стаючи матір'ю і, що особливо, не навчаючись повільно розрізняти себе в одному і тому ж бутті - як буття віч-на-віч з її дочкою змушує її до того. Тут знову материнство вказує дорогу до можливого вирішення: жінка рідко коли, не кажу що ніколи, не переживає пристрасти - любови чи ненависти - до іншої жінки, без того, щоб в даний момент не зайняти місце своєї матері - без того, щоб самій стати матір'ю і, навіть важливіше, - без того, щоб перейти процес відрізнення себе від власної дочки, від її подоби, із присутністю якої вона мусить стикатися.

Насамкінець, вилучення іншої статі (чоловічої) надалі неможливе під егідою третьої особи, гіпостазованої у дитині як посередник: "ні я, ні ти, але він, дитя, третя особа, не-особа, Бог, ким я власне і є, в остаточному аналізі..." Якщо це є виняток, то жіноче буття, яке бореться у ньому, щоб зберегти себе, вимагає не обожнювання третьої особи, а паритетности до сильних вартостей, до сильних *еквівалентів влади*. Сьогодні жіночий психоз підсилюється і поглинається пристрастю до політики, науки, мистецтва. Варіант, який супроводжує материнство, можна, здається,

аналізувати легше, ніж інші, якщо йдеться про відкидання протилежної статі, яке наявне в материнстві.

Що дає таке відкидання? Без сумніву, що не дає жодного розуміння іншого як "сексуального партнера" у наперед установленій гармонії первісної андрогінії. Швидше, воно веде пізнання того, що не піддається редукції, до пізнання несумісного інтересу обох статей у обстоюванні їхньої відмінности, у пошуках одне одного, і нарешті до пізнання жінки, яка придатна для заповнювання.

Ось деякі із питань, які стосуються материнства і які навіть сьогодні, після Діви, залишаються без дискурсу. Вони в цілому наводять думку про потребу етики для тієї "другої" статі, яка, як дехто вважає, пробуджується.

Однак ніщо не натякає на те, що жіноча етика можлива, а Спіноза навіть вилучив жінок (разом із дітьми і божевільними) зі своєї етики. Тепер, коли сучасну етику вже не розглядають як те саме, що й мораль, коли етика не уникає заплутаної і неминучої проблематики закону, а порушує у законі проблему тіла, мови, задоволення - то у цьому випадку переформулювання закону вимагає внеску жінок. Жінок, що сповнені прагнення відтворювати (мати стабільність). Жінок, які є здатними на те, щоб наша мовленнєва природа, яка знає, що є смертною, змогла протистояти смерті. Матерів. Єретична етика, відокремлена від моралі, *єретика*, є, можливо, тим, що в житті породжує зв'язки, думки, і в тому числі стерпну думку про смерть: єретика не є смертю, а любов'ю... *Eia mater, fons amoris*... Тому знову прислухаємось до *Stabat Mater*, і до музики, до всієї музики. Вона поглинає богинь і усуває їхню необхідність.

Переклад Христини Сохоцької та Марії Зубрицької

Примітки

1. Тут можна віднайти перегуки з думками М. Ворнер, викладеними у її книзі "Єдина з її статі: міф і культ Діви-Марії" (Alone of All Her Sex, New York, 1976) та чльзи Беренде "Єдиність материнського" (Le Maternel singulier, Paris. 1977).
2. Dumezil J. La Religion romaine archaique Paris. 1974)
3. Юнґ відзначає "ієрогамні" стосунки між Марією та Христом, як надмірну охорону Діви від первородного гріха, який відсуває її на марєінеси людства; він також виокремлює прийняття Ватиканом Успення як догми, вбачаючи у ньому значну перевагу католицизму над протестантизмом.

Соллерс Філіп (1936) - французький письменник, представник "нового роману", критик, редактор журналу *"Тель Кель"*, який зібрав довкола себе критиків-інтелектуалів лівої орієнтації.
Генрі Міллер (1891-1980) - американський письменник, шокував читацьку публіку показом у своїх творах сексуальних перверсій, часто вдавався до умовно непристойної мови.
Антонін Арто (1896-1948) - французький драматург, актор, поет і теоретик ідеї "театру жорстокости".
Святий Бернард (1090-1153) - відомий церковний діяч, містик, визначний духовний лідер Західної церкви XII ст.
Екгарт Майстер (1260-1327) - німецький теолог, містик. Його основна доктрина: тільки Бог насправді існує, і будь-яка творчість можлива настільки, наскільки душа перебуває у контакті з Богом, а контакт можливий тільки тоді, коли людина звільнилася від гріха.
Дунс Скотт (1265-1308) - шотландський теолог і філософ, один із найвпливовіших мислителів середньовічної схоластики, відомий у теології захистом концепції непорочного зачаття Діви Марії.
П'єро делла Франческа (1420-1492) - італійський художник доби Відродження.
Св. Катерина (з Александрії) - леґендарна християнська мучениця, яку обезголовили у IV ст. за популяризацію християнських ідей та виступи проти ідолів.
Катерина з Сієни (1347-1380) - італійський містик, авторка проповідей (найвідоміша *"Діалог"*) - канонізована у 1461 році.
Джованні Батіста Перголєссі (1710-1736) - італійський композитор, мав вплив на формування стилю рококо у музиці.
Джакопоне да Тоді (1230-1306) - відомий італійський поет середньовіччя, якому приписують літургічну поему *Stabat Mater.*
Св. Тома (Аквінський) (1224-1271) - теолог-домініканин, відомий своєю концепцією синтезу релігійної та філософської думки.
Ґротсвіта з Ґандергайму (935-1000) - авторка драм на християнські теми, творчість якої є перехідним етапом від античної драми до середньовічної.
Оріген (185-254) - один з найвидатніших теологів ранньої Східної Церкви, який поєднав у своєму вченні християнство із неоплатонізмом та елементами стоїцизму.
Св. Іриней (140-200) - відомий як батько католицької теології, перший із Отців Церкви систематизував релігійні та теологічні традиції церкви.

Елейн Шовалтер (1941) - відома американська дослідниця літератури, представниця феміністичної критики, авторка книг *"Їхня власна література: британські жінки-прозаїки від Бронте до Лессінг" (A Literature of Their Own: British Women Novelists From Bronte to Lessing, 1977), "Жіноча недуга: жінки, божевілля й англійська культура" (Female Malady:Women, Madness and English Culture, 1985), "Нова феміністична критика: есе про жінок, літературу і теорію" (The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory, 1985), "Промовляння роду" (Speaking of Gender,1989), "Сексуальна анархія: рід і культура в Fin de Siecle" (Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle, 1990).* Сьогодні Е. Шовалтер - професор англійської літератури у Прінстонському університеті.

Шовалтер ставить перед собою такі основні завдання, як нове відкриття історії жіночої літератури та культури, з'ясування нагальних проблем феміністичної критики, обґрунтування необхідности освітньо-педагогічних реформ для деканонізації канонів та руйнування стереотипів. На думку Шовалтер, ці завдання спричинені тим, що жіноча культура є "німою" на тлі пануючої чоловічої культури. Американська дослідниця стверджує, що жіноча літературна субкультура, подібно до культур інших меншин, проходить в своєму розвитку три основні фази: імітації та інтернаціоналізації домінуючих літературних видів, протесту проти цих стандартів та захисту своїх прав як меншини, самовідкриття та пошуків самоідентичности. Ці етапи Шовалтер відповідно називає: жіночний, феміністичний та жіночий. У книзі *"Жіночі недуги"* подано глибокий культурний аналіз способів визначення та потрактування жіночого божевілля у XIX-XX ст. в Англії, а також довгий ланцюг культурних асоціацій, що пов'язують жіночність та божевілля.

Шовалтер запровадила в літературний обіг термін "ґінокритика", яка відрізняється від феміністичного аналізу. Феміністична критика, на думку Шовалтер, зосереджує свою увагу на жінці як читачеві чоловічих текстів, є "політичною та полемічною" і має обмежені можливості для створення своєї теорії. Така критика досліджує значення сексуальних кодів, розглядає "жінку-як-знак" в історичному та суспільному контексті. Суспільна орієнтація феміністичної критики зумовлена значним впливом ідей та концепцій С. де Бовуар. Ґінокритика зосереджується на постаті жінки-письменниці і шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури. Підкреслене наголошування критики на жіночій культурі має багато спільного з такими галузями, як антропологія, історія та соціологія. У статті *"Феміністична критика у пущі"* (1981) авторка розрізняє чотири моделі ґінокритики: біологічний, лінгвістичний, психоаналітичний і культурний. Запозичивши в англійських антропологів визначення "дикої зони" для характеристики жіночої культури як марґінесу чоловічої, Шовалтер досліджує перспективи цього неосвоєного культурного простору.

Твердження та ідеї Е. Шовалтер жваво обговорюються у літературознавчих колах США і є каталізаторами у процесі формування феміністичного дискурсу на американському континенті. Її тексти яскраво ілюструють відмінність соціоісторичного та емпіричного характеру американського варіанту феміністичної теорії від французької феміністичної критики, переобтяженої психоаналізом Ж. Лякана та деконструктивізмом Ж. Дерріди.

Запропонований нижче текст статті Е. Шовалтер *"Феміністична критика у пущі"* перекладено за виданням: E. Showalter. *Feminist criticism in the wilderness* // Critical Inquiry. 1981. Vol. 8. P. 179-205.

Марія Зубрицька

ФЕМІНІСТИЧНА КРИТИКА У ПУЩІ

Плюралізм і феміністична критика

Жінки не мають порожнечі в собі
а, навпаки, вони передбачливі.
І на дні гарячих клітин своїх сердець
Вони задовольняться хлібиною, що
припала пилом.

Луїза Боган. "Жінки".

У чудовому і дотепному діалозі з 1975 р. Кароліна Гайлбрун і Кетерін Стимпсон визначили два полюси феміністичної літературної критики. Перший з них, праведний, сердитий і застерігаючий, вони порівняли зі Старим Завітом, "що шукає за гріхами та помилками минулого". Другий, безкорисливий і спраглий за витонченістю уяви, вони порівняли із Новим Завітом. Вони прийшли до висновку, що обидва напрямки потрібні хоча б тому, що тільки Ієремії ідеології можуть вивести нас із "Єгипту жіночого рабства" до обіцяної землі гуманізму (1). Метью Арнольд також вважав, що літературні критики можуть загинути у пущі раніше, ніж вони досягнуть "обітованої землі безкорисливости". Гайлбрун і Стимпсон були неоарнольдіянцями як і годилось факультетським представникам Колумбійського та Барнадського університетів. Але якщо у 1980-х рр. критики-феміністи блукають у пустелі, то ми знаходимося серед хорошої компанії, оскільки, як повідомляє нам Джеффрі Гартман, "уся критика знаходиться у пущі" (2). Феміністичні критики можуть дуже здивуватися, побачивши нас серед цієї групи теоретичних першопрохідців, оскільки в американській літературній традиції пустиня була тільки чоловічою сферою. Однак між феміністичною ідеологією та ліберальними ідеалами безкорисливости пролягає пуща теорії, яку ми також повинні заселити.

Донедавна феміністична критика не мала теоретичної основи; вона була емпіричною сиротою у теоретичній бурі. У 1975 р. я переконалася, що жоден теоретичний маніфест не може точно пояснити ті різноманітні методики та ідеології, які називали себе феміністичним читанням або писанням (3). Наступного року Аннет Колодни додала свої спостереження про те, що феміністична літературна критика з'явилася "радше як комплект взаємозамінних стратегій, ніж якась послідовна школа чи течія однодумців" (4). З того часу ті завдання, які ми висловлювали, не були помітно пов'язані між собою. Темношкірі критики протестують проти "суцільної мовчанки" феміністичної критики щодо темношкірих жінок-письменниць та жінок-письменниць з "третього світу", і закликають до естетики темношкірих феміністок, які мають справу як з расовою, так і сексуальною політикою. Марксистські феміністи бажають зосередити свою увагу на проблемі класів і статі як на вирішальному

факторі літературної продукції (5). Історики літератури хочуть відновити втрачену традицію. Критики, вишколені у деконструктивістських методологіях, бажають "синтезувати літературну критику, яка є текстуальною і феміністичною" (6). Критики, послідовники Фройда і Лякана, хочуть теоретизувати над проблемою ставлення жінок до мови та значущість цього ставлення.

Першою перешкодою для створення теоретичної структури феміністичної критики було небажання багатьох жінок обмежити експресивне та динамічне підприємництво. Відвертість феміністичної критики сподобалася передусім американцям, які сприймали дебати структуралістів, постструктуралістів та деконструктивістів у 70-х рр. як нудні та оманливо об'єктивні, як вершину шкідливої чоловічої лектури, від якої багато феміністок бажали втекти. Вірджинія Вульф, згадуючи у книжці *"Власна кімната"*, як їй заборонили увійти до університетської бібліотеки, символічного святища чоловічого *logos*, слушно зауважила, що хоча "неприємно стояти перед замкненими дверима кімнати, але ще гірше бути замкнутим всередині". Прихильники антитеоретичних позицій простежили своє походження від Вульф та інших феміністичних містиків, таких як Мері Дейлі, Адрієнн Рич та Маргарет Дюрас, які висміювали безплідну самозакоханість чоловічої науковости і прославляли успішне вилучення жінок з їх патріархального методологізування. Отже, для декого феміністична критика була актом опору теорії, засудженням канонів та ідей, того, що Джозефін Денован називає "способом заперечення у фундаментальній діалектиці". Як заявила Джудіт Фетерлі у книзі *"Читач, що чинить опір"*, феміністична критика характеризується "опором кодифікації і відмовою мати свої параметри завчасно визначеними". В іншому місці я говорила із певним співчуттям про підозріння до монолітних систем і відмову від сцієнтизму в літературних дослідженнях, на чому наголошували багато феміністичних критиків. У той час, як наукова критика боролася за те, щоб очистити себе від суб'єктивности, феміністична критика підтвердила авторитетність досвіду (7).

Однак тепер виходить, що те, що здавалося теоретичною безвихіддю, насправді було еволюційною фазою. За етикою пробудження наставала, принаймні в університетах, друга стадія, яка характеризувалася турботою про ізоляцію феміністичної критики від критичної спільноти, яка щораз більше ставала теоретичною у своїх інтересах та байдужою до жіночого писання. Питання про те, як феміністична критика повинна визначати своє ставлення до нових критичних теорій та теоретиків викликало гострі дебати у Європі і Сполучених Штатах. Ніна Аурбах зазначила відсутність діалогу і запитує, чи не сама феміністична критика мусить відповідати за цю відсутність.

Феміністичні критики особливо неохочі зараховувати себе до невтаємничених. І в тому розумінні наше сестринство стало надто потужним; ми настільки віримо в себе як у сильну школу, що відмовляємося від комунікування з її силовою мережею пристойности, про яку заявляємо, що хочемо її змінити (8).

Але, замість, ніж відмовлятися від спілкування з цими мережами, феміністична критика справді безпосередньо зверталася до них у своїх інформаційних засобах: *PMLA (Publication of Modern Language Association), Diacritics, Glyph, Tel Quel, New Literary History, Critical Inquiry.* Для тих феміністичних критиків, які шукають роз'яснення, таке розмноження тих засобів видається плутаниною.

Існує два види феміністичної критики, і щоб спростити їх (як це робить більшість

коментаторів), треба постійно перебувати у стані захоплення їхніми теоретичними потенціями. Перший вид - ідеологічний: він цікавиться феміністами і пропонує феміністичні способи читання текстів, які розглядають образи і стереотипи жінок у літературі, неправильне уявлення про жінок у критиці та жінку-як-знак у семіотичній системі. Але це не все, що може зробити феміністичне читання; воно може бути визвольним інтелектуальним актом, як це пропонує Адрієнн Рич:

"Радикальна критика літератури, феміністичної у своєму пориві передусім візьме роботу як ключ до розгадки того, як ми живемо і як жили, як нас вели до уявлення про себе, як наша мова заманила нас у пастку і як визволила нас, як сам акт найменування донедавна був прерогативою чоловіків і як ми можемо почати розуміти і називати, а отже, й жити заново" (9).

Ця підбадьорлива зустріч з літературою, яку я називатиму *феміністичні читання чи феміністична критика*, є, по суті, способом інтерпретації, одним із багатьох, які будуть дозволені і введені у будь-чий складний текст. Дуже важко пропонувати теоретичну когерентність у діяльності, яка за своїм характером є як вибірковою, так і загальною, хоча як критична практика феміністичне читання, без сумніву, було впливовим. Але у вільній грі інтерпретування феміністична критика може хіба змагатися тільки з альтернативними читаннями, які настільки застарілі, як і моделі старих машин, тобто таких читань, які відкидають тоді, коли їхнє місце займають новіші читання. Колодни, найвитонченіший теоретик феміністичної інтерпретації, зауважувала:

"Усе, що феміністи обстоюють, то це рівноцінне право визволяти нові (і можливо, відмінні від інших) значення тих самих текстів; і водночас своє право вибирати, які риси тексту брати як доречні, оскільки вони порушують нові і відмінні проблеми тексту. У цьому процесі критики-феміністи не претендують на остаточну чи структурну завершеність для своїх різних читань і читацьких систем, а тільки на їхню корисність при розпізнаванні конкретних здобутків жінки-як-автора та їхнього застосування при сумлінному декодуванні жінки-як-знака" (10).

Замість того, щоб занепасти духом через оці обмежені цілі, Колодни вважає їх щасливою нагодою для "грайливого плюралізму" феміністичної теорії, тобто плюралізму, який, як вона вважає, є "єдиною критичною позицією, сумісною з теперішнім статусом більшого жіночого руху". Її феміністична критика спритно минає мінне поле.

Чітко усвідомлюючи політичні питання, яких тут торкалися, та представляючи чудові документи, Колодни, тим не менше, не може переконати мене у тому, що феміністична критика повинна зовсім покинути надію на "створення якоїсь основної концепційної моделі". Якщо ми розуміємо критику як інтерпретування та переінтерпретування, то мусимо задовольнитися плюралізмом як критичною позицією. Якщо хочемо поставити запитання про процес і контекст письма, якщо ми щиро бажаємо зарахувати себе до аматорів, то ми не зможемо вилучити перспективи теретичного консенсусу на цій ранній стадії.

Уся феміністична критика є у певному розумінні ревізіоністичною, такою, що піддає сумніву адекватність сприйняття концепційних структур і, насправді, найсучасніша американська критика також претендує на те, щоб бути ревізіоністичною. Вражаючий і загальнозрозумілий приклад цього "ревізійного імперативу" описала Сандра Ґілберт: вона твердить, що найамбітніша феміністична критика "бажає де-

кодувати і демістифікувати усі замасковані запитання та відповіді, які завжди затінювали зв'язки між текстуальністю та сексуальністю, жанром і статтю, психосексуальною ідентичністю та культурною авторитетністю. Але на практиці ревізіоністична феміністична критика відновлює образу і будується на моделях, які вже існують. Ніхто не буде заперечувати, що феміністична критика має багато спільного з іншими сучасними критичними практиками та методологіями і що найкраща праця є якнайповнішою. Однак феміністична одержимість з виправленням, видозміною, доповненням, переглядом, гуманізацією чи навіть нападанням на чоловічу критичну теорію продовжує робити нас залежними від неї і затримує наш проґрес у розв'язанні наших теоретичних проблем. Щодо того, що я тут маю на увазі під "чоловічою критичною теорією", то це концепція творчости, історія літератури або літературна інтерпретація, які базуються повністю на чоловічому досвіді і подаються як універсальні. Доти, поки ми будемо розраховувати на андроцентричні моделі для наших найосновніших принципів, навіть якщо ми переглядаємо їх, додаючи феміністичний список літератури для довідок, ми не дізнаємося нічого нового. І коли такий процес однобічний, коли чоловіки-критики вихваляються своїм іґноруванням феміністичної критики, сумно знаходити критиків-феміністів, які прагнуть схвалення від "білих батьків", що не будуть ані слухати, ані відповідати. Деякі феміністичні критики взяли на себе такий ревізіонізм, який стає певною даниною; вони зробили Лякана обранцем жінок з *"Diacritics"* і примусили П'єра Макерея влізти у темні закутки душі, куди боявся вступити Енґельс. Згідно з висловлюванням Крістіани Маквард, ця проблема серйозніша у Франції, ніж у США: "Якщо неофеміністична думка у Франції, здається, зупинилася, то тому, що вона продовжувала живитися дискурсом власників" (12).

Для феміністичної критики настав час вирішувати, чи між релігією і ревізією можемо заявляти про будь-який власний твердий теоретичний ґрунт. У заохочуванні феміністичної критики, яка зосереджується на жінках, є незалежною та інтелектуально когерентною, я тим самим не підтримую сепаратистських фантазій радикально феміністичних візіонерів ані не вилучаю з нашої практики розмаїтість інтелектуального знаряддя. Але ми повинні запитати себе, що ми хочемо знати і як можемо знайти відповідь на питання, що походять з *нашого* досвіду. Я не думаю, що феміністична критика може віднайти придатне минуле в андроцентричній традиції критики. Вона має багато більше навчитися від жіночих студій, ніж від досліджень англійської філології, а також від міжнародної феміністичної критики, ніж від ще одного семінару з класики. Вона мусить знайти власну тему, власну систему, теорію та власний голос.

Визначення жіночности: ґінокритика і жіночий текст

Твір жінки є завжди жіночним; він не може не бути жіночним; з найкращого боку він є жіночним; тільки проблема полягає у визначенні того, що ми розуміємо під жіночним.

Вірджинія Вульф

Неможливо дати визначення жіночої практики письма, і ця неможливість існуватиме завжди, якщо ця практика не буде затеоретизованою, закритою, закодованою, але це не означає, що її нема взагалі.

Гелен Сіксу. "Сміх медузи".

На мою думку, цей процес визначення жіночности розпочався у минулому десятилітті. Феміністична критика поступово змістила свій центр від ревізіоністських читань до тривалого аналізу літератури, створеної жінками. Другим видом феміністичної критики, породженої цим процесом, є вивчення жінок як письменниць, і його суб'єктами є історія, стилі, теми, жанри і структури жіночого писання; психодинаміка жіночої творчости, траєкторія індивідуальної або колективної жіночої кар'єри, еволюція і закони жіночої літературної традиції. Для такого спеціального критичного дискурсу не існує жодного англійського терміна, і тому я придумала термін "ґінокритика". На відміну від феміністичної критики, ґінокритика пропонує багато теоретичних можливостей. Сприймання жіночого письма як нашої першочергової справи примушує нас зробити стрибок на новий концептуальний пункт спостереження і заново визначити природу теоретичної проблеми, яка стоїть перед нами. Це вже не ідеологічна дилема примирення ревізіоністського плюралізму, а суттєве питання розбіжностей. Як ми можемо конституювати жінок як окрему літературну групу? У чому ж відмінність жіночого писання?

Я вважаю, що Патриція Майєр Спакс була першим академічним критиком, який зауважив це зміщення від андроцентричної до гіноцентричної феміністичної критики. У книзі *"Жіноча уява"* (1975) вона вказала, що кілька феміністичних теоретиків зацікавилися жіночим писанням. Сімона де Бовуар у книзі *"Друга стать"* трактує жінок-письменниць завжди a priori і пропонує сприймати їх не так серйозно, як чоловіків; Мері Елман у книзі *"Роздуми про жінок"* схарактеризувала літературний успіх жінок як втечу від категорій жіночности; і, згідно зі Спакс, Кейт Міллетт у *"Сексуальній політиці"* "мало цікавиться жінками-письменницями, які обдаровані фантазією" (13). Широкосяжний аналіз Спакс розпочав період феміністичної літературної історії та критики, які знову поставили запитання про розрізнення жіночого писання і про те, як жіночість позначається на творчому жіночому самовираженні. У таких книгах, як *"Жінки літератури"* (1976) Еллен Моуерс, моя *"Їхня власна література"* (1977), *"Жіноча проза"* (1978) Ніни Баум, *"Божевільна жінка на горищі"* (1979) Сандри Ґілберт та Сузен Ґубар, *"Жінки-письменниці та поетична ідентичність"* (1980) Марґарет Гоман та в сотні есе і доповідей, жіноче письмо заявило про себе як про центральний проект феміністичних літературних студій.

Ця зміна наголосу відбулася також і в європейській феміністичній критиці. Сьогодні

більшість коментарів щодо французького феміністичного дискурсу підкреслили його фундаментальну відмінність від емпіричної американської орієнтації, його інтелектуальну закоріненість у лінґвістиці, марксизмі, неофройдизмі, психоаналізі Лякана та деконструктивізмі Дерріди. Незважаючи на цю відмінність, новий французький фемінізм має багато спільного з радикальними американськими теоріями під кутом бачення інтелектуальної приналежности та реторичної енергії. Концепція *écriture féminine*, вписування жіночого тіла і жіночої різниці у мову і текст - важливі теоретичні формулювання у французькій феміністичній критиці, хоча вона описує радше утопічну можливість, ніж літературну практику. [...] Гелен Сіксу, одна із провідних захисників *écriture féminine*, визнала, що крім декількох винятків, "ще не було жодного літературного твору, який би вписував жіночість", а Ненсі Міллер пояснює, що *écriture féminine* "упривілеює текстуальність авангарду, літературної продукції кінця XX ст. і є фундаментальною надією, якщо не схемою майбутнього" (14). Проте концепція *écriture féminine* дає змогу говорити про жіноче письмо, яке підтверджує *вартість* жіночности і визначає теоретичний проект феміністичної критики як аналіз різниць. За останні роки переклади важливих творів Юлії Крістевої, Сіксу, Люсі Іріґерей та чудового збірника *"Новий французький фемінізм"* зробили французьку критику сприйнятливішою для американських науковців-феміністів.

Англійська феміністична критика, яка увібрала в себе теорії французького фемінізму та марксизму, але традиційно більше скерована на текстуальну інтерпретацію, також просувається до зосереджености на жіночому письмі (16). У кожній країні наголошування відбувається по-різному: англійська феміністична критика, за суттю марксистська, акцентує увагу на пригнобленні; французький фемінізм, переважно психоаналітичний, зосереджується на приборканні; американська феміністична критика, головно текстуальна, наголошує на вираженні. Проте усі вони стали ґіноцентричними, усі намагаються віднайти термінологію, яка б урятувала жіночність від її стереотипних пов'язань з неповноцінністю.

Визначення унікальної відмінности жіночого письма, як і попереджували Вульф та Сіксу, повинно поставити нелегке і водночас вимогливе завдання. Чи є ця різниця справою стилю? Жанру? Досвіду? Чи вона створюється у процесі читання, як це твердять окремі теоретики текстуальної критики? Спакс називає відмінність жіночого письма "делікатною розбіжністю", яка свідчить про тонкий і невловимий характер жіночої практики письма. Однак ця невеличка розбіжність жіночого тексту спонукає нас відповідати так само делікатно і точно на незначні, але значущі відхилення, сукупну вагу досвіду і винятків, якими позначена історія жіночого письма. Перше ніж ми зможемо окреслити цю історію, мусимо відкрити її терпляче і скрупульозно; наші теорії повинні мати міцну основу у читанні та дослідженні. Але ми маємо нагоду через ґінокритиків дізнатись про щось міцне, тривале і справжнє, що стосується відношення жінок до літературної культури.

Сьогодні теорії жіночого письма використовують чотири моделі різниці: біологічну, лінґвістичну, психоаналітичну і культурну. Кожна з них є спробою визначити і диференціювати ознаки жіночого письма і жіночого тексту; кожна модель представляє також школу ґіноцентричної феміністичної критики зі своїми улюбленими текстами, стилями та методами. Вони взаємопереплітаються, але мають чітку послідовність у тому, що кожна наступна модель включає попередню. Тепер я спробую

розсортувати різні термінології і твердження цих чотирьох моделей різниці та визначити їхню придатність.

Жіноче письмо і жіноче тіло

Більше тіла, отже, більше творів.
Гелен Сіксу. "Сміх Медузи".

Органічна чи біологічна критика - це крайні твердження про різницю статі, тексту, незгладимо позначеного тілом: анатомія є текстуальністю. Біологічна критика - один з найбільш пророчих і заплутаних теоретичних формулювань феміністичної критики. Тільки згадка про анатомію тягне за собою ризик повернення до невдосконаленого есенціалізму, мистецьких теорій фалосу і яйників, які пригноблювали жінок у минулому. Вікторіянські лікарі вважали, що фізіологічні функції жінок забирають з їхньої мозкової діяльности близько двадцяти відсотків творчої енергії. Вікторіянські антропологи вважали, що фронтальні частини чоловічого мозку важчі і більше розвинуті, ніж жіночі, а отже, жінки розумово відсталіші.

У той час, як феміністична критика відкидає означення буквальної біологічної неповноцінности, виглядає, що окремі теоретики прийняли *метафоричні* ознаки жіночої біологічної різниці у писанні. У книзі *"Божевільна жінка на горищі"* Ґілберт та Ґубар, наприклад, будують свій аналіз жіночого письма навколо метафори літературного батьківства. "У патріархальній західній культурі, - зауважують вони, - автор тексту є батьком, прародичем, естетичним патріархом, чиє перо - інструмент, який породжує енергію подібно до пеніса". Вони продовжують твердити, що жіноче письмо глибоко позначене неспокоєм через відсутність фалічного авторитету: "Якщо перо - це метафора пеніса, то яким органом можуть жінки породжувати тексти?" (17).

На це реторичне запитання Ґілберт і Ґубар не пропонують жодної відповіди; але це серйозне питання обширного феміністичного дискурсу. Ті критики, котрі, як і я, будуть опротестовувати фундаментальну аналогію, можуть відповісти, що жінки породжують тексти мозком чи процесором з його компактно закодованими мікросхемами, входами та виходами, які є метафоричною маткою. Метафора літературного батьківства, як вказала Ауербах у своїй рецензії на *"Божевільну жінку"*, так само ігнорує "позачасову і більш пригноблюючу метафоричну рівність між літературною творчістю та народженням дитини" (18). Окремі метафори літературного *материнства* переважали у XVIII-XIX ст; процес літературної творчости за аналогією більше подібний до вагітности і родів, ніж до запліднення.

[...] Деякі радикальні феміністичні критики, передусім у Франції і США наполягають на тому, що ми повинні сприймати ці метафори як смішні; що ми повинні серйозно заново продумати і визначити біологічну диференціацію і її стосунок до жіночого письма. Вони твердять, що "жіноче письмо походить від тіла, що наша статева відмінність є також нашим джерелом" (20). У книзі *"Народжені від жінки"* Рич пише про своє переконання у тому, що:

"Жіноча біологія... має набагато більше радикальних ознак, ніж ми можемо це оцінити. Патріархальна думка обмежила жіночу біологію до її власної вузької специфіки. Феміністичне бачення відійшло від жіночої біології саме з таких при-

чин; я переконана, що воно прийде до того, щоб розглядати наше фізичне єство радше як ресурси, а не як долю. Для того, щоб жити повноцінним життям, ми вимагаємо не тільки *контролю* над нашими тілами... ми повинні досягнути єдности і резонансу нашого фізичного єства, тілесної основи нашого розуму" (21).

Феміністична критика, написана у біологічній перспективі, назагал наголошує на важливості тіла як джерела образности. Аліція Острікер, наприклад, заперечує, що сучасні американські жінки-поети вживають відвертішу, переконливішу анатомічну образність, ніж чоловіки-поети і що ця наполеглива мова тіла відмовляється від фальшивої трансценденції, яку досягають через відмову від тіла. Теренс Диґґорі у захоплюючому нарисі про Вітмена і Дікінсон показує, що фізична оголеність, цей потужний поетичний символ автентичности для Вітмена та інших чоловіків-поетів мала досить відмінні конотації для Дікінсон та її послідовників, які пов'язували оголеність з уособленням чи сексуальною експлуатацією жіночого голого тіла і які взамін вибрали захисні образи озброєного "я" (22).

Феміністична критика, яка сама намагається бути біологічною, писати від тіла критика, була інтимною, сповідальною, часто новаторською за стилем і формою. Рейчел Блау Ду Плессі у передмові *"Змиваючи кров"* до спеціального випуску *Feminist Studies*, присвяченому проблемам материнства, продовжує у коротких лірических абзацах описувати власний досвід усиновлення дитини, розповідати свої сни та сновидіння і роздумувати над "лікувальним сполученням тіла та розуму, які базуються не тільки на пережитому досвіді материнства як суспільної інституції, але також як біологічної сили, що промовляє через нас" (23). Така критика стає крикливо вразливою, оголює своє горло для ножа, оскільки наші професійні табу на саморозкриття досить стійкі. Та, коли вона перемагає, то осягає силу і гідність мистецтва. Її існування - прихований докір жінкам-критикам, які продовжують писати, як говорить Рич "десь з-поза своїх жіночих тіл". Ідеї тіла фундаментальні для розуміння того, як жінки концептуалізують свою ситуацію у суспільстві; але не може бути вираження тіла, яке не опосередковується лінґвістичними, суспільними та літературними структурами. Відмінність жіночої літературної практики повинна розглядатися, за словами Міллер, у "тілі її письма, а не у письмі її тіла" (24).

Жіноче письмо і жіноча мова

> *Жінки кажуть, що мова, якою ви розмовляєте, отруює ваш язик і губи. Вони кажуть, що мова, якою ви розмовляєте, складається зі слів, які вбивають вас. Вони кажуть, що мова, якою ви говорите, складається зі знаків, які, якщо їх правильно вимовляти, означають те, що чоловіки собі привласнили.*
>
> *Монік Віттіг. "Les Guerilleres".*

Лінґвістичні та текстуальні теорії жіночого письма висувають запитання, чи чоловіки і жінки вживають мову по-різному, чи статева різниця у мовному вживанні підлягає біологічному, суспільному та культурному теоретизуванню; чи жінки можуть створити власну мову і чи мовлення, читання і письмо позначені статтю? Американська, французька й англійська феміністична критика звернула увагу на

філософські, лінґвістичні та практичні проблеми жіночого вживання мови, та дискусія навколо цього питання найжвавіша у сфері ґінокритики. Письменники провадили наступ на те, що Рич називає "мовою гнобителів", мовою, яку іноді критикували як сексистську, а іноді - як абстрактну. Але проблема виходить далеко поза реформістські зусилля очистити мову від її сексистських аспектів. Як пояснює Неллі Ферман: "Саме за допомогою мови визначаємо і розділюємо на категорії сфери різниці та подібности, які дають нам змогу розуміти навколишній світ. Чоловічоцентристське категоризування переважає в американському варіанті англійської мови і тонко формує наше розуміння і сприйняття реальности; ось чому увага посилено спрямована на пригноблюючі жінок аспекти мовної системи, яку збудували чоловіки" (25).

На думку Каролейн Берк, мовна система є центром французької феміністичної теорії:

"Центральне питання найсучаснішого жіночого писання у Франції - знайти і застосувати відповідну жіночу мову. Мова - це місце, з якого треба розпочинати: *a prise de conscience* (захоплення свідомости) повинно йти за *a prise de la parole* (захопленням мови)... І з цього погляду, самі форми домінуючого виду дискурсу вказують на ознаки домінуючої чоловічої ідеології. Отже, коли жінка пише чи висловлює себе в існування, вона змушена говорити мовою, що певною мірою нагадує іноземну мову, мову, у якій вона почуває себе незручно" (26).

Багато французьких феміністок захищають революційний лінєвізм, усний розрив з диктатурою патріархального мовлення. Анні Леклерлк у *"Parole de femme"* ("Жіноча мова") закликає жінок "винайти мову, яка не є гнобительською, мову, яка не залишає язик безмовним, а навпаки, розв'язує його". Наприклад, Шанталь Шава у нарисі *"La chair liguistique"* ("Мила лінґвістика") поєднує біофемінізм і лінґвізм для того, щоб мова та істинна жіноча практика писання зартикулювали тіло:

"Для того, щоб повторно об'єднати книгу з тілом та задоволенням, ми повинні деінтелектуалізувати письмо... Але ця мова, з її розвитком, не здеґенерує і не висохне, не повернеться до безтілесного академізму стереотипних і невільницьких дискурсів, які ми відкидаємо.

...Жіноча мова повинна своєю природою продовжувати працювати пристрасно, науково, поетично, політично, щоб зробити себе невразливою" (С. 177-178).

Але вчені, які хочуть, щоб жіноча мова *була* інтелектуальною і теоретичною, яка б працювала в академічних установах, стикаються з чимось на зразок парадоксу, про що й заявила Ксав'єр Ґотьє: "Жінки будуть поза історичним процесом доти, доки будуть мовчати. Але якщо вони починають говорити і писати *так, як чоловіки*, то вони увійдуть в історію приборканими і відчуженими; це історія, яку, логічно кажучи, їхня мова повинна зруйнувати" (С. 162-163). Що ми повинні запропонувати, то це жіноче письмо, яке працювало б всередині "чоловічого" дискурсу, але працювало "безупинно, щоб деконструювати його: писати про те, про що не можна написати", і, згідно з Шошаною Фельман "виклик, кинутий жінкам, це не що інше, як "заново відкрити" мову, говорити не тільки проти, але й поза дзеркальну фалоґоцентричну структуру, встановлення статусу якої не буде більше будуватися на облудності чоловічого значення" (27).

Якщо без реторики, то що можуть розповісти нам лінґвістичні, історичні та антропологічні дослідження про перспективи жіночої мови? Концепція жіночої мови

не походить з феміністичної критики, вона дуже давня і часто з'являється у фольклорі та мітах. У таких мітах сутністю жіночої мови є її таємничість; що насправді описується, то це чоловіча фантазія про загадкову природу жінки. Геродот, наприклад, писав, що амазонки були здібними лінґвістами, які легко оволодівали мовами своїх чоловічих супротивників, хоча чоловіки ніколи не змогли вивчити жіночої мови. У *"Білій богині"* Роберт Ґрейвс романтично доводить, що жіноча мова існувала в доісторичний період матріархату; після великої битви статей матріархат був поборений і жіноча мова пішла у підпілля, щоб вижити у таємничих культах Елевсина і Коринту та зборищах відьом у Західній Європі. Мандрівники та місіонери у XVII-XVIII ст. принесли назад звістку про "жіночі мови" серед американських індіанців, африканців та азіатів (згідно з їхніми повідомленнями, розбіжності у лінґвістичній структурі були незначні). Існують певні етнографічні свідчення, що в окремих культурах жінки винайшли приватну форму спілкування, яка виникла з їхньої потреби протистояти мовчанню, яке наклали на них у громадському житті. В екстатичних релігіях, наприклад, жінки частіше висловлюються, ніж чоловіки, явище, яке антропологи приписують їхній відносній неспроможності артикулювати себе у формальному релігійному дискурсі. Але такі ритуалізовані та незрозумілі жіночі "мови" рідко бувають причиною для радости; відьом спалювали саме тому, що їх підозрювали в езотеричних знаннях і тому, що вони володіли мовою.

З погляду політичної перспективи, можна навести цікаві паралелі між феміністичною проблемою жіночої мови та повторенням "мовного питання" у загальній історії деколонізації. Після революції нова держава повинна вирішувати, яку мову зробити офіційною: мову, що є "психологічно нагальною", яка дозволяє "різновид сили, можливий тоді, коли розмова провадиться рідною мовою", чи мову, яка є шляхом, що веде до ширшої спільноти сучасної культури", спільноти, до розуміння плину думок якої можуть дати ключ тільки "іноземні" мови" (29). Мовне питання у феміністичній критиці виникло після нашої революції, і воно відображає напруження у жіночому русі між тими, хто воліє залишитися поза межами академічних установ та інституцій критики, і тими, хто б увійшов і навіть завоював їх.

Отже, пропаґанда жіночої мови - це політичний жест, який також несе величезну емоційну силу. Та, незважаючи на свій об'єднуючий заклик, концепція жіночої мови всіяна труднощами. На відміну від валійської, бретонської, свагілі чи амгарійської мов, тобто мов меншин або колонізованих груп, не існує ні рідної мови, ні мови з ознаками роду *(genderlect)*, якою б розмовляло в суспільстві жіноче населення і яка б суттєво відрізнялася від пануючої мови. Англійські та американські лінґвісти погоджуються, що "зовсім немає підстав вважати, що статі наперед запрограмовані розвивати структурно різні лінґвістичні системи". До того ж багато специфічних відмінностей у чоловічому та жіночому мовленні, інтонації та вживанні мови, яких ототожнили; не можна пояснити як "дві окремі статево специфічні мови", їх треба розглядати у рамках стилів, стратегій і контекстів лінґвістичного вживання" (30). Зусилля кількісного аналізу мови у текстах, які написали чоловіки чи жінки, як і комп'ютерний аналіз Мері Гаят сучасної белетристики *"Жіночий спосіб писання"* (1977), можна легко піддати критиці за трактування слів окремо від їхнього значення та мети. На вищому рівні аналізу, в якому дошуковуються "феміністичного стилю" у повторюванні стилістичних засобів, зразків образів та синтаксису у жіночому писанні, мають тенденцію переплутувати притаманні форми з перегляну-

тими результатами літературного вибору. Мова і стиль ніколи не є сирими та інстинктивними, але завжди є продуктами незліченних факторів, жанру, традиції, пам'яти та контексту.

На мою думку, завдання феміністичної критики - сконцентрувати свою увагу на жіночому доступі до мови, на доступному лексичному діапазоні, з якого можна вибрати слова, на ідеологічних та культурних детермінантах вираження. Річ не в тому, що мова не може виразити жіночу свідомість, а в тому, що жінок не допускали до повноти мовних ресурсів і що їх змушували до мовчання, евфемізму і тавтології. У серії своїх начерків лекцій з жіночого писання (начерків, які вона відклала чи заховала), Вульф протестувала проти цензури, яка відрізала жінкам доступ до мови. Порівнюючи себе з Джойсом, Вульф відзначила відмінності між їхніми вербальними територіями: "Сьогодні чоловіки шоковані, коли жінка говорить про те, що вона відчуває (як це робить Джойс). Однак література, яка завжди опускає заслони, не є літературою. Все, що ми повинні висловити, - розум і тіло, - це процес неймовірних труднощів і небезпеки" (31).

"Все, що ми повинні були висловити - розум і тіло". Замість того, щоб бажати обмеження жіночого лінґвістичного діапазону, ми повинні боротися, щоб відкрити і розширити його. Розриви у дискурсі, порожні місця, пропуски і замовчування - це не ті місця, де виявляє себе жіноча свідомість, а заслони "ув'язнення мови". Жіночу літературу досі переслідують привиди репресованої мови, і доки ми не позбудемося тих привидів, вона не повинна бути мовою, на якій ми засновуватимемо нашу теорію різниці.

Жіноче письмо і жіноча душа

Феміністична критика, психоаналітично зорієнтована, стверджує, що особливість жіночого письма залежить від душі автора та від ставлення статі до творчого процесу. Така критика втягує біологічні та лінґвістичні моделі різниці між статями у теорію жіночої душі чи "я", оформлених тілом, розвитком мови та соціалізацією ролі сексу. Тут є багато труднощів, які треба подолати; фройдівська модель вимагає постійного перегляду, щоб зробити її ґіноцентричною. В одному з ранніх ґротескових прикладів фройдівського редуктивізму Теодор Рейк висловив думку, що жінки мають менше писальних блоків, ніж чоловіки, оскільки їхні тіла збудовані так, щоб полегшити виділення: "Письмо, як сказав Фройд наприкінці свого життя, пов'язане із сечовиділенням, яке фізіологічно легше для жінок - вони мають ширший сечовий міхур" (32). Проте назагал психоаналітична критика зосереджує свою увагу не на об'ємному сечовому міхурі (чи це не могла би бути та частина тіла, з якої жінки ґенерують тексти?), а на відсутності фалоса. Заздрість через відсутність пеніса, комплекс кастрації та Едіпова фаза стали координатами Фройда для окреслення стосунку жінок до мови, уяви та культури. Французька психоаналітична школа, у якій перевагу має Лякан, розширила термін "кастрація" до загальної метафори жіночої літератури та лінґвістичних хиб. Лякан стверджує, що набуття мови і входження у її символічний порядок відбувається під час Едіпової фази, коли дитина набуває своєї статевої тотожности. Цей етап вимагає прийняття фалоса як упривілейованого значення та відповідного жіночого зміщення, як це пояснює Кора Каплан:

"Фалос як означник має центральну, вирішальну позицію в мові, бо якщо мова - це втілення патріархального закону культури, то її основні значення відсилають до повторення процесу, який встановлює статеву різницю та суб'єктивність. [...] Ось чому маленька дівчинка, податлива до символічного, тобто до мови та її законів, завжди є неґативним або опосередкованим інтросуб'єктивним зв'язком до третьої умови, що характеризується ідентифікацією з відсутністю" (33).

У психоаналізі "відсутність" традиційно пов'язувалася з жіночністю, хоча фройдівські критики Лякана можуть тепер робити свої лінґвістичні припущення. Багато феміністок вірить, що психоаналіз може стати потужним знаряддям літературної критики, і недавно відновилося зацікавлення фройдівською теорією. Але феміністична критика, що базується на фройдівському та постфройдівському психоаналізі, повинна постійно долати проблеми невигідного становища жінки та відсутности. У *"Божевільній жінці на горищі"* Ґілберт і Ґубар переглядають едіпівську модель історії літератури Ґарольда Блума як конфлікту між батьками та синами і приймають есенціалістичне психоаналітичне визначення жінки-мистця як зміщення, позбавлення спадщини та вилучення її. На їхній погляд, природа та "різниця" жіночого письма полягає у її неспокійному і навіть сповненому муками ставленні до жіночої ідентичности; жінка-письменник зазнає досвіду власного роду як "болісної перепони чи навіть хворобливої недостатности". Письменниця XIX ст. вписувала у текст власне безсилля, своє божевілля, своє голодування, агорафобію, і свій параліч; і хоча Ґілберт і Ґубар пишуть про XIX ст., діапазон їхніх алюзій та цитат висуває загальніші тези:

"Отже, самотність жінки-митця, її відчуття відчуження від чоловіків-попередників пов'язані з її потребою мати сестринських предтеч та спадкоємців, її нагальною потребою у жіночій аудиторії разом з її страхом антагонізму читачів-чоловіків, її культурно зумовленою соромливістю щодо самодраматизування, її острахом перед патріархальною авторитетністю мистецтва, її занепокоєністю порушенням жіночої винахідливости - усі ці феномени "інферіоризації" позначають боротьбу жінки за творче самовизначення та вирізняють її зусилля у самотворенні від зусиль протилежної статі" (34).

[...] Існує також цікава феміністична критика, яка базується на альтернативі до фройдівської психоаналітичної теорії: дослідження Анніс Прат про юнґівську історію жіночих архетипів, студія Барбари Риґні про ленґіанський аналіз розщепленого "я" у жіночій прозі та застосування Енн Дуґлас еріксонівського аналізу внутрішнього простору у жіночих творах XIX ст. (35). Останні п'ять років критики розмірковують над можливостями нового феміністичного психоаналізу, який не переглядає Фройда, а акцентує увагу на розвиткові та конструюванні ідентичности роду.

Чи не найбільше вражаючим та багатообіцяючим у феміністичному психоаналізі виглядає нове дослідження перед-едіпівської фази та процесу психосексуальної диференціації. Книга *"Відтворення материнськости: психоаналіз і соціологія роду"* (1978) Ненсі Ходоров мала величезний вплив на жіночі студії. Ходоров переглядає традиційну психоаналітичну концепцію розрізнення, процесу, шляхом якого дитина усвідомлює себе окремо, розвиває *ego*. Оскільки розрізнення відбувається стосовно матері (головний опікун), ставлення до матері "виникає у найраннішому розрізнюванні себе; "мати, яка є жінкою, стає і залишається для дітей обох статей "іншою" чи об'єктом" (36).

Яке ж значення феміністичного психоаналізу для літературної критики? Одним з тематичних зацікавлень критики було окреслення зв'язку "мати-дочка" як джерела жіночої творчости (37). Елізабет Абель (38) у своєму сміливому дослідженні жіночої дружби у сучасній жіночій прозі використовує теорію Ходоров, щоб показати не тільки взаємозв'язок жіночих характерів, а й те, що взаємостосунки жінок-письменниць визначаються психодинамікою жіночого єднання. [...] Хоча феміністичні моделі, що ґрунтуються на психоаналізі, можуть сьогодні запропонувати чудові відчитування окремих текстів, вони не можуть пояснити історичних змін, етнічної різниці чи економічних факторів. Щоб провести такі дослідження, ми повинні вийти з психоаналізу до гнучкішої та повнішої моделі жіночого письма, що максимально заглиблюється у культурний контекст.

Жіноче письмо і жіноча культура

> *Я розглядаю жіночу літературу як специфічну категорію, не у біологічному розумінні, а тому, що у певному розумінні це є література колонізованих.*
>
> *Крістін Рошфорт. "Привілей свідомости".*

Я думаю, що теорія, побудована на моделі жіночої культури, може забезпечити складніший і задовільніший спосіб дослідження специфіки та різниці жіночого письма, ніж ті теорії, які засновані на біології, лінгвістиці чи психоаналізі. Звичайно, теорія культури включає питання про жіноче тіло, мову, душу, але інтерпретує їх у суспільному контексті, у якому вона перебуває. Способи концептуалізації жінками свого тіла та своїх сексуальних функцій та функцій відтворення тісно пов'язані з культурним оточенням. Жіночу душу можна вивчати як продукт чи конструкцію культурних сил. Мова також входить до площини нашого розуміння суспільного виміру та умов, які визначають вживання мови, оформлення мовної поведінки та культурних ідеалів. Культурна теорія визнає, що існує суттєва різниця між жінками-письменницями: клас, раса, національність та історія - це літературні детермінанти, які є такими ж суттєвими як і стать. Однак жіноча культура формує колективний досвід, досвід, який пов'язує жінок-письменниць, долаючи час і простір. Таке наголошування на пов'язуючій силі жіночої культури відрізняє цей метод від марксистських теорій культурної гегемонії.

Гіпотези про жіночу культуру за останні десять років розвинули переважно антропологи, соціологи та історики, щоб відійти від чоловічих систем, ієрархій та вартостей і визначити справжню самоокреслюючу природу жіночого культурного досвіду. У сфері жіночої історії концепція жіночої культури досі є контроверсійною, хоча існує згода щодо її значущости як теоретичної проблеми. Ґерда Лернер так пояснює важливість дослідження жіночого досвіду:

"Жінка не включена в історію не тільки через змову чоловіків взагалі чи чоловіків-істориків зокрема, а й тому, що ми розглядали історію тільки через чоловіко-зцентровані терміни. Щоб виправити цю ситуацію й освітлити зони історичної теміні, ми повинні зосередитись на *жіночо-зцентрованих* дослідженнях, розглянути можливість існування жіночої культури у загальній культурі. [...] Історія повинна

зважати на жіночий досвід усіх часів і включити феміністичну свідомість як природний аспект жіночого минулого. І це основне завдання жіночої історії" (39).

[...] У XVIII-XIX ст. термін "жіноча сфера" виражав вікторіянське та джексонівське бачення окремішности ролі чоловіків та жінок, з певною субординацією жінок. Жіночу сферу окреслювали та підтримували чоловіки, але жінки часто приймали ці окреслення, як в американському "культі справжньої жіночности" та англійському "жіночому ідеалі". Деякі історики-феміністи сприйняли модель окремішности сфер і розглянули рух від жіночої сфери до жіночої культури та до активности за жіночі права як послідовний етап еволюції політичного процесу. Інші вбачають складніші взаємини між жіночою культурою та культурою взагалі. Як твердить Лернер:

"Важливо зрозуміти, що "жіноча культура" - це не субкультура і розглядати її як таку не можна. Важко повірити, що більшість живе у субкультурі... Жінки живуть у дуалізмі - як члени загальної культури і як учасники жіночої культури" (39, С. 52).

Погляд Лернер подібний до позицій деяких культурних антропологів. Особливо цікавим є аналіз жіночої культури, який провели оксфордські антропологи Шерлі та Едвін Арденер. Вони намагалися показати, що модель жіночої культури історично не обживалася і для доказу свого твердження використали відповідну термінологію. Два есе Е. Арденера *"Віра і проблема жінок"* (1972) та *"Знову повернувшись до "проблеми"* (1975) припускають, що жінки становлять *приглушену групу*, культурні межі якої та дійсність перекриваються, але зовсім невключені в *домінантну (чоловічу) групу*. Модель культурної ситуації жінок важлива для розуміння як їхнього сприйняття домінантною групою, так і сприйняття себе та інших. Терміном "приглушена" Арденер окреслює як проблему мови, так і проблему влади. Як приглушена, так і домінантна групи переконані у впорядкуванні ідей суспільної дійсности на рівні підсвідомого, але домінантні групи контролюють форми чи структури, у яких свідомість може бути артикульованою. Отже, приглушені групи повинні опосередковувати свої переконання через дозволені форми домінантних структур. Інакше кажучи, усі мови - це мови домінантного порядку, і жінки, якщо взагалі вони говорять, повинні промовляти через цей порядок. З погляду Арденера, жіночі думки знаходять своє вираження через ритуал та мистецтво, вираження, яке можуть розшифрувати етнографи як чоловіки, так і жінки, що намагаються усвідомлювати себе за ширмою домінантної структури (40).

На відміну від вікторіянської моделі доповнювальних сфер, групи Арденера представлені колами, що перетинаються. Більша частина приглушеного кола перебуває у межах домінантного кола; тут також є сеґмент, який знаходиться поза межами домінантности і тому (за терміном Арденера) "дикий". Можемо подумати про "дику зону" жіночого культурного простору, досвіду і метафізики. У просторовому розумінні - це площа, яка є не-чоловічою-землею *(no-man's-land)*, місцем, забороненим для чоловіка, яке відповідає тій зоні, що є поза обмеженнями для жінок. З погляду досвіду, це обстоює аспекти жіночого способу життя, яке перебуває поза чоловічим і не подібне до нього; знову існує відповідна зона чоловічого досвіду, чужа для жінок. Якщо ми метафізично чи категоріями свідомости думаємо про "дику зону", то вона не має відповідного чоловічого простору, бо уся чоловіча свідомість знаходиться у колі домінантної структури і тому досяжна для мови чи структурується нею. І у цьому розумінні "дике" - це завжди уявне; з чоловічого

пункту бачення, це просто проекція підсвідомого. Згідно зі культурною антропологією, жінки знають, як виглядає чоловічий сеґмент, - навіть якщо вони не бачили його ніколи, - оскільки він стає суб'єктом леґенди (подібно до пущі). Але чоловіки не знають, що знаходиться у дикій зоні.

Для деяких феміністичних критиків дика зона чи "жіночий простір" повинен бути адресою справжньої жіночо-зцентрованої критики, теорії, мистецтва, критики, яка має на меті надати символічної ваги жіночій свідомості, щоб невидиме зробити видимим, щоб спонукати мовчання говорити. Французька феміністична критика хоче зробити дику зону теоретичною основою жіночої різниці. У їхніх текстах дика зона стає місцем для революційної жіночої мови, мови всього того, що пригноблене, і для революційного письма, написаного "білим чорнилом". Це - Темний Континент, на якому вселився *"Сміх Медузи"* Г. Сіксу та *guerilleres* Віттіґ. Шляхом добровільного вступу у дику зону інші феміністичні критики твердять, що жінка може писати своїм способом, поза "обмеженими контурами патріархального простору" (41). Образ такої мандрівки популярний у феміністичних пошуках сьогоднішньої прози та в есе про них. Письменниця/героїня, часто у супроводі іншої жінки, мандрує до "материнської землі" звільненого бажання і жіночої автентичности; перехід до задзеркалля, як Аліси до Країни чудес, часто виступає символом цього переходу.

Багато форм американського радикального фемінізму романтично стверджує, що жінки ближчі до природи, до навколишнього світу, до матріархальних принципів, які одночасно є біологічними та екологічними. *"Ґін/Екологія"* Мері Дейлі та *"Зовнішність"* Маргарет Атвуд - це тексти, що витворюють таку жіночу мітологію. В англійській та американській літературі жінки-письменниці часто вифантазовують амазонські утопії, міста та країни, розміщені у дикій зоні або на пограниччі з нею. [...] Ці фантазії про ідилічну територію виявляють феномен, який феміністична критика повинна визнати в історії жіночого письма. Концепція жіночого тексту у дикій зоні - грайлива абстракція; у дійсності, до якої ми повинні звертатись як критики, жіноче письмо є "двоголосим дискурсом", який завжди є втіленням суспільної, літературної і культурної спадщини як приглушеної, так і домінантної групи (42).

Жінки-письменниці не перебувають ані *всередині,* ані *ззовні* чоловічої традиції; вони водночас перебувають всередині двох традицій, це "підводна течія", згідно з метафорою Еллен Моерс, головного русла. Різницю жіночого письма можна зрозуміти тільки через комплексний та історично закорінений культурний зв'язок. [...] Отже, перше завдання ґінокритики - точно визначити культурний центр жіночої літературної тотожности і описати сили, що перетинають індивідуальне культурне поле жінки-письменниці. Ґінокритика розглядає жіноче письмо і в контексті розмаїтости літературної культури: видів продукції та розподілу, взаємозв'язку автора та аудиторії, взаємозв'язку високого та популярного мистецтва, ієрархії жанру.

Оскільки концепція періодизації літератури базується на чоловічому письмі, жіноче письмо насильно асимілювали; ми обговорюємо добу Відродження, яка не була відродженням для жінок, чи говоримо про романтичний період, в якому жінки відігравали незначну роль, або модернізм, з яким жінки конфліктують. Водночас історію жіночого письма пригноблювали, залишаючи великі та загадкові лакуни у розвитку жанрів. Ґінокритика вже перебуває на шляху до забезпечення іншої перспективи історії літератури.

[...] Як культурна модель жіночого письма допомагає нам читати жіночий текст? Одним із застосувань цієї моделі - жіночу прозу можна прочитувати як двоголосий дискурс, який містить "домінантну" та "приглушену" історію, які Ґілберт та Ґубар називають "палімпсестом". Іншою інтерпретативною стратегією для феміністичної критики міг би стати контекстуальний аналіз, який культурний антрополог Кліфорд Ґерц називає "густим описом". Ґерц вимагає описів, які б намагалися зрозуміти значення культурного феномена та продукції через "класифікування структури значення... та визначення їхньої соціальної основи і важливости" (43). Справжній "густий" опис жіночого письма міг би наполягати на родових ознаках та на літературній традиції серед великої кількости нашарувань, які підсилюють значення у тексті.

[...] Стверджуючи, що культурна модель жіночого письма має велике значення для розвитку феміністичної критики, я не маю на увазі заміну психоаналізу культурною антропологією як відповідь на усі наші теоретичні проблеми чи висування на престол Арденера і Ґерца як нових білих батьків замість Фройда, Лякана і Блума. Жодна теорія не може бути замінником детального і обширного пізнання жіночих текстів, які встановлюють нашу суб'єктивну сутність. Культурна антропологія й суспільна історія можуть забезпечити нас термінологією та діаграмою культурної ситуації жінок. Та критики-феміністи повинні використати цю концепцію щодо того, що жінка насправді пише, а не до теоретичного, політичного, метафоричного чи уявлюваного ідеалу того, що жінка повинна писати.

Я починала з нагадування, що кілька років тому критики-феміністи вважали, що ми перебуваємо у паломництві до обіцяної землі, у якій рід втрачає свою владу, у якій усі тексти стануть безстатевими і рівними, подібно до ангелів. І чим точніше ми розуміємо специфіку жіночого письма не як змінюваного сексизмом, а як фундаментальну та постійно визначальну дійсність, тим чіткіше усвідомлюємо, що ми неправильно трактували наше покликання. Можливо, ми взагалі ніколи не досягнемо обіцяної землі; коли критики-феміністи вбачають наше завдання у дослідженні жіночого письма, ми усвідомлюємо, що земля, обіцяна нам - це не тиха недиференційована універсальність текстів, а збуджуюча та інтриґуюча дика пуща самої різниці.

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

1. Carolyn G. Heilbrun and Catharine R. Stimpson "Theories of Feminist Criticism: A Dialogue" in Feminist Literary Criticism. Lexington , 1975. P. 64.
2. Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today (New Haven, Yale University Press, 1980), не обговорюється жодна жінка-критик, але він описує жіночий дух, названий "музою критики".
3. Див. мою Literary Criticism. Review Essay. Signs 1 (Winter. 1975), 435-60.
4. Kolodny Annette. Literary Criticism. Review Essays. Signs 2 (Winter 1976), 420.
5. Smith Barbara. Toward a Black Feminist Criticism. P. 168-185; про марксистську критику див.: марксистсько-феміністичний літературний збірник "Women's Writing'// Ideology and Consciousness 3 (Spring 1978).
6. Homans Margaret. Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Bronte, Emily Dickinson . Princeton; N.J, 1980. P. 10.
7. Donovan Josephine. Afterward: Critical Revision. Feminist Literary Criticism. P. 74; Fetterley Judith. The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction. Indiana University Press, 1978.
8. Auerbach Nina. Feminist Criticism Reviewed. Gender and Literary Voice. 1980. P. 258.
9. Rich Andrienne. When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision', On Lies, Secrets, and Silence. 1979. P. 35.
10. Kolodny Annette. Dancing through the Minefield: Some Observation on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism."
11. Gilbert Sandra M. What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano"
12. Makward Christiane. "To Be or Not to Be.... A Feminist Speaker". The Future of Difference. 1980. P. 102.
13. Spacks Patricia. The Female Imagination.. 1975. P. 19.
14. Cixous Helene. The Laugh of the Medusa. Singh 1 (Summer 1976). 876; Miller Nancy K. Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction. P. 339-360.
15. Staunton Domna C. Language and Revolution: Franco-American Dis-Connection"
16. Women Writing, and Writing about Women (New York: Barnes & Noble Imports, 1979).
17. Gilbert Sandra M. and Gubar Susan. The Madwoman in the Attic; The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 1979. P. 6-7.
18. Auerbach Nina. Review of Madwoman, Victorian Studies 23, 1980. 506.
19. Ellmann Richard. James Joyce; a Biography. 1959. P. 306.
20. Burke Carolyn G. Report from Paris: Women's Writing and the Women's Movement. Signs 3. 1978. 851.
21. Rich Adrienne. Of Woman Born; Motherhood as Experience and Institution. 1976. P. 62.
22. Ostriker Alicia. Body Language: Imagery of the Body in Women's Poetry. In the State of Language. 1980. P. 247-63.
23. Rachel Blau DuPlessis . Washing Blood // Feminist Studies. 1978. 4.
24. Miller Nancy K. Women's Autobiography in France: For Dialectics of Identification. Women and Language in Literature and Society. 1980. P. 271.
25. Furnam Nelly.The Study of Women and Language: Comment. 1978. Vol. 3, No., Sign 4 P. 182.
26. Burke. Report from Paris. 844.
27.Women's Writing and Writing about Women. P. 12.
28. Women and Language. P.14
29. Geertz Cliffoprd. The Interpretation of Cultures. New York, 1973. P. 241
30. McConnell-Ginet. Linguistics and the Feminist Challenges. P. 13.
31. Woolf Virginia. Speech, Manuscript Notes // The Pargiters; The Novel-Essay Portion of the Years 1882-1941. New York, 1977. P. 164.
32. Freeman Erika. Insights; Conversations with Theodor Reik. 1971. P. 166.
33. Kaplan Cora. Language and Gender. 1977. P. 3.
34. Gilbert and Gubar. Madwoomen in the Attic.P. 50.
35. Pratt Annis. The new Feminist Criticism // Beyond Intellectual Sexism: A New

Woman, A New Reality. New York, 1976.
36. Chodorow Nancy. Gender and Difference in Psychoanaliytic Perspectives' // Future of Difference, 1981.
37.The Lost Tradition: mothers and Daughters in Literature. Ed. C. M. Davidson and E. M. Broner. New York, 1980.
38. Abel Elizabeth. (E)Merging Identities: The Dynamics of Female Friendship in Contemporary Fiction by Women. Signs, 1981.
39. Lerner Gerda. The Majority Finds Its Past; Placing Women in History. New York, 1979.
40. Aedener Edwin. Perceiving Women. New York, 1978.
41. McCarty Mary. Possessing Female Space // Women's Studies. 8. 1981.
42. The Prism of Sex: Essays in the Sociology of Knowledge. Ed. Beck and Julia Sherman. Madison, 1979.
43. Geertz C. The Interpretation of Culture. P. 9.

Метью Арнольд (1822-1888) - англійський поет, критик, автор низки літературних есе та книги *"Культура і анархія"*.
Маргарет Атвуд (1939) - сучасна канадська письменниця, відома своїм дотепним трактуванням стосунків жінки та чоловіка.
Афра Бен (1640-1689) - англійська поетеса, драматург, перша жінка, яка професійно писала драми для сцени.
Гарольд Блум (1930) - американський літературознавець, автор популярних книг *"Неспокій впливу"* (1973), *"Карта неправильного читання"* (1974), *"Поезія та пригнублення"* (1976).
Луїза Боган (1897-1970) - американська поетеса і критик.
Сімона де Бовуар (1908-1986) - французька письменниця, феміністка; особливу популярність здобула своєю книжкою *"Друга стать"* (1949), у якій через аналіз жінки у західній культурі, відкидає сексуальність як важливий елемент ідентифікації жіночности, критикує З. Фройда за "сексуальний монізм". Сімона де Бовуар стверджує, що поняття "справжня жінка" - це штучний конструкт цивілізації, зумовлений позбавленням жінки прав і свободи вибору.
Волт Вітмен (1819-1892) - американський поет, автор відомої збірки *"Листя трави"*.
Вірджинія Вульф (1882-1941) - англійська письменниця-новатор, критик, авторка есе, опублікованих у збірниках *"Звичайний читач"*, *"Другий незвичайний читач"*; дві феміністичні праці *"Власна кімната"* та *"Три гінеї"* були особливо популярні серед читачів.
Шарлота Перкінс Ґилман (1860-1939) - американська феміністка, авторка популярної книги *"Жінки та економіка"*, засновниця та видавець феміністичного журналу *"The Forerunner"* (1909-1916).
Кліфорд Ґерц (1926) - американський антрополог, дослідник символізму та глобальних змін у культурі, автор книги *"Інтерпретація культури"* (1973).
Сандра Гілберт (1936) і *Сузен Ґубар* (1944) - американські феміністки, автори книг *"Сестри Шекспіра: феміністичні есе про жінок-поетів"* (1979), *"Жіноча уява і модерністична естетика"* (1986), *"Божевільна жінка на горищі"* (1979), *"Нічия земля"* (1990). Центральна проблема їхніх досліджень - творча постать жінки-письменниці.
Роберт Ґрейвс (1895-1985) - американський письменник, науковець, літературний критик, автор відомої *"Білої богині"*.
Емілі Дікінсон (1830-1886) - одна з найвидатніших американських поетес XIX ст.
Маргарита Дюрас (1914) - французька письменниця, кінорежисер, представниця так званої хвилі постекзистенціалізму в культурі.
Ральф Емерсон (1803-1883) - американський поет та есеїст.
Ерік Еріксон (1902-1995) - американський психоаналітик, автор теорії психосексуального розвитку.
Сузен Зонтаґ (1933) - американська письменниця, есеїст, критик; редактор видання творів Р. Барта англійською мовою під назвою *"A Barthes Reader"* (1982), автор популярної збірки літературно-критичних статей *"Проти інтерпретації"*.
Люсі Ірігерей (1934) - французький мовознавець, психоаналітик, теоретик фемінізму. В основі її праць лежить психоаналітична теорія (Лякан), феноменологічні аспекти (Левінас), деконструктивістські концепції (Дерріда). В есе *"Божественні жінки"* авторка говорить про

необхідність духовного виміру материнства та психолінгвістичного аналізу представлення жінки як суб'єкта у мові. Особливу увагу Ірігерей зосереджує на "теорії пригноблення", на розумінні жінки у чоловічому дискурсі.

Рональд Лейнг (1927-1989) - англійський психіатр, автор досліджень *"Поділене "я"* (1960), *"Я та Інші"* (1961).

Кейт Міллет (1934) - американська феміністка. У книзі *"Сексуальна політика"* досліджує структуру патріархальної інституції, згідно з якою усі стосунки між чоловіком та жінкою визначаються чоловічою потребою мати владу над жінкою. К. Міллет - автор автобіографічного роману *"Sita"* (1977) та дослідження *"Підвалини: роздуми над людським жертвуванням"* (1979).

Джордж Едвард Мур (1873-1958) - англійський філософ, праці якого мали вплив на виникнення аналітичної та лінгвістичної філософії.

Джейн Остін (1775-1817) - англійська письменниця, зробила значний вклад у розвиток англійської прози.

Андрієнн Рич (1929-1988) - американська поетеса, феміністка, отримала нагороду *National Book Award* за збірку поезій *"Diving into The Wreck"*.

Івор Армстронг Ричардс (1893-1979) - англійський літературний критик, автор *"Принципів літературної критики"* (1924).

Самюель Ричардсон (1689-1761) - англійський письменник, мав значний вплив на розвиток європейської прози.

Едвард Саїд (1935) - американський критик, культуролог, один із чільних представників постколоніального напрямку.

Гелен Сіксу (1937) - французька письменниця, теоретик фемінізму. У книзі *"Сміх Медузи"* (1975) стверджує, що жінка стискає себе у просторі між Медузою (міфологічний персонаж, який Сіксу використала як метафору) та безоднею; жінка пише в невідомість, вона виписує себе із поняття жінки як об'єкта бажання.

ПОСТКОЛОНІАЛЬНА КРИТИКА І ТЕОРІЯ

Від закінчення другої світової війни до приблизно 1970-го року більшість заокеанських колоній країн Західної Європи стали незалежними. У зв'язку з цим процесом в англійській мові поширився прикметник "постколоніальний" у значенні: "такий, що стосується періоду після здобуття незалежности".

В англомовному літературознавстві 1960-х рр. і, особливо в колишніх колоніях з переважно білим населенням: Канаді, Австралії, Новій Зеландії - розпочалися намагання науково осмислити літературу (головно англомовну) неметрополітального простору колишньої Британської імперії. Первісні терміни для об'єктів таких досліджень, "література (британської) співдружности", "світова англомовна література" тощо, дали назву науковим товариствам, журналам, літературознавчим збірникам (Волш, 1973; Ферес і Такер, 1977), але вже у 1980-х рр. їх почали усвідомлювати як частину спадщини колоніалізму. Подібний процес відбувся всередині французького і франкомовного літературознавства.

Перші дослідження у цій галузі при загально схвальному ставленні дослідників до процесів націєтворення та політично-економічно-культурної деколонізації були переважно описовими, як і тогочасне порівняльне літературознавство взагалі. Дослідники присвячували увагу констатації спільних рис (тем, жанрів, настроїв), чим, як пізніше протестували окремі критики, стверджували існування штучної та, по суті, імперської культурної спільности і відвертали увагу від своєрідности кожної з колоніалізованих культур. Термін "постколоніальний" на цьому етапі мав скромно хронологічне значення.

У перетворенні вищеописаної галузі літературознавства у "постколоніальні студії" сьогоднішнього типу головну роль відіграла книга американського літературознавця, уродженця Палестини Едварда Саїда *"Орієнталізм"* (1978). Важливим для Саїда є дослідження М. Фуко про історичну відносність знання і переплетеність форм знання зі структурами влади. Орієнталізм як наукова дисципліна, доводить Саїд, виникла на Заході і визначила для Заходу параметри знання про "Схід" (автора цікавлять, зокрема, арабський світ та іслам), уявлення і судження про нього. Сходознавство народилося у контексті панування Заходу над Сходом і продовжує його легітимізувати та уможливлювати.

Саїд відкрив шлях хвилі досліджень, які розмасковують - деконструюють тексти (не тільки літературні) метрополітальних центрів, вказуючи на їхню заанґажованість в імперських чи неоімперських інтересах. Більшість із них послуговується досягненнями постструктуралізму Дерріди, хоч існує і протилежна тенденція вимагати від критика виразної політичної активности замість тонкощів та зарозумілостей "високої теорії" (Парі, 1987). Дослідження явищ колоніалізованих культур з метою виявляти в них структури протистояння колоніалізмові (а то й існування поза його межами) розвиваються паралельно, хоч, як зауважують окремі вчені, не так інтенсивно. У центрі уваги, залишається текст центру.

Наслідком нового теоретичного озброєння постколоніальних студій стало поглиблення уваги до старших ("класичних") антиколоніальних текстів, зокрема до книг *"Чорна шкіра, білі маски"* (1952) та *"Прокляті світу цього"* (1961) Франца Фенона, психолога, а згодом діяча алжирського руху за незалежність. Розвивається тенденція поєднувати постколоніальні дослідження з іншими опозиційними дискурсами - феміністичним (див., зокрема, праці індійської дослідниці марксистського напрямку у США, Ґаятрі Чакраворті Співак), з дискурсом "темношкірої" критики у США тощо. Можливості використання семіотики для постколоніальних студій демонструє у своїх працях Гомі Бгабга, психоаналізу - Співак та інші. Помітними є і спроби критиків західномарксистського спрямування розглядати постколоніальність у культурі як вияв протистояння міжнародному капіталізмові (див., наприклад, збірник Вільямс і Крісман, 1994).

У 1990-х рр. постколоніальні студії зайняли місце в навчальних програмах багатьох англомовних університетів, загалом у рамках дисциплін англістики, порівняльного літературознавства та відносно нової "культурології". Основною їхньою діяльністю залишилася робота над текстами, насамперед, літературними. На адресу сучасних постколоніальних студій часто висловлюється критика, що вони - по суті, один із західних дискурсів для самого Заходу і що їхній опозиційний пафос є тільки стилістичним прийомом (Мукгерджі, 1990, Тротер, 1990). Дійсно, переважна більшість критиків-постколоніалістів (у тому числі і тих, що походять з колонізованих країн) працює в університетах старих метрополій, упривілейованих білих екс-колоній або США. Для постколоніальних студій характерні тексти, написані імперськими мовами, оскільки мало хто з критиків-постколоніалістів вивчив автохтонні мови колишніх колоній. Тому авторитетний метадискурс про "третій світ" далі виходить із "першого світу", а постколоніальні студії залишаються ще однією наукою Заходу про себе (Джефійо, 1989) - можливо, навіть більшою мірою, ніж "імперські" краєзнавчі та гуманітарні науки XIX ст. Наявна обмеженість проблематикою "Західна Європа та її чужинці" почасти пояснює і той факт, що поза увагою залишаються явища інших колоніалізмів, ніж західний: колоніалізм Російської імперії (СРСР), Японії, Китаю.

Проблемою постколоніальних студій, яка особливо сприяє їхній дисциплінарній розмитості, є відсутність загальноприйнятого визначення терміна "постколоніальний" щодо явищ культури. Первісне хронологічне значення ("після колоніального періоду") багатьом видається неадекватним, оскільки економічні й політичні, а тим паче, культурні, умови колоніалізму не припиняються з проголошенням незалежности. Також незадовільними своєю всеохопністю, а тому і неконкретністю, є спроби об'єднати під поняттям "постколоніальна культура" всі культурні явища, що постали під впливом колонізації (Ашкрофт, Ґріффітс і Тіффін, 1989; Адам і Тіффін, 1991). Продуктивнішим видається тлумачення терміна аналогічно до понять "постмодернізм" і "постструктуралізм", де префікс "пост" не виключає паралельного існування у часі і сиґналізує не так заперечення, як діалектне зняття модернізму і структуралізму. Отже, постколоніальне, відмежовуючись від колоніального, рівночасно вбирає в себе його історичний досвід, а то й співіснує з ним в одному часі, місці і навіть одному культурному явищі.

Таке визначення постколоніального у культурі передбачає попереднє визначення культурного колоніалізму. Політологи на Заході розглядають колоніалізм насамперед як сукупність заходів, якими колонізатор перебирає і реалізовує владу

над колонізованим, примушуючи його діяти згідно з рішеннями і в інтересах не своїх, а колонізатора; економісти, натомість, вбачають його основну рису у підкоренні економіки колонізованої території потребам колонізатора, зокрема його вигоді на світовому ринку. Культурний колоніалізм, на наш погляд, (Павлишин, 1992), - це комплес заходів (культурних установ, ідеологій, практик, а також реторичних стратегій) у будь-яких видах популярної чи високої культури, спрямований на підтримку політичної та економічної влади - гегемонії (Ґрамші). До прийомів культурного колоніалізму належать, зокрема: в ієрархії культурних вартостей привласнення максимальної вартости метрополітальному, меншої вартости - колоніальному (мові, мистецтву, "цивілізації"); привласнення метрополією того, що високо цінується на "світовій" шкалі культурних вартостей (установи, таланти, музейні цінності, історичні міти про давність і первинність); створення опозицій "універсальне/місцеве", "загальнолюдське/партикулярне, зокрема - етнографічне", "модерне, прогресивне, динамічне, перспективне/відстале, учорашнє, позаісторичне", "ефективне, відповідальне/дитяче, нездатне до самоуправління", причому перший термін кожної пари оцінюється позитивно і є атрибутом метрополії, а другий, що негативно оцінюється, належить колонії. Культурний колоніалізм послуговується системою відповідних мітів і реалізується в законодавстві, у діях державного апарату, в освіті і науці (зокрема, історіографії), у популярній і високій культурі. Він притаманний культурі колонізованого не менше, ніж культурі колонізатора.

На нашу думку, доцільно розрізнити два види протистояння колоніалізму в культурі: антиколоніальний та постколоніальний. "Антиколоніальним" варто вважати простий опір колоніалізму; спроби перевернути з ніг на голову ієрархії колоніальних вартостей (наприклад, не імперський псевдоуніверсалізм, а неповторна сутність нації є джерелом усіх вартостей); спроби на місце імперських ("фальшивих") мітів поставити ("правдиві") міти національного визволення. Свою полемічну виразність і політичну заанґажованість антиколоніалізм досягає коштом прямого успадкування структур колоніалізму (Бгабга, 1984).

Постколоніальним можна вважати протистояння на рівні не простого заперечення колоніалізму й схвалення протилежного (як звичайно, нації), а на рівні усвідомлення. Постколоніальному ставленню притаманне використання досвіду як колоніального, так і антиколоніального, і розуміння відносности цих двох історичних структур. Постколоніальна свідомість зовсім не позбавлена політичної заанґажованости, але їй притаманна схильність до плюралізму, толерантности, компромісу й іронії. На практиці критику, яка вважає себе постколоніальною, сьогодні загалом пишуть з таких позицій, хоч самому терміну "постколоніальний" вона продовжує надавати різноманітні, не погоджені між собою, значення.

Дослідження під егідою постколоніальних студій можна умовно поділити на три групи. Перша - це теоретичні спроби відповісти на запитання: "Що таке постколоніальність?" Метакритика становить особливо велику частину постколоніальних студій, мабуть, через престижність "теорії" у гуманітарних науках Заходу від 1980-х рр. (див. зокрема, Ашкрофт, Ґріффітс і Тіффін, 1989, та збірники: Гюлм, 1993, Вільямс і Крісман, 1994). Другу групу становлять деконструктивні прочитання колоніальних дискурсів (Люфті, 1971, Саїд 1978, Баркер, Гюлм, Іверсен і Локслі 1984, Спирр 1993). У таких дослідженнях особливу увагу часто приділяють побудові бінарної опозиції "я/чуже", де чуже (найчастіше расово чуже) розглядається як категорія вилучу-

вання і, отже, пригноблювання. Майже недосліджена протилежна стратегія: поширення імперського "ми" на колонізований суб'єкт і позбавлення його будь-якої свідомости, крім імперської (див., однак, Луцький, 1971, Грабович Г., 1992, Берегуляк, 1995). Третя група складається з досліджень колись колонізованих культур. До неї належать і праці, які підкреслюють колоніальний фактор, і такі, які себе свідомо не зараховують до школи постколоніальної критики і знаходять інші ключі до явищ індійської, сенеґальської, новоґвінейської чи іншої культур (наприклад, Джан Могамед, 1983, Мадубуіке, 1983, Нґате, 1988, Лазарус, 1990).

Потенціал для географічного розширення об'єкта постколоніальних студій чималий. Їхній концепційний апарат може бути використаний у розшифровуванні культур Російської імперії, Радянського Союзу та країн, що постали після нього (див. О. Грабович, 1994). З досвіду постколоніальних студій можуть скористати дослідження структур імперського домінування у виявах метрополітальної російської культури (у тому числі і в її канонічних текстах, яким прийнято надавати універсально-людський, вищий-ніж-національний статус) та не-російських культур (явище "лояльної" чи то "колаборантської" культури), як і дослідження антиколоніальних та постколоніальних начал у колонізованих культурах. Такі проекти головні для інтелектуальної, наукової - взагалі культурної - деколонізації як колишніх периферій, так і колишнього центру.

Марко Павлишин

Адам і Тіффін, 1991 - Ian Adam and Helen Tiffin, eds. Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism, New York; Harvester Wheatsheaf.
Баркер, Гюлм, Іверсен і Локслі 1985 - Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen and Diana Loxley. Europe and Its Others. Vol. 1. //Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature. Colchesster. July 1984.
Бгабга, 1984 - Bhabha Homi K. Representation and the Colonial Text: A Critical Exploration of Some Forms of Mimeticis. //Frank Gloversmith. Ed. The Theory of Reading. Brighton, Sussex. Harverster. P.93-122.
Бгабга, 1990 - Bhabha Homi K. ed. Nation and Narration. London; Routledge.
Берегуляк, 1995 - Berehulak Anna, Colonial, Anti-Colonial and Post-Colonial Positions in the Ukrainian Historical Novel. Ph.D. dissertation, Monash University.
Крісман і Вільямс, 1994 - Williams Patrick and Chrisman Laura, eds. Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader. New York.
Волш, 1973 - Walsh William, Commonwealth Literature. London: Oxford University Press.
Грабович Г., 1992 - Grabowicz George. The Wages of Colonialism and the Pitfalls of Post-Colonialism // Pavlyshyn Marko and J.E.M. Clarke, eds. Ukraine in the 1990 s; Proceedings of the First Conference of the Ukrainian Studies Association of Australia, Monash University, 24-26 January, 1992. Melbourne: Monash University, Slavic Section, 26-37.
Грабович О., 1994 - Грабович Оксана. Патологія спадщини // Березіль. 1994. № 9-10. С. 145-152.
Гюлм, 1993 - Hulme Peter, ed. Post-Colonial Theory and Colonial Discourse. Manchester: Manchester University Press.
Джан Могамед, 1993 - Jan Mohamed Abdul R. Manichean Aesthetics: The Politics of Literature in Colonial Africa. Amherst: University of Massachusetts Press.
Джефійо, 1989 - Jefiyo Biodun, On Eurocentric Critical Theory; Some Paradigms from the Texts and Sub-Texts of Post-Colonial Writing, Kunapipi. Vol. 11. No. 1. 107-118.
Дюрінґ, 1988 - During Simon, Postmodernism or Post-Colonialism Today. // Postmodern Condition. Melbourne: Monash University. P. 111-130.

Дюрінґ, 1990 - During Simon. Literature-Nationalism's Other? The Case for Revision // Homi K. Bhabha, ed. Nation and Narration. London: Routledge. P.138-153.
Ашкрофт, Ґріффітс і Тіффін, 1989 - Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London: Routledge.
Лазарус, 1990 - Neil Lazarus, Resistanse in Postcolonial African Fiction. New Haven: Yale University Press.
Луцький, 1971 - George S. N. Luckyj, Between Gogol and Shevchenko: Polarity in the Literary Ukraine 1798-1847. Munchen; Fink.
Люфті, 1971 - Martinė Astier Loufti, Literature et colonialisme: L'Expansion coloniale vue dans la litterature romaesque 1871-1914. Paris: Mouton.
Мадубуїке, 1983 - Bhechukwu Madubuike, The Senegalese Novel: A Sociological Study of the Impact of the Politics of Assimilation. Washington: Three Continents Press.
Мукгерджі, 1990 - Arun P. Mukherjee, "Whose Post-Colonialism and Whose Postmodernism?". World Literature Written in Eglish. Vol. 30. No. 2 . P. 1-9.
Нґате, 1988 - Jonathan Ngate, Francophone African Fiction: Reading a Literary Tradition, Trenton, New Jersey: Africa World Press.
Павлишин, 1992 - Marko Pavlyshyn. "Post-Colonial Features in Contemporary Ukrainian Culture". Australian Slavonic and East European Studies. Vol 6. №. 2. P.41-55, а також "Козаки в Ямайці: постколоніальні риси у сучасній українській культурі// Слово і час. 1994. № 4-5. С. 65-71.
Парі, 1987 - Benita Parry, "Problems in Current Theories of Colonial Discourse". Oxford Literary Review. Vol.9. P. 27-58.
Саїд, 1978 - Edward W. Said, Orientalism, New York: Pantheon.
Саїд, 1994 - Edward W. Said, Culture and Imperialism, New York: Knopf.
Слімон і Тіффін, 1989 - Stephen Slemon and Helen Tiffin, "Introduction" // Post-Colonial Criticism. Special issue of Kunapipi. Vol.11. No. 1. XI-XXIII.
Спирр, 1993 - David Spurr, The Rhetoric of Empire: Colonial Discourse in Journalism, Travel Writing and Imperial Administration. Durham: Duke University Press.
Співак, 1988 - Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" // Marxism and the Interpretation of Culture. Basingstoke: Macmillan. P. 271-313.
Співак, 1987 - G. Ch. Spivak, The Post-Colonial Critic: Interview, Strategies, Dialogues. New York: Routledge.
Тротер, 1990 - David Trotter. Colonial Subjects // Critical Quarterly. Vol. 32. №.3. P. 3-20.
Ферес і Такер, 1977 - John H. Ferres and Markin Tucker. Modern Commonwealth Literature. New York: Ungar.
Фенон, 1952 - Frantz Fanon. Peau noire, masques blancs. Paris: Edition de Seuil.
Фенон, 1961 - Frantz Fanon. Les Damne's de la terre. Paris: Francois Masparo.

Нижче запропоновані тексти перекладено за виданнями:

Стівен Слемон, Гелен Тіффін. "Постколоніальна критика" - Stephen Slemon and Helen Tiffin, "Introduction" // Post-Colonial Criticism. Special issue of Kunapipi. Vol.11. № 1. XII-XXIII.
Ґаятрі Чакраворті Співак. "Чи може підпорядковане промовляти?" - Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?" // Marxism and the Interpretation of Culture. Basingstoke: Macmillan. P.271-313.
Едвард Саїд. "Орієнталізм" (фрагменти) - Edward W. Said, Orientalism, New York: Pantheon. P. 92-115.
Гомі Бгабга. "Нація і розповідь" - Bhabha Homi K. ed. Nation and Narration. London; Routledge. P. 2-8.
Арун П. Мукгерджі. "Чий постколоніалізм і чий постмодернізм?" - Arun P. Mukherjee, "Whose Post-Colonialism and Whose Postmodernism?" // World Literature Written in English. Vol. 30. № 2 . P. 1-9.
Саймон Дюрінґ. "Література - двійник націоналізму?" - During Simon. Literature-Nationalism's Other? The Case for Revision // Homi K. Bhabha, ed. Nation and Narration. London: Routledge. P. 138-153.

Стівен Слемон, Гелен Тіффін

ПОСТКОЛОНІАЛЬНА КРИТИКА

"Друга епоха колонізації" - так характеризує Воле Соїнка ставлення західної теоретичної практики до культурних надбань не-західного світу, незважаючи навіть на її найкращі наміри. Було б справедливо зауважити, що постколоніальне письмо, під яким розуміємо письмо, заглиблене у культурні реалії тих суспільств, суб'єктивність яких, принаймні почасти, сформувалась, і влада підпорядковувала її європейському колоніалізмові, подає сотні таких тверджень: тверджень, які розкривають матеріальні, часто руйнівні наслідки євро-американських концептуальних поглядів на світ, що їх століттями нав'язували, світ, який водночас є "десь там", але цілком сприйнятливий для психічного засягу західного пізнання. Та навіть у головному руслі академічної активности *першого світу* не є новиною, що "теорія", особливо різні методи західної "літературної" чи "критичної теорії", виділяє руйнівну енергію щодо інших форм реєстрації досвіду та інтерпретування художнього вираження. Гейден Вайт слушно зауважує у *"Тропіках дискурсу"*: "Обриси критики нечіткі, її географія неуточнена, і тому її топографія непевна. Немає більш імперіалістичного поля, як ця форма інтелектуальної практики" (1).

Можливо, найкращий спосіб братися за ці питання - це розпочати з відомого вислову Дерріди: "Нічого не існує поза текстом", - бо це твердження, яким би не було його походження, стоїть у верхів'ї русла євро-американського постструктуралістичного мислення. "Ніколи не було нічого, окрім письма, - продовжує Дерріда, - ніколи не було нічого, крім доповнень, замінників значень, які могли вийти на поверхню тільки через ланцюжок урізноманітнених посилань, "справжнє" випливання з чогось, що стає додатком тільки тоді, коли набуває значення від сліду або від посилання на доповнення. Якщо щось відкриває значення і мову, то це письмо як зникання природної присутности" (2). Загальноприйнято, що цей арґумент *теоретично* не мусить перешкоджати соціальній матеріальності, а отже, і навмисному затиранню справжніх визначальних рис статі, раси, класовости та культурної відмінности у літературній продукції і споживанні. Як пояснює Барбара Джонсон, це справді "вимога беззаперечного переважання одного виду означування над іншим" (3), а не вимога соціальної свідомости чи визнання влади продукування і поширення літературного значення.

На практиці таке зависання референта у літературному знаці і "криза репрезентації", яка відбулася після того, спричинили в основних формах англо-американської постструктуралістичної теорії загальний відступ від географії та історії до сфери чистої "текстуальности", у якій принцип невизначености замовчує можливість соціального чи політичного "значення" для літератури. У цій сфері, як зауважує Кум Кум Санґарі, історія переокреслюється як апарат колажу, а щодо соціальних суперечностей, то вони спрощуються до реторики двозначности та нескінченного відкладання (4).

Очевидно, така практика читання могла б викликати довіру тільки у домінуючій частині домінуючої культури. Бо, передусім, цей явно аполітичний скрипт для читання функціонує передусім як засіб культурної влади. Під гегемонією англо-американської методології ми тепер читаємо тексти критики і, може, навіть їх пишемо у зворотньому напрямку: від приміток до тексту, і парадоксальним результатом є те, що навіть, якщо теоретично обережне критичне дослідження встановлює своє незалежне обґрунтування, закопуючи тепер уже розвінчану тематику літературного тексту, воно також започатковує дивовижно споріднену мережу семантичного і цитатного послуху головним текстам і головним кодам самої "теорії". Одним з найіронічніших розвитків того, що починалось як революційний скептицизм, була продукція інституціоналізованої армії безглуздо легковірних читачів - "критиків", які систематично не допускають світ до того, щоб практикувати те, що Франк Лентрікіа слушно описує як текстуальну форму внутрішньої декорації.

Ще менше очевидними є способи, якими те, що утворює склепіння і вихваляє кризу репрезентації, функціонує у формі технології стримування і контролю на культурному перехресті нео-колоніальних відносин. Як вказує Барбара Кристиян, технічна мова постструктуралізму: її графіки, алгебраїчні рівняння, її екзегетична енергія, - часто має хоча б один безпосередній ефект для читачів *третього світу*, яким латинські словосполучення деконструктивістської термінології нагадують жахи місіонерської освіти та її втручання у підлеглу суб'єктивність, а це означає замовчувати їх у їхній роботі як теоретиків (5).

В іншому векторі постструктуралістична критика "центрального суб'єкта" набула у багатьох критиків функції цілковитого витіснення проекту історично специфічної, закоріненої у культурі критики, внаслідок чого певна потенційно можлива і необхідна робота з проблем колоніальної влади пішла на користь слабкого співвіднесення з певними категоріями справжньої соціальної різниці у західній одержимості з епістемологічним узаконенням. Шкідливим є спосіб, яким пост-структуралістичне спростування референта може підкреслювати теоретичне відкидання деяких базових стратегій виживання підлеглих колоніалізованих народів. Крег Таппінг (6) зауважує, і це тема, до якої він повертається у своєму есе до цього збірника:

"Незважаючи на те, що теорія відкидає такі абсолютні і логоцентричні категорії, як "істина" чи "значення", "мета" чи "виправдовування", - нові літератури народжуються із культур, для яких терміни "авторитет" та "істина" емпірично нагальні у своїх вимогах. Вимоги землі, виживання раси, культурне відродження - усе вимагає зрозуміння і відповідей на самі концепції та структури, які академіки постструктуралізму з'ясовують у мовних іграх, і мало хто з них знає про політичну боротьбу реальних людей поза тими дискурсивними межами" (7).

Переважає тут, звісно, західна схильність універсалізувати, а також її фундаментальний страх перед культурною відносністю. Бо, незважаючи на те, що інтереси західної теорії не є, як Гомі Бгабга недавно твердив, *обов'язковим* "результатом таємного визнання керівної ролі Заходу", не обов'язково "навантажені західним "символічним капіталом", практична сила теоретичної далекосяжної старанности полягає в асиміляції літературного чи соціального "тексту", де б він не знаходився, а також серії філософських проблем, культурна та історична специфіка яких у постмодерністській англо-американській культурі рідко допускається, за винятком поодиноких випадків.

Постструктуралістична теорія літератури дає постколоніальній критиці важливий

механізм для здійснення того, що Бгабга називає "історичною пов'язаністю об'єкта та суб'єкта критики". Вона змушує нас усвідомити, пише Бгабга:

"Наші політичні посилання та пріоритети - люди, суспільство, класова боротьба, антирасизм, різниця статі, антиімперіалістичні твердження, перспектива чорної (раси) чи третього (світу) - не використовуються у первісному, натуралістичному значенні. Вони не відображають єдиного чи однорідного політичного об'єкта. Вони "мають значення" тоді, коли вбудовуються у дискурси фемінізму, марксизму або кінематографії третього (світу), пріоритетні об'єкти яких: клас, сексуальність чи "нова етнічність" - завжди перебувають в історичній та філософській напруженості або у взаємопов'язаності з іншими об'єктами" (8).

Важливим є наголошування Бгабги на конструктивній суті усього теоретичного дискурсу, і ця перцепція, яку уможливлює тимчасове припинення референта завдяки структуралізму, відчиняє двері сильній критиці влади в усіх її соціальних виявах. І тому несподіваним є те, що багато цікавих і визнаних дотеперішніх постструктуралістичних досліджень з проблем колоніалізму об'єктом своїх студій обирають не "літературні" тексти колонізованих чи постколоніальних народів, а радше шкідливі, самообманні тексти самої імперської культури.

Цей проект "теоретично" витонченої, антиколоніальної критики плекає зростаючу індустрію західного академічного світі, і його дві основні методології знаходять своє місце під рубрикою "деконструктивізму" та "нового історизму". Між тими двома формами теоретичної практики існує суттєва різниця (не кажучи вже про суттєву відмінність всередині кожної з них), але їх об'єднує спроба критикувати "імперіалізм означника" аж до, послуговуючись словами Ґаятрі Співак, "розкриття співучасти, де воля до пізнання могла б творити опозиції" (9). Деконструктивістська "прив'язаність до теорії" Гомі Бгабги опирається на можливість піддаватися, через "переклад" панівної тенденції постструктуралізму, "суперечливому та амбівалентному просторові формулювання" у дискурсі колоніалізму - двозначність, яка рухається по колу, щоб виявити фундаментальну гібридність в серцевині колоніального бажання, а тим й енергію самовідчуження імперської влади, яка уможливлює стратегічне переміщення самого колоніального дискурсу. І новий історизм С. Ґрінблята новий тим, що оминає одноголосе припущення історичної когерентности у "старому" історичному твердженні, - прагне віднайти в колоніальних документах присутність підривних досліджень, трансґресії влади, і продемонструвати, що колоніалізм залежить від такої присутности в зоні його влади.

"Постколоніальний" назагал стосується колишніх колонізованих народів третього та четвертого світу, які здобули певний ступінь політичної, але не економічної незалежности від імперії; для деяких критиків це також стосується культури білих переселенців, амбівалентна позиція яких у структурі імперської влади висуває важливу, хоча і досить неоднозначну, основу для дискурсивних запитів централізуючої влади імперіалізму. Поєднання цих двох різних концепцій "постколоніального" творить третю модальність значення: "горизонт сподіваного" для літературної продукції та споживання, де термін "постколоніальний" означає учасовлення специфічної форми дискурсивної опірности колоніальній владі - опірности, що закорінена у досвіді і розпочинається у момент, коли колоніальна культура функціонує на тілі і просторі її інакшости.

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

1. White Hajden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism.* Baltimore, 1973. P. 281.
2. Derrida Jaques. *Of Grammatology.* Baltimore, 1973. P. 158.
3. Johnson Barbara. *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric or Reading.* Baltimore, 1980 P. 5
4. Sangari Kum Kum . *The Politics of the Possible* // Cultural Critique. 1987. P. 181.
5. Barbara Christian. *The Race for Theory* // Cultural Critique. 1987. 6. P. 51-63.
6. Tapping Craig. *Literary Reflection of Orality:* Colin Johnson's Dr. Wooreddy's Prescription for Enduring the Ending of the World. 1988.
7. Bhabha Homi. *The Commitment to Theory* // New Formations. 1988. 5. P. 8.
8. Bhabha Homi. *The Commitment to Theory* // New Formations. 1988. 5. P. 11.
9. Spivak Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds.* New York, 1989. P. 179.

Ґаятрі Чакраворті Співак

ЧИ МОЖЕ ПІДПОРЯДКОВАНЕ ПРОМОВЛЯТИ?

Чи може підпорядковане промовляти? Що мусить робити еліта, щоб остерегтися тривалого конструкту підпорядкованости? І у цьому контексті найпроблематичнішим є питання "жінки". Зрозуміло, якщо ви бідні, темношкірі і жінка, то ви стаєте жертвою потрійно. Однак, якщо перенести це формулювання з контексту першого світу в постколоніальний (який не ідентичний з першим світом) контекст, то визначення "темношкірий" чи "кольоровий" втрачає своє переконливе значення. Потреба нашаровування в колоніальному визначенні суб'єкта у першій фазі капіталістичного імперіалізму робить "колір" непотрібним означником визволення. Конфронтоване жорстко стандартизованою доброзичливістю американського та західного науково-гуманістичного радикалізму (визнання через асиміляцію), проґресивне, хоча й неоднорідне, скасування політики використовування компрадорів периферії і вилучення маргінесів навіть периферійної артикуляції центру (справжнє і відрізнене підпорядковане), аналог, радше класової, ніж расової свідомости, у цій сфері видаються історично, дисциплінарно та практично забороненими як правими, так і лівими силами. І це не просто проблема пошуків психоаналітичної алегорії, яка може пристосувати жінку третього світу до жінки першого світу.

Обережність, яку я щойно виявила, має значення тільки тоді, коли ми говоримо про свідомість залежної жінки чи, що легше сприймається, суб'єкта. Звітування чи участь в антисекстистській роботі серед темношкірих жінок або жінок, що класово пригноблені у першому та третьому світі, є, беззаперечно, на порядку денному. Ми також повинні вітати всі інформаційні знахідки цієї замовчуваної сфери в антропології, політичних науках, історії та соціології. Припущення та конструювання свідомости чи суб'єкта підтримує таку роботу і пов'язується з роботою імперського формування суб'єкта, змішуючи епістемне насильство з просуванням освіти та цивілізації. А залежна жінка буде такою ж німою, як і завжди.

У такій напруженій сфері нелегко висунути проблему свідомости залежної жінки, тому всім прагматичним радикалам слід нагадати, що така проблема не є відволікаючим маневром. Хоча усі феміністичні чи антисекстичні проекти не можна звести тільки до цього питання, все ж ігнорувати його було б невизнаним політичним жестом, що має довгу історію і колаборує з чоловічим радикалізмом, який робить місце дослідника прозорим. У пошуках навчитись спілкування з історично замовчуваним суб'єктом залежної жінки (краще, ніж слухати його чи говорити замість нього) постколоніальний інтелектуал *систематично* забуває про жіночий привілей. Те систематичне забування включає вміння критикувати постколоніальний дискурс найдосконалішим доступним знаряддям, а не тільки простим замінюванням втраченої фігури колонізатора. Отже, порушувати питання про безсумнівне замовчування проблем залежної жінки, навіть в антиімперському проекті вивчення підлеглости не є, як вважає Дж. Куллер, "продуктом різниці відрізнюванням" чи "звер-

ненням до статевої ідентичности, сформульованої як природність і як привілей досвіду, пов'язаного з тією ідентичністю (1).

Феміністичний проект у версії Куллера реалізується у тому, що Елізабет Фокс-Дженовіз назвала "внеском буржуазно-демократичних революцій у соціальний та політичний індивідуалізм жінки" (2). Багато нас були зобов'язані розуміти феміністичний проект так, як описав його Куллер, оскільки агітували за нього американські науковці. Це, звичайно, була необхідна стадія моєї освіти щодо "забування", яка зміцнила віру в те, що головне русло західного проекту фемінізму водночас продовжує і витісняє боротьбу за право на індивідуалізм між жінками та чоловіками. Можна підозрювати, що дебати між американським фемінізмом та європейською "теорією" (оскільки теорія переважно представлена жінками зі США і Великобританії) займають значну частку саме в тому напрямку. Назагал я прихильно ставлюся до заклику зробити американський фемінізм більше "теоретичним". Здається, що проблема замовчуваного суб'єкта залежної жінки, яку так і не розв'язали "суттєві" пошуки втрачених джерел, не може бути корисною для заклику до більшого теоретизування в англо-американському фемінізмі.

Такий заклик часто проголошують в ім'я критики "позитивізму", яка тут ідентифікується з "есенціалізмом". Ще для Ґеґеля, основоположника "твору негативности", не було дивним визначення сутности. Для Маркса дивна наполегливість есенціалізму в діалектиці була складною і продуктивною проблемою. Отже, строга бінарна опозиція між позитивізмом/есенціалізмом (читай, США) і теорією (читай французька чи франко-німецька через англо-американську) може бути фальшивою. За винятком придушення амбівалентної взаємодії есенціалізму та критики позитивізму (яку Дерріда у *"Про граматологію"* визнає позитивною наукою), також буде помилкою вважати, що позитивізм не є теорією. Цей рух допускає виринання власного імени, позитивної сутности, *теорії*. І знову позиція дослідника залишається безсумнівною. Якщо ці територіальні дебати звертаються до третього світу, не бачимо жодних змін у питанні про метод. Ці дебати не можуть зважити на те, що у випадку залежної жінки не можна зібрати складників для встановлення траєкторії сліду суб'єкта сексизму, щоб визначити можливість його поширення.

Я залишаюся схильною до того, щоб ставити фемінізм в один ряд з критикою позитивізму та дефетишизацією конкретности. І також зовсім не проти того, щоб учитися з досліджень західних теоретиків, хоча я сама навчилася наполягати на підкреслюванні їхньої позиційности як дослідників. У цих умовах я, як літературний критик, тактично поставила неохопну проблему свідомости залежної жінки. Я перетворила цю проблему в речення і видозмінила його в об'єкт простого семіосису *(semiosis)*. Що означає це речення? Тут є аналогія між ідеологічним переслідуванням Фройда та позицією постколоніального інтелектуала як дослідника.

Як стверджує С. Кофман, глибока амбівалентність фройдівського використання жінки як офірного козла є реакцією на творення первісного і тривалого бажання подати істеричний голос, трансформувати жінку в суб'єкт істерії (4). Чоловічо-імперська ідеологічна формація, яка оформлює те бажання у "зваблювання дочки", є частиною тієї самої формації, яка творить монолітність "жінки третього світу". Як постколоніальний інтелектуал я також перебуваю під впливом цієї формації. Частиною нашого проекту "відучування" від такого трактування жінки є артикуляція цієї ідеологічної формації через вимірювання мовчанок, якщо це потрібно, в *об'-*

єкт дослідження. Отже, коли стикаємось з питанням: "Чи може підпорядковане промовляти? чи може залежне (як жінка) промовляти?" - наші зусилля дати залежності право на голос в історії будуть подвійно відкриті для небезпек, що випливають з фройдівського дискурсу. Як продукт цих міркувань я склала речення: "Білі чоловіки рятують темношкірих жінок від темношкірих чоловіків, але не так, як маємо у фройдівському дослідженні речення *"Дитину побили"* (5).

Звертання тут до Фройда не означає ізоморфної аналогії між творенням суб'єкта та поведінкою соціальних груп, звичайною практикою, яка часто супроводжується посиланням на Рейх у розмові Делюзе та Фуко. Отже, я не тверджу, що "білі чоловіки рятують темношкірих жінок від темношкірих чоловіків" - це речення, що викликає колективну фантазію як симптом шляху садомазохістського пригнобления у колективному імперіалістичному підприємництві. У такій алегорії є переконлива симетрія, але я б воліла запросити читача розглядати це як проблему "дикого психоаналізу", а не як остаточне рішення (6). Як і Фройдове намагання зробити жінку офірним козлом у реченні "дитину побили", що якоюсь мірою відкриває його політичні зацікавлення, хоча і недостатньо, так і моє наполягання на імперському суб'єкто-продукуванні є нагодою для того речення виявити мої політичні переконання.

Крім того, я намагаюся запозичити загальну методологічну ауру фройдівської стратегії щодо речення, яке він побудував як *речення* із багатьох подібних важливих зізнань, що зробили його пацієнти. Це не означає, що я подаю випадок перенесення-в-аналізі як ізоморфну модель взаємодії між читачем та текстом (моїм реченням). Аналогія між перенесенням та літературною критикою чи історіографією не є нічим іншим, як продуктивною катахрезою. Інакше кажучи, суб'єкт - це текст, який не допускає протилежного твердження: вербальний текст є суб'єктом.

Я більше захоплена тим, як Фройд обґрунтовує історію пригнобления, яке і витворює подібне речення. Це історія з двояким походженням: одне приховане в амнезії немовляти, а інше - сягає у наше архаїчне минуле, втягуючи передпочатковий простір, в якому людське і тваринне ще не були розрізнені (7).

Ми керуємось тим, щоб показати однорідність цієї фройдівської стратегії у марксистській нарації, щоб пояснити ідеологічне поширення імперської політичної економії і дати нарис історії придушення, яке продукує речення, подібне до того, що я окреслила. Ця історія також має двояке походження, одне закорінене в маневруваннях за кулісами Британського скасування жертвування вдів у 1829 р., а друге - сягає в класичне та ведичне минуле *Індії, Ріґведи* та *Дгармасастри*. Немає сумніву, що це є також нерозрізнений передпочатковий простір, який підтримує цю історію.

Речення, яке я побудувала, одне із багатьох перенесень, що описують відносини між темношкірим та білим чоловіком (іноді між темношкірою та білою жінкою). Це є місце серед кількох речень "гіперболічного захоплення" чи благочестивої вини, про яку Дерріда говорить у зв'язку з "ієрогліфічним упередженням". Стосунки між імперським суб'єктом та суб'єктом імперіалізму є, щонайменше, двозначними.

Гіндуська вдова ступає на похоронне вогнище свого мертвого чоловіка і знищує себе. Це відоме явище жертвопринесення вдови. (Загальноприйнятою транскрипцією слова вдова із санскриту є *sati*. Перші британські колоніалісти передавали як *suttee*). Цей обряд загально не практикували, і він не був пов'язаний із кас-

тами чи приналежністю до певного класу. Скасування цього обряду британцями спочатку визнавали як випадок, коли "білі чоловіки рятують темношкірих жінок від темношкірих чоловіків". Білі жінки - від реєстру британських місіонерів XIX ст. до Мері Дейлі - не виробили альтернативного розуміння. На противагу цьому існує індійський арґумент, пародія ностальгії за втраченим джерелом: "жінки фактично хотіли помирати".

Ці два речення пройдуть довгий шлях, щоб легітимізувати одне одного. Ніде не трапляються свідчення жіночого голосу-свідомости. Такі свідчення не були б ідеологічно-трансцендентними чи "повністю" суб'єктивними, але вони могли б встановити складники для творення контрречення. Якщо звернутись до ґротесково перекручених назв тих жінок, тих вдів-жертовниць у політичних звітах, що включені до документації *East India Company*, то не можна відтворити "голосу". Єдине, що можна відчути, то це величезну різнорідність, яка пробивається навіть через такий скелетоподібний та неосвічений звіт (касти, наприклад, постійно описують як племена). Стикаючись з діалектично взаємопов'язаними реченнями, що здатні виражати щось на зразок: "Білі чоловіки рятують темношкірих жінок від темношкірих чоловіків" або "Жінки самі хотіли умирати", постколоніальна жінка-інтелектуал ставить питання простого семіосису: "Що це означає?" - і починає накреслювати історію.

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

1. Culler Jonathan. *On Deconstruction: Theory and criticism after structuralism.* NY, 1982. P. 48.
2. Fox-Genovese Elithabeth. *Placing women's history in history.* New Left Review. 133. May-June .1982. P. 21.
3. Я мала намір розвинути цю ідею дещо автобіографічно у Finding feminist readings: Dante-Yeats // American Criticism in the Poststructuralist Age. Ann-Arbor. MI. 1981.
4. Kofman Sarah. *L'Enigme de la femme:* La Femme danles textes de Freud, Galilee: Paris, 1980.
5. Freud Sigmunt. *A child is beaten* // The standart Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Hogarth Press: London. Vol. 17. 1955.
6. Там само. "Wild" psycho-analysis. Vol. 11.
7. Там само. "A child is being beaten". P. 188.
8. Чудовим зразком того, як виглядала "реальність" жертвування вдови" чи як вона була "текстуалізована" під час колоніального періоду, є дослідження Lata Mani. The production of colonial discourse: sati in early nineteenth-century bengal (master's thesis, University of California at santa Kruz, 1983).

Едвард Саїд

ОРІЄНТАЛІЗМ
(Фраґмент)

Дивно, що можна говорити про когось або про щось з позицій *текстуальної* настанови, але студент, який вивчає літературу, зрозуміє цю фразу без труднощів, пригадавши собі той особливий спосіб мислення, який критикував Вольтер у *"Кандіді"*, або навіть ставлення до дійсности, яке висміяв Сервантес у *"Дон Кіхоті"*. Для тих письменників цілком закономірною була оманливість припущення, що суєтне, непередбачуване і проблематичне безладдя, в якому живе людина, можна пізнати на основі того, що говорять книги, тексти; застосувати точно до дійсности те, що вивчене з книжки, а це й означає піддатися безглуздю і крахові. Хтозна, чи спало би комусь на думку використати *"Амадіса з Ґалії"* для зрозуміння Іспанії XIX століття (чи сучасної) або, наприклад, використовувати Біблію для розуміння Палати Громад. Але, очевидно, люди це намагались практикувати і пробують надалі вживати тексти так наївно, бо як же тоді пояснити, що *"Кандід"* і *"Дон Кіхот"* досі приваблюють читачів. Здається, що це звичайна людська слабкість надавати перевагу схематичному авторитетові тексту, а не досвідові прямого зіткнення з людиною. Але чи та слабкість є постійною рисою, чи тільки існують обставини, які найбільше сприяють переважанню текстуальної настанови?

Існує дві ситуації, які сприяють текстуальній настанові. Одна з них - це коли людина близько стикається з чимось невідомим, загрозливим та досі для неї далеким. У такому разі можна звернутися не тільки до попереднього досвіду, схожого на цю новизну, а й пригадати собі також те, що читано про це. Мандрівні довідники чи путівники є саме таким "природним" видом тексту, логічним як у своїй побудові, так і у використанні, саме так, як може книжка такого типу виглядати внаслідок людської схильности покладатися на текст, коли непевність подорожування чужими краями загрожує їхньому спокою. Багато мандрівників, говорячи про досвід свого перебування у новій країні, підкреслюють, що це було не те, на що вони сподівались. І, звичайно, багато авторів мандрівних довідників та путівників укладають їх так, щоб сказати, що ця країна є саме такою, або, ще ліпше, що вона є барвистою, багатою, цікавою тощо. У першому і другому випадку ідея очевидна: завжди можна описати людей, місця, досвід у книжці, і описати так, щоб книжка (чи текст) здобули більший авторитет і ширше використання, ніж актуальність того, що вони описують. Комедійність пошуків Фабріція дель Донго битви під Ватерлоо полягає не так у тому, що йому не вдається віднайти її, як у тому, що він шукає за нею як за чимось таким, про що йому розповіли тексти.

Інша ситуація, яка сприяє текстуальній настанові, - це успіх. Якщо читаємо книжку, яка твердить, що леви - це люті звірі, то при зіткненні з таким левом (я, зрозуміло, спрощую) ймовірно, що це зіткнення спонукатиме нас читати більше книжок цього

автора і вірити їм. Якщо ж книжка про левів ще й інформує, як поводитись з лютим левом і ті інструкції виявляться придатними, то це не тільки буде величезне довір'я до автора, але й спонукання випробувати інші описані сценарії. Це є складна діалектика підсилювання, завдяки якій досвід читачів насправді визначається тим, що вони прочитали, а це змушує авторів братися за теми, визначені читацьким досвідом. Книжка, що описує, як поводитись з лютим левом, може спричинитись до серійних видань з такою тематикою, як лютість левів, походження лютости тощо. Щось подібне маємо тоді, коли фокус тексту зосереджується на вужчій тематиці: не на левах, а тільки на їхній лютості; і можна сподіватись, що способи, які рекомендують для приборкання лютости левів, насправді *посилять* їхню лютість, змусять їх бути лютими, бо це є тим, що ми, по суті, знаємо чи *тільки* можемо знати про це.

Текст, що має намір подавати знання про щось актуальне і виникає з подібних до описаних вище обставин, нелегко відкинути. Такому текстові приписують кваліфікованість. Авторитет учених, установ та урядів може тільки підвищити ту кваліфікованість, забезпечити її ще значнішим престижем, ніж практичні підстави успіху. Але, і це найважливіше, такі тексти можуть *творити* не тільки знання, але й саму дійсність, яку вони ніби описують. З часом такі знання і дійсність утворюють традицію, або те, що Мішель Фуко називає дискурсом, матеріальна присутність якого чи вагомість, а не оригінальність цього автора, відповідає за тексти, створені через той дискурс. Такий вид тексту складається із тих інформаційних одиниць, які Флобер уклав у каталог *"idees recues"*.

Зважаючи на це, розглянемо Наполеона і де Лессе. Все, що вони більш-менш знали про Схід, походило з книжок, написаних у традиції орієнталізму, закладеної в бібліотеці *idees recues*; Схід був для них чимось на зразок лютого лева, з яким можна зіткнутись і якось приборкати, *тому що* тексти зробили цей Схід доступним. Той Схід був мовчазний, придатний Європі для здійснення її проектів, які втягували в себе місцевих жителів, але ніколи не відповідали за цих жителів, неспроможних протистояти цим проектам, уявленням чи простим описам, які спричинили ті проекти. На початку я назвав таке співвідношення між західним письмом (та його наслідками) і мовчанням Сходу результатом та знаком потужної культурної сили Заходу, його прагненням володіти Сходом. Але є інший аспект цієї сили, аспект існування якого залежить від впливу орієнталістської традиції та її текстуальної настанови до Сходу, і цей аспект живе власним життям, подібно як книжки про лютих левів, допоки леви не зможуть заперечити. Таку перспективу, хоч і зрідка, застосовують до Наполеона та де Лессе, якщо взяти двох із великої кількости тих проектувальників, котрі будували наміри щодо Сходу; і це дає їм змогу проводити свою діяльність у безвимірній тиші Сходу, оскільки дискурс орієнталізму і безсилля Сходу протистояти йому, наповнив їхню активність значенням, сприйнятливістю та реальністю. Дискурс орієнталізму і те, що уможливило його, у випадку з Наполеоном Захід набагато потужніший у мілітарному аспекті від Сходу, породили такий образ людей Сходу, який описаний у численних творах, зокрема у *Description de l'Egypte*, і образ Сходу, який можна перетнути так, як де Лессе перетнув Суец. До того ж орієнталізм забезпечив їм успіх з погляду, який не має нічого спільного з поглядами жителів Сходу. Інакше кажучи, успіх усього людського взаємообміну між жителями Заходу та Сходу був чимось на зразок слів судді в *Trial by Jury*. "Сказав я собі те, що сказав".

Якщо ми почнемо думати про орієнталізм як спосіб західної проекції на Схід і тверду волю керувати ним, то зіткнемося з кількома несподіванками. Якщо це правда, що такі історики, як Мішле, Ранке, Токвілл і Буркгард застосовували свої розповіді "як оповідання особливого типу" (1), то це також стосується орієнталістів, які творили історію жителів Сходу, їхній характер і долю протягом сотні років. Протягом XIX-XX ст. орієнталісти набули поважнішої ролі, оскільки тоді межі уявного та географічного охоплення звузились і тому що взаємини Європи зі Сходом визначались нестримною європейською експансією у пошуках ринків збуту, нових ресурсів та колоній, і, нарешті, тому що орієнталізм завершив своє самоперетворення із наукового дискурсу в імперську інституцію. Очевидність такої метаморфози вже незаперечна в тому, що я сказав про Наполеона, де Лессе, Белфура і Кромера.

Їхні плани щодо Сходу можна зрозуміти тільки на рудиментарному рівні: як зусилля провидців, геніїв, за Карлайлем. Насправді, Наполеон, де Лессе, Кромер і Белфур виявляться значно нормальнішими, меншою мірою незвичайними, якщо ми пригадаємо собі схему д'Ербело і Данте та додамо модернізований, ефективний двигун (подібний до європейської імперії XIX ст.) і позитивне перекручення: оскільки не можна онтологічно знищити Схід (як, мабуть, збагнули д'Ербело і Данте), то існують засоби захопити його силою, обробити його, описати, удосконалити і докорінно змінити.

Тут я намагаюся показати, що перехід від простого текстуального розуміння, формулювання чи дефініції Сходу до його практичного застосування відбувся таки на Сході і що орієнталізм мав значний вплив на цей, дозвольте вжити це слово у його буквальному розумінні, *безглуздий* перехід. Якщо говорити про його суто наукові твори, (мені здається, що ідея суто наукового дослідження, хоч малоцікава й абстрактно важка для зрозуміння, все ж можемо її інтелектуально визнати), то орієнталізм осягнув багато важливих речей. Протягом його найвизначнішого періоду в XIX ст. він висунув багатьох науковців, збільшив кількість мов, які вивчали на Заході, а також кількість манускриптів, які видавали, перекладали і коментували; у багатьох випадках він дав Сходові прихильних європейських дослідників зі щирим зацікавленням у таких сферах, як санскритська граматика, фінікійська нумізматика та арабська поезія. Але і тут ми повинні бути дуже відвертими: орієнталізм нехтував Сходом. Як система мислення про Схід, він завжди виходив із специфічно людських дрібниць до понадлюдських узагальнень: спостереження над арабським поетом X ст. поширились на курс політики щодо (і про) східної ментальности в Єгипті, Іраку й Арабії. Так само рядок із Корану можна розглядати як найкращий доказ мусульманської чуттєвости, яка не піддається викоріненню. Орієнталізм вважав Схід незмінним і цілковито відмінним (причини змінюються від епохи до епохи) від Заходу. І орієнталізм в його поствісімнадцятистолітній формі ніколи не спромігся виправити себе. Усе це обґрунтовує неминучість появи таких дослідників та адміністраторів Сходу, як Кромер і Белфур.

Те, що існує близькість між політикою та орієнталізмом або, висловлюючись обережніше, величезна подібність між ними, і те, що ті уявлення про Схід, які запозичені з орієнталізму, можна використовувати політично, є важливим і надзвичайно делікатним питанням. І така близькість висуває питання про схильність до невинности або вини, до наукової незацікавленості або співучасти у груповому

тиску у таких сферах, як *black* або *women studies* (дослідження проблем темношкірого населення та жіночої проблематики). Це обов'язково провокує докори сумління щодо культурних, расових чи історичних узагальнень, їхнього використання, рівня об'єктивности та основної спрямованости. Крім того, політичні та культурні обставини, у яких розвинувся західний орієнталізм, витворили принижену позицію Сходу чи його жителів як об'єкта дослідження. Чи може щось інше, крім політичних взаємин типу "володар-невільник", витворити такий орієнталізований Схід, який чудово схарактеризував Анвар Абдель Малек?

1. На рівні *постановки проблеми* і проблематичности орієнталізм розглядає Схід та його жителів як "об'єкт" дослідження, позначений інакшістю - як все, що є відмінним, не зважаючи, чи це "суб'єкт" чи "об'єкт" - але істотної інакшости есенціалістського характеру. Такий "об'єкт" досліджень буде звичним, пасивним, не братиме участи в дослідженні, наділений "історичною" суб'єктивністю, а передусім є неактивним, неавтономним, несуверенним щодо себе: тільки Схід чи житель Сходу, або "суб'єкт", який припустимий, у крайньому разі - це відчужене буття, у філософічному сенсі - це щось інше, ніж "я" в стосунку до себе, щось встановлене, зрозуміле, визначене і задіяне іншими.

2. На рівні *тематики* (орієнталісти) прийняли есенціалістську концепцію країн, народів і людей Сходу, концепцію, яка виражає себе через характерну етнічну типологію і швидко переходить у расизм.

Згідно із традиційними орієнталістами, має існувати сутність, іноді навіть чітко описана метафізичною термінологією, яка встановлює невідчужувальну і спільну основу всього аналізованого буття, і та суттєвість є як історичною, оскільки повертається до початків історії, так і фундаментально а-історичною, бо пронизує буття, "об'єкт" досліджень, у його невідчужуючій і нееволюціонуючій визначеності, замість того щоб визначати його як всі інші сфери буття, держави, нації, народів і культур, як продукт, наслідок скеровуючих сил, що діють на полі історичної еволюції.

Так закінчується типологія, побудована на реальній визначеності, але відокремленій від історії, і внаслідок того сприймається як невловиме сутнісне буття, що робить досліджуваний об'єкт іншим буттям, щодо якого досліджуваний суб'єкт є трансцедентним, і ми матимемо *homo Sinicus, homo Arabicus* (і чому б не *homo Aegypticus*), *homo Africanus*, а людиною, "нормальною людиною", буде, зрозуміло, європеєць історичного періоду, тобто від класичної грецької доби. Можна побачити, як з XIX по XX ст. гегемонізм над поневоленими меншинами, який виявили Маркс і Енґельс, й антропоцентризм, який повалив Фройд, супроводжуються європоцентризмом у гуманітарних та суспільних науках, а зокрема тих, які безпосередньо пов'язані з не-європейськими народами (2).

Абдель Малек вважає, що орієнталізм має історію, яка, на думку жителя Сходу кінця XX ст., завела його у глухий кут. Давайте коротко визначимо основні риси цієї історії так, як вона поступово впродовж XVIII ст. набувала впливу і влади, "гегемонії керування машинами" і антропоцентризму у поєднанні з європоцентризмом. Від останніх десятиліть XVIII ст. і протягом наступних півтори століття Великобританія та Франція мали владу над орієнталізмом як галуззю знання. Великі філологічні відкриття у порівняльній граматиці, які зробили Джонс, Франц Бопп, Якоб Ґрімм та інші, завдячували манускриптам, що були привезені до Парижу та Лондону зі Сходу. Майже всі орієнталісти розпочинали свою кар'єру як філологи і рево-

люція у філології, яку здійснили Бопп, Сасі, Барнуф та їхні учні, була порівняльною наукою, яка базувалась на твердженні, що мови належать до груп, з яких індоєвропейська та семітська є найкращими зразками. Отже, орієнталізм від свого початку висунув дві характеристики: 1) нововідкритого наукового самоусвідомлення, що ґрунтується на лінґвістичній важливості Сходу для Європи, і 2) схильности ділити, підрозділяти та переробляти свій суб'єкт дослідження без будь-якої зміни своїх уявлень про Схід як завжди-такий-самий, незмінюваний, одноманітний і глибоко своєрідний об'єкт.

Фрідріх Шлеґель, який вивчав санскрит у Парижі, ілюструє ці обидві характеристики. Хоч на той час, коли 1808 р. він опублікував свій *"Uber die Sprache und Weisheit der Indier"* (Про мову та мудрість Індії), Шлеґель вже практично відійшов від свого орієнталізму, але надалі дотримувався переконання, що санскрит і перська мова, з одного боку, а грецька та німецька, з іншого, були більше спорідненими, ніж семітська, китайська, американська чи африканські мови. До того ж індоєвропейська група мов задовольняє артистичною простотою, чого не можуть зробити мови семітської групи. Абстракції такого типу не тільки не турбували Шлеґеля, для якого народи, раси, думки та люди були речами, про які можна пристрасно говорити із щораз вужчої перспективи популізму, і які у загальних рисах окреслив Гердер. Але Шлеґель ніде не говорить про живий сучасний Схід. Коли у 1800 р. він сказав: "Схід - це те місце, де нам треба шукати найвищого романтизму", то мав на увазі Схід *"Сакунталі"*, *"Зенд-Авеста"* та *"Упанішадів"*. А щодо семітів, чия мова була аглютинативною, неестетичною та механічною, то вони були іншими, нижчими, відсталими. Лекції Шлеґеля про мову і життя, літературу та історію наповнені дискримінаційною настановою без найменшої кваліфікації. За його словами, гебрейська мова була створена для пророчих проповідей, а мусульмани сповідують "мертвий порожній теїзм, просто неґативну унітарну віру" (3).

Великою мірою расизм Шлеґеля, який засуджує семітів та інших "нижчих" жителів Сходу, активно поширювався в європейській культурі. Але ніде, хіба що, може, пізніше, у XIX ст., серед антропологів та френологів, послідовників Дарвіна, він не став базою наукового суб'єкта так, як у лінґвістиці чи філології. Мова і раса, здавалось, міцно поєднались, і "добрий" Схід постійно пов'язувався із класичним періодом десь у давно віджилій Індії, тоді як "недобрий" Схід затримався у сучасній Азії, у частині Північної Африки і всюди, де є іслам. "Арійці" сконцентрувалися у Європі і на стародавньому Сході, як це показав Леон Поляков (без жодного зауваження, що "семітами" були не тільки євреї, а й мусульмани) (4), арійський міт переважав над історичною та культурною антропологією за рахунок так званих "менших" народів.

Офіційно прийнята інтелектуальна генеалогія орієнталізму, як звичайно, включає Ґобіно, Ренана, Гумбольдта, Штайнталя, Бернуфа, Ремюса, Пальмера, Вайла, Дозі, Мюра, навмання згадавши найвідоміші імена. Варто взяти до уваги далекосяжну потужність різних товариств: Азіатське товариство *(Societe asiatique)*, засноване 1822 р., Королівське Азіатське товариство *(Royal Asiatic Society)*, засноване 1823 р., Американське Орієнтальне Товариство *(American Oriental Society)*, засноване 1842 р. тощо. Можна було б нехтувати багатющим внеском мандрівної літератури, наділеної великою уявою, яка посилила встановлений орієнталістами поділ на різні географічні, часові та расові частини Сходу. Таке нехтування може бути

несправедливим, оскільки ця література особливо багата щодо ісламського Сходу і вносить значущий вклад у творення орієнталістського дискурсу. До неї належать писання Ґете, Гюґо, Ламартіна, Шатобріана, Нерваля, Флобера, Бертона, Скотта, Байрона, де Віньї, Дж. Еліота, Ґотьє. Пізніше, в останніх десятиліттях XIX ст. та ранньому XX ст., до цього переліку можна додати Доті, Барре, Лоті, Т. Е. Лоуренса, Форстера. Ці автори дають сміливіші окреслення, ніж "велика азіатська містерія" Дізраеля. Уся ця діяльність знайшла значну підтримку не тільки завдяки розкопкам давніх східних цивілізацій (європейськими землекопами) у Месопотамії, Сирії та Туреччині, але також завдяки значним географічним дослідженням на всьому Сході.

Наприкінці XIX ст. ці дослідження були матеріально заохочені європейською окупацією всього Близького Сходу (за винятком частин Османської імперії, яку окупували після 1918 р.). Принципову колоніальну владу знову представляли Британія та Франція, хоча певну роль відіграли також Росія та Німеччина (5). Колонізувати - означало передусім ідентифікувати і, звичайно, реалізувати свої інтереси, а це могли бути різні інтереси: комерційні, комунікаційні, релігійні, військові, культурні. Щодо ісламу та ісламських територій, то Британія вважала, що вона має законні підстави як християнська сила бути ґарантом захисту. Для досягнення тих інтересів був розвинутий складний апарат. Такі ранні організації, як Товариство сприяння християнському пізнанню *(Society for Promoting Chrischian Knowledge)* (1698) і Товариство поширення Євангелії у чужих краях *(Society for the Propagation of the Gospel in Foreign Parts)* (1701), пізніше змінились і підтримували Баптистське Місіонерське Товариство *(Baptist Missionary Society)* (1792), Лондонське Товариство для поширення християнства між євреями *(London Society for Promoting Christianity among the Jews)* (1808). Ці місії "відкрито приєдналась до експансії Європи" (6). Коли додамо до них торговельні та наукові товариства, фонди підтримки географічних досліджень, перекладів, насаджування Сходові шкіл, місій, консульських установ, фабрик, а часто і великих європейських громад, то поняття "інтерес" набуде неабиякого значення. Потім ці інтереси захищатимуть з великим завзяттям та великими коштами.

Мій нарис узагальнений. А що ж з типовими переживаннями та емоціями, які супроводжують як наукові досягнення орієнталізму, так і політичні завоювання, натхненні орієнталізмом? По-перше, з'являється розчарування, що сучасний Схід не співзвучний з усіма текстами. Жірар де Нерваль наприкінці серпня 1843 р. у листі до Теофіля Ґотьє писав:

"Я вже пройшов царство за царством, провінцію за провінцією, найкращу половину світу, і скоро я не знайду жодного місця, яке стало б притулком для моїх мрій, але Єгипет є тим місцем, за яким мені найбільше жаль тепер, коли я витіснив його з моєї уяви і зі сумом відклав його у своїй пам'яті" (7).

Це слова автора знаменитої *"Подорожі на Схід"*. Жаль Нерваля - це звичайна тема романтизму (зраджена мрія, як це описав Альберт Беген в *L'Ame romantique et le reve (Романтичний дух і мрія)* і мандрівників біблійного Сходу від Шатобріана до Марка Твена. Будь-який досвід безпосереднього зіткнення зі світським Сходом стає іронічним коментарем до таких його оцінювальних характеристик, які можемо віднайти у *"Пісні Магомета"* Ґете або в *"Прощання з господинею-арабкою"* Гюґо. Пам'ять сучасного Сходу заперечує уяві, відсилає назад до уяви як до місця, що сприятливіше для європейської чутливости, ніж реальний Схід. Нерваль, людина,

яка ніколи не бачила Сходу, а Ґотьє якось сказав, що лотус все ж є лотус, а для мене - це тільки вид цибулі. Написати про сучасний Схід - означає або виявити руйнівну демістифікацію образів, вирваних з текстів, або обмежити себе до Сходу, про який Гюґо писав у своїй першій передмові до *"Les Orientales"*, як "образ", символи "як вид загальної стурбованости") (8).

Якщо особисте розчарування і загальна стурбованість окреслюють чутливість орієнталістів, то вони також спричиняють певні інші відомі звички мислення, відчуттів та сприймань. Розум вчиться відокремлювати загальні уявлення про Схід від його специфічного досвіду. У романі Скотта *"Талісман"* (1825) сер Кеннет десь у палестинській пустині стає до бою з одним сарацином, а коли хрестоносець і його суперник, що насправді є замаскованим саладином, вступають після бою у розмову, християнин виявляє, що його мусульманський опонент не така вже й погана людина. Та все ж він зауважує:

"Я завжди думав, що твоя засліплена раса виводить своє походження від гидкого диявола, без допомоги якого ви б ніколи не втримали цієї благодатної землі - Палестини - проти такої кількости хоробрих воїнів Господа. Я не говорю якраз про тебе, сарацине, а взагалі про ваших людей і вашу релігію. Дивує мене все ж не так твоє походження від лихого, як те, що ти гордий з того" (9).

Сарацин гордиться походженням своєї раси від Ебліса, мусульманського Люцифера. Але що справді є дивним, то це та слабка історичність, за допомогою якої Скотт намагається відтворити "середньовічну" сцену, дозволяючи християнинові теологічно атакувати мусульманина, хоча європейці XIX ст. ніколи цього й не робили (та, мабуть, були б не проти). Це легковажна поблажливість засудження "взагалі" всього народу і водночас пом'якшення образи холоднуватим заспокоєнням "звичайно, я не тебе маю на думці".

Скотт не був знавцем ісламу (хоча Г. Ґібб, знавець ісламу, хвалив *"Талісман"* за його розуміння ісламу), але це не завадило йому безцеремонно обійтись із постаттю Ебліса, обернувши його у героя віруючих. Обізнаність Скотта походила, мабуть, від Байрона та Бекфорда, але досить нам тут відзначити, що загальна характеристика, яку приписували всьому східному, могла твердо вистояти проти реторичних та екзистенціальних сил очевидних заперечень. Це так, якби, з одного боку, існувала бочка, названа "Сходом", і в яку б бездумно скидали всі авторитетні, анонімні і традиційні уявлення Заходу про Схід, а з іншого, - за анекдотичною традицією вигаданих історій, можна було б розказати про здобутий на Сході досвід, який не мав надто багато спільного із тією загальновживаною бочкою. Але сама структура прози Скотта вказує на тісніше, ніж могло б видаватись, переплетення тих двох аспектів. Загальна категорія заздалегідь надає специфічному прикладові обмежене місце дії: незалежно, яким глибоким є специфічний виняток, незалежно, наскільки житель Сходу може уникнути пастки, які розставили навколо нього, він *насамперед* є жителем Сходу, а *по-друге*, людиною, і *нарешті*, знову ж таки жителем Сходу.

Така загальна характеристика, як "житель Сходу" містить у собі досить таки цікаві відмінності. Ентузіазм Дізраеля щодо Сходу вперше з'явився 1831 р. під час подорожі на Схід. У Каїрі він писав: "Мої очі і мій розум болять від побаченої величі, яка так мало має спільного із нашою величчю". Загальна велич і пристрасть надихнули на трансцендентне бачення сутности речей і малу терпимість до справжньої

дійсности. Його повість *"Танкред"* насичена расистськими та географічними банальностями, бо все зводиться до раси, стверджує Сидонія, і порятунок можна віднайти тільки на Сході, серед його населення. Як для наочного прикладу, друзи, християни, мусульмани та євреї легко забавляються, тому можна саркастично глузувати: араби - це просто євреї-вершники, але всі вони є жителями Сходу в душі. Такий унісон, зроблений між загальними категоріями, а не поміж категоріями та їхнім змістом. Житель Сходу живе на Сході, він живе життям східної людини, у середовищі східного деспотизму та хтивости, наповнений почуттям східного фаталізму. Такі різні автори, як Маркс, Дізраелі, Бертон і Нерваль, могли провадити багатослівні дискусії, немов так насправді було, використовуючи без труднощів усі узагальнення.

Із розчарованого та узагальненого, щоб не сказати шизофренічного, погляду на Схід виринає, ще одна характерна риса. З цілого Сходу можна зробити зразок, який служить для ілюстрації специфічної форми ексцентричности. Хоча окремий житель Сходу не може ні зрушити, ні змінити ті загальні категорії, які надають його сенсу дивности, то все-таки можна мати якесь задоволення заради тієї дивности. Флобер так описує панораму Сходу: "Одного дня, для розваги юрби, блазень Магомета Алі на базарі у Каїрі схопив жінку, посадив її на крамничному прилавку і на очах публіки трахав її, тоді як крамар собі спокійно палив люльку.

Недавно дорогою із Каїру один молодий чоловік публічно трахався з величезною мавпою, як у згаданій вище історії, щоб здобути собі славу і розвеселити людей.

Нещодавно помер марабу ідіот, якого тривалий час вважали святим обранцем Бога; усі жінки-мусульманки відвідували його і мастурбували його, в кінці він помер від виснаження - зранку до ночі була суцільна мастурбація.

А що скажеш про ось такий факт: не так давно вулицями Каїра часто ходив один священик-аскет, зовсім голий, за винятком чепчика на голові і ще одного на своєму члені. Для того, щоб змочитися, він скидав чепець зі свого члена, і безплідні жінки, що прагнули дітей, підбігали, ставали під параболу його сечі й натирали себе нею" (12).

Флобер відверто визнає, що це особливий ґротеск. "Це стара комедія". Мабуть, Флобер мав на увазі загальновідомі звичаї "лупцьованого невільника, грубошкірого торговця жінками, хитруватого купця", які набувають на Сході нового значення "свіжости, непідробности і чарівности". Того значення не можна відтворити, ним можна втішатися тільки відразу і "відтворити" тільки приблизно. Схід можна "споглядати", оскільки його трохи (не зовсім) огидна поведінка випливає із резервуару безмежного дивацтва. Європеєць, якому властива чутливість до Сходу, є спостерігачем, котрий ніколи не втягується, є завжди чужим, завжди охочим до свіжих екземплярів того, що "Опис Єгипту" *(Description de l'Egypte)* називає *"bizzarre jouissance"* (химерним екстазом). Схід перетворюється у живу картину чудернацтва.

І та мальовнича картина досить логічно стає спеціальною темою для текстів. Коло замикається: від буття тим, до чого тексти не підготували, Схід може перетворитися в щось таке, що можна описати дисциплінованим методом. Його чужинність можна перекласти, його значення зашифрувати, його ворожість приборкати, і все-таки ця *узагальненість*, яка надається Сходові, те розчарування з ним, та незрозуміла ексцентричність, яку він виявляє, усе це надалі накладається на те, що

написано чи сказано про Схід. Іслам, наприклад, був типово східним для орієнталістів кінця XIX - початку XX ст. Карл Бекер доводив, що хоча "іслам" (звернім увагу на широту узагальнення) успадкував елліністичну традицію, все ж не зумів ані використати, ані зрозуміти старогрецьку гуманістичну традицію; щоб зрозуміти іслам, треба дивитися на нього не як на "первісну" релігію, а як на зразок невдалої спроби Сходу застосувати без творчого натхнення грецьку філософію, як це ми можемо побачити на прикладі епохи Відродження у Європі (13). Для Луї Массіньйо, одного із найвідоміших та найвпливовіших сучасних французьких орієнталістів, іслам був носієм систематичного заперечення ідеї християнського втілення, і його найвизначнішим героєм був не Магомет чи Аверрес, а ал-Галла, мусульманський святий, якого правовірні мусульмани розіп'яли за його намагання уособити іслам (14). Бекер і Массіньйо не зауважили у своїх студіях, що це ексцентризм Сходу, який вони ніби і визнали, намагаючись старанно підпорядкувати західним нормам. Магомета відкинули, а ал-Галла визнали видатним тільки тому, що він вважав себе подобою Христа.

Сучасний знавець Сходу, як суддя, не дотримується об'єктивности щодо нього, хоча він вірить і навіть говорить, що робить саме так. Його людська відчуженість, доказом якої є відсутність прихильности, прикритої професійним знанням, вагомо позначена всіма ортодоксальними настановами, перспективами та настроями орієнталізму, які я представив. Його Схід не такий, яким він дійсно є, а орієнталізований. Неперервна дуга знання і влади поєднує європейського чи західного державного діяча та західних орієнталістів; вона служить огорожею для арени, у центрі якої є Схід. Наприкінці першої світової війни Африка і Схід не були для Заходу надто інтелектуально цікавим видовищем, а стали радше упривілейованою територією для цього. Масштаб орієнталізму точно збігався з масштабами імперії, і саме та абсолютна одностайність між ними спровокувала тільки кризу в історії західної думки щодо Сходу і у відносинах з ним. Ця криза продовжується досі.

Починаючи з 20-х рр. та охоплюючи цілий "третій світ", відповідь імперії та імперіалізмові була діалектичною. На час скликання конференції у Бандунзі (Індонезія) у 1955 р. увесь Схід здобув політичну незалежність від західних імперій і зіткнувся з новою конфіґурацією імперіалістичних потуг: США і Радянського Союзу. Не маючи спроможности вплізнати "свій" Схід у новому "третьому світі", орієнталізм опинився віч-на-віч з політично озброєним Сходом, який кидає виклик. Перед орієнталізмом відкрились дві альтернативи. Перша - продовжувати так, ніби нічого не сталось, друга - пристосувати старі методи до нових обставин. Але для орієнталіста, який ніколи не вірив у змінюваність Сходу, нове - це просто старе, зраджене новим, нерозуміння не-жителів-Сходу *[dis-Orientals]* (ми можемо собі дозволити такий неологізм). Третю ревізіоністську альтернативу - зовсім відкинути орієнталізм - сприймала тільки незначна меншість.

На думку Абделя Малека, одним із показників кризи в орієнталізмі було не тільки те, що "національно-визвольні рухи у колишньому колоніальному" Сході внесли хаос до орієнталістської концепції пасивного, фатального "суб'єкта раси", і до того ж справа у тому, що "спеціалісти і громадськість усвідомили відставання в часі не тільки між орієнталізмом як наукою та досліджуваним матеріалом, але також, і це стало визначальним, між орієнталізмом та концепціями, методами й засобами гуманітарних і суспільних наук" (15). Орієнталісти від Ренана до Ґольдзає-

ра, Макдональда, фон Грунебаума, Ґібба, Бернана, наприклад, вбачали в ісламі "культурний синтез" (вислів належить П. Голтові), який можна вивчати окремо від економіки, соціології і політики ісламських народів. Для орієнталізму іслам мав значення, яке можна знайти, якщо дошуковуватись дуже стислого його формулювання, у першому трактаті Ренана: щоб найкраще зрозуміти іслам, достатньо його звузити до "намету і племені". Вплив колоніалізму, обставини у світі, історичний розвиток - все було для орієнталістів, немов мухи для пустотливих хлопчаків: вбити або знехтувати заради розваги - ніколи цього не розглядали серйозно, навіть при складному аналізі сутності ісламу.

Кар'єра Г. Ґібба сама собою ілюструє обидва альтернативні підходи реакції орієнталізму на сучасний Схід. У 1945 р. Ґібб прочитав у Чикаґському університеті так звані Ґаскельські лекції *(Gaskell Lectures)*. Світ, який він використав для огляду, вже не був таким, як у Балфура і Кроумера, і знаним перед першою світовою війною. Декілька революцій, дві світові війни, незліченні економічні, політичні та суспільні зміни зробили реалії 1945 р. безповоротно і навіть катастрофічно новим об'єктом. Все-таки Ґібб починає свої лекції, які він назвав "Сучасні напрямки в ісламі" *(Modern Trends in Islam)*, такими словами: "Дослідник арабської цивілізації постійно натрапляє на разючі контрасти, як, наприклад, між виявом потужної уяви в певних галузях арабської літератури та буквалізмом, педантичністю, виявленими в мисленні і викладі думок, навіть якщо вони стосуються однієї і тієї ж теми. Так, це правда, що мусульманські народи мали великих філософів і деякі з них були арабами, але це був рідкісний виняток. Арабський спосіб мислення як і у стосунку до зовнішнього світу, так і до самого процесу мислення неспроможний позбутися інтенсивного почуття відокремленості та індивідуальності конкретних подій. Мені здається, що саме це один із головних факторів, що дає підставу для "відсутності почуття законності", яку професор Макдональд вважав характерною відмінністю жителя Сходу.

Це, до речі, також пояснює, чому західному дослідникові важко зрозуміти (хіба йому пояснять орієнталісти) антипатію мусульманів до раціоналістичного способу мислення. Відкидання раціоналістичного способу мислення та утилітарної етики, що є невіддільна від нього, закорінене не так у так званому "обскурантизмі" мусульманських теологів, як в атомізмі (роздрібленості) та дискретності арабської уяви" (16).

Це, звичайно, чистий орієнталізм, бо навіть якщо визнати незвичайне розуміння інституційного ісламу, що характерне для значної частини книжки, то все ж вступні застереження Ґібба залишаються величезною перепоною для кожного, хто сподівається зрозуміти сучасний іслам. Яке значення має "різниця", коли прийменник "між" зовсім зникає з поля зору? Чи нам знову не пропонують дивитися на мусульманина Сходу так, ніби його світ, на відміну від нашого, "відрізнено" від нього, а він сам ніколи не наважився переступити межі сьомого століття. Що стосується сучасного ісламу, то, незважаючи на всі складності авторитетного розуміння його Ґіббом, чи варто дивитися на нього з такою непримиренною ворожістю, як Ґібб? Якщо іслам із самого початку мав вади через свої постійні неспроможності, то орієнталіст виявить, що він протиставляється всім спробам самореформи ісламу, оскільки згідно з його поглядами, реформа є зрадою ісламу - це точний арґумент Ґібба. Як інакше житель Сходу може вирватись із цих пут у сучасний світ, за

винятком того, щоб повторювати за Блазнем із *"Короля Ліра"*: "Вони мене поб'ють за правду, ти мене битимеш за брехню, а іноді б'ють мене за те, що я мовчу".

Мине вісімнадцять років, і Ґібб виступить перед аудиторією англійських співвітчизників, але вже як директор *Центру досліджень Середнього Сходу* при Гарвардському університеті. Темою його доповіді була *"Переглянута зона досліджень"*, в якій посеред інших тверджень він погодився, що "Схід надто важливий, щоб віддати його тільки орієнталістам". Новий чи другий альтернативний підхід для орієнталістів проголошувався подібно до того, як *Сучасні напрямки* послужили зразком для першого, традиційного підходу. Формула Ґібба в *"Переглянутій зоні досліджень"* побудована на добрих намірах настільки, наскільки, звичайно, брати до уваги західних експертів Сходу, до компетентности яких належить підготовка студентів до кар'єри "в громадському житті та бізнесі". Що нам зараз потрібне, як сказав Ґібб, то це співпраця традиційного орієнталіста і доброго науковця суспільних дисциплін: поміж собою вони будуть виконувати "інтердисциплінарну" роботу. І, очевидно, традиційний орієнталіст не переобтяжуватиме Сходу застарілим знанням, ні, його дослідження служитиме нагадуванням його необізнаним колегам у цій сфері, що "застосовувати психологію і механізми західних політичних інституцій до азіатської чи арабської ситуації - це чистісінький Волт Дісней" (17).

На практиці таке поняття означало, що коли жителі Сходу борються із колоніальним поневоленням, то треба сказати, (щоб не ризикувати Дісней-ізмом), що вони ніколи не розуміли значення самоуправління так, як це розуміємо "ми". Якщо окремі жителі Сходу чинять опір расовій дискримінації, а інші у той же час її застосовують, то скажуть, що "всі вони є жителями Сходу" і класові інтереси, політичні обставини, економічні фактори стають недоречними. Або скажуть, як Бернар Луїс, що, якщо арабські палестинці чинять опір ізраїльським поселенням та окупації їхніх земель, то це лише "повернення ісламу", або як відомий сучасний знавець Сходу окреслює, - це ісламська опозиція супроти не-ісламських народів (18), принцип ісламу, що зберігся від VII ст. Історія, політика, економіка не мають значення. Іслам є ісламом, Схід є Сходом, і, будь ласка, заберіть всі ваші ідеї про ліве та праве крило, про революції і повертайтесь до *Disneyland*.

Якщо подібні тавтології, проголошування і заперечення не звучали зрозуміло для істориків, соціологів, економістів та гуманістів в інших галузях, окрім орієнталізму, то причина цього очевидна. Орієнталізм не допускав навіть думки, щоб уявний предмет його досліджень міг порушити його абсолютний спокій. Але сучасні орієнталісти чи експерти зони, як їх називають по-новому, не замкнулися бездіяльно на мовних факультетах. Навпаки, вони скористалися порадою Ґібба. Сьогодні більшість з них не відрізняється від інших "експертів" та "дорадників" у тій сфері, яку Гарольд Лессвелл назвав політичними науками (19). Тому принаймні заради вигоди, якщо не заради ще чогось іншого, незабаром було визнано можливість альянсу між військовими силами, державною безпекою та спеціалістами "аналізу національного характеру" і експертами ісламських установ. До того ж "Захід" після другої світової війни опинився віч-на-віч з хитрим тоталітарним супротивником, який збирав собі союзників серед легковірних східних (африканських, азіатських, тих, що розвиваються) народів. Чи існував кращий шлях перехитрити цього ворога, ніж використати нелогічність східного способу мислення, як подають його орієнталісти? Саме так з'явились такі майстерні трюки як техніка "палиці-і-моркви" *(stick-and-carrot)*,

Альянс заради прогресу, SEATO тощо, усі базовані на традиційному "знанні", переобладнаному для витонченіших маніпуляцій над своїм уявним об'єктом.

Коли революційне безладдя охоплює ісламський Схід, соціологи нагадують нам, що араби піддаються "оральним функціям" (20), а економісти, перелицьовані орієнталісти, підкреслюють, що для сучасного ісламу ні капіталізм, ні соціалізм не є відповідною системою (21). У той час як антиколоніалізм охоплює і об'єднує увесь східний світ, орієнталіст засуджує цю активність не тільки як якусь неприємність, але як образу для західних демократій. Світ зіткнувся з величезними загальноважливими проблемами: ядерного знищення, катастрофічно недостатніми ресурсами, безпрецедентними людськими вимогами рівноправности, справедливости та економічного паритету, а політики експлуатують Схід популярними карикатурами, ідеологічним джерелом постачання яких є не тільки напівосвічений технократ, а й високого рангу вчений-орієнталіст. Леґендарні арабісти у Держдепартаменті застерігають усіх, що існує арабський план заволодіти світом. Віроломних китайців, напівнагих індійців і пасивних мусульманів описують як хижаків, які очікують на "західну" щедрість і які пропадуть, якщо Захід віддасть їх на поталу комунізмові чи їхнім невідновленим духовно інстинктам: різниця ледь помітна.

Такі настанови сучасних орієнталістів заполонили пресу і громадську думку. Арабів, наприклад, представляють як вершників на верблюдах, з терористичними нахилами, з орлиним носом, як продажних розпусників, чиє незаслужене багатство - це виклик справжній цивілізації. Завжди закрадається припущення, що хоча західні споживачі належать кількісно до меншости, все ж їм належить володіти й споживати більшість світових ресурсів. Чому? Тому, що вони, на відміну від жителів Сходу, є справжніми людьми. Ніщо не може сьогодні служити кращим зразком, ніж те, що Абдель Малек назвав "гегемонізмом пануючих меншин" і антропоцентризмом у сполученні з європоцентризмом: білий пересічний житель Заходу вірить у свій людський привілей не тільки керувати не-білим світом, а й робити його своєю власністю, і тільки тому, що за дефініцією "цей світ" не є настільки людським, як "ми" є. Немає яскравішого прикладу більшої "дегуманізації думки", ніж ця.

У своїй сутності обмеження орієнталізму, як я перед тим сказав, є обмеженнями, які випливають тоді, коли нехтують, есенціалізують, оголюють гуманність іншої культури, іншого народу або іншого географічного реґіону. Але орієнталізм пішов ще далі: він розглядає Схід як щось таке, існування чого не тільки виставляється напоказ, а й залишилося для Заходу незмінним у часі та просторі. Вражає те, що успіхи орієнталістських описів та текстів були такими, що цілі періоди культурної, політичної та суспільної історії Сходу вважають суцільними відгуками на західну культуру.

Захід є актором, а Схід - пасивним глядачем. Захід є спостерігачем, суддею і лавою присяжних кожного аспекту поведінки жителя Сходу. До того ж, якщо історія впродовж XX ст. викликала істотні зміни на Сході і для Сходу, то орієнталіста це приголомшувало: він не міг збагнути, до якої міри: "Нові лідери Сходу, інтелектуали і ті, хто робить політику, перейняли досвід від своїх попередників. Вони скористалися усіма структурними та інституційними перетвореннями, якими супроводжувався період інтервенції, і тим фактом, що вони мали значно більшу свободу формувати майбутнє своїх країн. Вони також є самовпевненішими і, можливо, трохи аґресивними. Вони більше не надіються на здобуття прихильного вердикту

від невидимих присяжних Заходу. Їхній діалог - це не діалог із Заходом, а з їхніми співвітчизниками" (22).

Крім того, орієнталіст переконаний, що все, до чого його тексти не підготували, є результатом або зовнішньої аґітації Сходу, або помилково спрямованої східної бездумности. "Один із незліченних текстів орієнталістів про іслам, включно з їхнім підсумком - *The Cambridge History of Islam*, не міг підготувати своїх читачів до подій, які, починаючи з 1948 р., відбувалися в Єгипті, Палестині, Іраку, Сирії, Лівані та Йємені. Коли догми про іслам не можуть служити навіть орієнталістам, то можна вдатися до орієнталізованого суспільно-наукового жарґону, до таких популярних абстракцій, як еліта, політична стабільність, модернізація, інституційний розвиток, які проштамповані печаттю орієнталістської мудрости. А тим часом щораз більша та небезпечніша прірва розділяє Схід і Захід.

Теперішня криза драматизує розбіжність між текстами та дійсністю. У цьому дослідженні я хотів не тільки показати джерела основних засад орієнталізму, а й також поділитись роздумами про його важливість, оскільки сучасний інтелектуал добре відчуває, що іґнорувати частину світу, який демонстративно вривається до нього, це все одно, що уникати дійсности. Надто часто гуманісти звертали свою увагу на дрібні теми досліджень. Вони нічого не навчилися з такої дисципліни, як орієнталізм, що був переповнений амбіціями заволодіти *усім* світом, замість того, щоб обмежитись його часткою, такою, як автор чи збірка текстів. Однак з таким академічним захисним покровом, як "історія", "література", або "гуманітарні науки", і всупереч своїм безмежним прагненням, орієнталізм втягнувся в світові історичні обставини, які він намагався приховати за своєю часто помпезною вченістю та закликами до раціоналізму. Сучасний інтелектуал може навчитися від орієнталізму, як, з одного боку, обмежити або реально розширити обсяг тверджень в його дисципліні, а з іншого, побачити людську основу, в якій тексти, уявлення, методи і дисципліни беруть свій початок, розростаються, процвітають і вироджуються. Досліджувати орієнталізм - означає також представляти інтелектуальні способи трактування методологічних проблем, які історія висунула через її суб'єкт дослідження Сходу. Але перед тим ми повинні тонко зауважити усі людські вартості, які орієнталізм завдяки своєму розмахові, досвідові та структурі майже усунув з поля своїх досліджень.

Переклад Дарії Городиської

Примітки

1. White Hayden. *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth Century Europe.* Johns Hopkins University Press, 1973. P. 12.
2. Malek Anwar Abdel. *Orientalism in Crisis* // Diogenes 44 (Winter 1963): P.107-8.
3. Schlegel Friedrich. *Uber die Sprache und Weisheit der Indier: Ein Beitrag zur Begrundung der Altertunsunde* . Heidelberg: Mohr & Zimmer. 1808. P. 44-59.
4. Poliakow Leon. *The Aryan Myth: A History of Racist and Nationalist Ideas in Europe.* New York, 1974.
5. Hopwood Derek. *The Russian Presence in Syria and Palestine, 1843-1943.* Church and Politics in the Near East. Oxford, 1969.
6. Tibawi A. L. *British interests in Palestine, 1800-1901.* London, 1961. P. 5.

7. Nerval Gerarde de. *Oeuvres.* Paris, 1960. P.33.
8. Hugo V. *Oeuvres poetiques.* 1882. P.8.
9. Scott Walter. *The Talisman.* 1825. Reprint ed., London, 1914. P. 38-9.
10. Hourani Albert. *Sir Hamilton Gibb, 1895-1971* // Proceeding of the British Academy 1972. 58. P. 495.
11. Jerman B. *The Young Disraeli*. London,1966. P. 126.
12. Flaubert in Egypt: A Sensibility on Tour. Boston, 1973; Flaubert Gustave. Correspodance. Paris, 1973. P. 542.
13.Becker Carl. *Das Erbe der Antike im Orient und Okzident.* Leipzig, 1931.
14. Massingnon Louis. *La Passion d'al-Hosaynn-ibn-Mansour al-Hallaj.* Paris, 1922.
15. Malek Abdel. *Orientalism in Crisis.* P. 112.
16. Gibb H. A. R. *Modern Trends in Islam.* Chicago, 1947. P .7.
17. Gibb H. R. *Area Studies Reconsidered.* 1949. P. 12-13.
18. Lewis Bernard. *The Return of Islam. Commentary.* 1976. P. 39-49.
19. Lerner D. and Lasswell H. *The Policy Sciences;* Recent Development in Scope and Method. Stanford, 1951.
20. Berger Morroe. *The Arab World Today.* Garden City, 1962. P. 158.
21. Rodinson Maxime. *Islam and capitalism.* New York, 1973.
22. Abu-Lughod Ibrahim. *Retreat from the the Secular Path? Islamic Dilemmas of Arab Politics* // Review of Politics 1966. 28. 4. P. 475.

"Амадіс з Ґалії" - іспаномовний твір, походження якого точно не встановлене; уперше надрукований у XVII ст.
Фабріціо дель Донго - герой роману Стендаля *"Пармський монастир"*.
Idees recues - каталог загальноприйнятих ідей, іронічний додаток до роману Г. Флобера *"Bouvard et Pecuchet"* (1881).
Наполеон Бонапарт здійснив військовий похід до Єгипту у 1798 р. і започаткував академічне дослідження цієї країни, яке завершилося 23-томовим виданням *Description de l'Egypte* (1809-1828).
Фердінанд де Лессе (1805-1894) - французький дипломат та інженер, який запроектував будівлю Суецького каналу.
Trial by Jury - комічна опера Джілберта і Суллівана, яка уперше була поставлена 1875 р.
Жан Мішле (1798-1872) - французький історик, автор 17-томової *"Історії Франції"*.
Леопольд Ранке (1795-1886) - відомий німецький історик.
Алексис Токвілл (1805-1859) - французький письменник, політик, автор ґрунтовного дослідження *"Демократія в США"*.
Якоб Буркгард (1818-1897) - один з найвидатніших істориків XIX ст., розглядав культуру та мистецтво як важливі чинники розуміння історії.
Джеймс Белфур (1848-1930) - англійський політик, автор Декларації, яка проголошувала підтримку заснування єврейської національної держави *(Jewish National Home)*.
Лорд Кроумер (1841-1917) - англійський дипломат, який фактично керував Єгиптом у період 1883-1917.
Bibliotheque Orietale (1697) *Д'Ербело* - стандартна європейська книга посилань у питаннях сходознавства.
Е. Саїд має на увазі те, що Данте включив Магомета та мусульман у своє *"Пекло"*.
Вільям Джонс (1746-1794) - англійський лінґвіст.
Франц Бопп (1791-1837) - один із засновників лінґвістичної компаративістики; досліджував санскрит та взаємовплив між індо-європейськими мовами.
Якоб Ґрімм (1785-1863) - відомий німецький філолог.
Фрідріх Шлеґель (1772-1829) - німецький філолог і критик; його лінґвістична праця *"Про мову та мудрість індусів"* (1808) мала вплив на розвиток порівняльно-історичного методу в німецькому мовознавстві.
Сакунтала - драма індійського поета Калідаса (V ст. н. е.), написана санскритом.
Зенд-Авеста - трактат зороастризму, державної релігії імперії Сасанідів.
Жозеф Ґобіно (1816-1882) - французький письменник, антрополог, відомий своєю теорією раси.

Ернест Ренан (1823-1892) - французький науковець, автор *"Історії походження християнства", "Історії народу Ізраїля".*
Гейман Штайнталь (1823-1899) - німецький мовознавець та філософ, один із засновників психологічного напрямку в мовознавстві.
Віктор Гюґо (1802-1885) - французький письменник, використовував у своїй творчості східні мотиви.
Альфонс де Ламартін (1790-1869) - французький поет-романтик.
Жерар де Нерваль (1808-1855) - французький письменник-романтик, автор *"Сцен східного життя"*, в яких описав своє перебування в Єгипті та Сирії, а також ліричної новели *"Ізіда"* та збірника сонетів *"Химери".*
Річард Бертон (1821-1887) - англійський філолог, перекладач; переклав на англійську мову *"Тисяча і одну ніч"*, східні еротичні трактати; автор опису мандрівок на Схід.
Вальтер Скотт (1771-1882) - відомий англійський письменник-романтик, автор ряду історичних романів, у яких зображені жителі Сходу.
Джордж-Гордон Байрон (1788-1824) - видатний англійський поет. Саїд має на увазі цикл східних поем Байрона: *"Гаяур", "Абідоська наречена", "Корсар", "Лара".*
Бенджамін Дізраелі (1804-1881) - англійський державний діяч, відіграв значну роль у посиленні британських інтересів на Сході; у молодості написав багато творів, у яких проповідував "азіатську загадковість".
Джордж Еліот (1819-1876) - англійська письменниця вікторіанської доби, використовувала у структурі своїх текстів східні елементи.
Альфред де Віньї (1797-1863) - французький поет, використовував у своїх творах східні мотиви.
Теофіль Ґотьє (1811-1872) - французький поет, один із засновників "парнаської школи", автор книг про мандрівки до різних країн.
Чарлз Доті (1843-1926) - англійський поет, автор унікальної мандрівної книжки *"Travels in Arabia Deserta".*
Маурік Берес (1862-1923) - французький прозаїк.
П'єр Лоті (1850-1923) - французький письменник, відомий як представник так званого колоніального роману; описував у своїх творах вигадану екзотику східних країн.
Томас Едвард Лоуренс (1888-1970) - англійський діяч, який у книзі *"Сім стовпів мудрости"* описав власний досвід зіткнення з арабським світом.
Едвард Форстер (1879-1970) - англійський письменник, автор *"Поїздки до Індії".*
Карл Бекер (1873-1945) - американський історик.
Авероес, Ібн Рушд (1126-1198) - один з найбільших послідовників Арістотеля в ісламі; ісламісти звинувачували його у віровідступництві.
ал-Галла (858-922) - ісламський містик, якого звинуватили у шарлатанстві і засудили на смерть; страта послужила джерелом виникнення леґенди про воскресіння ал-Галла подібно до Христового.
Гарольд Лесвелл (1902-1978) - американський політолог, автор *"Психопатології і політики".*

Гомі Бгабга

НАЦІЄРОЗПОВІДНІСТЬ

(передмова до книги *"Нація і розповідь"*)

Вивчення нації через її розповідність не тільки привертає увагу до її мови та реторики, але й є спробою змінити зміст концептуального об'єкта. Якщо проблематична "закритість" текстуальности ставить під сумнів "тоталізацію" національної культури, тоді її позитивна вартість полягає у показі поширення, завдяки якому ми будуємо поле значень і символів, що асоціюються з національним життям. Цей проект поширений у тих формах критики, яка пов'язана із "культурологією" *(Cultural Studies)*. Незважаючи на значне просування культурології вперед, існує тенденція відчитувати націю обмежено: або як ідеологічний апарат державної влади, який дещо переозначується функціональним читанням Фуко чи Бахтіна, або в більше утопічній інверсії, як початкове або поверхневе вираження "національно-популярного" сентименту, що зберігається в закоріненій пам'яті. Такий підхід важливий, щоб привернути нашу увагу до часто приховуваних, але надзвичайно значущих заглибин національної культури, із яких можуть виринути альтернативні сили та аналітично опозиційні можливості - молодь, щоденщина, ностальгія, нові "етнічності", нові суспільні рухи, "політика різниці". Вони надають нового значення та визначають нові напрямки процесу історичної зміни. Найпрогресивнішого розвитку з таких позицій зазнає *дискурсивна* концепція ідеології - ідеологія (подібно до мови) концептуалізується з погляду артикуляції елементів. Як зауважив Волосінов, ідеологічний знак завжди багатоакцентний і має дволике обличчя Януса (1). Але в серцевині політичного арґументу та "подвійність" знака часто може бути втихомиреною. Янусове обличчя ідеології сприймається як чиста монета із зафіксованим значенням, а в останньому прикладі - як один бік поділу між ідеологією та "матеріальними обставинами".

Завданням проекту *"Нація і розповідь"* є дослідження амбівалентности самої мови із обличчям Януса у побудові дволикого дискурсу нації. Це перетворює відомого дволикого бога у постать незвичайного подвоєння, яка досліджує націєпростір у *процесі* артикуляції елементів: там, де значення можуть бути частковими, оскільки вони є *in medias res*, а історія напівзавершеною, бо вона перебуває у процесі завершення; і образ культурного значення має бути амбівалентним, тому що він схоплюється, звичайно, в акті "компонування" свого потужного образу. Без такого розуміння перформативности мови у націєрозповідності було б важко зрозуміти, чому Едвард Саїд описує тип "аналітичного плюралізму" як *форму* критичного підходу щодо культурних надбань нації. А тому нація як форма культурного *"опрацювання" (elaboration)*, як це розуміє Ґрамші, є фактором *амбівалентности* нації, яка втримує культуру у найпродуктивнішій позиції, як силу для "субординації, надлому, розсіювання, відтворювання, а також продукування, творення, просування і скеровування" (2).

Я звернувся до співучасників проекту із наростаючим, хоча і незвичним, відчуттям розуміння нації як однієї із головних структур ідеологічної амбівалентности в культурних образах "сучасности". Я хотів, щоб ми в обстановці дружньої співробітницької напруженості розвинули низку обговорень, які б включали проникнення постструктуралістичних теорій наративної практики - текстуальність, дискурс, проголошення, письмо *(ecriture)*, "підсвідоме як мова" (я називаю окремі стратегії), щоб наблизитись до тієї амбівалентности марґінесу націєпростору. Виявити такий марґінес - означає насамперед спростувати твердження про культурну вищість, чи це походить від "старих" постімперіалістичних націй, чи від імені "нових" незалежних націй периферії. Марґінальність чи "меншість" - це не тільки простір прославляючої чи утопічної самомарґіналізації. Це значно суттєвіше втручання у виправдовування сучасности - проґресу, гомогенности, культурної органічности, закорінених націй, великого минулого, які раціоналізують авторитарні, "нормалізуючі" тенденції у культурі в ім'я національних інтересів чи етнічного привілею. І в тому сенсі амбівалентна, антагоністична перспектива нації як розповідности встановлюватиме культурні межі нації так, щоб їх можна було визнавати як такі, що "містять у собі" початок значення, яке треба переступати, затирати і перекладати у процесі культурного продукування.

"Локальність" національної культури за своєю суттю не є ані об'єднуючою, ані з'єднаною, і її не можна розглядати як певну "інакшість" стосовно того, що знаходиться поза нею. Межа дволика, як Янус, і проблема зовнішнє/внутрішнє повинна сама собою бути процесом гібридности, який втягує нових "людей" до політичної структури, витворюючи інше місцезнаходження значення, і, звичайно, продукуючи у політичному процесі політичний антагонізм та непередбачені сили політичної репрезентації. Звернення до нації як розповідности підкреслює настійливість політичної влади і культурного значення, що Дерріда описує як "незворотний ексцес синтаксичного над семантичним" (3). Внаслідок такого "незаповненого значення" відбувається перетворення меж і обмежень у *між-простір (in-between spaces)*, в якому реалізується значення культурної та політичної влади. Це походить від таких наративних позицій між культурою і нацією, теоріями та текстами, політичним, поетичним і художнім, минулим та теперішнім, які *"Нація і розповідь"* намагається утвердити і розширити до революційного кредо Франца Фенона: "Національна свідомість, що не є націоналізмом, - це єдина річ, яка надасть нам міжнаціонального виміру" (4). Саме цей міжнаціональний вимір як на марґінесі націєпростору, так і в межах *між-простору* націй та народів автори цієї книжки мали намір представити. Репрезентативною емблемою цього збірника могла б бути хіазматична "постать" культурної різниці, за допомогою якої антинаціоналістичний, амбівалентний націєпростір стає перехрестям для нових транснаціональних культур. "Інше" ніколи не є поза нами, воно виринає потужно у культурному дискурсі, навіть коли ми думаємо, що говоримо інтимно і тільки "між собою".

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

1. Hall S. *The Road to Renewal.* London, 1988. P. 9.
2. Said E. *The World, The Text and The Critic.* Cambridge, 1983. P. 71.
3. Derrida J. *Dissimination.* Chicago, 1981. P. 221.
4. Fanon F. *The Wretched of the Earth.* Harmondsworth, 1967. P. 199.

Арун П. Мукґерджі

ЧИЙ ПОСТКОЛОНІАЛІЗМ І ЧИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ?

Я вважаю, що постмодернізм значною мірою є "білим" європейським культурним феноменом. Фактично, як це випливає з наведених нижче слів Барбари Крістіан, реакція не-білої раси на постмодернізм була негативною: "Оскільки я дивна людина, то відклала читання текстів темношкірих жінок-письменниць, продовжуючи працювати і читати деяких пророків цієї нової літературної орієнтації. Ці письменниці заявили про своє незадоволення окремими центральними ідеями їхньої традиції, незадоволення тим, у чому я народилася. Але у своїх намаганнях змінити орієнтацію західних досліджень вони, зрозуміло, зосередились на собі і не виявили найменшого зацікавлення світом, який вони зігнорували чи який контролювали. Я знову була вимушена пізнавати їх, оскільки вони зовсім не були зацікавлені пізнавати *мене*" (1).

Отже, мені здається, що теоретичний конструкт як постмодерністів, так і постколоніалістів, породив асиміляційні та гомогенізуючі рухи. Постмодернізм, незважаючи на його теоретичні заяви проти тоталізації та універсалізації, припиняє це робити якраз тоді, коли посилається на тексти не-європейців у сукупності з текстами європо-американців, так ніби їх не відокремлює ні расова, ні культурна, ні історична, ні політична, ні епістемологічна, ні онтологічна різниця. Це перехресне культурне цитування також ненав'язливо натякає на те, що постмодернізм - поширений феномен. Те, що надалі підкреслюється у тих порівняннях, стосується формальних властивостей творів. Тому антиреалістичні вияви, пародія, самопосилання, проблематизування історії тощо розглядають як постмодерністські тенденції, незважаючи ні на їхню мету, ні на їхні джерела з неєвропейської розповідної традиції. Формальні стратегії в *Midnight's Children* Салмона Рушді, наприклад, здаються дуже близькими його індійським читачам, які виростали на читанні такої прози, як *Tilism, Aiyyari, Betal Pachisi, Panchtantra*. Критики-постмодерністи рідко визнають та розглядають закоріненість у місцеву культуру творів таких "постмодерністських" письменників, як Рушді.

Оскільки тексти, подібні до того, на який ми звернули увагу, розповідають про "дійсність" економічного, політичного, соціального і культурного пригнічення, то вони відрізняються від постмодерністських текстів, які "все використовують і усім зловживають". Коли постмодерністські теоретики згадують про ці тексти у поєднанні з текстами, які дестабілізують "дійсність", то тільки для того, щоб показати їхню формальну подібність, забуваючи при цьому, що літературний дискурс тісно переплітається з усіма іншими дискурсами, що є у суспільстві, і які насичують його алюзійністю.

Оскільки літературний дискурс схоплюється у кількох взаємопов'язаних структурах, то його ідеальний читач, один з тих, хто має епістемологічний привілей, є

тим, хто причетний до цієї культури, хто, мовлячи словами С. Десаі, володіє "культурною сутністю" (2). Крім того, у Європі та Америці існувала тенденція заперечувати епістемологічний привілей причетности до культури. Це заперечення також відображене у загальній відсутності цитування незахідних теоретиків та критиків. Воно також відображене у малій кількості матеріалів з незахідного світу в наших бібліотеках. Для західних критиків виглядає менш привабливо дізнатися, як текст сприймає читач/глядач, що належить до спільноти художників, які пов'язані зі статтю, расою, культурою, класом.

На жаль, постколоніальні критики часто оминають цю "культурну сутність". Допоки вони героїчно захищають власність постмодерністів, вони також гомогенізують і асимілюють, коли пишуть про "постколоніальну літературу". Вони забувають, що не існує однієї постколоніальної літератури, а існує кілька постколоніальних літератур. Я вважаю, що недавня постколоніальна критика була досить стурбована у своїй тенденційності створення "унітарного" суб'єкта (3).

Постколоніальні критики твердять, що термін "постколоніальний" охоплює культуру, яка була уражена імперськими процесами від моменту колоніалізації до теперішнього дня" (4). Таке твердження само собою є проблематичним для мене, але більше проблематичним є крах нашої відокремленої історії у назві "поділений" постколоніальнй досвід (5). Я боюся, що цей постколоніальний досвід дуже вузько окреслений бінарним каркасом. Ми вже показали, що спільним для постколоніальних літератур є те, "що вони виникли у своїх теперішніх формах із досвіду колоніалізації і оголосили себе авансценою стану напруженості з імперською владою та підкреслювання своєї відмінности від присвоювань імперського центру" (6).

У цьому бінарному обрамленні єдина відмінність, яку намагаються відзначити постколоніальні критики, - це наша відмінність від так званого "центру". Такий вид теоретизування, як зауважує Кум Кум Санґарі, "увічнює поняття "третього світу" як залишок, як периферію", яка вічно повинна битися із центром. Така перспектива центру-периферії не може, але все ж відсилає "третій світ" до фальшивої позиції перманентного і досі бажаного відхилення (чи повалення) задушливої західної суверенности" (7).

Наслідком бінарного розуміння "центру" і "маргінесу" є твердження, що всі постколоніальні тексти мають "пародійний" зв'язок з "імперською "текстуальністю" (8), формальний аспект, який вони, як припускають, поділяють з постмодерністськими текстами. Отже, теорія стверджує, що суб'єктивність постколоніальних культур безнадійно прив'язана до їхніх колишніх поневолювачів. Теорія також робить висновок, що ми нічого не робимо, тільки займаємось пошуками або оплакуємо втрату нашої передколоніальної автентичности та ідентичности або постійно чинимо опір вторгненню колонізаторів у наш культурний простір. Теоретики стверджують, що "імперія відповідає центрові" (Рушді), маючи на увазі, що ми не можемо відповідати нашими потребами, а тільки настирливою ідеєю відсутнього іншого.

Такий спосіб теоретичного мислення залишає нам тільки одну методику, одну дискурсивну позицію. Ми завжди змушені запитувати європейські дискурси про єдиний, особливий спосіб, який принижує і заперечує нашу гуманність. Я б хотів відповісти, що наша культурна продукція витворюється відповідно до наших потреб, і ми маємо набагато більше потреб, крім потреби постійного "пародіювання" імперіалістів. Я погоджуюсь з Аязом Агмадом, що наші (тут я маю на увазі індійські)

літератури - це літератури про "нашу класову структуру, нашу родинну ідеологію, наш тілесний та сексуальний менеджмент, наші ідеології та наше мовчання" (9).

Це принаймні те, про що, наскільки мені відомо, завжди пишуть індійські літератури різними мовами.

Переклад Марії Зубрицької

Примітки

1. Christian Barbara. *The Race for Theory.* Cultural Critique, 1987. P.18.
2. Dessai S. K. Arun Kolatkar's. *Jejuri: A House of God* // Literary Criterion. 1980. 15. P. 10.
3. Ahmad Aijaz. *Jameson's of Otherness and the National Allegory* // Social Text. 1987. P. 17.
4. Ashcroft Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures.* London. 1989.
5. Slemon Stephen. *Modernism's Last Post* // Ariel.. 1989. 20. 4. P. 18.
6. Slemon Stephen. *Post-Colonial Allegory and the Transformation of History* // Jornal of Commonwealth Literature. 1988. 23. P. 43.
7. Sangari Kum Kum. *The Politics of the Possible* //Cultural Critique. 1987. 7. P. 35.
8. Rushdie Salman. *The Empire Strikes Back with Vengeance* // The Times. 1982. 3 July.
9. Ahmad Aijaz. *Jameson's of Otherness and the National Allegory* // Social Text. 1987. P. 21.

Саймон Дюрінґ

ЛІТЕРАТУРА - ДВІЙНИК НАЦІОНАЛІЗМУ?

Треба визнати, що увесь європейський культурний досвід позначений впливом імперіалізму, оскільки історія Заходу - це розповідь про експлуатацію інших суспільств. Поки що націоналізм є щось інше, ніж те, що йому приписує імперіалізм. Це є, і досить специфічно, батареєю дискурсивної та репрезентативної практики, яка визначає, легітимізує чи вконституйовує вартість специфіки нації-держави чи індивідуумів як членів нації-держави. Націоналізм супроводжує новітні держави, повністю виявляючи себе в суб'єктах, буття яких просочене їхньою національністю.

Можна бути націоналістом, не будучи імперіалістом. Звичайно, як і вказує на це цитата з Газлітта, націоналізм часто сприймають як форму свободи. Його найпотужніший вияв - культурний націоналізм - розвивався *всупереч* імперіалізму. Гердер, який запровадив (в німецьку мову) слово "націоналізм", пов'язує серію концепцій - *Volk, Bildung, мова-як-свідомість-і-дія, симпатія, органічна форма* - в намаганні з'ясувати те, що ми тепер називаємо відмінністю культур. Але цей концептуальний стрижень пронизує імперіалізм перекрученим вказуванням шляху єдиного дискурсу, який приводить до взаємозаперечних результатів. З визначеннями "культура" і "нація" Європа початку XIX ст. стала ареною окремих культур, які виринули після утворення націй. Імперіалістична думка тому панує в культурології, що культури здатні більше боротися, ніж нації; ієрархія культур неначеб закріплює ідентичність, тоді як ієрархія націй ніби просто належить до історії та політики. Виходячи з такого розподілу, імперська нація, конкуруючи з іншими, повинна розглядати себе як таку, що має всесвітньо-історичну культуру.

Незважаючи на антиімперське спрямування культуралізму *(culturalism)* в момент його зародження, твердження, що націоналізм *не* пов'язаний з культуралізмом, розглядається як опорний пункт відправлення. Я відмовляюся від позиції, яку займає більшість гуманістів, модерністів, марксистів, а саме, що націоналізм є природно загрозливою ідеологічною формацією. Важливо запам'ятати, що націоналізм має не таке розуміння впливу і значення у периферійних народів, як у світовій силі. Давайте також запам'ятаємо, що нація-держава більшою чи меншою мірою є політична інституція, яка має ефективність та легітимність у тому світі. Модерність відновлює себе у нації-державі. Абсолютне відкидання націоналізму чи відмова від розрізнення різних видів націоналізмів приводить до такого способу мислення, яким інтелектуали, особливо постколоніальні, відмовляються від ефективних політичних дій.

Тому я переконаний, що сьогодні твори такої колонії першого світу, як Австралія, повинні бути націоналістичними. Таку позицію найлегше зайняти тут, в Австралії, оскільки тут, на відміну від багатьох країн "третього світу", націоналізм не використовується проти чисельних меншин та племінних груп. Тут націоналізм може підтримувати зв'язок зі свободою, дозволяючи нам чинити опір культурному та економічному імперіалізмові і залишатися поза технологією ядерної війни, яка із

сучасними системами комунікації визначає сьогоднішній інтернаціоналізм. Ці погляди дуже важливі, і вони приводять нас до питання: що ж як не культура захищає від культурного, економічного і військового вторгнення імперіалізму?

Ні більше, ні менше. Можна захищати звичаї та обряди, пам'ять, можливість контролювати розвиток і перерозподіл власних ресурсів. Деякі чинники сприяють утворенню тоталізуючої павутинки для культуралізму, а деякі - ні. Це означає, що націоналізм повинен діяти для широкого діапазону різних груп нації, хоча він не має потреби містити в собі "багатокультурність" *(multiculturalism)*, концепцію, яка підтримує зв'язки як з ліберальним плюралізмом, так і з культуралізмом.

Можна також захищати права, щоб надати причинам особливости і локального характеру. Ми можемо припускати, що сьогодні причиною є ні мрія про порядок, ні засіб, як це було у часи Просвітництва, ще менше основи реальности, як в ідеалізмі. Найкраще було б схарактеризувати це як саморефлексійний спосіб читання того, чого немає під руками і чого не здали до архіву. Тобто, сьогодні причиною є "теорія", яка утверджує заклики до ідентичности, віру в джерело як визначення сутности і погляд, що мова - це очевидний інструмент вираження чи комунікації. Якщо захищати локальність у рамках цієї політичної інституції, зважаючи водночас на причину як теорію, то тоді треба оголосити непродуктивним, наприклад, літературний канон як націоналістичний. І саме це стане важливим як для перевірки різних видів націоналізму, так і для історичного пересування між літературою та узаконенням нації.

Переклад Марії Зубрицької

ПОСТМОДЕРНІЗМ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Ф. ДЖЕЙМСОНА

Фредрік Джеймсон (1934) - відомий американський критик, один з провідних сучасних марксистських теоретиків літератури, викладав у кількох університетах США, зокрема у Гарвардському, Каліфорнійському, Єйльському. Основні праці: *"Марксизм та форма" (Marxism and Form, 1971), "В'язниця мови" (The Prison-House of Language, 1982), "Політична несвідомість: розповідність як соціально-символічний акт" (The Pilitical Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act, 1981), "Розповіді про аґресію: Віндгем Льюїс, модерніст і фашист" (Fables of Agression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist, 1979), "Постмодернізм чи культурна логіка пізнього капіталізму" (Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, 1991).* У своїх дослідженнях Джеймсон синтезує теоретичні концепції західних марксистів Т. Адорно, В. Беньяміна, Г. Маркузе, Е. Блоха, Д. Лукача, Ж.-П. Сартра з ідеями Гегеля.

Представники західного марксизму, на відміну від його класиків, зосереджують значну увагу на теоретичних проблемах мистецтва та культури і часто іґнорують загальні твердження своїх попередників. Одні сучасні теоретики-марксисти запозичують для своїх досліджень елементи з постмодерністських теорій Ж.-Ф. Ліотара, а інші, як наприклад, Ю. Габермас, оголошують постмодернізм формою буржуазної ідеології. Джеймсон з виходом у світ книги *"Марксизм та форма"* був загальновизнаний як провідний представник марксистської критики, але його "марксистська герменевтика" (саме так Джеймсон називає свій метод) інтелектуально охоплює різноманітні теорії структуралізму та постмодернізму. На думку Джеймсона, роль літературного критика уподібнюється до ролі терапевта-психоаналітика. Критик як і терапевт "демаскує культурні об'єкти як соціально символічні акти", розбиває і розбирає їх на частини для того, щоб показати, як вони функціонують або не функціонують, і передусім, щоб показати різноманітність їхнього взаємопов'язання в межах наратії. Книга Джеймсона *"В'язниця мови"* (1982) є ревізією лінґвістичних основ структуралізму. Автор показує як теорія Ф. де Соссюра, російський формалізм та французький структуралізм встановлювали фундаментально а-історичні концепції, що вивищують синхронний аналіз над діахронним та іґнорують роль дослідника цієї структури, яку вони описують. Одним з найважливіших досліджень Джеймсона є *"Політична несвідомість: розповідність як соціально-символічний акт"* (1981) - синтез структуралізму, психоаналізу Фройда та різноманітних шкіл марксизму. На думку автора, історію можна зрозуміти тільки в текстуальній формі, а розповідність є фундаментальною епістемологічною категорією, яка структурує наш досвід і представляє в його формах контури людського бажання. Як "соціально символічний акт" розповідність літературного тексту вимагає інтер-

претації, і Джеймсон пропонує ідеологічний горизонт такої інтерпретації: історичний контекст літературного твору, суспільний лад у найширшому розумінні та загальний горизонт людської історії у цілому. Таким чином, згідно з концепцією Джеймсона, розповідність є "конститутивною текстуальністю подій", корелятом динамічного та міжтекстуального значення. І як така вона не є і не може бути однолінійною, як це припускали такі марксисти як А. Лукач, Т. Адорно, Ж.-П. Сартр, А. Ґрамші, тобто, не може мати окреслений початок і кінець. Нарація - це розповідь без генези і без телеології, історія з "відсутньою причиною".

У 80-х рр. Джеймсон звернувся до теми постмодернізму та його соціально-економічного контексту "пізнього капіталізму". *"Політика теорії: ідеологічні погляди у постмодерністичних дебатах"* - одна з відомих статей, опублікованих на цю тему. Інші статті *"Постмодернізм та суспільство споживачів"*, опублікована в *"Анти-естетиці"* та значно розширена і доопрацьована її версія *"Постмодернізм чи культурна логіка пізнього капіталізму"*, викликали зацікавлені відгуки серед критиків. У *"Політиці теорії"* Джеймсон досліджує парадокс: як мистецтво постмодернізму породжує пристрасний захист його або пристрасне протистояння політики та ідеології. Його висновок: "ми перебуваємо у середовищі постмодерністичної культури, квапливе зречення від якої неможливе, а квапливе визнання перетворюється на самозадоволення та розбещеність".

Запропонований нижче текст статті Ф. Джеймсона *"Політика теорії: ідеологічні погляди у постмодерністичних дебатах"* перекладено за виданням: Fredric Jameson. *The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate.* // New German Critique. №. 33. 1984.

Марія Зубрицька

ПОЛІТИКА ТЕОРІЇ: ІДЕОЛОГІЧНІ ПОГЛЯДИ У ПОСТМОДЕРНІСТИЧНИХ ДЕБАТАХ

Як схарактеризувати постмодернізм, його основні риси і чи взагалі він існує, чи сама концепція має хоча б якусь користь, а чи навпаки, є містифікацією? Ця проблема водночас і політична, і естетична. Різноманітні погляди, які логічно можна сприймати, у яких би термінах їх не викладали, використовуються для того, щоб виразно артикулювати бачення історії, в якій оцінка соціального моменту, в якому ми зараз живемо, є, по суті, об'єктом політичного підтвердження або заперечення. Справді, передумови, що уможливлюють дебати, залежать від початкової стратегічної позиції щодо нашої суспільної системи: надати певної історичної оригінальности постмодерністичній культурі - це означає також підтвердити певну суттєву структурну відмінність між тим, що інколи називають суспільством споживачів та попередніми фазами капіталізму, з яких те суспільство розвинулося.

Проте різноманітні логічні можливості неминуче пов'язані зі сприйняттям трактування іншої проблеми, що вже вписана у самому призначенні постмодернізму, а саме, оцінка того, що повинно тепер називатися високим чи класичним модернізмом. Насправді, коли ми робимо певні початкові описи різних культурних артефактів, які можна схарактеризувати як постмодерністичні, то є велика спокуса шукати "родинну подібність" таких гетерогенних стилів та продуктів не у них самих, а у певному спільному високомодерністичному імпульсі та естетиці, проти яких усі так чи інакше виступають.

Значну різноманітність постмодернізму можна, хоча й з певними труднощами, спостерігати як у межах індивідуальних сфер мистецтва, так і між ними. Що спільного, крім загальних впливів, які вони породжують, існує між розробкою хибних тверджень, синтаксичним мімесисом Дж. Ешбері та набагато простішою розповідною поезією, що почала виринати на початку 60-х років як протест проти естетики складного, іронічного стилю *Нової критики*? Обидва напрямки водночас, але насправді зовсім по-різному, вказують на інституалізацію високого модернізму; перехід класиків модернізму з опозиційної до гегемонічної опозиції, завоювання ними університетів, музеїв, картинних ґалерей та фундацій, одне слово, асиміляція різних високих модернізмів у певний "канон" і поступове їх ослаблення наші попередники сприймали як щось вражаюче, скандальне, огидне, негармонійне, аморальне та антисуспільне.

Таку ж різнорідність можна спостерігати в образотворчому мистецтві між випадами проти останньої школи високого модернізму у живописі - абстрактного експресіонізму у роботах Е. Варгола і такою досить відмінною естетикою, як естетика концептуального мистецтва, фотореалізму та сучасної *Нової форми* чи неоекспресіонізму. Таке явище спостерігається не тільки між експериментальною та комерційною продукцією у кінематографії, але й у самому експериментальному кінематографі, де "розрив" Ґодара з класичним модернізмом великих "метрів" (Гичкока,

Бергмана, Фелліні, Куросави) породжував у 70-х роках низку стилістичних реакцій проти себе, і також супроводжувався насиченою новою розробкою експериментального відео (новий вид, навіюваний експериментальним фільмом, але суттєво та структурно відмінний від нього). У музиці момент виходу Дж. Кейджа сьогодні здається зовсім відмінним від останніх синтезів класичних та популярних стилів таких композиторів, як Ф. Ґлесс та Т. Райлі, а також від панку та року *Нової хвилі* типу *"Clash", "The Talking Heads", "The Gang of Four"*, які самі собою суттєво відрізняються від диско чи ґліттер року. Однак у фільмі чи рок-музиці можна гіпотетично відтворити певну історичну логіку, що такі нові види повторюють еволюційні етапи і призводять до розриву між реалізмом, модернізмом та постмодернізмом у дуже стислому проміжку часу; так, *"Бітлз"* і *"Ролінґ Стоунс"* схоплюють момент високого модернізму, втіленого "метрами" мистецьких фільмів у 50-60-х роках.

У самій розповіді переважає концепція порушення лінійної розповіди, відмова від зображувальности, "революційний" розрив з репресивною ідеологією розповідности, які вже недостатні для реалізації таких досить відмінних творів, як роботи Буровса, Пінчона, І. Ріда, Беккета, французького *"нового роману"* та його наступників, "нехудожніх романів" і нової форми розповідности. Паралельно виникає суттєво відмінна естетика, як це було у комерційних фільмах, романах, творах, які можна було б назвати ностальгічним мистецтвом (чи *la mode retro*).

Але саме архітектура виступає упривілейованим тереном боротьби постмодернізму, а також найбільшою стратегічною галуззю, в якій це поняття бурхливо обговорювали, а його результати досліджували. Ніде інде смерть модернізму не відчувалися так разюче і про неї не заявляли так різко, ніде інде теоретичні та фактичні ставки у дебатах не висувалися так програмно. Літературу, що давала паростки цій тематиці, - *"Знання з Лас Вегасу"* (1971) Роберта Вентурі, серія дискусій Крістофора Денкса та бієнальні презентації П'єра Паоло Портоґезі *"Архітектура після модерну"*, - можна цитувати як висвітлення центральних тверджень, що звинувачують високий модернізм міжнародного архітектурного стилю (Ле Корбузьє, Райт, Міс). І зокрема, звинувачується збанкротування монументальности (будівель, що як показав Вентурі, є насправді *скульптурами*), занепад її прополітичної чи утопічної програми (трансформація усього суспільного життя через трансформацію простору), її елітність включно із авторитаризмом харизматичного лідера і, нарешті, її фактична деструкція старих забудов міста через швидке розмноження скляних коробок та хмарочосів, які виокремлюючи себе зі свого безпосереднього контексту, перетворювали останній у деґрадований громадський простір урбанізованої нічийної землі *(no-men's-land)*.

Все-таки архітектурний модернізм не є уніфікованим чи монолітним стилем певного періоду, він охоплює весь діапазон натяків на стилі минулого, і, зокрема, у ньому можна виокремити бароковий постмодернізм (скажімо, М. Ґрейвс), класичний чи неокласичний постмодернізм (Ч. Мор і де Порземпар), можливі навіть маньєристичні та романтична варіації, не кажучи вже про високий модерністичний постмодернізм. Ця самозадовільна гра історичної алюзії та стилістичної суміші (названа "історизмом" в архітектурній літературі) є назагал центральною рисою постмодернізму.

До того ж архітектурні суперечки цікаві тим, що вони неминуче викликають політичний резонанс на позірно естетичні проблеми, і дають змогу інколи виявляти

щось подібне у більше закодованих чи завуальованих дискусіях інших видів мистецтва. Назагал, з усієї різноманітности сучасних висловлювань на цю тему можна виокремити чотири основні концепції, але навіть ця відносно стрункa схема чи *комбінування* піддається або політично прогресивному, або політично реакційному вираженню (якщо висловлюватися з позицій марксистської чи лівої перспективи).

Можна, наприклад, вітати появу постмодернізму з позиції, по суті, антимодерністичної. Покоління теоретиків, що було перед нами (найпомітніший Ігаб Гассан), здається, вже зробило щось подібне, коли розглядало етику постмодернізму з погляду властиво постструктуралістської тематики (нападки *"Tel quel"* на ідеологію зображувальности, гайдеґґерівський чи дерріданівський "кінець західної метафізики"), і тут усе те, що часто не називається постмодернізмом (див. утопічне пророцтво наприкінці *"Порядку речей"* Фуко), вітали як прихід зовсім нового способу мислення і буття у світі. Якщо б дослідження Гассана включало і певну кількість екстремніших пам'яток високого модернізму (Джойс, Маллярме), то воно могло б бути дещо претензійнішою позою, коли б не постійна похвала інформації високої технології, яка вказує на спорідненість між подібними закликами та політичними тезами властиво *постіндустріального суспільства*.

Багато що з'ясовується у книзі Т. Вулфа *"Від Баухаузу до нашого будинку"*, яка є ще одним незауваженим книжковим звітом про недавні архітектурні дебати, звітом автора, чий власний *"новий журналізм"* представляє один із видів постмодернізму. Але цікавою та симптоматичною у цій книзі є відсутність будь-якого утопічної апологетики постмодернізму, і що вражає, то це пристрасна ненависть до модернізму, яка підтримується обов'язковим *кемпом* (*camp* - див. пояснення в примітках*) сарказму реторики; і причому це не нова, а стара архаїчна пристрасть. Це немовби справжній жарт, немовби огида перших глядачів середнього класу при появі самого модерну - перші споруди Корбузьє, білі як щойно побудовані собори XII ст., перші скандальні голови Пікассо, які показували профіль з двома очима, як у камбали, приголомшуюча незрозумілість перших видань *"Улліса"* чи *"Безплідної землі"* - немовби огида перших філістерів *Spiessburger*, буржуа чи бабітрі *Main Street*, ожила, наповнюючи нову критику модернізму зовсім іншим духом, ефект якого - пробудити в читачеві однаково архаїчну симпатію з протополітичними, утопічними, спрямованими проти середнього класу, імпульсами високого модернізму, який уже заникає.

Так, гостра критика Вулфа подає приголомшуючий зразок того, як сучасне теоретично обґрунтоване заперечення модерности, прогресивні потенції якого переважно спричинені новим урбаністичним чуттям і чималим досвідом руйнування старих форм комунального та урбаністичного життя задля ортодоксальности високого модернізму, може знову привласнити та використати на службу реакційній культурній політиці.

Ці позиції - антимодерн, пропостмодерн - тоді виявляють свого антипода та структурну інверсію у групі контртверджень, мета яких - це загальна критика штучности та безвідповідальности постмодернізму через нове утвердження автентичного імпульсу традиції високого модернізму, яку досі вважають живою та життєздатною. Два маніфести Гілтона Крамера у першому випуску його нового журналу *The New Criterion* виразно засвідчують таку позицію, протиставляючи моральну відповідальність "шедеврів" та пам'яток класичного модернізму фундаментальній

безвідповідальності та поверховості постмодернізму, який асоціюється з кемп та з "пустотливістю", очевидним і досконалим зразком яких є стиль Вулфа.

Ще парадоксальнішим є те, що Вулф і Крамер у політичному аспекті мають багато спільного; і могло б здаватися, що існує певна непослідовність у способі, яким Крамер намагається виокремити із "високої серйозности" класики модерну їхню фундаментальну, спрямовану проти середнього класу, позицію та політичну пристрасть, яка сповнена запереченнями вікторіянських табу та сімейного життя, коммодифікації, зростаючої ядухи десакралізованого капіталізму, видатними модерністами від Ібсена до Лоуренса, від Ван Гоґа до Джексона Поллока. Дотепна спроба Крамера прирівняти цю антибуржуазну позицію видатних модерністів до "лояльної опозиції", яку таємно плекала сама буржуазія через фундації та ґранти, сама уможливлена суперечностями культурної політики модернізму, неґація якого залежить від наполегливости того, що вони заперечують чи приймають, і якщо вони цього не роблять, то дуже рідко (як у Брехта) досягають справжньої політичної самосвідомости - симбіозу з капіталом. Вчинок Крамера легше зрозуміти, якщо пояснити політичний проект *The New Criterion*. Місія журналу - докорінно знищити 60-і і все, що залишилося з цієї спадщини, піддати той період забуттю, яке 50-і приписали 30-м рокам, а 20-і - багатій політичній культурі доби перед Першою світовою війною. Тому *The New Criterion* сьогодні всюди вписує себе у це зусилля, у цей спосіб поведінки і роботу, щоб створити певну нову консервативну культурну контрреволюцію, чия ідеологія коливається від естетики до максимального захисту сім'ї та релігії. Парадоксальним є те, що цей, по суті, політичний проект може явно оплакувати повсюдність політики у сучасній культурі - ця інфекція особливо поширилася в 60-х роках, і Крамер вважає її відповідальною за моральну слабкість постмодернізму нашого періоду.

Проблема управління, необхідність якої очевидна з консервативного погляду, полягає у тому, що з будь-яких причин її паперово-грошову реторику, здається, не підтримує надійне золото державної влади, як було з маккартизмом чи у період палмерівських рейдів. Здається, невдача у в'єтнамській війні, принаймні на мить, приборкала явне тренування репресивної влади, нагородила 60-і роки живучою колективною пам'яттю та досвідом, яких не мали традиції 30-х років та періоду перед Першою світовою війною. "Культурна революція" Крамера найчастіше схильна впадати у слабкість та сентиментальну ностальгію за 50-ми роками й добою Ейзенгауера.

У світлі ранніх позицій модернізму та постмодернізму не дивно, що незважаючи на відверто консервативну ідеологію цього другого оцінювання сучасної культурної сцени, вона цілком може бути придатною для безперечно прогресивнішого оцінювання предмета. Ми у боргу перед Юрґеном Габермасом за цю драматичну перестановку, нову артикуляцію того, що підтверджує виняткову вартість модерну і заперечення як теорії, так і практики постмодернізму. Однак для Габермаса вада постмодернізму полягає в його політично реакційній функції, і сам Габермас пов'язує спробу дискредитувати модерністичний імпульс з буржуазним Просвітництвом та його універсальним і утопічним духом. Разом із Адорно Габермас намагається врятувати і вшанувати те, що вони обидва вважали природно неґативною, критичною та утопічною владою великих високих модернізмів. З іншого боку, його спроба пов'язати останні з духом Просвітництва XVIII ст. позначає рішучий роз-

рив з Адорно та понурою *"Діалектикою Просвітництва"* Гокгаймера, у якій науковий характер французьких *філософів-раціоналістів* драматизується як хибно керована воля до влади та панування над природою, а їхня десакралізуюча програма розглядається як перший етап розвитку цілком інструменталізованого світогляду, що веде прямо до Аушвіца. Саме цю зражаючу розбіжність враховує Габермас для власного бачення історії, яке намагається обстоювати обіцянку "лібералізму" і, по суті, утопічний зміст першої універсальної буржуазної ідеології (рівність, громадські права, гуманність, свобода слова і відкрите суспільство) супроти падіння тих ідеалів, що мали реалізуватися у розвитку самого капіталу.

А що стосується естетичного фону дебатів, то хіба це не є адекватна реакція на відновлення Габермасом модерну шляхом простого емпіричного засвідчення його зникнення? Ми повинні врахувати те, що національна ситуація, у якій Габермас думає і пише, дещо відмінна від нашої: маккартизм та репресії є реаліями сьогоднішньої Німеччини та інтелектуальним залякуванням лівих і замовчуванням їхньої культури (західнонімецькі праві переважно пов'язують її з "тероризмом") і назагал були чи не найуспішнішою операцією на Заході (4). Тріумф нового маккартизму та культури *Spiessburger* і обивателя наводить на думку про те, що у цій особливій національній ситуації Габермас має рацію, стверджуючи, що старіші форми високого модернізму можуть якось вберегти від руйнівности влади. У цьому випадку постмодернізм, який прагне підірвати та послабити ту владу, може бути гідним свого ідеологічного діагнозу, навіть якщо оцінка залишається неузагальненою.

Обидві попередні позиції - антимодерн/про-постмодерн і промодерн/антипостмодерн - характерні тим, що прийняли новий термін, який рівнозначний домовленості про фундаментальну природу рішучого "розриву" між окремими аспектами модерну та постмодерну, хоча останній вже оцінено. Залишаються дві кінцеві логічні можливості, які залежать від заперечення будь-якої концепції такого історичного розриву і які явно чи приховано ставлять під сумнів доцільність самої категорії постмодернізму. Що стосується творів, які асоціюються із постмодернізмом, то вони знову асимілюються власне класичним модернізмом, і таким чином "постмодерн" стає чимось трохи більшим, ніж форма, якої модерн автентично набув у наші часи, ніж проста діалектична інтенсифікація пориву старого модерніста до новаторства. (Я тут повинен опустити низку дебатів, переважно академічних, у яких переглядається сама тривалість модернізму з огляду на абсолютну тяглість романтизму кінця XVIII ст., у якій і модерн, і постмодерн можна розглядати як його органічні стадії).

Ці два остаточні погляди логічно доводять, що вони є відповідно позитивною та негативною оцінкою постмодернізму, тепер знову засимільованого традицією високого модернізму. Так, Жан-Франсуа Ліотар (5) зізнається, що його власний життєвий обов'язок перед новим сучасним чи постсучасним культурним продуктом, що широко подається як "постмодерний", полягає в тому, щоб сприймати його як невід'ємну частину нових спроб підтвердження автентичности старого високого модернізму в дусі самого Адорно. Відверте перекручення чи відхилення у його пропозиції вимагає, щоб щось, назване "постмодернізмом", не *наслідувало* власне високий модернізм як відходи від продукції останнього, а *передувало* та підготовляло його; тому сучасний постмодернізм навколо нас можна розглядати як обіцянку повернення та нового відкриття, тріумфальну повторну появу нового висо-

кого модернізму з його усією колишньою могутністю та життєвою свіжістю. Це пророча позиція, аналіз якої залежить від антирепрезентативного поштовху модернізму та постмодернізму; однак естетичну позицію Ліотара не можна адекватно оцінити естетичними категоріями, оскільки те, що наповнює її, є, по суті, соціальною та політичною концепцією нової суспільної системи поза класичним капіталізмом (нашим старим другом "постіндустріальним суспільством"): бачення відновленого модернізму у такому розумінні невіддільне від певної пророчої віри у ці можливості та від обіцянки появи нового суспільства.

Неґативна інверсія такої позиції неминуче спричинить ідеологічне заперечення такого модернізму, який може коливатися від аналізу модерністичних форм Лукача як заперечення усіма способами матеріалізації капіталістичного суспільного життя до певної більше артикульованої критики високого модернізму сьогодення. Що відрізняє цю кінцеву позицію від антимодернізму, ескізно поданого вище, то це те, що вона говорить не від упевненості у підтверджуванні нової постмодерністичної культури, а радше розглядає її як деґенерацію вже затаврованих поривів власне високого модернізму. Цій особливій позиції, можливо, найпонурішій і невблаганно неґативній, можна протиставити міркування венеціянського історика архітектури Манфредо Тафурі, обширний аналіз якого (6) є потужним звинуваченням того, що називаємо "протополітичними" поривами у високому модернізмі ("утопічна" зміна культурної політики на політику заклику до трансформації світу через трансформацію його форм, простору та мови). Тафурі є, однак, не менше різким у його анатомії неґативного, демістифікуючого, "критичного" покликання різних модернізмів, функцію яких він розглядає як різновид Геґелівських "хитрощів історії", де інструменталізаційні та десакралізуючі тенденції самого капіталізму нарешті реалізуються у руйнівній творчости мислителів та мистців модерністського руху. Тому їхній антикапіталізм завершився закладанням основи для "тотальної" бюрократичної організації та контролю пізнього капіталізму, і слушним є те, що Тафурі слід зробити висновок про неможливість будь-якої радикальної трансформації культури без радикальної трансформації самих соціальних відносин.

Політична амбівалентність, продемонстрована у згаданих вище позиціях, на мою думку, обстоюється тут *у* поглядах цих обох складних мислителів. На відміну від попередньо згаданих теоретиків, і Тафурі, і Ліотар - явно політичні постаті, що відверто втручаються у вартості старої революційної традиції. Зрозуміло, наприклад, що чітке схвалення Ліотаром найвищих досягнень естетичних нововведень повинно розглядатися як форма певної революційної позиції, тоді як загальна концептуальна структура Тафурі значно послідовніша щодо класичної марксистської традиції. Обоє також беззастережні і відкриті у певних стратегічних моментах, що переописані у поняттях постмарксизму, який нарешті став невідрізнюваним від самого марксизму. Ліотар, наприклад, дуже часто намагався відрізнити свою революційну естетику від колишніх ідеалів політичної революції, які він розглядав чи як сталінські, чи як архаїчні і несприйнятні в умовах нового постіндустріального порядку; а апокаліптичне визначення Тафурі загальної соціальної революції спирається на концепцію "тотальної системи" капіталізму, яка в період деполітизації та реакції фатально приречена на своєрідний занепад духу, який часто приводив марксистів взагалі до відречення від політики (Адорно і Мерло-Понті прийшли до такого висновку разом із багатьма екс-троцькістами 30- та 40-х і ексмаоїстами 60-70-х).

З цими зауваженнями ми проходимо повне коло і можемо тепер повернутися до позитивнішого потенційного політичного змісту першої позиції щодо цього питання, а зокрема до питання про певний *популістський* імпульс у постмодернізмі, що було заслугою Чарлза Дженкса (а також Вентурі та інших), який наголосив на тому, що питання, яке також дає змогу трохи ближче мати справу з абсолютним песимізмом марксизму Тафурі. Насамперед потрібно розглянути те, що більшість політичних позицій, які, як ми виявили, засвідчують, що естетичні дебати, які насправді були моралізаторськими і намагалися остаточно оцінити феномен постмодернізму, хоча й затаврували його як зіпсований, а з іншого боку, визнали як культурно та естетично здоровий і як позитивну форму нововведення. Справжній історичний та діалектичний аналіз такого феномена, особливо якщо відіграє тут роль момент часу та історії, в якому ми існуємо і боремося, не може дозволити зубожілої розкоші таких абсолютних моралізаційних суджень: діалектика є "поза добром і злом" у сенсі дещо легкого сприйняття чийогось боку, звідки й крижаний та негуманний дух цього історичного бачення (те, що вже потривожило сучасників з приводу оригінальної системи Геґеля). Річ у тому, що ми вже є *всередині* культури постмодернізму у той момент, коли квапливе заперечення неможливе, а квапливе вшанування - самозадоволеним та розбещеним. Ідеологічне засудження постмодернізму сьогодні неминуче викликає засудження самих себе і артефактів, які вже існують; не може цілий історичний період, такий, як наш, адекватно відображатися в ґлобальному моральному осуді чи його деґрадованому еквіваленті - поп-психологічному діагнозі (такому як у *"Культурі нарцисизму"* Лаша). З погляду класичного марксизму, насіння майбутнього існує у теперішньому і концептуально воно повинне звільнитися від нього як з допомогою аналізу, так і з допомогою політичної практики (як зауважив якось Маркс, робітники Паризької комуни *"не мали жодних ідеалів, які мали б реалізувати"*; вони просто намагалися виокремити форми нових суспільних відносин від старих капіталістичних суспільних відносин, з якими почали змішуватися). Замість спокуси засудити послужливість постмодернізму як остаточного симптому занепаду або привітати нові форми як провісників нової технологічної та технократичної утопії, більше виправданим видається оцінити новий культурний продукт у межах гіпотези про загальну модифікацію самої культури у суспільній реструктуризації пізнього капіталізму як системи (7).

Що стосується твердження Дженкса, що постмодерністична архітектура відрізняється від архітектури пізнього модернізму своїми популістськими пріоритетами (8), воно може служити вихідним пунктом для багатьох загальних дискусій. У спеціальному архітектурному контексті це означає, що там, де теперішній більше класичний високомодерністичний простір Корбузьє та Райта намагався радикально виокремити себе з декадентської міської забудови, з якої він виростає, а отже, його форми залежать від акту радикального відрізнення від його просторового контексту (великий *пілот*, який драматизує відрив від землі і який охороняє *Novum* нового простору), - постмодерністичні будівлі, навпаки, святкують своє втягнення у гетерогенну структуру комерційного пейзажу вузьких смуг, мотелів та їди-на-ходу постсуперавтомагістрального американського міста. Тим часом гра алюзії та відлуння форм ("історизм") охороняє спорідненість цих нових мистецьких будівель з навколишніми комерційними зображеннями та площами за допомогою не-визнання високомодерністичного заклику до радикальної відмінности та новацій.

Питання, чи цю, без сумніву, важливу рису нової архітектури слід охарактеризувати як *популістську*, повинно залишатися відкритим: і тут суттєво розрізняти форми нової комерційної культури, починаючи з реклами і завершуючи різними видами *упаковування*, від продуктів до будівель включно із такими мистецькими товарами, як телевізійне шоу *("logo")*, бестселери та фільми, від старих видів народної та справжньої "популярної" культури, яка процвітала тоді, коли ще існували старі суспільні класи селянства та міського ремісництва і які, починаючи із середини XIX ст., поступово колонізувала та знищувала комодифікація та ринкова система.

Що можна прийняти, то це більшу універсальну присутність цієї особливої риси, яка не є такою двозначною в інших видах мистецтва, як стирання старої відмінности від відмінности між високою і так званою масовою культурою, відмінности, від якої залежав модернізм через свою специфіку, його утопічну функцію, яка полягала принаймні у захисті сфери автентичного досвіду від навколишнього середовища міщанства, від *schlock* і *kitsch*, комодифікацій та культури *"Reader's Digest"*. Звичайно, можна сперечатися, що поява високого модернізму є сама собою сучасницею першої великої експансії масової культури (Золя можна розглядати як свідчення останнього співіснування мистецького роману та бестселера в одному тексті).

Сьогодні ця суттєва різниця, здається, зникає: ми вже згадували вище, як у музиці після Шонберга та навіть після Кейджа почали знову зливатися дві протилежні традиції "класичного" та "популярного". І взагалі, здається очевидним те, що мистці постмодерністичного періоду були повністю зачаровані новим об'єктом світу, не просто Лас-Вегаським *strip*, а також пізніми шоу та голлівудськими фільмами рівня Б, так званою паралітературою з її готичними та романтичними книгами у м'якій оправі для читання в літаку, популярної біографії, таємниці вбивств та наукової фантастики (і це в такий спосіб, що старі загальні категорії, дискредитовані модернізмом, з погляду існування видаються несподіваним повторенням). Відродження фотографії як важливої сфери зі своїми правами у візуальному мистецтві, а також як "проекції дійсности" у поп-мистецтві та фотореалізмі є критичним симптомом того самого процесу. І все-таки найменше очевидним є те, що нові мистці більше не цитують фрагментів і мотивів масової та популярної культури як Джойс (і Флобер) чи Малер почали це робити; вони якось втілювали їх настільки, що багато інших критичних та оцінювальних категорій (заснованих саме на радикальній відмінності модернізму та масової культури) більше не виглядають функціональними.

Якщо це так, тоді видається можливим, що те, що носить маски і робить жести "популізму" у різноманітних постмодерністичних виправданнях та маніфестах, насправді є простим відображенням та симптомом культурної мутації, в якій все, що таврувалося як масова і комерційна культура, тепер входить в межі нової збагаченої культурної сфери. У будь-якому випадку можна очікувати на нове поняття, яке будучи витягнутим з типології політичних ідеологій, випробує базові семантичні перегрупування, коли його початковий референт (ця популярно-передова класова коаліція робітників, селян та малих буржуа, загально названа "народ") зник.

Однак, можливо, після всього, це не така вже й нова історія: пригадаймо радість

Фройда при відкритті культури невідомого племені, яка єдина посеред різноманітних традицій аналізу снів зуміла дати влучне визначення, що всі сни мають приховане сексуальне значення, за винятком сексуальних снів, які означають щось іще! Отже, могло б здаватися, що у постмодерністичних дебатах та деполітизованому бюрократичному суспільстві, якому вони відповідають, де всі, на вигляд культурні позиції виявляються формами політичного моралізування, окрім єдиного відкрито політичного зауваження, яке означає сповзання від політики знову до культури. У мене таке відчуття, що єдиний правильний вихід з цього хибного кола, крім самої практики, - це історичний та діалектичний погляд, що намагається вхопити теперішність як історію.

Переклад Михайла Стасіва

Примітки

1. Такий аналіз видається мені непридатним для роботи тієї суміжної групи, що раніше привласнила термін "постмодернізм" у досить відмінному розумінні критики усталеної "модерністичної" думки.
2. Написано навесні 1982 року.
3. Див. його "Модерність - незавершений проект", вміщений у Hal Foster The Anti-Aesthetic. Washington, 1983. P. 3-15. Це есе вперше було опубліковане у New German Critique. 1981. 22. під заголовком "Модерність проти постмодерности".
4. Особлива політика, пов'язана із "Greens", є радше реакцією на цю ситуацію, ніж її винятком.
5. Див. "Відповідаючи на запитання: що таке постмодернізм?" // J.-F. Lyotard. The Postmodern Conditions. Minneapolis, 1984. P. 71-82; ця книга зорієнтована радше на науку та епістемологію, ніж на культуру.
6. Див. зокрема: Architecture and Utopia. Cambridge, 1976; Modern Arcitecture. New York, 1979, а також мою "Architecture and the Critique of Ideology у Revisions: Papers // Architectural Theory and Criticism, 1984.
7. Я спробував зробити це у "Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review. 1984. 146.; мій вклад до Anti-Aesthetic, є фраґментом цієї версії.
8. Див., наприклад, Charles Jencks Late-Modern Architecture. New York, 1980; тут Дженкс однак переходить зі свого використання терміна для означення культурної домінанти чи стилю певного періоду до назви одного естетичного руху серед інших.

Джон Ешбері (1927) - американський поет, драматург.
Абстрактний експресіонізм - загальна назва стилю різних груп нью-йоркських художників, представників незображувального мистецтва, які сміливо використовували для вираження гами кольорів; уперше термін запровадив у 1929 р. А. Барр, засновник Музею модерного мистецтва у Нью-Йорку.
Енді Варгол (1928-1987) - американський художник і кінорежисер українського походження, засновник та центральна постать *pop-art* руху; автор книги *"Філософія Енді Варгола: від А до Б і знову назад"* та поп-артівського образу кінозірки Мерлін Монро.
Жан Ґодар (1930) - французький кінорежисер, відомий своїми новаторськими фільмами *(New Waves films)*; фільми Ґодара викривають суперечності суспільства, особливу увагу звертають на місце жінки в суспільстві: *"Жінка є жінка", "Чоловіче-жіноче", "Одружена жінка".*
Альфред Гичкок (1899-1980) - один з найпопулярніших англо-американських кінорежисерів.
Інґмар Берґман (1918) - шведський кінорежисер, автор відомих фільмів *"Чарівник", "Мовчання",*

"Зимове світло", центральна тема яких - квазі-релігійні пошуки у контексті виснажливих сумнівів.

Федеріко Фелліні (1920-1994) - італійський кінорежисер, автор чотирьох нагород Оскара за фільми *"Відкрите місто"*, *"Дорога"*, *"Ночі Кабірії"*, *"Амаркорд"*. У пізніших фільмах використовував постмодерністську естетику: *"Казанова"*, *"Місто жінок"*.

Акіра Куросава (1910) - японський кінорежисер, автор фільмів *"Ікуру"*, *"Дерсу Узала"*; адаптував *"Ідіота"* Достоєвського, *"Короля Ліра"* та *"Макбета"* Шекспіра. Останні його фільми *"Пророчі сни"* (1990), *"Рапсодія в серпні"* (1991).

Джон Кейдж (1912-1992) - американський композитор, який використовував екстрамузичні звуки і шуми та немузичні прийоми; найпопулярніші твори: *"Пейзаж уяви"*, *"Музика води"*, *"Мовчання"*, *"Пусті слова"*.

Філліп Ґлесс (1937) - один з провідних представників американських музикантів-мінімалістів, який поєднував музику Заходу і Сходу; автор опери *"Айнштайн на узбережжі"*, яка триває 4,5 годин.

"Clash" - британська група пан-рок руху, яку заснував 1976 року гітарист М. Джонс.

"Talking Heads" - американська авангардистська рок-група (1977-1989).

Вільям Буровс (1914) - американський письменник, твори якого мали значний вплив на сучасну американську літературу, особливо на письменників *Beat Generation*; застосовував у своїх творах нову нараційну техніку, що створює призматичне багатоаспектне бачення подій.

Томас Пінчон (1937) - відомий американський письменник; його роман *"Gravity's Rainbow"* (1973) за складністю структури та нараційною технікою порівнювали з *"Уліссом"* Джойса.

Ізмаель Рід (1938) - відомий американський письменник, який використовував велику кількість культурних та історичних посилань, щоб переописати історію відповідно до вартостей "неогу-дуїзму" - неологізм Ріда, який охоплює все, що культурно спонтанне та приємне.

Роберт Вентурі (1925) - один з найвпливовіших теоретиків постмодернізму, який виступив проти естетики модерністської архітектури, зокрема проти Міжнародного стилю. Естетика Вентурі найповніше представлена в його книзі *"Складність та суперечливість в американській архітектурі"* (1966), яка разом із книгою *"Знання з Лас-Веґасу"* стала теоретичною основою постмодерністичної архітектури.

Крістофер Дженкс (1936) - американський соціолог, відомий своєю книгою *"Академічна революція"* (1968) та своїми пропозиціями з питань реформування вищої освіти.

Ле Корбузьє (*Шарль Едвард Женере*, 1887-1965) - французький архітектор, який відіграв помітну роль у розвитку модерної архітектури; пізніший етап його творчости пов'язаний з "новим бруталізмом", що дозволяв довільно застосовувати каміння, скло та штукатурні матеріали.

Френк Райт (1867-1959) - одна з найпомітніших постатей модерної американської архітектури, засновник так званої органічної архітектури - стиль, що базується на натуральних формах.

Людвіґ ван-дер-Рое Міс (1886-1969) - німецький архітектор, один із засновників модернізму в архітектурі, автор проектів будівель зі скла та сталі. На початку 30-х років школа Міса-Корбузьє започаткувала так званий Міжнародний стиль.

Майкл Ґрейвс (1934) - один із теоретиків постмодерністської архітектури.

Чарльз Мур (1925) - американський архітектор, який у 60-х роках виступив з критикою Міжнародного стилю.

"Тель Кель" - журнал французьких інтелектуалів, що виходив у 1960-1983 рр., який спочатку виступав проти "традиційного роману", тому редакція журналу покладала великі надії на авангардистську практику "нового роману", однак швидко з'ясувалося, що французький авангард критикує дійсність ніби зсередини, не розриваючи з культурними вартостями. Розрив журналу з "новим романом" та "театром абсурду" започаткував його перехід від авангардизму до лівого радикалізму. Така наукова переорієнтація журналу на гуманітарні науки відбулася не без впливу Р. Барта, Ю. Крістевої.

"Camp" - у цьому контексті означає манірний стиль вираження естетичних переваг. Детальну характеристику цього стилю подає С. Зонтаґ у своїх нотатках про кемп у книзі *"Проти інтерпретації"*.

Spiessburger - німецьке слово для характеристики людини середнього класу, яка вороже наставлена до високої культури.

Бабітрі - збірна назва, яка відсилає до назви героя роману С. Льюїса *"Бабіт"*, в якому подано портрет бізнесмена-філістера з провінційного містечка.

А. Мітчелл Палмер - генеральний прокурор США (1919-1921).
Теодор Адорно (1903-1960) та *Макс Гокгаймер* (1895-1973) - найвизначніші члени Франкфурстської школи марксистських критиків; *Ю. Габермас* (1929) найвидатніший представник "другої ґенерації" цієї школи.
Дєрдь Лукач (1885-1971) - угорський критик-марксист.
Том Вулф (1931) - американський публіцист, представник напрямку нового журналізму.
Джексон Поллок (1912-1956) - американський художник, центральна постать американського абстрактного експресіонізму.
Жан-Франсуа Ліотар (1924) - французький філософ, який здобув міжнародне визнання книгою *"Постмодерністський стан"* (1979).
Моріс Мерло-Понті (1900-1961) - французький філософ-феноменолог; Джеймсон натякає на підтримку Мерло-Понті сталінського режиму відразу після Другої світової війни.
Новий роман (nouveau roman) - напрям у французькій прозі, представлений такими іменами, як Ален Роб-Ґрійє, Наталі Саррот, Клод Сімон, Мішель Бютор.
Ґустав Малер (1860-1911) - австрійський композитор.
Неоекспресіонізм - термін, що з'явився наприкінці 1970-х рр. для опису творів художників Р. Вінклера, М. Люперца, Дж. Васеліу, Дж. Шнебеля.

ТЕОРІЯ ІРОНІЇ РІЧАРДА РОРТІ

Річард Рорті (1931) - відомий американський філософ, автор книг *"Лінгвістичний поворот" ("Linguistic Turn", 1967), "Філософія і дзеркало природи" ("Philosophy and the Mirror of Nature", 1979), "Наслідки прагматизму" ("Consequences of Pragmatism", 1982), "Філософія в історії" ("Philosophy in History", 1984), "Випадковість, іронія і солідарність" ("Contingency, Irony and Solidarity", 1989).* У 1961-1982 рр. професор філософії у Прінстонському університеті, з 1982 р. - професор гуманітарних наук Вірджинського університету. Читав лекції в університетах Німеччини, Канади, Франції, Італії.

Праці Р. Рорті мали істотний вплив на розвиток американського постмодернізму 80-х років. Рорті ґрунтовно проаналізував традиційну концепцію філософії як епістемологічної основи науки та усієї культури. Висновки цього аналізу, що базуються на історичному та суспільно-прагматичному сприйнятті, разом із запропонованою автором новою моделлю філософії, яка відповідає епосі постмодернізму, містяться у книзі *"Філософія і дзеркало природи"*, що принесла авторові загальне визнання. Рорті у своїй критиці філософії, яка претендує бути фундаментом усієї культури, спирається на концепцію прагматизму У. Джеймса, пізні праці Л. Віттґенштайна, а також герменевтику М. Гайдеґґера, Г.-Ґ. Ґадамера та деконструктивізм Ж. Дерріди, у якого він знаходить зразки руйнування традиційних філософських понять.

На думку Рорті, у кожній розвинутій культурі існує певна сфера, яка на даному історичному етапі вважається парадигмою людської активности. Такою парадигмою західної культури було пізнання чи осягнення істинних суджень, суджень настільки очевидних, що вони не потребують обґрунтування. В опозиції до такої парадигми перебувають усі мислителі, яких об'єднує недовіра до усталеної традиції, що вбачає сутність людини у пізнанні сутности світу. Такими філософами Рорті вважає Кіркеґарда, Ніцше, Джеймса, пізнього Віттґенштайна, пізнього Гайдеґґера, Сартра та Ґадамера, які свідомо залишалися на периферії головного напрямку філософії і вбачали своє завдання у проблематизуванні, піддаванні сумніву та пропонуванні альтернативної мови, відмінних естетичних і моральних поглядів. Ці мислителі не прагнули відкривати якусь об'єктивну істину. Для них завдання філософії полягало в тому, щоб збагатити дискурс, захистити розвиток особистости, розвинути діалог між людьми, суспільствами, культурами, а не відкривати об'єктивну істину. Для цих мислителів філософія - це "голос у діалозі людства", а засобами діалогу є іронія, парадоксальність, пародіювання, афористичність.

Чимало дискусій викликало твердження Рорті про те, що намагання вбачати завдання філософії у пошуку істини, і зокрема істини фунда-

ментальних категорій людського пізнання та людської практики, це намагання розглядати людину швидше як об'єкт, а не суб'єкт, як існування-в-собі, а не існування-для-себе. Рорті висуває ідею творчої особистості, яка не відкриває істини, а творить її.

Остання книга американського філософа *"Випадковість, іронія та солідарність"* досліджує різні аспекти проблеми *"іронія і теорія"*, шляхи самотворення творчої особистости та її взаємопов'язаність зі своїми попередниками. У цій книзі ключовим поняттям виступає поняття випадковости та її значення для творчої індивідуальности. Рорті розглядає філософію як низку "словників" - геніальних витворів людини, що збагачують її "самообраз". Стаття *"Самотворення і пов'язаність: Ніцше, Пруст, Гайдеґґер"*, яка включена в цю книгу, подає рефлексії Рорті над творчістю трьох видатних постатей західноєвропейської культури і частково висвітлює його "теорію випадковости" та властивий йому іронічний стиль.

Запропоновані нижче фраґменти статті Р. Рорті *"Самотворення і пов'язаність: Пруст, Ніцше і Гайдеґґер"* перекладено за виданням: Richard Rorty. *Contingensy, Irony and Solidarity.* Cambridge, Cambridge UP, 1989. P. 96-121.

Марія Зубрицька

САМОТВОРЕННЯ І ПОВ'ЯЗАНІСТЬ: ПРУСТ, НІЦШЕ І ГАЙДЕҐҐЕР

Щоб проілюструвати моє твердження, що для нас, іроністів, теорія стала засобом особистої досконалости, я розгляну кілька парадигм теорії іронії: молодий Геґель, Ніцше, Гайдеґґер і Дерріда. Я ліпше вживатиму слово "теоретик", ніж "філософ", оскільки слово "теорія" містить у собі те додаткове значення, яке мені потрібне, і уникає деяких з тих, яких я не потребую. Постаті, які я розгляну, навіть не думали, що існує щось таке, що можна назвати "мудрістю" у будь-якому значенні цього слова, яке було б сприйнятливим для Платона. Отже, вислів "любитель мудрости" недоречний. Але *теорія* пропонує розглядати велику територію з певної відстані, і постаті, які я розгляну, саме так роблять. Усі вони спеціалізуються в тому, щоб з відстані мати більше поле зору того, що Гайдеґґер назвав "традицією західної метафізики" і що я назвав "платоно-кантівським каноном".

Твори видатних метафізиків як складові частини цього канону є класичним намаганням бачити усе сталим та цілісним. Метафізики намагаються піднятись понад множинністю з'яв, сподіваючись, що несподівана цілісність, побачена з вершин, стане очевидною - цілісність, яка є знаком того, що на мить замерехтіло щось реальне, щось, що стоїть поза з'явами і витворює їх. На відміну від того, іронічний канон, який я хочу тут розглянути, - це серія зусиль подивитись на колишні спроби метафізиків, сягнути цих вершин і побачити ту цілісність, яка лежить в основі тих зусиль. Теоретик іронії не довіряє метафізичній метафорі погляду згори вниз. Цей теоретик замінює метафору погляду історика на минуле горизонтальною віссю. Але те, що він оглядає, не речі взагалі, а тільки дуже особливий тип особи, яка пише дуже особливу книжку. Темою теорії іронії є метафізична теорія. Для теоретика іронії історія вірування і любови, аісторичної мудрости - це історія послідовних намагань знайти остаточний словник, який є не тільки остаточним словником окремо взятого філософа, але у будь-якому сенсі остаточним словником, - словником, що не є просто ідіосинкразійним історичним продуктом, але останнім словом, таким, у якому зійшлися пошук та історія, таким словником, який робить дальші пошуки та історію зайвими.

Мета теорії іронії - зрозуміти метафізичне спонукання, спонукання теоретизувати настільки ефективно, що вона повністю звільняється від нього. Отже, теорія іронії - драбина, яку треба викинути відразу, як тільки з'ясується, що саме привело наших попередників до теоретизування (1). Найменше, чого хоче або потребує теоретик іронії, то це теорії іронізму. Він не займається озброєнням себе чи своїх колег-іроністів методом, платформою або розумним поясненням. Він тільки робить те, що роблять всі інші іроністи - намагається досягнути автономности. Він намагається визволитись від успадкованих випадковостей та творити свої випадковості, визволитись від старого остаточного словника та створити такий, який буде тільки його. Загальною прикметою іроністів є те, що вони не сподіваються, що їхні сумніви стосовно їхніх остаточних словників можуть бути розвіяні чимось більшим, ніж вони самі. Це означає, що їхнім критерієм для розвіяння сумнівів, критерієм

особистої досконалости є радше автономія, ніж пов'язаність із силою, яка більша від них. Кожний іроніст може міряти успіх тільки супроти минулого - не тим, що живе відповідно до його принципів, а тим, що переописує минуле по-своєму, і тому може сказати: "Така моя воля". Основним завданням іроніста є те, що Кольридж порадив одному видатному й оригінальному поетові: витворити критерій, за яким його оцінюватимуть. Але суддею, якого іроніст мав на думці, є він сам. Він хоче бути здатним підсумувати своє життя по-своєму. Досконале життя - це таке, яке закінчується запевненням, що хоч останній із його остаточних словників був справді тільки його. Особливою відмінністю, яка відрізняє теоретика іронії, є те, що його минуле складається в особливій, досить вузько обмеженій літературній традиції - це приблизно платоно-кантівський канон і примітки до того канону. Він шукає пере-описання цього канону, яке приведе той канон до втрати сили над теоретиком - розіб'є чари, викликані читанням книжок, що утворили цей канон. (Це можна висловити метафізично і так оманливо: іроніст хоче знайти таємничу, справжню магічну назву, - використання якої робить радше слугою, а не власником). Ставлення теоретика до решти іроністичної культури, на відміну від ставлення метафізика до решти метафізичної культури, не є таким, як відношення абстрактного до конкретного, загальної проблеми до певних обставин. Суть у тому, над якими конкретними речами тут іронізують, які складові частини утворюють те, що стосується минулого. Для іроніста минуле - це книжки, які підказали, що може існувати щось таке, як нездатний до іронізування словник, словник, який не можна замінити пере-описуванням. Про теоретиків іронії можна думати як про літературних критиків, що спеціалізуються на тих книжках, на тому особливому літературному жанрі.

У нашій щораз більше іроністичній культурі часто згадуються дві постаті, які осягнули таку досконалість, про яку писав Кольридж: Пруст і Ніцше. Олександр Негамас у недавній книжці про Ніцше звів ці дві постаті разом. Він відзначив, що їхньою спільною рисою було не тільки те, що вони провели своє життя, замінюючи успадковані випадковості, які самі себе творять, але те, що описали себе як таких, що саме цим займаються. Обидва усвідомлювали, що процес самотворення був справою випадковостей, про які вони не могли і здогадуватись, але жодного з них не цікавили питання метафізики, тобто питання про відношення між свободою та детермінізмом. Пруст і Ніцше є зразками не-метафізиків, оскільки їх, очевидно, хвилювало тільки те, як вони виглядали перед собою, а не те, як вони виглядали перед всесвітом. І якщо Пруст підходив до метафізики як до ще однієї форми життя, то Ніцше ця ідея заполонила. Ніцше був не тільки не-метафізиком, а й антиметафізичним теоретиком.

Негамас цитує уривок з Пруста, в якому оповідач говорить про те, що він переконаний:

"... що у творенні мистецтва ми не вільні, що ми не вибираємо, як ми повинні це робити, але воно має перед-існування, і тому ми зобов'язані, оскільки воно є і потрібним, і прихованим, робити те, що повинні робити, коли б це було законом природи, тобто відкрити це".

Негамас коментує: "Але це відкриття, яке Пруст виразно описує як "відкриття нашого справжнього життя", можна зробити тільки у процесі творення мистецтва, яке описує його і є його складовою частиною. Двозначне відношення між відкрит-

тям і творенням, яке точно відповідає поглядам Ніцше, також досконало схоплює напруженість самої ідеї здатности стати тим, ким ми насправді є" (2).

Значення, якого Ніцше надав вислову "ким ми насправді є", не означає - "ким ми насправді були увесь час", тільки - "ким ми остаточно стали у процесі творення критерію самооцінювання". Фраза "остаточно стали" вводить в оману. Вона натякає на наперед вирішене місце відпочинку. Та процес усвідомлення своїх мотивів шляхом їхнього опису, напевно, продовжується і при вмиранні. Будь-яке передсмертне описування матиме мотиви, описати які не буде часу. Це мусило б бути продиктоване законом природи, на відкриття якого нам не залишилося б часу (але з яким зіткнуться прихильні до нас критики).

Такий метафізик, як Сартр, міг би описати пошуки іроністом досконалости як "марну пристрасть", але такі іроністи, як Пруст чи Ніцше, подумають, що ця фраза оминає головне питання. Тема марности може виринути тільки тоді, коли хтось намагатиметься опанувати час, можливість і самопереописування, віднайшовши дещо набагато сильніше, ніж будь-що вище назване. Але для Пруста і Ніцше *ніщо* не є сильнішим чи важливішим від самопереописування. Вони не намагаються опановувати час і можливість, а тільки використовувати їх. Вони цілком усвідомлюють, що те, що вважається розв'язкою, досконалістю й автономністю, завжди буде функцією залежно від того, хто коли вмирає чи божеволіє. Ця відносність не включає елементу марности. Бо немає жодної великої таємниці, яку іроніст сподівається відкрити, і взагалі він може померти ще перед її відкриттям. Існують тільки дрібні смертні речі, які потрібно впорядкувати через пере-описання. Якби він довше жив чи був би при здоровому глузді, то було б більше матеріалу для пере-впорядковування і для різних пере-описів, але ніколи не було б правильного описання. Хоча справжній іроніст може використовувати ідею "кращого опису", він не має ніякого критерію для застосування цього вислову, а тому не може застосовувати поняття "правильного описування". Отже, у своїй нездатності стати *etre-en-soi (буттям-у-собі)* він не вбачає жодної марности. Саме те, що він ніколи не хотів бути таким або хоча не хотів хотіти бути таким, відрізняє його від метафізика.

Незважаючи на ту подібність між Прустом і Ніцше, існує виразна різниця між ними, яка для мене досить важлива. Проект Пруста мало стосується політики; як і Набоков, він використовує поточні теми для місцевого колориту. Ніцше ж часто говорить так, начеб він мав якусь суспільну місію, начеб він мав погляди на громадські дії, тобто виразно антиліберальні погляди. Але, як і у Гайдеґґера, цей антилібералізм виглядає випадковим та ідіосинкразійним, оскільки подібні самотворення, взірцем яких є Ніцше та Гайдеґґер, здається, взагалі не стосуються політики. Я думаю, що порівняння цих двох постатей з Прустом можуть допомогти з'ясувати ситуацію та зміцнити твердження, що остаточний словник іроніста може і повинен бути поділеним на велику особисту частину та маленьку громадську частину, і ці частини не є взаємопов'язаними.

Першим грубим способом, через блокування різниці між Прустом та Ніцше, покажемо, що Пруст став тим, ким він був, завдяки його сприйняттю людей та переописанню їх, тобто реальних людей, яких він зустрічав, тоді як у Ніцше було сприйняття та переописання тих людей, яких він зустрів у книжках. Обидва хотіли створити себе, написати розповідь про людей, які пропонували описи їх (обох); вони хотіли стати автономними, пере-описуючи джерела гетеронімних описів. Та

розповідь Ніцше - це розповідь, що закапсулізована у розділі *"Як "справжній світ" став байкою"*. У книжці *"Сутінки богів"* він описує не людей, а тільки словники, у яких деякі славні імена стали абревіатурами.

Але різниця між людьми та ідеями поверхова. Важливо, що ті люди, яких Пруст зустрів, котрі описали його і яких він переописав у своїх романах (батьки, слуги, приятелі родини, товариші зі школи, герцоґині, редактори, коханці) - це тільки колекція, *тільки* люди, яких Прустові довелось зустріти. На відміну від Пруста, словники, які розглядає Ніцше, діалектично пов'язані і внутрішньо споріднені. Вони не є випадковою колекцією, а тільки діалектичною послідовністю, яка служить для того, щоб описати життя когось, хто не є Фрідріхом Ніцше, а кимось набагато більшим. Ніцше називає цю людину найчастіше "Європою". У життя Європи, на відміну від Ніцше, випадковість не втручається. Як і у *"Феноменології духу"* молодого Ґеґеля та Гайдеґґерівській історії Буття, у розповіді немає місця випадковості.

Європа, Дух, Буття - це не тільки нагромадження випадковостей, наслідок випадкових зустрічей, це щось таке, чим Пруст був, і він сам це усвідомлював. Витвір героя, більшого-від-себе-самого, і через кар'єру якого вони визначали місце власної кар'єри, відділяє Ґеґеля, Ніцше і Гайдеґґера від Пруста та робить з них радше *теоретиків*, ніж романістів: люди, які ліпше дивитимуться на щось велике, ніж будуватимуть щось мале. Хоча вони справжні іроністи, а не метафізики, ці три письменники ще не зовсім номіналісти, тому що вони не задовольняються упорядковуванням малих речей. Вони також хочуть описати велику річ.

Саме це відрізняє їхні розповіді від *"У пошуках втраченого часу"*. Повість Пруста - це мереживо малих випадковостей, які збуджують уяву. Оповідач міг ніколи не зустрічати іншої Маделейн. Зубожілий принц де Ґермантес не мусив одружуватись із мадам Вердурін: він міг би знайти якусь іншу спадкоємницю. Такі випадковості мають сенс тільки для погляду у минуле - вони щоразу мають інший сенс, коли відбувається пере-описання. Але у розповідях теорії іронії Платон мусить поступитись св. Павлові, а християнство - просвітництву. Ґеґель *мусить* іти за таким, як Кант, а Маркс - за Ґеґелем. Тому теорія іронії така віроломна, така схильна до самоомани. Це одна із причин, чому кожен новий теоретик звинувачує своїх попередників у тому, що вони були замаскованими метафізиками.

Теорія іронії мусить бути розповідною за формою, оскільки номіналізм та історизм іроніста не може дозволити йому думати про свої твори як такі, що встановлюють зв'язок із справжньою сутністю; він може тільки встановити зв'язок із минулим. На відміну від інших форм іроністських творів, зокрема, на відміну від іроністських романів, у яких Пруст є зразком, - це ставлення до минулого є ставленням не до авторового ідіосинкразійного минулого, тільки до більшого минулого, до минулого цього виду, раси, культури. Це не ставлення до різноманітної колекції випадкових дійсностей, а тільки до сфери можливости, сфери, через яку герой, що більший від життя, проходить свій шлях, поступово вичерпуючи можливості. Завдяки щасливому збігові обставин та культура осягнула кінець гами можливостей приблизно тоді, коли народився сам оповідач.

Тексти, які я називаю як приклади іроністичного теоретизування, - *"Феноменологія"* Ґеґеля, *"Сутінки богів"* Ніцше, *"Лист про гуманізм"* Гайдеґґера - мають спільну ідею: щось (історія, західна людина, метафізика - щось достатньо велике, щоб мати призначення) вичерпало свої можливості. Отже, тепер треба усі речі відновити.

Вони не є зацікавленими, щоб тільки відновити себе. Вони також хочуть відновити ту велику річ; їхня автономія буде маленьким зразком тієї великої віднови. Вони бажають величного і невимовного, а не тільки гарного і свіжого - чогось неспівмірного з минулим, але не просто з минулим, що заново схоплене через перевпорядкування і переописання. Вони бажають не тільки висловлюваної і відносної краси пере-впорядкування, а й невимовної та абсолютної величности *цілковито іншого*; вони бажають *загальної революції*. Вони хочуть мати спосіб бачення свого минулого, яке неспівмірне з тими способами, якими минуле описувало себе. Іроністичні романісти, навпаки, не зацікавлені в неспівмірності. Вони задовольняються тільки різницею. Особисту автономію можна осягнути, переописуючи своє минуле способом, який би і не спав на думку цьому минулому. Воно не потребує такої апокаліптичної новизни, якої вимагає іроністська теорія. Іроніст, який не є теоретиком, не звертатиме уваги на думку, що його власне переописання минулого не буде використане для переописування його спадкоємцями; його настанова на своїх спадкоємців є просто "бажанням їм успіху". Але іроністичний теоретик не може уявити своїх наступників, тому що він є пророком свого віку, протягом якого жодні терміни не застосовуватимуться.

Як я сказав раніше, ліберал-іроніст не зацікавлений у силі, а тільки - у досконалості. Але іроністичний теоретик надалі хоче мати ту силу, яка є результатом близьких стосунків з кимось досить великим; це одна з причин, чому такий теоретик рідко буває лібералом. Надлюдина Ніцше разом із Світовим Духом Геґеля і Буттям Гайдеґґера поділяє дуалізм, який приписують Христові: є дуже людиною, але у своєму невимовному аспекті є дуже Богом. Християнська доктрина перевтілення була основною для власної оцінки Геґелем свого проекту, і вона знову з'являється, коли Ніцше починає уявляти себе Антихристом, а тоді знову, коли Гайдеґґер, колишній єзуїтський послушник, починає описувати Буття і як безмежно лагідне, і як *цілковито інше*.

[...] Пруст темпоралізував і обмежував авторитетні постаті, які він зустрічав і сприймав їх як творіння, залежні від обставин. Подібно до Ніцше, він позбувся страху перед тим, що існувала якась попередня правда про нього, справжня сутність, яку інші могли зауважити. Та Пруст міг це зробити без твердження, що він знав правду, яка була захована від авторитетних постатей, коли він був молодшим. Йому вдалося поставити на місце авторитетні постаті без бажання самому стати авторитетним, вдалося поставити на своє місце амбіції сильних людей без того, щоб погоджуватися з ними. Він обмежував авторитетні постаті, не вникаючи, ким вони "насправді" були, тільки спостерігав, як вони ставали іншими, ніж були до того, зважав на те, як вони виглядали перед тим, як були описані термінами, поданими ще іншими авторитетними постатями, яких він виставив супроти попередніх. Внаслідок такого обмежування, Пруст не був засоромлений власним обмежуванням. Він опанував випадковість, розпізнаючи її, і так звільнив себе від страху, що випадковості, які йому траплялися, були чимось більшим від власне випадковости. Людей, які були його суддями, він перетворив у друзів по нещастю, і саме так йому вдалося витворити спосіб самооцінювання.

Як і Пруст та молодий Геґель, Ніцше милувався своєю вмілістю пере-описувати, вмілістю часто пересуватися поміж антитезовими описами тієї самої ситуації. Усі троє дуже майстерно вміли виглядати так, ніби стоять з двох боків того самого пи-

тання, коли насправді вони пересували свою перспективу і водночас змінювали саме питання між наступними відповідями. Усі троє захоплювалися змінами, які приносив час. Ніцше любив, як це він сам висловив, доводити, що все, що будь-коли було висловлене як гіпотеза про "людину", не є чимось більшим як твердженням дуже обмеженого фраґменту часу (3). Якщо висловитись загальніше, він любив показувати, що кожне описування будь-чого відносне до потреб якоїсь історично зумовленої ситуації. Він і молодий Геґель - обидва застосовували цю техніку обмежування великих філософів минулого, тих великих пере-описувачів, яких іроніст, який займається філософією, сам мусить переописати і перевищити, якщо він має прирівнятись до них, ніж бути їхнім послідовником.

До того ж ця стратегія обмежування, якщо її застосовують більше теоретики, ніж романісти, висуває очевидну проблему - проблему, яку коментатори Геґеля підсумовують фразою "кінець історії". Якщо хтось окреслює себе з огляду власної оригінальности і супроти групи попередників, гордиться тим, що він здатний переописати їх точніше і радикальніше, ніж вони описали самі себе, то насамкінець можна запитати: "А хто ж переопише *мене*?" Оскільки теоретик хоче радше бачити, ніж *пере-упорядковувати*, радше стати вище, ніж маніпулювати, він мусить турбуватися так званою проблемою самопосилання - проблемою з'ясовування власного безпрецедентного успіху в пере-описуванні термінами власної теорії. Він хоче доказати, що оскільки поле можливости тепер вичерпане, то ніхто не може перевищити його тим способом, яким він перевищив інших. Інакше кажучи, більше не залишилося діалектичного простору, завдяки якому він може вивищуватись; мислення вже не може йти далі. Питання "Чому я повинен думати, якщо я навіть можу твердити, що переописання закінчується на мені?" - можна розуміти як питання: "Як я можу закінчити свою книжку?" *"Феноменологія духу"* закінчується двозначною ноткою: останні рядки можна пояснювати або як відчинені двері у безмежно довге майбутнє, або як погляд у минуле на історію, що завершилася. Але, на жаль, нотка, на якій закінчуються пізніші книжки Геґеля, звучить так: "Отже, Німеччина стала верховною нацією, а історія добігла до свого кінця" (4).

Кіркеґард сказав, що коли б Геґель до *"Науки логіки"* додав вступне зауваження: "Усе це - тільки експеримент думки", то він був би найбільшим мислителем (5). Наголошення на цій нотці довело б розуміння Геґелем його обмежености, як і обмежености усіх інших. Це зробило б Геґелівське намагання досягнути автономії більше особистим і відкинуло б спокусу думати, що він пов'язав себе з чимось більшим. Було б милосердно і приємно, хоча не підтверджено доказами, думати, що Геґель зумисне втримався від розважань над тим, яка нація буде після Німеччини і який філософ прийде після Геґеля, тому що він хотів продемонструвати усвідомлення свого обмежування шляхом того, що Кіркеґард назвав "непрямою комунікацією" - швидше іронічним жестом, ніж претензією. Було б добре думати, що він зумисне залишив майбутнє незаповненим, як запрошення своїх наступників зробити йому таке, що він зробив своїм попередникам, як зухвале припущення, що більше нічого не можна зробити. Як би там не було із Геґелем, проблема, як треба обмежувати, виявляючи одночасно знання власної обмежености, задовольняючи вимогу Кіркеґарда щодо Геґеля, - саме це є проблемою іроністичної теорії. Це є проблемою того, як подолати авторитетність, не претендуючи на неї. Ця проблема іроніста подібна до проблеми метафізика, який має заповнити прогалину між з'явою та реальністю, часом та вічністю, мовою та не-мовою.

Для не-теоретиків, таких як, Пруст, ця проблема не існує. У книжці *"У пошуках втраченого часу"* оповідач не був би збентежений запитанням "Хто мене переопише?" Бо його справа завершилась тоді, коли він уклав події власного життя за своїм порядком, зробивши взірець з усіх тих маленьких речей - Жільберта серед глоду, колір вікон у Ґермантовій каплиці, звук імені "Ґермант", дві стежини, два шпилі, що хитаються. Він знає: якби помер раніше чи пізніше, то цей взірець був би інакшим, бо тоді було б більше чи менше малих речей, які треба було туди вставити. Але це не має значення. Пруста не хвилює те, як уникнути *aufgehoben*. Оскільки краса, яка залежить від того, як вона надає форми множинності, є сумнозвісно перехідною, то вона, очевидно, буде знищена, коли до тієї множинности додати нові складники. Краса вимагає рамок, а смерть постачає їх.

На відміну від краси, величність не є ані минущою, ані відносною, ані протидіючою, ані обмеженою. Іроністичний теоретик, на відміну від іроністичного романіста, увесь час спокушується намаганням осягнути не тільки красу, а й величність. Саме тому він увесь час спокушується тим, щоб знову вдатись до метафізики, намагається осягнути радше одну велику приховану реальність, ніж взірець між з'явами - натякаючи на існування чогось більшого від себе, що називається "Європа", "Історія", "Буття", яких він уособлює. Величне не є синтезом різноманітностей, і тому його не можна осягнути переописуванням серії тимчасових несподіваних зустрічей. Намагання осягнути величне означає творення взірця з цілої сфери *можливостей*, не тільки якихось маленьких випадкових дійсностей. Від часів Канта метафізичне намагання осягнути величність набуло форми намагань створити "необхідні умови для всіх можливих *x*". Коли філософи роблять це трансцендентальне намагання, вони починають змагатись за щось більше, як таку особисту автономію чи особисту досконалість, яку осягнув Пруст.

Теоретично Ніцше не грає у цю кантівську гру. Та оскільки він твердить, що радше бачить глибше, ніж інакше, і що є радше вільним, ніж таким, що протидіє, то він зраджує власний перспективізм і номіналізм. Він думає, що історицизм врятує його від цієї зради, але так не стається, бо він нетерпляче бажає історичної величности майбутнього, що розірвало усі зв'язки з минулим і тому може бути пов'язане з пере-описуванням минулого філософом тільки засобом заперечення. Коли Платон і Кант розсудливо взяли ту величність взагалі поза часом, то Ніцше і Гайдеґґер не можуть цього зробити. Вони мусять залишитися у часі, але мусять дивитися на себе як на відокремлених певною подією від решти часу. Такі події, як намагання заповнити прогалину між суб'єктом та об'єктом, пришестя надлюдини чи кінець метафізики, наводять Геґеля, Ніцше і Гайдеґґера на думку уявляти себе у ролі "останнього філософа". Намагання бути у такому становищі - це намагання написати щось таке, що унеможливить переописати когось, хіба що власними термінами, тобто не дозволить йому стати елементом у чиємусь іншому взірці, стати ще однією маленькою річчю. Намагання осягнути величне - це не тільки намагання виробити спосіб самооцінювання, але й унеможливити будь-кому іншому оцінювати себе за якимось іншим критерієм. Пруст був би досить задоволеним думкою, що він міг би послужити складником у чудових взірцях інших людей. Йому було дуже приємно думати, що він міг би бути для якогось наступника тим, ким для нього були його попередники, наприклад, Бальзак чи Сен-Сімон. Але часом така думка для іроністичних теоретиків, як Ніцше, нестерпна.

Придивімося уважніше до контрасту між ніцшеанським захистом "перспективалізму" та його полемікою проти "зворотної дії". Залежно від того, як довго він зайнятий релятивізуванням та історизуванням своїх попередників, Ніцше радий переописувати їх як павутиння їхнього ставлення до історичних подій, суспільних обставин, власних попередників тощо. У такі моменти він вірний своїм переконанням, що "я" не є субстанцією і що ми повинні забути саму ідею про "субстанцію" - чогось, що не може бути перспективалізоване, оскільки воно має справжню сутність і упривілейовану перспективу для себе. Але в інших моментах, коли він уявляє собі надлюдину, яка не буде тільки в'язанкою ідіосинкразійних реакцій щодо минулих стимулів, а тільки *чистою* самотворчістю, чистою спонтанністю, тоді він забуває про перспективалізм. Коли він починає пояснювати, як бути прекрасним, іншим та відмінним від усього, що будь-коли існувало, він говорить про людське "я", так ніби вони були резервуаром чогось, що називається "волею до влади". Надлюдина має величезний запас цього, але ніцшеанський резервуар також досить великий; перспективаліст Ніцше зацікавлений знайти перспективу, з якої можна оглянутись на перспективи, які він успадкував для того, щоб побачити чудовий взірець. Оскільки Ніцше можна змоделювати, як це робить Негамас на Прустові, його можна бачити як такого, що створив себе як автора своїх книжок. Та Ніцше - теоретик волі до влади, той Ніцше, якого Гайдеґґер розглядав як "останнього метафізика", дуже зацікавлений, як і Гайдеґґер, щоб вийти поза усі перспективи. Він хоче не тільки краси, а й величности.

Якщо Ніцше міг думати про канон, про великих філософів минулого, так само як Пруст думав про людей, яких він зустрічав, його б не спокушувало бути теоретиком, він не прагнув би величности і обминав би Гайдеґґерівську критику та міг би задовольнити сподівання Кіркеґарда й Негамаса. Він був би Кіркеґардом без християнського світогляду, кимось, хто відчуває "естетичну" незручність, послуговуючись Кіркеґардовим розумінням цього слова. Коли б він був вірний власному перспективалізмові та антиесенціалізмові, він би оминув ту спокусу, на яку спіймався Геґель. Було б спокусою думати, що якщо ви знайшли спосіб приписування своїх попередників до якоїсь категорії за якоюсь загальною ідеєю, то ви зробили щось інше, як пере-описання їх - пере-описання, яке виявилось корисним для ваших намірів самотворення. Якщо пізніше ви прийдете до висновку, що ви знайшли спосіб відрізнити себе від попередників і зробити щось зовсім інакше від того, що робили вони, тоді ви вчините те, що Гайдеґґер називав "відновленим впаданням у метафізику". Сьогодні ви твердите, що жодне описування, яке застосовувалось для них, не може застосовуватись до вас, тобто ви відокремлені від них провалля. Ви поводитесь так, немовби пере-описання попередників дає змогу спілкуватися зі силою, іншою від себе, з чимось, що пишемо з великої букви: Буття, Істина, Історія, Абсолютне Знання, Воля до Влади. Саме це Гайдеґґер мав на думці, коли назвав Ніцше "тільки перевернутим платоністом": такий самий поштовх зв'язатися з кимось іншим, який наставив Платона, щоб перетворити буття, спонукав Ніцше спробувати пов'язати себе із "ставанням" і "Владою".

Пруст не мав такої спокуси. Наприкінці свого життя він бачив себе тим, хто дивиться за часовою віссю, спостерігаючи за кольорами, звуками, речами та людьми, які ставали на місце з перспективи його найновішого пере-описання їх. Він не бачив себе таким, що дивиться згори на послідовність подій, що піднявся із перспек-

тивного до неперспективного способу описання. *Теорія* не була частиною його амбітності; він був перспективалістом, який не вважав, що треба хвилюватися тим, чи перспективалізм був справжньою теорією. Контрастність, яку я спробував описати між Прустом та Ніцше, порушує центральну проблему, яку Гайдеґґер намагався розв'язати, а саме, як ми, не претендуючи на те, щоб стати метафізиками, можемо написати історичну розповідь про метафізику - про послідовні намагання знайти пере-описання минулого, яке майбутнє не матиме змоги пере-описати. Як ми можемо передати історичну розповідь, що завершується, без того, щоб виглядати зовсім смішними, тобто такими, яким зробив себе Геґель? Як хтось може бути теоретиком, писати розповіді більше про ідеї, ніж про людей, не претендуючи на величність, яку його розповідь заперечує?

Хоча у Ніцше є багато згадок про "новий день", "новий шлях", "нову душу", "нову людину", його запал розбити межі, встановлені минулим, іноді пом'якшується його розчарованою свідомістю Геґелевого спотикання, а якщо загальніше, то його відчуттям невигідности від надмірности історичного усвідомлення життя. Ніцше усвідомлював, що якщо хтось хоче створити себе, то не може бути занадто аполлонівським. Зокрема, він не може наслідувати кантівського намагання оглянути згори увесь світ можливостей. Оскільки думку про нерухомий, незмінний світ можливостей важко пов'язати з тим, що можна власними намаганнями збільшити цей світ - не тільки займаючи своє місце у заздалегідь визначеній схемі, але й змінюючи її. Теоретик-іроніст потрапляє у дилему між тим, *що* він говорить про реалізацію останньої можливости, яка існувала, та тим, як він говорить про створення нових можливостей. Вимоги теорії потребують, щоб він сказав перше, а вимоги самотворення, щоб сказав останнє.

Ніцше - це заплутане і повчальне дослідження напруженості, яка існує між цими двома вимогами: напруженості, яка виникає під час намагання побачити його як всесвітньо-історичне явище і набуває ніцшеанського безмежного відчуття гумору - напруженість, вдосконалена його бажанням бути надзвичайно свіжим, його усвідомленням того, що та амбіція вже тоді була досить старомодною. Все-таки це так, як Гайдеґґер, який не має почуття гумору і найбільше говорить про цю напруженість. Щодо дилеми, про яку я згадав, він був набагато соромливішим та точнішим, ніж Геґель та Ніцше, і дійсно, він був одержимий нею. Не буде перебільшенням, коли стверджуватимемо, що протягом 1930-х рр. розв'язання цієї дилеми стало центральним зацікавленням Гайдеґґера.

У середині 20-х років Гайдеґґер надалі міг, не соромлячись, висвітлювати власну проблему як бути теоретиком-іроністом на щось велике (*"Dasein"* - "тут-буття"), ідентифікуючи "вину" (у глибоко "онтологічному" сенсі) із тим, що не можна створити самого себе. *"Тут-буття"* "як таке є винне",- каже він нам. Бо тут-буття є безперервно переслідуваним "докором сумління", яке нагадує йому, що воно є переслідуваним незвичайністю *(Unheimlichkeit)*, незвичайністю, яка є "основним видом буття-у-світі, навіть якщо це було прикрите буденним способом" (6). Автентичність є визнанням цієї незвичайности, і тільки ті осягають її, які усвідомлять собі, що вони "вкинені", усвідомлюють, що не можуть (принаймні поки що) сказати минулому: "Такою була моя воля".

Для Гайдеґґера, раннього і пізнього, людина є тим, чим вона займається, а зокрема, мовою і остаточним словником, які вона використовує, бо це є той словник,

який вирішує, що можна собі вибрати як можливий проект. Отже, сказати, що буття винне, це однаково, якби сказати, що воно говорить чиєюсь іншою мовою, отже, живе у світі, який воно не створило, у світі, який саме тому не є його *Heim (Домом)*. Воно винне тому, що його остаточний словник - це тільки щось, у що його вкинуто - мова, якою говорили люди, серед яких воно зростало. Більшість людей не відчувала б вини з цього приводу, хіба за винятком таких надзвичайно обдарованих та амбітних, як Гегель, Пруст і Гайдеґґер. Отже, найпростішою відповіддю на запитання: "Що розуміє Гайдеґґер під словом "тут-буття"? - є: "людей, таких як він сам", людей, які не можуть стерпіти думки, що вони не є власними творіннями. Це такі люди, які відразу розуміють думку у вигуку Блейка: "Я мушу створити Систему, бо інакше стану поневоленим системою іншої Людини" (7). Або, якщо бути точним, такі люди є *"автентичним Dasein"* - таким *Dasein*, яке усвідомлює, що воно *Dasein* і що воно тільки *випадково* є там, де воно є, і при тому промовляє.

Коли Гайдеґґер писав *"Буття і час"* виглядає, що він серйозно думав, що виконує трансцендентальний проект, тобто дає точний список усіх "онтологічних" умов можливости тільки "онтичних" станів. Він справді щиро вірив, що розумовий стан та життєві плани не-інтелектуалів були "заземлені" у здатності таких людей, як він і Блейк, мати дивовижно відмінні неспокій та проекти.

(...) Однак Гайдеґґер не перший філософ, який сприйняв власну ідіосинкразійну духову ситуацію як сутність того, що це означає бути людиною. Насамперед я хочу показати, що у 30-х роках для Гайдеґґера була дуже добра нагода припинити вживання слів *Dasein*, "онтологія", "феноменологія" та перестати говорити про "умови можливости" різноманітних відчуттів і ситуацій. Він мав прекрасну причину перестати говорити немовби його суб'єкт був чимось таким, як "люди є насправді у своїй глибині" та почати виразно говорити про те, що його справді турбувало: його особисту заборгованість перед окремими філософами-попередниками, його власний страх, що їхні словники могли його поневолити, його страх, що він ніколи не зможе створити себе.

Від того часу, коли він почав займатися Ніцше (який ледь чи міг би кинути оком на *"Буття і Час"* аж до смерти, Гайдеґґер зосередився на питанні: "Як я можу уникнути того, щоб не стати ще одним метафізиком, ще одним посиланням на Платона?" Перша відповідь, яку він дає на це питання, змінити його описання того, що він хоче писати від "феноменологічної онтології" до "історії Буття" - історії кількох десятків мислителів, людей, які створили себе і наступні епохи світу, вживаючи нове "розуміння Буття" *(Seinverständnis)*. Усі ці мислителі були метафізиками у тому розумінні, що вони дотримувалися певної форми грецького розрізнення з'яви/дійсности: вони бачили себе такими, які наближаються до чогось *(справжнього)*, яке очікувало на них. Навіть Ніцше, якого трактували (і Гайдеґґер на цьому наполягав) як теоретика волі до влади як остаточної реальности, був метафізиком - "останнім метафізиком", оскільки видозмінив Платона: обернувши його так, щоб зробити дійсне складником того, що Платон ототожнював зі з'явою.

Пере-описання минулого, а зокрема Ніцше, - це пере-описання Заходу, як місця, де платонізм змінив свій напрям на протилежний, набувши змісту волі до влади - дало змогу Гайдеґґерові уявити себе мислителем нового типу. Він не хотів бути ні метафізиком, ні іроністом, тільки поєднати переваги обох. Більшість свого часу він присвятив тому, щоб надати принизливого значення слову "метафізика", і Деррі-

да перейняв від нього цей досвід та спопуляризував у тому сенсі, який я використовую тут. Але він також багато часу присвятив тому, щоб зневажливо критикувати легковажний підхід іроністів. Він думав про них, як дилетантів-базік, які не мали тієї високої серйозности великих метафізиків - їхнє особливе ставлення до буття. Як і шварцвальдський неук, який мав вроджену ненависть до північнонімецьких космополітичних мандаринів *(один із рангів чиновників у китайській імперії - прим. перекл.)*. Як філософ він дивився на появу інтелектуалів-іроністів, серед яких багато було євреїв, як симптом деґенерації того, що він називав *"добою картин світу"*. Він думав, що іронічна культура нашого століття, ця висока культура, у якій Пруст і Фройд були центральними постатями, це тільки те, що було пере-осмисленням самозадоволення постметафізичного нігілізму. Отже, він хотів знайти спосіб як не бути ані метафізиком, ані естетом. Він хотів бачити метафізику радше як правдиве і приречене призначення Європи, аніж відкидати це (як Пруст і Фройд). Але він також наполягав на тому, що метафізика, а з тим і Європа, дійшли до свого кінця, оскільки тепер, коли Платона потрактували навпаки, метафізика вичерпала свої можливості.

Для Гайдеґґера це завдання повстає як завдання працювати у межах остаточного словника, одночасно ставлячи "дужки", - затримати серйозність його остаточности тоді, коли йому дозволено висловити свою випадковість. Він хотів укласти словник, який увесь час буде себе розкладати і водночас даватиме йому змогу висловити свою випадковість. Історичні перспективи Геґеля і Ніцше розвивались у цьому напрямку, та Геґель уник цієї проблеми, говорячи, що ніби абсолютне знання є дуже близько і ніби мова є настільки неістотним посередником, що остаточне об'єднання об'єкта та суб'єкта зможуть його замінити. Ніцше ж обдурив нас, стверджуючи, що надлюдина може обійтися без будь-якого словника. Ніцше легко натякає, що у притчі Заратустри дитина приходить після лева (який прийшов після верблюда) і якимось чином буде мати всі зручності думки без жодної незручности говорити якоюсь особливою мовою.

Гайдеґґер, треба віддати належне, не уникав цієї проблеми; він не відмовився від номіналізму на користь не-лінґвістичної несказаности у критичний момент. Замість того він зробив неймовірно сміливу пропозицію про те, чим могла б стати філософія в іронічну добу. У *"Буття і Час"* є одне речення, яке, на мою думку, описує його прагнення перед і після його *Kehre (переставляння)*: "Остаточним завданням, яким повинна займатись філософія, є збереження сили найелементарніших слів, якими *Dasein* висловлює себе, і втримати загальне розуміння від вирівнювання їх до нерозбірливости, що діє ... як джерело псевдопроблем" (*"Буття і Час"*. С. 262).

У моєму розумінні, "найелементарніші слова" Гайдеґґера були створені саме для того, щоб виражати скрутне становище теоретика-іроніста - ту напруженість, яку відчували і Ніцше, і Геґель, але знехтували нею, і яку Гайдеґґер трактує дуже серйозно. Ці слова містять у собі труднощі бути водночас теоретичним та іронічним. Тому Гайдеґґер пише про себе, про свою дилему в той час, коли твердить, що пише про когось іншого, тобто про "Європу". Що пов'язує раннього та пізнього Гайдеґґера, то це сподівання знайти словник, який втримає його автентичним, - такий словник, який чинитиме перешкоди будь-яким намаганням пов'язати себе з вищою силою, осягнути *ktema eis aiei (осягнути щось назавжди - прим. перекл.)*,

втекти від часу у вічність. Він хоче слів, яких не можна "зрівняти", яких не можна так вживати, ніби вони є частиною "правильного" остаточного словника. Він хоче мати остаточний самознищувальний і самовідновлювальний словник, тобто слова, які з'ясують, що вони не є ні представниками справжньої сутності, ані засобами комунікації з вищою силою, ані знаряддям влади чи крайнім засобом, ані намаганням оминути відповідальність *Dasein* за самотворення. Він хоче таких слів, які, так би мовити, робили б за нього його роботу, слів, які зможуть звільнити його від тієї напруги, яку він відчуває так, що візьмуть її на себе. Отже, він хоче утвердити такий погляд на мову, який є не тільки антивіттґенштайнівським, але й антилокківським, такий погляд, що був невідомий, відколи припинились спекуляції навколо *"Адамічної" (Adamic)* мови, тобто у XVII ст. Для Гайдеґґера філософська істина залежить від самого вибору *фонеми*, від самого *звучання* слів (8). Цей погляд дуже легко сприйняти як *reductio ad absurdum* Гайдеґґерового проекту, але можна побачити його принадливість, якщо зрозуміти, яку важку проблему поставив перед собою Гайдеґґер: проблему, як випередити, розмістити і відсунути усі минулі теорії без намагання самому вдаватись до теоретизування. Мовлячи його власним жарґоном, це виявляється як проблема висловлювання Буття, але без висловлювання того, що спільного мають всі істоти. (Висловлювання у цьому випадку є, за дефініцією Гайдеґґера, сутністю метафізики). Проблема в тому, чи його нібито не-теоретичний жарґон є настільки відмінним від теоретичного жарґону інших людей, до якого вони самі призналися, виявляється у Гайдеґґера як проблема того, "як торкнутися проблеми мови, не пошкоджуючи її" (9). Точніше, це є проблема як втримати "натяки і жести" *(Winke und Gebarden)* відмінними від "знаків і шифрів" *(Zeichen und Chiffren)* метафізики: наприклад, як запобігти, щоб вислів *"Дім Буття"* (один із Гайдеґґерівських описів мови) трактувати як "нашвидкоруч зроблене зображення, що допомагає нам уявляти те, що хочемо" (10). Єдиним розв'язанням цієї проблеми є: не вставляти Гайдеґґерових слів у будь-який контекст, не сприймати їх як елементи гри чи як знаряддя, чи як такі, що стосуються будь-якого питання, окрім власного питання Гайдеґґера. Коротко кажучи, надайте його словам такий привілей, який ви надаєте словам пісні, котру ви занадто любите, щоб трактувати як об'єкт "літературної критики" - це ліричний текст, який ви рецитуєте, але не пов'язуєте (зі страху, щоб його не пошкодити) з нічим іншим.

Таке виправдання має сенс тільки тоді, коли фонеми та звуки вагомі. Бо коли б вони не були вагомими, тоді б ми мали право трактувати Гайдеґґерові слова, уривки остаточного словника, який він опрацював для себе - фішка у мовній грі, в яку можуть увійти інші люди. Ми могли б трактувати навіть такі вислови, як *"Дім Буття"* контекстуальним способом, з яким нас ознайомив Ф. де Соссюр та Л. Віттґенштайн як більш чи менш корисне знаряддя для якоїсь мети, яка є поза самим висловом. Якщо ж ми так зробимо, то нас повернуть до таких запитань: "Який сенс грати в гру, про яку йдеться?" та "Для чого остаточний словник може бути корисним?" Єдиною можливою відповіддю є, мабуть, та, яку дав Ніцше: вона підсилює нашу владу; вона допомагає нам досягнути те, чого ми хочемо (11).

Гайдеґґер думає, що, якщо ми повинні уникати ототожнювання правди з владою, тобто оминати такий гуманізм та прагматизм, які ми пропагуємо у цій праці, форми думки, які він сприйняв як найбільш принижені версії нігілізму, у якому завершується метафізика, мусимо визнати, що остаточні словники не є засобами до-

сягнення мети, а насправді є домом Буття. Але це твердження вимагає від нього поетизування філософської мови, даючи фонемам змогу бути вагомими, а не тільки тим застосуванням, у якому використано фонеми.

Більшість сучасних заперечень Віттґенштайнових поглядів на мову та прагматичних поглядів на істину походять від "реалістичних філософів", (таких, як Вільфрід Селларс, Бернард Вільямс), які твердять, що фізичні науки є упривілейовані більше, ніж інші частини дискурсу. Для Гайдеґґера це перевернуло речі в протилежному напрямку. На його думку, прагматизм, Віттґенштайн та фізичні науки є гідними одне одного. Гайдеґґер вважає, що це є, швидше, поезія, ніж фізика, яка вказує на недостатність оцінювання мови через призму мовної гри. Розглянемо один із його прикладів не-парафразности, появи слова *ist* (є) у рядку Ґете *"Über allen Gipfeln, ist Ruh"* (12). Виглядає, що не все гаразд із намаганням тлумачити це *ist* як засіб досягнення певної мети. Очевидно, це можна і так трактувати, Гайдеґґер не подає нам жодного обґрунтування, що так робити не можна. Він хоче, щоб ми розглянули питання "дано, що *ніби* не все в порядку з таким поясненням того, якою мала б бути мова, коли б з нею *не було* все гаразд?" Він відповідає, що треба було б мати певні "елементарні слова" - слова, які мають "силу" поза їхнім застосуванням, поза тим, що він називає "загальним розумінням". "Загальне розуміння - це те, що схоплює теорія мовної гри. А ця *сила* мала б допомогти нам схопити ідею "дому Буття". Коли б жодні слова не мали сили, не було б потреби у філософії як намаганні зберегти цю силу.

Опис того, що Гайдеґґер мав на думці у фразі "основне завдання філософії", порушує питання: "Як Гайдеґґер впізнає елементарне слово, таке слово, яке радше має силу, ніж застосування?" Якщо Гайдеґґер є настільки смертний і обмежуваний часом та місцем, як і ми всі, тоді як він може твердити, що вміє впізнати елементарне слово, коли чує його, без перетворення у метафізика? Ми можемо здогадуватися, якою могла б бути його відповідь на основі одного з невеликої кількости віршів, які він видрукував (хоча написав їх багато): "Поема Буття - людина - щойно почалася". Він думає про людину чи радше про європейську людину, як таку, чиє життя минуло у переході від одних остаточних словників до інших. Отже, якщо ви хочете вибрати елементарні слова, ви пишете *bildungsroman (роман, який описує одного героя та процес його дозрівання - прим. перекл.)* про героя, який називається "Європа", намагаючись схопити критичні перехідні етапи в житті Європи. Уявімо собі Гайдеґґера, який робить для "Поеми Буття" щось таке, що якийсь критик міг би спробувати зробити для "поезії англійською мовою". Досить амбітний критик, такий, як Блум, створює канон не тільки для поетів, але й також для поем та рядків з поем, намагаючись уточнити, котрі саме рядки і з яких поем відкривали або закривали всі можливості вибору для майбутніх поетів. "Найелементарніші" рядки англійської поезії - це ті, які вказують на історичне місце, у якому знаходить себе поет XX ст., котрий пише по-англійському. Ті рядки - це дім, в якому поет живе, а не знаряддя, яке він уживає. Такий критик пише *bildungsroman* про те, як англійська поезія стала такою, як вона є тепер. Гайдеґґер пише *bildungsroman* про те, вживаючи його вислів, "яким тепер є Буття" (13). Він намагається сказати, які саме філософи і які саме слова були вирішальними, щоб запровадити Європу до того стану, в якому вона зараз перебуває. Він хоче подати нам генеалогію остаточних словників, які нам покажуть, чому ми тепер вживаємо саме такі остаточні словники, і роз-

каже нам про теоретиків (таких, як Геракліт, Арістотель, Декарт), через яких ми радше повинні пройти, ніж обійти їх. Та критерієм вибору постатей, про які йтиме мова, чи елементарних слів, які треба виокремити, є не те, що філософи чи слова є авторитетами чогось іншого, як вони самі, наприклад, Буття. Вони нічого не відкривають, тільки нас, іроністів XX ст. Вони виявляють нас тому, що вони *створили* нас. "Найелементарніші слова, якими *Dasein* висловлює себе", не є "найелементарнішими" у тому сенсі, що вони ближчі до того, якими речі є у собі, тільки у тому сенсі, що вони ближчі до *нас*. Я міг би підсумувати мою розповідь про Гайдеґґера тим, що він мав надію уникнути повторного ніцшеанського впадання з іронії у метафізику, його остаточна покора власному бажанню влади, даючи нам радше літанію, ніж розповідь. Він повністю розумів проблему Геґеля та Ніцше як закінчити їхні розповіді, і наприкінці свого життя він сподівався, що омине ту пастку, до якої потрапили вони, саме тому, що підходив до своєї розповіди історії Буття тільки як до драбини, яку можна відкинути, як до вигадки, щоб привернути нашу увагу до "елементарних слів". Він хотів допомогти нам почути ті слова, які зробили нас такими, як ми є. Він остаточно вирішив, що ми повинні це робити не для того, щоб щось подолати, наприклад, "західну онтологію" чи себе, а радше задля *Gelassenheit*, задля здатности не шукати влади, задля здатности *не бажати* подолання.

Аналогії між таким Гайдеґґерівським намаганням та намаганням Пруста, яке я описав раніше, досить очевидні. Зусилля Пруста позбавити авторитету концепцію авторитетности, переописуючи всі можливі авторитети як друзів у біді, відповідає Гайдеґґеровому намаганню просто вслухатися у відлуння слів метафізиків, а не вживати ці слова як засоби. Його описання того, що він називає *andenkendes Denken* - мислення, яке пригадує, - робить його аналогію з Прустом ще легшою. І він, і Пруст думали, що якщо пам'ять зможе відновити те, що нас створило, то це відновлення буде рівнозначне тому, ким ми були. Провівши таку аналогію, тепер я можу пояснити, чому вона неправильна, чому я думаю, що Гайдеґґер не зумів досягти того, що досягнув Пруст. Пруст досягнув успіхів тому, що не мав публічних амбіцій, не мав причини думати, що звучання прізвища *Guermantes* щось говоритиме комусь, крім його оповідача. Якщо це прізвище сьогодні справді має якийсь резонанс серед багатьох людей, то це тому, що читання Прустового роману стало для тих людей тим самим, як прогулянка а *cote de Guermantes* стала для Марселя, - досвід, який вони потребують пере-описати і так перемішати з іншими досвідами, щоб досягти успіху в своїх проектах самотворення. Але Гайдеґґер думав, що він знає декілька слів, які мали або могли мати резонанс для кожного в сучасній Європі, слова, які б мали стосувалися не тільки долі тих людей, яким доводилось читати багато філософських книжок, але й долі Заходу. Він не міг повірити, що слова, які так багато для нього означали, - "Арістотель", *physis*, "Парменід", *noien*, "Декарт", *substantia* - були тільки його власними замінниками *"Guermantes", "Combray", "Gilberte"*.

І це насправді є все, чим вони були. Гайдеґґер був найбільш творчим теоретиком свого часу (крім природничих наук); він осягнув ту величність, до якої стремів. Та це не завадило йому бути зовсім непотрібним тим людям, які не поділяли його асоціацій. Для таких людей, як я, які поділяють їх, він є зразковою, гігантською і незабутньою постаттю. Читання Гайдеґґера - це частина нашого досвіду, з яким ми-симо погодитись, переописати і поєднати з рештою нашого досвіду, для того щоб

досягнути успіхів у наших проектах самотворення. Гайдеґґерівські ідеї не мають широкого застосування. Для людей, які ніколи не читали або читали і їх забавляли намагання таких метафізиків, як Платон та Кант, намагання пов'язати себе з аісторичною владою, іроністична теорія виглядає як абсурдна, надто сильна реакція на порожню загрозу. Ті люди будуть вважати Гайдеґґерівське *andenkendes Denken* не таким нагальним проектом, як намагання дядька Тобі (дядько Тобі - герой роману Лоуренса Стерна *"Трістам Шенді"*, який залюбки ілюстрував у мініатюрі військові битви - *прим. перекл.*) побудувати модель зміцнення Намуру.

Гайдеґґер думав, що тільки завдяки його ознайомленості з деякими книжками він зможе вибрати окремі слова, які для всіх сучасних європейців представлятимуть те, чим була для Марселя літанія його спогадів. Та він не зміг. Бо немає такого списку елементарних слів, немає універсальної літанії. Елементарність елементарних слів, вдаючись до Гайдеґґерівського розуміння "елементарного", - це особиста ідіосинкразійна справа. Список книжок, які читав Гайдеґґер, - вже неважливий для Європи та її призначення як багато інших списків та інших книжок, і взагалі можна обійтись без концепції "призначення Європи". Тому цей вид історичної драматургії є тільки дальшим намаганням відганяти думки про смертність думками про пов'язаність та уособлення (14).

Гайдеґґер мав рацію, стверджуючи, що поезія виявляє те, чим може стати мова, якшо вона не є засобом здійснення мети, але й досить помилявся, думаючи, що може існувати універсальна поема - щось, що поєднує найкращі прикмети філософії та поезії, щось, що знаходиться поза метафізикою та іронізмом. Фонеми є вагомими, але жодна фонема не є для багатьох людей вагомою тривалий час. Гайдеґґерове визначення "людини" як "поеми Буття" було величавим, але даремним намаганням врятувати теорію через її поетизування. Але ні людина взагалі, ні Європа зокрема, не мають призначення, і ніхто з них не має стосунку до жодної більшої-від-людини постаті, як поема до свого автора. Теорія іронії не є чимось більшим, ніж великі літературні традиції сучасної Європи, її можна порівняти зі сучасним романом у величі його досягнень, які представляють його, але набагато менше стосуються політики, надії суспільства чи ідеї людської солідарности.

Коли Ніцше і Гайдеґґер зосереджуються на прославлюванні особистих канонів, зосереджуються на малих речах, що для них означали щось більше, тоді вони такі ж величні, як і Пруст. Це є постаті, які ми можемо вважати за приклад, і як матеріал у наших намаганнях створити нове "я", написавши *bildungsroman* про наше колишнє "я". Та коли тільки хтось з них старається висловити думку про сучасне суспільство чи про призначення Європи, чи сучасну політику, тоді, у ліпшому випадку, стає прісним, а в гіршому - садистським. Коли ми розглядаємо Гайдеґґера як професора філософії, якому вдалося переступити власну ситуацію, використовуючи імена та слова великих метафізиків минулого як елементи особистої літанії, тоді він надзвичайно симпатична постать. Але як філософ нашого громадського життя, як коментатор технології та політики XX ст., він підозрює, стає дріб'язковим, упередженим, одержимим, а в найгірших випадках жорстоким (наприклад, коли євреїв виганяли з університету, він хвалив Гітлера).

Тут я повторюю своє твердження, висловлене раніше: іронія не має широкого громадського застосування, а також іроністична теорія є якщо не справжньою суперечністю, то принаймні настільки відмінною від метафізичної теорії, що її не

можна оцінювати за однаковими критеріями. Метафізика сподівалася зблизити наше особисте та громадське життя, показавши нам, що можна поєднати самовідкриття та політичну користь. Метафізика сподівалася забезпечити остаточний словник, який не розколеться на приватну та громадську частку. Вона надіялась бути і гарною у малому особистому, і величною у великому громадському масштабі. Іроністична теорія вичерпалася у своєму намаганні досягнути цієї самої синтези, скоріше через розповідь, ніж через синтез. Та це намагання було марним. Такі метафізики, як Платон і Маркс, думали, що вони могли доказати, що як тільки філософська теорія проведе нас від з'яви до реальности, то ми зможемо бути кориснішими своїм ближнім. Вони обидва надіялись, що цей розрив між громадським та приватним, розрізнення обов'язку до себе та до інших можна подолати. Марксизмові заздрили всі наступні інтелектуальні рухи, бо здавалося, хоч він на мить покаже, як синтезувати самотворчість та суспільну відповідальність, поганський героїзм та християнську любов, відчуженість людини, зайнятої роздумами, із запалом революціонера.

На мій розсуд, в іроністичній культурі такі протилежності можна поєднати у житті, але не можна синтезувати у теорію. Ми повинні припинити пошуки спадкоємця марксизму для теорії, яка поєднує порядність та вищість. Іроністи повинні погодитися з тим, що у їхніх остаточних словниках є розрив між особистим та громадським, погодитись із фактом, що розвіювання сумнівів про власний остаточний словник не має нічого спільного з намаганнями вберегти людей від болю та приниження. Пов'язання та пере-описання маленьких речей, що є важливими для когось, навіть якщо ці малі речі є філософськими книжками, не дадуть зрозуміння чогось більшого від себе, чогось такого, як "Європа" чи "Історія". Ми повинні припинити намагання поєднати самотворення з політикою, зокрема, якщо ми ліберали. Та частина остаточного словника ліберального іроніста, яка стосується громадської дії, ніколи не підкориться решті остаточного словника і не підкорюватиме її. Пізніше я доведу, що ліберальний політичний дискурс краще залишився б не-теоретичним і таким простодушним, як він виглядає (і таким, як думав про нього Оруелл), незважаючи на те, наскільки витонченим стане дискурс самотворення.

Переклад Лариси Онишкевич та Марії Зубрицької

Примітки

1. Мотто теоретизування іроністів подав старий Гайдеґґер, який закінчив свою доповідь *"Час і Буття"* (1962) словами: "Повага до метафізики досі переважає навіть у намірах подолати її. Тому нашим завданням є зупинити всі спроби подолання, залишивши метафізику саму собі". Гайдеґґер чітко усвідомлював можливість, що остаточно здійснилася у праці Дерріди, яка трактує Гайдеґґера так, як він трактував Ніцше, тобто як останній щабель у драбині, яку потрібно викинути. Прикладом цього усвідомлення є "французька" ідея, яку він відкинув, що його праця продовжує Геґелівську, і заперечення ним того, що існує щось таке як "Гайдеґґерівська філософія".
2. Nehamas Alexander. Nietzsche: Life as Literature. Princenton. 1972. P. 188.
3. Див. Yack B. The Longing for Total Revolution. Особливо третій розділ.
4. Лекції з історії філософії закінчуються так як починається *"Феноменологія"*, тобто дух, який є абсолютним, "досягнув своєї мети".
5. Kierkegaard S. Concluding Unscientific Postscript, Princenton University Press. 1968. P.558.
6 Див: "Sein und Zeit". 15-е вид. С. 277.
7. Jerusalem. Табл. 10, рядок 20. Наступний рядок звучить так: "Моя справа - творити".
8. Це найвиразніше виявляється у Гайдеґґерівському наполяганні на вслуховуванні - наполягання, яке більше використовував Дерріда, що перевернув Гайдеґґера, наполягаючи на "пріоритеті написаного", але який ставиться до форм писемного слова так само, як Гайдеґґер до вимовленого слова. Для прикладу, подивімось на Гайдеґґерове есе *"Природа мови"*, що має такі фраґменти як: "Коли слово назване кимось (Гельдерліном), квіткою і цвітом уст, ми чуємо звук мови, який підноситься так, як земля. Звідки? Від Сказаного, у якому сталося так, що Світ вимушений з'явитися. Звук дзвенить відлунюючим збірним закликом, який, будучи відкритим до відкритого, змушує Світ з'явитися у всіх речах" (On the Way to Language. P. 101).
Коли Гайдеґґер каже, що "німецька і грецька - це дві філософські мови" і що грецька "це єдина мова, яка є тим, що вона промовляє", я розумію його так, що філософію не можна перекласти в тому значенні, як можна перекладати поезію, тут має значення *звучання.* Якщо Гайдеґґер так думає, то його безмежна гра слів з використанням архаїчних німецьких слів не має сенсу. (Для прикладу гляньмо на дискусію про War, Wahr, Wahren у Early Greek Thinking. New York, 1975. P. 36). Питання про етимологію не цікавить Гайдеґґера, і він спростовує закиди, що спекулював фальшивою етимологією: каузальні історії, які витворили чи не витворили той резонанс, є тут недоречними.
Гайдеґґер хоче о-поетизованої думки і хоче, щоб ми усвідомили, що "якщо бути точним, - це мова говорить. Людина вперше промовляє тоді, і тільки тоді, коли реаґує на мову, вслухаючись у її звернення" (Poetry, Language, Thinking, New York. 1975. P. 1971). Та він ніколи нам не каже нічого нового про відносини між поетом та мислителем, наприклад, про те, чому Софокла або Гельдерліна залічують до першої ґрупи, а Парменіда та його - до другої. Його заздрість до Гельдерліна досить відчутна, але він не збирається змагатись з ним. Як тільки він скаже, що "ми осмислюємо ту річ, про яку Гельдерлін говорить поетично", то він відразу вважає за потрібне вставити параграф, який все спростовує, наприклад: "Поезія і мислення зустрічають себе в одному і тому ж тоді і доти, допоки вони є відмінними у відмінності своєї природи" (Ibid. P. 218).
Гайдеґґер не хотів, щоб про нього думали як про "поета-невдаху" ні як про професора, який перекладав Ніцше академічним жарґоном. Але колишнє описування приходить на думку відразу, якщо прочитати, що він написав відразу після війни, так само, як останнє описування приходить на думку, коли читати деякі частини *"Буття і Час"*.
9. On the Way to Language. P. 22.
10. Ibid. P. 26.

11. Гайдеґґер думає, що такий погляд на мову неминучий, бо Платон розрізнив "значення" та "чутливий спосіб передавання". Така неминучість є частиною більшої невідворотности, яку він бачить у послідовності від Платона до Ніцше, - це приречене перетворення відмінности між з'явою/дійсністю у відмінність "моя влада супроти твоєї влади".
12. Introduction to Metaphysics. P. 90.
13. Різниця полягає у тому, що Блум залишається іншим від постати, яку він творить, тоді як Гайдеґґер має схильність зливатися з нею.
14 Див. Megill Allan, Prophets of Extremity (University of California Press. 1985. P. 346: "Ідея кризи історії містить в собі припущення, які вона намагається заперечити - ідея історії як тяглого процесу, історії з великою буквою "І". Критика Меґіллом того, що він називає Гайдеґґеровим "естетизмом", подібна до моєї критики Гайдеґґерового намагання досягнути історично величне. Меґілл пояснює "естетизм" як "намагання повернути у наше мислення та наше життя ту форму повчання, нового пробуджування *ekstasis*, яке в добу Просвітництва та після нього переважно приписували до мистецтва". У такому розумінні "естетизму" я намагаюся запропонувати, щоб ми ввели це намагання у наше приватне життя без того, щоб вводити його до політики.

Самюель Кольридж (1772-1834) - видатний англійський поет-романтик; автор *"Biographia Literaria"* - твору, в якому виклав систему своїх філософських та естетичних ідей та свою теорію первинної і вторинної уяви.
Марсель Пруст (1871-1922) - відомий французький письменник, одна з найвизначніших постатей світової літератури XX ст., автор семитомної епопеї *"У пошуках втраченого часу"*, в якій запропонував нову наративну техніку розповідности. Основна творча проблема М. Пруста - "мистецтво - любов - час - пам'ять", спроба відновити минуле через ефект пам'яти, через відтворення досвіду переживання.
Сюрен Кіркеґард (1813-1853) - видатний датський філософ, один із попередників екзистенціалізму, культивував у своїх працях парадоксальність та іронічність мислення.
Вільям Блейк (1757-1827) - видатний англійський поет і художник, мав значний вплив на творчість Єйтса, Джойса, Кері. Його поема *"Єрусалим"* належить до так званих Пророчих книг.
Людвіґ Віттґенштайн (1889-1951) - один з найориґінальших та найвпливовіших філософів XX ст. Його концепція філософії мови, теорія "мовних ігор" справили великий вплив на сучасне західноєвропейське мислення і визначили нові напрямки у лінґвістиці.
Гарольд Блум (1930) - американський літературний критик, відомий дослідник англійського та американського романтизму, який розвинув свою теорію "хибного відчитування" *(mis-reading)* "великих поетів" і порушив психологічний аспект "величі" поетичного таланту.
Джордж Оруелл (1903-1950) - англійський письменник, есеїст, відомий своєю сатирою тоталітарного суспільства. Політичний дискурс Оруелла, про який згадує Рорті, містить такі статті Оруелла, як *"Політика проти літератури", "Література та тоталітаризм", "Пригнублення літератури"*. Особливо популярним було дослідження Оруелла *"Політика та англійська мова"*, в якій він пов'язує лінґвістичний занепад із авторитаризмом.

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

Адресант - учасник акту комунікації, який відправляє чи скеровує інформацію.

Адресат - учасник акту комунікації, до якого спрямований текст.

Актуалізація (тексту) - функціонування тексту у визначеному історичному, культурному, суспільно-політичному контексті та комунікаційній ситуації; спосіб реалізації текстуальних можливостей.

Артикуляція (лат. *articulatio* - розчленовую) - процес озвучення або словесного вираження.

Аналогія (грец. αναλογια - відповідність) - елементи тексту чи сам текст, які наслідують оригінальний текст.

Антиципація (лат. *anticipatio* - наперед засвоюю, перед-в-бачаючи) - поняття, яке у рецептивній естетиці означає заздалегідь складене уявлення про подальший розвиток подій у тексті і включає такі елементи, як передбачення, здогад, передчуття.

Аперцепційний фон - зумовленість сприйняття людиною тих чи інших предметів і явищ об'єктивного світу її попереднім досвідом та психічним станом у момент сприйняття.

Архетип (грец. αρχιτυπος - праобраз, праформа) - образи, характери, теми та інші літературні феномени, які існують у літературі з часу її виникнення, постійно відновлюючись у її розвитку. Літературна критика запозичила цей термін з культурної антропології (Дж. Фрейзер) та з психології (К. Ґ. Юнґ).

Асимволізм - за Р. Бартом, нездатність відчитувати символічну структуру тексту: "стан, у якому людина не здатна ані сприймати символи, тобто сукупність співіснуючих смислів, ані оперувати ними" (Barthes R. *Critique et verite.* Paris, Seuil, 1966. P. 35).

Асоціація (лат. *associatio* - сполучення) - пов'язування лексичних одиниць, виходячи з їхньої співдії у тексті, подібність або контрастність значення чи форми.

Атараксія (грец. αταραξια) - стан душевного спокою й незворушнос-

ти, до якого, на думку деяких давньогрецьких філософів, повинен прагнути мудрець.

Бінаризм (франц. *binarisme*) - теорія, за якою всі зв'язки між знаками зводяться до бінарних структур, тобто до моделі, в основі якої є або відсутня певна ознака. Цей тип структури із фонології поширився на інші науки, що зосереджують свою увагу на мові. У теорії літератури найчастіше використовуються такі зразки бінарної опозиції: суб'єкт/об'єкт, "я"/"інший", пояснення/розуміння, парадигма/синтагма, центр/марґінес, означник/означуване, синхронія/діахронія тощо.

Бриколаж (фран. *bricolage*) - термін належить К. Леві-Строссові і дослівно означає майстрування. За Леві-Строссом, мітологічна думка аналогічна до бриколажу. Подібно до бриколера (майстра), який змінює свої інструменти та матеріал, залежно від нагальної потреби, "примітивне" мислення саме так сприймає образи, заново об'єднуючи їх у нові системи значення через цілу серію перетворень.

Відкритий твір (італ. *opera aperta*) - термін запровадив та ґрунтовно описав У. Еко у *"Поетиці відкритого твору"*; твір, який у своїй структурі містить можливості та перспективи для творчої взаємодії із читачем, для гри його уяви.

Ґештальт (тексту) (нім. *Gestalt* - цілісна форма, образ, структура) - термін, який запозичили представники рецептивної естетики з ґештальтпсихології, що означає психологічну або символічну конфіґурацію чи зразок елементів, які читач об'єднує у цілісність тексту, але не простим сумуванням частин, а під впливом визначальних суб'єктивних психічних структур.

Гіпостазування (грец. *υποστασιξ* - реальність) - ефект помилкової трансформації загальних понять, властивостей чи характеристик в самостійне буття, яке повинне існувати поза людським розумом і поза речами.

Горизонт сподіваного (нім. *Erwartungshorizont*) - термін, який широко використовував Г. Р. Яусс у своїй рецептивній естетиці, попередньо цей термін уживали К. Поппер та К. Маннгайм; за Яуссом, горизонт сподіваного - це пункт бачення, який окреслює читацькі можливості схоплення тексту як цілісности і який є органічним елементом будь-якої інтерпретаційної ситуації та процесу оцінювання літературного тексту.

Гра (теорія гри) - важливий культурний феномен, спроба аналізу якого сягає античних часів. Платон виокремлював два види гри: *παιδεια* - неструктурована гра без чітко встановлених правил та визначеної мети; і *λυδυσ* - гра за певними правилами та визначеною метою; тобто маємо опозицію "вільна гра"/"гра". Концепцію Платона у XX ст. кардинально переглянули і доповнили Ф. Ніцше, Л. Віттґештайн, М. Гайдеґґер, М. Бах-

тін, Й. Гейзінґа, Г. Ґадамер, Ж. Дерріда тощо. Для Ніцше гра не "просто" гра, а вид первинної, довільної неструктурованої і безпричинної анархічної діяльности, що відіграє важливу роль у руйнуванні традиційних вартостей; для німецького філософа гра є одночасно стратегією, процесом і метою. М. Гайдеґґер пішов далі від Ніцше: з його погляду, кожний втягнутий у велику гру життя і світову гру, правила і мета якої невідомі. Гайдеґґер запозичує ніцшеанську концепцію "волі до влади", посилюючи її поверненням до передраціонального, архаїчного визначення влади як *Weltspiel* (гри світу), гри, в якій людина одночасно і гравець, і іграшка.

Р. Барт та М. Фуко розглядають гру як правила та норми суспільства, але такі, що переступають самі себе і відкривають поле для вільної гри. Р. Барт у праці *S/Z* (1970) стверджує, що вся література є грою, і що такий її компонент, як метафора, яка має специфічний привілей перед часом, насправді функціонує всупереч собі через надлишки - "гру, яку розігрує дискурс. Гра, котра реґульована активністю і завжди є суб'єктом для повернення, містить у собі не тільки нагромадження слів задля простого вербального задоволення *(logorrhea)*, але й розмноження однієї форми мови, щоб утвердити плюралістичне існування тексту" (С. 58). Вільна гра, за Бартом, відкриває тексти (ігри) культури так, щоб творити нові можливості.

У теорії літератури та літературній критиці в останні два десятиліття особливий вплив на концепцію гри мали погляди Дерріди. Як і Ніцше, Дерріда розглядає гру як засіб руйнування ієрархії та упривілейованої позиції традиційних вартостей західного суспільства. Французький філософ розрізняє "гру" і "вільну гру", надаючи перевагу останній, оскільки вона неструктурована і не має визначеної мети, тоді як "гра" породжує зразки, структуру суспільства та його міти. "Вільна гра" - випадковий розрядник, нівелювальник, розпилювач, а "гра" утверджує певні норми поведінки та ідеї, тобто є "грою світу" *(De la Grammatologie, 1967)*, і саме ця "гра" - найпоширеніший контекст для влади. На думку Дерріди, "вільна гра" спричинює повторну "гру світу", внаслідок чого на поверхню можуть виринати нові ігри та манери поведінки, які переміщуватимуться з марґінесу до центру влади.

Герменевтика (грец. *γερμενευειν* - з'ясовувати, пояснювати) - теорія чи наука інтерпретації тексту. Як дисципліна герменевтика повстала із екзегези - науки інтерпретування Святого Письма. Основи загальної теорії інтерпретації заклав німецький філософ Ф. Шлейєрмахер. Він також сформулював поняття "герменевтичного кола": частина чогось завжди сприймається з погляду цілісности і навпаки. Найвагоміший вплив на розвиток герменевтики у XX ст. мав М. Гайдеґґер, для якого мета текстуальної інтерпретації - це не інтенції автора, а сам текст. За Гайдеґґером, герменевтика має антисуб'єктивну форму, що підкреслює наше ґрунтовне оселення в історії та мові. На думку філософа, ми живемо розуміючи, і метою інтепретації є осягнення цього перед-розуміння, що вже було у нашому бутті-у-світі. Найяскравішим зразком філософської герменевтики є праці

учня Гайдеґґера, Г.-Ґ. Ґадамера, в яких він розвиває погляди свого вчителя на мову, часовість та концепцію розуміння, але на відміну від нього, більше зосереджується на традиційній проблемі текстуальної інтерпретації. За Ґадамером, герменевтичне розуміння - це результат автентичного діалогу між минулим і сучасним, можливого тоді, коли між ними настає "злиття горизонтів". Врешті, це стає актом саморозуміння чи розуміння нашої історичної реальности та її нерозривности з минулим. Центральна ідея Ґадамера: текст повністю реалізується тільки в процесі читання.

Ще однією видатною фігурою у філософській герменевтиці є П. Рікер, автор низки праць з герменевтичної методології та гуманітарних наук. За Рікером, мета герменевтики - не тільки аналіз конфлікту інтерпретацій, але й також досягнення розуміння-себе. Він виокремлює три етапи розуміння літературного тексту: а) більш-менш об'єктивний аналіз самого тексту; структуральний та семіотичний аналіз змісту і форми твору; б) процес читання, коли текстуальний світ актуалізується; тут особлива роль відводиться теорії реакції читача; в) стадія екзистенціального та рефлексивного привласнення собі значення тексту.

Двоголосся (діалогізм) - терміни, які М. Бахтін використовував у двох значеннях. По-перше, двоголосся є прикметою всякого мовлення, бо жодне висловлювання не існує в ізоляції, йому притаманна інтенційність чи адресованість. По-друге, термін двоголосся стосується досліджень великих прозових жанрів. Тут двоголосся є висловлюванням, що містить так звані "сліди цитування".

Дейксис (грец. *δειξισ* - вказування) - вказування як значення або функція мовної одиниці, яке виражається лексичними та граматичними засобами; носіями дейктичної функції можуть бути лексичні одиниці та граматичні категорії.

Деконструктивізм - філософська школа, що виникла у Франції наприкінці 1960-х рр. і є складною формою відгуку на різноманітні теоретичні та філософські рухи XX ст., серед яких особливе місце займають гуссерлівська феноменологія, лінґвістична концепція де Соссюра та погляди французьких структуралістів, психоаналітичні дослідження Фройда та Лякана. Деконструктивізм мав найбільший вплив на англо-американське літературознавство. Найвидатніший представник - Ж. Дерріда, праці якого є і продовженням, і критикою Гайдеґґерівської "деконструкції" філософії та метафізики, ніцшеанських ідей та думок. За Деррідою, деконструктивізм має подвійне завдання: по-перше, викрити проблематичну природу усіх "зцентрованих" дискурсів, які залежать від таких концепцій, як істина, присутність, джерело походження тощо; а по-друге, - зруйнувати метафізику, перемістивши її концептуальні межі, звідси й пошуки деконструктивізмом шляхів висвітлення марґінесів традиційних систем мислення. Деконструктивізм є однією із шкіл, яку разом з іншими теоретичними рухами, представляють М. Фуко, Р. Барт, Ю. Крістева, Ж. Лякан, Ж.-Ф. Ліотар.

Денотація (лат. *denotatus* - позначений) - первинна мова чистої інформації: означник перебуває зі своїм означуваним у зв'язку з системою певної відповідности.

Дискурс (фран. *discours*) - за словами Ц. Тодорова, - одне з найскладніших понять структурально-семіотичних досліджень літератури, яке найважче піддається чіткій дефініції. На багатозначність цього терміна вплинули принципово відмінні предмети дослідження лінґвістики та літературознавства, які і спричинили різне його тлумачення. Не існує єдиного погляду і серед лінґвістів: Е. Бенвеніст майже не користується терміном *parole,* надаючи перевагу *discours.*

Мовлення (parole) як індивідуальний варіант застосування мовної діяльности *(langue),* на думку багатьох дослідників, не підлягає аналізові через екзистенціальний статус мовленнєвих суб'єктів. Поняття дискурс уперше вжив бельгійський лінґвіст Е. Бюіссанс, який включив до соссюрівського протиставлення мови і мовлення *(langue - parole)* новий елемент *"langue - discours - parole",* де *langue* - система, якась абстрактна конструкція, *discours* - комбінації, засобом реалізації яких мовленнєвий суб'єкт використовує код мови, і *parole* - механізм, який дає змогу здійснювати ці комбінації.

У літературознавчому аналізі дискурсу художнього тексту почав виявлятися більш формальний характер цього терміну. Тобто тепер під дискурсом розуміють всі ці рівні, які інтерферуються (накладаються, доповнюються, перекриваються) з лінією розповідности. Тому текст можна розділити на історію (чи інтриґу) і дискурс. Наприклад, у детективній розповіді розподіл і комбінація ознак, які вказують на винуватця злочину, належать до інтриґи, а атмосфера нагнітання страху - до дискурсу, тобто не до фабульної, а до сюжетної організації тексту.

Дискурсивний аналіз вивчає синтаксичну або семантичну структуру тексту (або мовних одиниць, більших від одного речення) і розглядає його як лінґвістичний, так і соціокультурний виміри. Французька школа дискурсу *(L'Ecole francaise d'analyse du discours)* досліджує проблему обміну між кількома типами дискурсу. Наприклад, М. Анджено окреслює соціальний дискурс, як "усе, що сказане чи написане у цій державі чи цьому суспільстві, загальні системи, репертуар тем, правила висловлювання, які у цьому суспільстві організовують здатність *сказаности* - здатність розповідати та арґументувати, і забезпечує поділ дискурсивної практики". Анджено стверджує, що у соціальному дискурсі виринають такі зразки: наративні конструкти та конструкти арґументації, тематичні максими, прагматичні маркери, семантичні парадигми, соціолектні маркери та риторичні фіґури. Досліджуючи взаємозв'язки між різними видами текстів (літературними, політичними, науковими, релігійними, журналістськими) дискурсивний аналіз застосовує і розвиває категорію *інтертекстуальности.*

Дієгезис - за Платоном, - це сфера того, що називається "лексис"

(спосіб мовлення) на противагу логосові (те, про що говориться) і теоретично поділяється на наслідування чужого мовлення *(мімесис)* і просту розповідь (переказ, виклад суті).

До-(за)-повнення (фран. *supplément*) - термін, який у філософський та літературно-теоретичний обіг увів Ж. Дерріда; слово *supplément* у французькій мові має подвійне значення: *заповнення* місця чогось втраченого і *доповнення* значення, що вже існує, якимось додатковим елементом. За Деррідою, концепція *до-(за)-повнення* є основою децентралізації традиційної структури, а також відкриває можливість "вільної гри" значень. У своїх дослідженнях *"Структура, знак і гра у дискурсі гуманітарних наук", "Письмо і різниця"* Дерріда аналізує наукові праці К. Леві-Стросса і знаходить у них принцип до-(за)-повнення, як ностальгію за втраченою присутністю (див. *метафізика присутности*). На думку Дерріди, письмо як до-(за)-повнення не компенсує втраченої присутности чи втраченого голосу; воно радше є джерелом присутности і голосу, тобто тим, що породжує бажання первинної присутности.

Женевська школа літературної критики - група літературознавців, яка практикувала феноменологічний метод досліджень; щоб з'ясувати світобачення автора, його духовну ідентичність, треба виходити зі структури мови літературних творів, яку, на їхню думку, організовує структура свідомости. Найвідоміші представники: Ж. Пуле, Ж.-П. Рішар, Ж. Старобінський. Для Женевської школи література - це історія людської свідомости. Ж. Пуле розвинув метод так званої "критики ідентифікації" *(critique d'identification)*, стверджуючи, що літературний твір ґенерує і встановлює фраґментарні та розсіяні моменти свідомости. Особливе місце у дослідженнях представників Женевської школи, зокрема у Ж. Пуле, займала проблема простору і часу, так званий аналіз часо-простору. Для Ж.-П. Рішара важливим предметом досліджень був "внутрішній ландшафт" твору, а також об'єкти і створені ними символічні зв'язки всередині ландшафту твору. Об'єкти, зображені у творі, передають специфіку авторського сприйняття світу, тому вони, як і ландшафт тексту, символізують настанову автора до дійсности і виявляють спосіб його буття. Метод Рішара інколи називають "тематичною критикою", але те, що він називає "внутрішніми" темами, категоріями досвіду, розглядають як феноменологічну перцепцію. Ж. Старобінський включає до своїх досліджень мистецтво, літературу, лінґвістику, музику, історію і медицину, щоб всебічно описати процес творчого уявлювання. Концепції Женевської школи перегукуються із теоретичними засадами *рецептивної естетики, герменевтики та психоаналізу.*

Заанґажованість (франц. engagément - дослівно означає "втягнутість". У філософський та суспільний обіг цей термін впровадив Ж.-П. Сартр. За Сартром, оскільки людина "будує" себе безперервною послідовністю актів морально-практичного вибору, то тим вона у будь-який момент існування визначається своїми обставинами та визначає власну настанову щодо

свого оточення, потрапляє у ту чи іншу "ситуацію", займає ту чи іншу "позицію"; і у такому розумінні навіть свідоме невтручання у події свого часу є також формою заанґажованости. Отже, за Сартром, заанґажованість - це неуникна втягнутість особистости у потік історії, стосовно якої ніхто не здатний зайняти позиції стороннього спостерігача.

Задоволення/насолода (фран. *plaisir/jouissance*) - опозиція, термін, який ввів у літературно-теоретичний обіг Р. Барт *(Задоволення від тексту, 1973)* для розрізнення тексту-задоволення та тексту-насолоди. За Бартом, текст-задоволення справджує читацькі сподівання, є джерелом читацької приємности. Текст-насолода приносить читачеві розчарування, відчуття дискомфорту. Текст-задоволення налаштовується на зручність у ставленні до мови як до чогось незмінного та обмеженого, а текст-насолода "породжує кризи у читацьких стосунках з мовою".

Знак - для сучасних теоретиків літератури, які застосовують у своїх дослідженнях структурно-семіотичну методологію, звичайно, притаманне спрощене трактування цього поняття. Йдеться не про розуміння природи цього феномена, а про тенденцію до використання його спрощеної моделі. Ф. де Соссюр окреслює лінґвістичний знак як бінарну єдність *означника* та *означуваного*. Багато теоретиків вважають, що знак має три складові частини: *означник, означуване, референт*. Референт визначається контекстом і може бути дійсним об'єктом, особою або системою зв'язків, до якої відсилає знак. Своє розуміння концепції знака розвинув Ж. Дерріда, який твердить, що знаки є не стільки знаками, як їхніми *слідами*. Знак, за Деррідою, - це дзеркало структури, яка ніколи не дає змоги вирізнити автентичний оригінальний знак, оскільки цей знак не має джерела оригінальности.

За Ч. Пірсом, є чотири види знаків: іконічні, індекси, символи, сиґнали.

Екзистенціалізм - напрям у філософії (М. Гайдеґґер, Ж.-П. Сартр), який поширився і на літературу; сформульований як у теїстичній версії (Г. Марсель), так і в атеїстичній (Ж.-П. Сартр). Головною ідеєю екзистенціалізму є переконання, що людина творить, "будує" сама себе такою, якою є, через власний внутрішній вибір, у якому виявляється *свобода* як властивий атрибут людства. За екзистенціалістами, людське існування завжди ніби зависає між минулим, якого вже немає, та майбутнім, якого ще немає, тому його супроводжує відчуття минущости, відсутности та нездійсненности. З іншого боку, внутрішня свобода постійно перебуває під загрозою впасти-у-реальність та втрати автентичности людського існування. Внаслідок цього виникає внутрішнє роздвоєння та усамітнення особистости, яку екзистенціалізм аналізує відірвано від історичних та суспільних умов.

Пошук у літературних творах різних моделей екзистенціального проекту, діалектики свободи і злої віри, привели теоретиків екзистенціалізму до певного ігнорування художніх засобів, до усунення поетики з поля

досліджень. Екзистенціальний психоаналіз твору перетворюється в уявлювану духовну біографію його автора.

Енантіосемія - явище внутрішньої антонімії, коли особливий різновид слів поєднує в собі протилежні значення.

Ефект - спосіб емоційного впливання мовних засобів відправника комунікаційної інформації на її отримувача. Ефект може бути передбаченим і непередбаченим. Передбачений ефект випливає із застосування у тексті відповідних засобів, а непередбачуваний - внаслідок індивідуальної інтерпретації мовних форм і суперечить інтенціям відправника.

Епістеме (грец. *επιστημη* - знання) - термін, який означає історично специфічне, динамічне поле репрезентації знання. Мішель Фуко у праці *"Археологія знання" (L'Acheologie du Savoir, 1969)* окреслює це поняття як встановлення дискурсивних умов для можливости появи епістемології. Аналіз епістеме замінює епістемологічне теоретизування тяжінням до репрезентативних парадигм, які організовують це теоретизування.

Есенціалізм (лат. *essentia* - сутність) - феміністична концепція, згідно з якою патріархальне розуміння відмінности між статями слід замінити наголошуванням на біологічній, психологічній та онтологічній сутності жіночої статі та жіночності. Наслідуючи З. Фройда та Ж. Лякана, такі теоретики нового французького фемінізму, як Л. Іріґерей, Ю. Крістева та Г. Сіксу надають есенціалізмові психоаналітичного обрамлення. Їхні дослідження зосереджуються на досить складному дослідженні жіночої сексуальности та жіночої суб'єктивности через концепцію *jouissance* (екстаз), а також через метаморфозність плинности, рідкого стану і "материнського" чи материнства через занурення у мову ірраціональности та природу істеричности. Цим дослідженням притаманна іронія та пародія фалоцентризму і патріархального дискурсу.

Ідеологія - у структуралізмі та семіотичних дослідженнях - сукупність означуваних конотацій або вторинних означуваних, що перебувають в опозиції до реторики, як до системи вторинних означників.

Іллокуційна сила (англ. *illocutionary force*) - термін належить Дж. Остінові, означає функції мовленнєвого акту, які містять в собі іллокуційну мету, що об'єднує мовленнєві акти в певні класи (напр., спонукання), її інтенсивність, спосіб досягнення мети та інші індивідуальні умови використання конкретних мовленнєвих актів (напр., акти спонукання, вимагання, поради тощо). Компоненти, які утворюють іллокуційну силу, відповідають програмі опису таких іллокуційних дієслів, як "запитувати", "просити", "забороняти" тощо).

Інтелліґібельний (лат. *intelligibilis* - пізнаваний, сприйнятливий) - тер-

мін, який позначає те, що осягається тільки розумом, протилежне значення до сенсибельний.

Інтенційність - одна з основних концепцій феноменологічного аналізу; згідно із Е. Гуссерлем, природна характеристика чи фундаментальна структура самої свідомости, оскільки свідомість є завжди свідомістю чогось; будь-який акт свідомости має інтенційний об'єкт, до якого свідомість спрямована. Концепція інтенційности, за Гайдеґґером, - не тільки фундаментальна характеристика пов'язаности людського буття і світу, а й характеристика різниці між буттям та екзистенцією; і тільки екзистенція може бути інтенційно пов'язана зі світом. Гуссерлівська концепція інтенційности лягла в основу досліджень *Женевської школи* літературної критики та школи *рецептивної естетики.*

Інтертекстуальність (міжтекстуальність) (фран. *intertextualité*) - термін належить Ю. Крістевій, і означає метод дослідження тексту як знакової системи, що перебуває у зв'язку з іншими системами, а також взаємодії різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються у тексті. У. Еко розглядає інтертекстуальність як вид "пере-кодування", яке встановлює каркас для пов'язування тексту з іншими подібними текстами. Французький теоретик літератури М. Ріффатер розрізняє інтертекст - сукупність текстів, що повинні співвідноситися із текстом, який розглядаємо, та інтертекстуальність - процес сприймання значення тексту. Представник *Женевської школи* феноменологічної критики Ж. Жене звужує термін "інтертекстуальність" до цитування, плаґіату та алюзій.

Інтерпретація (лат. *interpretatio* - роз'яснювати, перекладати) - творча реалізація тексту, яка ґрунтується на самостійному тлумаченні та реконструюванні його реципієнтом.

Інтуїціонізм - напрям у теорії пізнання, за яким ані досвід, ані раціональне мислення не може бути підставою повноцінного пізнання; тільки інтуїція, тобто безпосереднє, позараціональне і позасмислове схоплення дійсности без потреби наукового обґрунтування. У XX ст. найвидатнішим представником був А. Берґсон, ідеї якого мали значний вплив на розвиток європейської теорії мистецтва та літератури.

Катахреза (грец. *καταχρησις* - зловживання) - вид тропа, в якому слова і звороти вжиті у неприродному, часто перебільшеному значенні; різновид гіперболічної метафори, а у звичайному реченні - мовний огріх, що став нормою вживання.

Когерентність (звуку, значення, тексту) (лат. *cohaerentia* - зв'язок, зчеплення) - властивість звуку, значення, тексту, яка полягає в тому, що у їхньому складі є тенденції до взаємопов'язаности та взаємонакладання.

Код - сукупність правил або обмежень, які забезпечують функціонування мовленнєвої діяльности природної мови або будь-якої іншої знакової системи; код служить для забезпечення комунікації, тому він мусить бути зрозумілим усім учасникам комунікаційного процесу, а отже, повинен мати конвенційний характер. Уперше термін застосував Ф. де Соссюр у *"Курсі загальної лінгвістики"* (1916). Концепція коду має кілька застосувань у теорії літератури. Такі критики-структуралісти, як А. Ґреймас та Ц. Тодоров спробували описати систему, що породжує тексти за допомогою поняття коду. М. Ріффатер, зосереджуючись на поезії, використав теорію кодів для опису умовностей, які лежать в основі тексту, наголошуючи на особливому значенні читацького розпізнавання цих кодів. Р. Барт стверджував, що текст не є "впорядкуванням кодів", він "перетинається" різноманітними кодами. У праці *"S/Z"* Барт, читаючи *"Сарразін"* Бальзака, виокремлює п'ять кодів: герменевтичний, семантичний, символічний, код дії та культурний код.

Конкретизація (нім. *Konkretisation*) - термін уперше вжив Р. Інґарден; означає активність охоплення тексту як цілісности у процесі читання, що приводить читача до пізнавання тексту як багатозначного досвіду. Найповніше концепцію конкретизації розвинув В. Ізер у працях *"Der implizite Leser" (Імпліцитний читач, 1972)* та *"Der Akt des Lesen" (Акт читання, 1976)*. Йому також належать концепція текстуальних лакун чи фігур замовчування та концепція вибудовування консистенції, які є важливими етапами конкретизації художнього тексту у процесі читання. Термін конкретизація літературознавці часто замінюють на термін реалізація.

Конотація - у структурально-семіотичних дослідженнях - одночасно реторичний план означника та "ідеологічний" рівень означуваного; семантичні асоціації, які текст викликає у свідомості читача.

Консистенція тексту - термін належить В. Ізерові; означає логічну послідовність елементів, взаємопогодженість складових частин та їхню стійкість, які читач вибудовує у своїй уяві в процесі читання тексту.

Конструкт - складна система полісемантичних образів.

Контекст - мовні, культурні, історичні, суспільно-політичні реалії, які зумовлюють ту чи іншу інтерпретацію даного тексту і визначають його комунікаційну вартість; текстуальне оточення, яке актуалізує його значення, зумовлює його комунікаційну вартість.

Логоцентризм - термін належить Ж. Дерріді, який уперше використав його у праці *"Про граматологію"*, 1967) ; одне з головних понять деконструктивізму, означає, що слова, твори, ідеї, система мислення зафіксовані і підтверджуються авторитетністю чи центром, які знаходяться поза ними і значення, чинність та істинність яких вони передають. Нормативним ло-

гоцентричним припущенням є те, що мова відсилає (до чогось), і саме такою є мова, організована у текст, а слова оприсутнюють для читача чи слухача значення, які підлягають розшифруванню і містять у собі та передають певну "присутність" чи "присутності" ззовні чи поза ними. З логоцентричного погляду, відсилання чи посилання - трансцендентальні. На думку Дерріди, саме таке логоцентричне припущення щодо функціонування слів та мислення були основою усієї історії західної метафізики і переважали у західному мисленні та лінґвістиці від Платона до наших днів.

"Присутність" по-різному виявляється у системі західного мислення: як "присутність речі як субстанції, екзистенції, як самоприсутности, свідомости, суб'єктивности або співприсутности "іншого" чи "я", інтерсуб'єктивности як інтенційного феномена *"ego"* тощо" (Дерріда. *Про граматологію.* С. 12). Звідси й твердження Дерріди: "Нічого не існує поза текстом", яке найкраще ілюструє заперечення концепції "присутности", а отже, й логоцентризму.

Найпростішим зразком концепції "присутности" є трактування мовлення, як слів реального мовця, котрий є авторитетним джерелом і базою значення, і зокрема таке мовлення є сутністю твору, значення якого закорінюється в авторитетність "автора". Саме такому логоцентризму чи фоноцентризму Дерріда протиставляє антилогоцентричну концепцію письма *(ecriturе)*, яке, на думку філософа, існує і функціонує незалежно від автора, від первинного джерела, "батька тексту".

Марґінес - термін заново переосмислив та запровадив у теоретичний обіг Ж. Дерріда, який заперечив визначення марґінесу як зафіксованого простору поза основним текстом. Французький філософ особливу увагу звертав на такі типи "марґінальних" текстів, які, на його думку, позначають межі "головного" тексту, а саме: заголовки, епіграфи, підписи і примітки. На противагу традиційній асиметричній опозиції центр/марґінес, яка не дозволяє перетворити марґінальне у нове джерело чи центр, Дерріда висуває симетричний бінаризм і концепцію децентралізації.

Переосмислення марґінальности, яке зробив Дерріда, з'явилося у період інтенсивного проблематизування взаємозв'язку між центром та марґінесами: постколоніальні теорії, феміністичні концепції тощо. Варто зауважити, що переосмислення марґінесів є важливим аспектом постмодерністичних теорій.

Метамова - термін уперше використала *Російська формальна школа* для позначення мови, яка утверджує іншу мову; сформалізована відміна природної мови або штучна мова, яка служить для опису мови-об'єкта. Тому лінґвістика і семіотика, наприклад, є метамовами, оскільки через встановлення доповнювальних термінів та процедур вони намагаються пояснити природну мову. Літературознавство у його традиційній формі також є метамовою - мовою, що шукає способи пояснення літератури, іншої мови. Метамова стала предметом дослідження у двох аспектах:

1) постструктуралістична теорія проблематизує можливості метамови; 2) дискурсивний аналіз ідентифікує функції ідеології із функціями дискурсів, які пояснюють та організовують інші дискурси.

Метафізика присутности - термін, який увів у теоретичний обіг Ж. Дерріда. Цим терміном він позначив філософську та метафізичну традицію, що ґрунтується на вірі у "присутність", певний уніфікований трансцендентальний пункт посилання, що ґарантує інтеліґібельність та владу його дискурсу. Цей центр може набувати різних форм: *Бог, істина, джерело, arche, telos* тощо. Дерріда показує, що історія західного мислення завжди була закорінена у метафізику, а це означає, що історія завжди розглядалася як "проходження між двома присутностями", як проміжок між висланням від "власного" місця та поверненням до нього після періоду "запізнілости та мандрів". У метафізичному розумінні "впасти" в історію - у час і простір - і відірватися від оригінальної присутности водночас завжди є падінням у владу мови та знака. І у такому царстві падіння ми існуємо, а означувана присутність завжди є відсутністю.

Метафора - троп (дослівно "перенесення"), вживання слова або виразу в переносному значенні, означає усі фігури заміщення, які в одному і тому ж означнику переносять означуване із практичної сфери (денотація) у мітологічну сферу (конотація) за допомогою явного або прихованого порівняння.

Метонімія - троп (дослівно "назва"), заміна одного слова іншим на основі суміжних понять, будь-яка фігура синтагматичного порядку, яка обіграє розвиток дискурсу. У реториці метонімією називають фігуру, у якій один означник охоплює два, або означники та їхні означувані, наприклад, "коньяк" - назва міста та напою.

Р. Якобсон розмежовує метафору та метонімію як два мовні полюси, як бінарну опозицію. Усі реторичні фігури можна розглядати як розмаїтість комбінацій цих двох тропів: наприклад, романтизм та символізм є метафоричним стилем, а реалізм - метонімічним.

Міт - один з найпоширеніших термінів архетипної критики та структуралістичних досліджень; у найпростішому значенні - це розповідь про богів або надприродні сили, іноді про обожнення людських істот або правителів божественного походження. Н. Фрай розглядає міт як структурну основу літератури і досліджує реторику мітології, що подібна до поетичної граматики Ц. Тодорова. З нелітературних концепцій міту особливе місце займають структуральні дослідження північноамериканської мітології К. Леві-Стросса.

Орієнтуючись на зацікавлення культурної антропології ритуалами та психоаналізом снів, літературознавці розглядають міт як вербалізовану форму поєднання ритуалу та снів, тобто того, що залишається неартикульованим. Вербалізація міту надає ритуалові значення, а снам - наратив-

ної форми, так уможливлюючи суспільну комунікацію. За психоаналітичною концепцією, міти як загальні наративні структури - комедія, роман, трагедія, іронія і сатира - є структурами образности у розвитку.

Цілком відмінне трактування міту у дослідженнях Р. Барта. У *"Міфологіях"* він розглядає "міти" чи культурні артефакти французької масової культури, включаючи художні твори, спорт, кіно, рекламування та харчування. На думку Барта, мова породжує певну ідеологію і, досліджуючи різнотипні тексти, можна зауважити "парадоксальний" вид читання, коли читач вимушений займатися пошуками "мітологічного" чи нового значення, що не узгоджується з логікою мовної поверхні тексту. Тому читач повинен забути про традиційні суспільні вартості, що здаються "природними", і повернутися до більш плюралістичних перспектив.

Мова/мовлення (фран. *langue/parole*) - поняття, запроваджені Ф. де Соссюром, які лягли в основу різноманітних напрямків структурної лінгвістики і мали великий вплив на французький структуралізм. Мовна діяльність, за Соссюром, - це сукупність знаків, що включає два аспекти: кодифіковану *мову* як систему правил та *мовлення* - індивідуальну варіантність мовленнєвої діяльности як засобу спілкування, що реалізується на основі коду; за Р. Бартом, це - "індивідуальний акт вибору та актуалізації".

Наратологія - теоретична дисципліна, яка вивчає сукупність загальних тверджень наративних (розповідних) жанрів, систематизацію типів наративності (розповідности) та структуру сюжету. Історія наратології включає три періоди: доструктуралістичний (до 1960); структуралістичний (1960-80); і постструктуралістичний.

Наратор (фран. *narrator*) - у розповідному тексті - "голос", який промовляє, відповідає за акт наративності, оповідаючи про подію як "правдиву історію"; у нехудожніх творах реальний мовець, який фізично продукує наративний дискурс. У художній прозі ці два елементи комунікаційної ситуації логічно розрізнені. Реальний відправник інформації - автор - перебуває у дійсному світі і передає інформацію іншому членові дійсного світу - читачеві. Наратор є часткою текстуального світу і передає розповідь іншому членові текстуального світу - так званому "нараті" *(narratee)*.

Новий історицизм (англ. *New historicism*) - один із теоретичних напрямків, який з'явився у 1980-х рр., його мета - реконструювати літературні тексти як історичні об'єкти, використовуючи в аналізі ті методи та засоби, що їх вилучили традиційні та естетичні дослідження: увага до економічного та історичного контексту культури, зосередженість на *інтертекстуальності* текстів та дискурсів, відкидання моделі вульґарного марксизму, сприйняття елементів структуралізму та деконструктивізму (М. Фуко, П. де Ман). Новий історицизм асоціюється з такими постатями, як С. Ґрінблат, Дж. Файнмен, Дж. Ґольберґ.

Нова критика (англ. *New Criticism*) - англо-американська теоретична школа (20-50-і рр. XX ст.), яка обстоювала "автономність" літературного твору як твору мистецтва, обґрунтовуючи його "органічну єдність", його "опірність парафразуванню", притаманне йому "іронічне використання мови" та необхідність "докладного читання" *(close reading)*. Найвидатніші представники: І. Річардс, В. Емпсон та В. Уімзетт. Сильним поштовхом до виникнення *Нової критики* були статті Т. С. Еліота *"Традиція та індивідуальний талант"* (1919) і *"Функції літературної критики"* (1923).

Означник (фран. *signifiants*) - за Ф. де Соссюром те, що у знакові доступне для сприйняття (зору або слуху), наприклад, звукова комбінація з чотирьох фонем: з-в-у-к.

Означуване (фран. *signifies*) - смисловий зміст знака, переданий означником як посередником. За Е. Бенвеністом, "означник - це звукова передача ідеї, означуване - це мисленнєвий еквівалент означника" *("Загальна лінґвістика")*. Концепція знака як опозиції означника та означуваного відіграла особливу роль у структуралістичних та постструктуралістичних дослідженнях. Наприклад, Ю. Крістева зауважила, що розрив між означником та означуваним відкриває "можливість мови як безперервної вільної гри".

Опозиція - у структурально-семіотичних дослідженнях відношення, внаслідок якого термін набуває своєї значущости і свого значення щодо іншого терміна чи цілої серії термінів.

Опис - у структуралістичних дослідженнях оповідання поділяється на *розповідність* та опис. Якщо розповідність реєструє низку послідовних подій, то *опис* має справу з персонажами або об'єктами, які розглядаються одночасно на "шкалі" часу розповіді.

Парадигма - дослівно "зразок", опозиційний зв'язок між двома елементами, один з яких відсутній або, навпаки, існує при відсутності інших; сукупність мовних одиниць одного ряду на підставі встановлених критеріїв. Для структуралістичного аналізу відношення у плані парадигми мають вирішальне значення для функціонування смислу. Парадигматичні відносини інакше називають систематичними, а сукупність систематичних відношень - системою. Парадигма протиставляється синтагмі; аналіз парадигми полягає у класифікації, а синтагми - у членуванні.

Патріархат (грец. *πατηρ* - батько, і *αρχη* - влада) - останній період в історії первіснообщинного ладу, що заступив матріархат і характеризувався веденням родоводу по батьківській лінії, головною роллю чоловіка у господарстві, суспільстві, сім'ї. Термін "патріархат" набув особливого значення в англо-американській літературній феміністичній критиці. Назагал феміністична критика розглядає патріархат як наслідок соціокультурної

концепції чоловіка і жінки, концепції, спричиненої біологічним поділом людського тіла на категорії чоловічої та жіночої статі. Феміністична критика намагається розглядати сім'ю як основну спадщину чоловічої переваги і як первинну модель та інституцію патріархату. У фемінізмі з патріархатом часто асоціюються такі бінарні опозиції, як добро/зло, сила/слабкість, володар/раб, влада/покірність як елементи структури чоловічого та жіночого начал. У такому контексті фемінізм окреслює патріархат як загальну організовану структуру, що підтримує й увічнює в усіх аспектах людського буття владність чоловіка і безвладність жінки.

Парономазія (грец. *παρονομασια*) - стилістична фігура; розміщення поряд різних за значенням, але подібних за звучанням слів для їхнього зіставлення.

Перлокуційний ефект (англ. *perlocution*) - термін належить Дж. Остіні; означає вплив висловлювання на адресата: розширення інформованости адресата, зміни його емоційного стану, поглядів та оцінок, вплив на здійснювані ним дії, естетичний ефект.

Перформатив (англ. *performative*) - термін належить Дж. Остінові, дослівно означає виконувати, відігравати, виступати; висловлювання, еквівалентне дії, вчинкові. Перформатив входить до контексту життєвих подій, створюючи соціальну, комунікаційну або інтерсуб'єктивну ситуацію, яка приводить до певних наслідків (наприклад, оголошення війни, декларації, присяги тощо).

Перцепція (лат. *perceptio* - сприймання, пізнавання) - чуттєве сприйняття зовнішніх предметів.

Проект - один із термінів теорії екзистенціалізму, означає передбачення індивідом свого майбутнього, проектування себе у нього через цілеспрямовану діяльність та акти вільного вибору, внаслідок чого людина постає не як даність природи і незмінювана жодними соціальними обставинами "сутність", а як "існування", що безперервно "будує себе". Поняття "проект" ширше та глибше від поняття "свідомий задум". Проектуючи себе на площину своїх можливостей, людина учасовлюється. Але згідно із Сартром, можливість закладає основи "Ніщо", і твердити, як Гайдеґґер, що людина є своєю можливістю, то означає визнати, що вона є тим, чим не є. Умовою усіх проектів є, на думку Сартра, порушення свідомістю меж дотеперішнього існування.

Постколоніалізм (англ. *postcolonialism*) - термін для позначення теоретичної та критичної методології, що використовується при аналізі культури (літератури, політики, історії тощо) колишніх колоній європейських імперій. Постколоніальні теорії використовують розмаїття методів та теоретичних напрямків: культурологія, фемінізм, психоаналіз, деконструктивізм,

новий історицизм, марксизм тощо. Найвідоміші представники: Е. Саїд, Г. Ч. Співак Г. Бгабга. Якщо Саїд вибірково застосовує елементи з теоретичних положень М. Фуко, то Співак у своїх дослідженнях поєднує марксизм Альтюсера та деконструктивізм Дерріди.

Постмодернізм (англ. *postmodernism*) - термін, уперше запроваджений в теорії архітектури (Charles Jencks. *The Language of Post-Modern Architecture*. 1977), застосовується для опису літератури, малярства, музики, театру, філософії, теорії літератури, яким притаманні такі характерні риси, як фрагментарність, іронічність, принцип вільного поєднання жанрів та стилів, відсутність самозаглибленості, карнавалізація, принцип творчої співгри читача/глядача. Постмодернізм поєднують з "логікою культури пізнього капіталізму" (Джеймсон), із загальним впливом інформаційної технології (Ліотар), із заміною модерністичного епістемологічного фокусу на онтологічний (Макгейм). Постмодерністичну літературу, з одного боку, називають літературою насичення (Дж. Барт), а з іншого, - літературою інфляційної економіки (Ньюмен). Постмодерністичні дискурси змінюють встановлені межі між жанрами, художніми формами, теорією та практикою, високим та низьким стилями, а постмодерністичний аналіз переплітає марксистську, феміністичну, постструктуральну та постколоніальну моделі.

Постструктуралізм - термін, який увійшов у теоретично-літературний обіг у 1970-х рр. разом із постмодернізмом та деконструктивізмом; своєрідна реакція на теорію структуралізму, його всебічний перегляд та аналіз, в основі яких лежить концепція нестійкої природи значення та процесуальности означування. Постструктуралізм висунув тезу про смерть автора (Барт Р. Смерть автора. 1968) як заперечення традиційного уявлення про автора як джерела тексту, джерела значення та єдиного авторитету при інтерпретуванні. Читач стає творчим співучасником гри значення, часто ігноруючи "інтенції" автора. Деконструктивізм як один із напрямків постструктуралізму, висунув ідею "децентралізації" структури та розвинув нову ідею письма як гри "присутности" й "відсутности", а ляканівський психоаналіз запропонував нову версію знака. М. Фуко у своїх постструктуралістичних дослідженнях розглянув проблему дискурсу і влади, що мало значний вплив на одного з найвідоміших постколоніалістів Е. Саїда.

Празька школа (Празьке лінґвістичне коло) - семіотично-структуралістичний напрям, який сформувався під впливом лінґвістичної теорії Ф. де Соссюра, феноменологічних ідей Е. Гуссерля та досягнень російських формалістів. Найвидатніші представники - Я. Мукаржовський, Ф. Водічка, Л. Матейка, Й. Вашек. До Празького лінґвістичного гуртка у свій час належали Д. Чижевський, Р. Якобсон та Р. Уеллек. Представники Празької школи особливо наголошували на поліфункціональності знакових систем і, зокрема, на важливості естетичної функції. Лінґвістична теорія Празької школи охоплює фонологію, семантику граматичних категорій, функ-

ціональний синтаксис, структуральну стилістику. Для представників цієї школи література є формою мовної комунікації, у якій переважає естетична функція. Для детальнішого вивчення структури літературного твору представники Празької школи виділили два основні рівні: мовну структуру (звуки та значення) і тематичну структуру (мотиви, тематика, світ уяви). Празьке лінґвістичне коло розвинуло нову концепцію історії літератури, розглядаючи її як історію літературної продукції, як історію структури літературних творів та історію рецепції.

Психоаналіз - клінічна та інтерпретаційна наука, в основі якої лежить теорія З. Фройда, що розглядає еволюцію людської думки як "психічний апарат". Центральною концепцією фройдівської теорії є концепція підсвідомого, у якій тіло та сексуальна історія людського суб'єкта проявляється в усіх аспектах свідомої думки. Для Фройда сексуальність є комплексом тілесного бажання, що виявляється як у дітей, так і в дорослих. Витіснення цього бажання чи "незадоволення" його стає, за Фройдом, базовим елементом культури. Ця теза - основна у фройдівській теорії сублімації. Зацікавлення Фройда функціонуванням психіки привело його до порівняння мистецтва і сну, який є "дорогою" до підсвідомого. Ранній етап застосування психоаналізу до літературного тексту був автобіографічним: текст і його автор розглядалися як об'єкти аналізу, а критик виконував роль психоаналітика.

Якщо фройдівська теорія символічного значення зосереджує свою увагу на індивідуумі у його культурному контексті, то К. Ґ. Юнґ розвинув теорію "універсальних символів". За Юнґом, індивідуальне підсвідоме у формі його уявлень та мрій бере участь у "колективному підсвідомому". Якщо Фройд наголошує на ідентифікації мистецтва та неврозів, то Юнґ стверджує, що творча енергія у процесі художнього творення походить від "колективного підсвідомого", і що саме цей процес перетворює митця у носія універсальної мови.

Ж. Лякан розвинув теорію структурального психоаналізу, доказуючи, що "підсвідоме структурується подібно до мови". За Ляканом, текст як лінґвістична структура має власну "психіку", і він розглядає мову як центральну проблему психоаналізу, висуваючи три рівні людського досвіду: уявний, символічний та реальний. На думку Лякана, мова "структурує" людину і тому психоаналіз мови має бути основним завданням критики.

Багато сучасних теорій та культурних дискурсів походить від фундаментальних психоаналітичних концепцій: фемінізм, новий історицизм, постколоніалізм тощо.

Реторика - у структурально-семіотичних дослідженнях система вторинних означників, мистецтво організації *конотацій* мови, наука, що вивчає засоби конотації, тропи або *фігури* мови.

Реторична критика зосереджує свою увагу на дискурсі та тексті, на їхній ролі переконування аудиторії реципієнтів, на ролі учасників комунікаційного акту, на комунікаційному контексті та на реципієнтах. Метою ре-

торичної критики є спроба зрозуміти способи функціонування реторичного дискурсу у комунікаційному процесі, аналіз реторичних вимірів усіх дискурсів. Реторична критика запозичує методологію у багатьох теоретичних шкіл та напрямків: структуралізму, теорії реакції читача, деконструктивізму, а також із таких дисциплін, як психологія, соціологія, антропологія, естетика. Найвидатніші представники: В. Бут (*Rhetoric of Irony*, 1974), Е. Корбет (*Rhetorical Analyses of Literary Works,* 1969), І. Річардс (*The Philosophy of Rhetoric,* 1936).

Референція - стосовність актуалізованих (введених у мовлення) імен, іменних висловів або їхніх відповідників до об'єктів дійсности (референтів, денотатів). Референція визначається трьома основними чинниками: синтаксичним, логіко-семантичним і прагматичним. Дж. Сірл розглядає акт референції як відношення між наміром мовця та пізнанням цього наміру адресатом. А. Кріпке запропонував розрізняти референцію мовця та семантичну референцію. Перша визначається контекстом і наміром автора мовлення, а друга - мовною усталеністю. За Д. Капланом, суть референції полягає у вказуванні на предмет, до цього механізму можуть зводитися й усі інші способи посилання імені до об'єкта.

Референт - об'єкт позамовної дійсности, якого має на увазі суб'єкт мовлення, висловлюючи даний відтинок мовлення; предмет референції.

Ретроспекція (лат. *retro* - назад і *specto* - дивлюся) - термін, який широко застосовують у *теорії читацької реакції* та *рецептивній естетиці.* Означає етап у процесі читання, коли реципієнт звертається до свого минулого читацького досвіду та практики, щоб на їхній основі передбачити подальше розгортання подій у тексті, його майбутній розвиток.

Рецептивна естетика, теорія рецепції (естетика сприймання, теорія сприймання) (нім. *Rezeptionsästhetik*) - теоретичний напрям, який започаткували та розвинули представники так званої Костанської школи Г. Р. Яусс та В. Ізер наприкінці 1960-х рр. Школа рецептивної естетики висуває активну роль читача у процесі пізнання та реалізації літературного тексту. Г. Яуссу належить концепція *горизонту сподіваного*, а В. Ізер ґрунтовно проаналізував феноменологічний аспект процесу читання. Якщо традиційна критика зосереджена на пошуках прихованого значення, то рецептивна естетика розглядає значення як взаємодію між текстом та читачем, як ефект досвіду, а не як закодовану інформацію.

Різниця/розрізнення (фран. *différence/différance*) - термін, який використав Ж. Дерріда для позначення результатів різниці і безмежного розрізнення значень, які належать мові чи будь-якій іншій знаковій системі, що розглядається як система різниць. Розрізнення *(différance)* - термін, який у деконструктивізмі став найпопулярнішим, хоча поза межами французької мови не має того ефекту, бо практично не перекладається. Йде-

ться про те, що заміна літери "е" у *différence* на літеру "а" дає закінчення *-ance*, яке виражає активність, процесуальність. Термін *різниця* позбувається статичности і стає розрізненням (варто зауважити, що Е. Левінас подібно замінив *essence*, істоту, суть на *essance*, виснаження, вичерпування). Слово *"differer"* має два значення: відрізнятися і запізнюватися, відкладати. Розрізнення розрізнює і спізнює, і таке розрізнення-спізнення залишає за собою *слід*, праслід праписьма. Праписьмо залишає слід на письмі через розбивку, тобто як рівномірне "просторування" письма, впровадження його у простір, так і впровадження у ньому розбивки, порожніх місць, де "нічого немає", але які власне є слідом праписьма.

Російська школа формалізму - один із напрямків російського літературознавства, що виник у 20-х рр. XX ст.; зосереджував свою увагу на аналізі літератури як цілісности, що розвивається за своїми внутрішніми законами, і обстоював автономність літературної критики. Російський формалізм мав два центри: московський лінґвістичний гурток (Р. Якобсон, П. Богатирьов, Г. Винокур) та ОПОЯЗ *(Общество исследования поэтического языка)*, до якого належали: В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, О. Брік. Російська формальна школа запровадила термін "літературність" (В. Шкловський), щоб з'ясувати відмінність між поетичною та побутовою мовою, а також термін "відсторонення", який вказує на опозицію між звичним сприйняттям речей та їхньою новою рецепцією, між механічним пізнанням та новим усвідомленням речей. Російські формалісти розрізняли також поняття "фабула" і "сюжет", запровадили поняття "сказ" (розповідь) як особливий тип дискурсу. Ю. Тинянов запропонував концепцію літературного твору як "динамічної структури": у кожному творі мистецтва відбувається постійна "боротьба" між усіма його складовими частинами, але тільки один компонент може виконувати функцію "конструктивного фактора", а решта - підпорядковується йому.

Здобутки російського формалізму використали та розвинули представники Празької школи і французького структуралізму.

Свобода - термін, який позначає одну із найважливіших концепцій екзистенціалізму; для Сартра свобода - це передусім брак детермінації. За концепцією Сартра, людина, вириваючись з існування, вириває ся водночас з усіх детермінацій: людина не керується більше ані зовнішніми обставинами, ані гіпотетичною "людською природою", ані своїм індивідуальним минулим. Людина творить себе через абсолютну свободу вибору. На думку французького філософа, свобода людини передує її сутності, якщо під сутністю розуміти те, чим людина є. Сартр відрізняє свободу від так званої вільної волі; для нього воля - психічний факт, конституйований через "нечисту" рефлексію, яка матеріалізує активність свідомости. Справжня свобода - це структура людського буття: людина "приречена на свободу", і "єдиною межею свободи є свобода". Але у стосунках з Іншим свобода скінченна: навіть якщо ми теоретично поважаємо свободу Іншого, вона є тільки знаряддям для зреалізування

нашої свободи. Інший, звичайно, використовує таким самим шляхом нашу свободу, і його існування є межею нашої свободи. Сартр розглядав взаємодію автора літературного тексту та його читача власне через призму взаємного посягання на свободу.

Сексизм (англ. *sexism*) - дискримінація, що базується на розрізненні статі, особливо дискримінація жінки; настанова, упереджена поведінка, яка сприяє стереотипним уявленням про стать.

Семіосис (фран. *semiosis*) - у структурально-семіотичних дослідженнях процес означування; природна здатність людини продукувати значення та здатність розуміти їх.

Семіотика - теоретичний напрям, який досліджує усі аспекти і фактори продукування та інтерпретації знаків і процесу означування. Семіотика має два джерела походження: теорії знака Ф. де Соссюра та Ч. Пірса. Об'єктом семіотичних досліджень є усі сфери культурної діяльности: архітектура, література, малярство, театр, міфологія, кінематографія, мода тощо), які можна розглядати як систему знаків, організованих відповідно до культурних кодів та процесу означування. Ю. Лотман та М. Ріффатер розвинули семіотичний аналіз поезії. Лотман розглядає поетичний текст як складну ієрархічну систему, елементи якої взаємопов'язані між собою. Кожний літературний текст втягує кілька систем (рима, метр, лексичні елементи), а напруженість між цими різними системами впливає на читача. М. Ріффатер розрізняє два рівні поетичного тексту: мімесис - текст як репрезентація дійсности) й означування (текст як унікальна семантична одиниця, яку встановлює інтерпретація). Щоб перейти від міметичного рівня до рівня означування, читач повинен використати семантичну матрицю, яку Ріффатер назвав гіпограмою (слово, кліше, речення, група конвенційних асоціацій). Гіпограма не співвідноситься зі значенням тексту, але потрібна для його відкриття. Семіотику розповідних жанрів започаткувала *Російська формальна школа*, продовжили представники *Празької школи* і ширше розвинули Р. Барт, Ц. Тодоров, А. Ґреймас.

Синтагма - дослівно "щось поєднане"; у мовленнєвому ланцюгу чи лінійній протяжності дискурсу відношення комбінації між двома або кількома елементами, тобто відношення, коли наявні члени синтагматичного ряду.

Слід (фран. *la trace*) - термін, який часто використовує Ж. Дерріда у різних контекстах своїх досліджень. Слід є посередником між присутністю та відсутністю, між тим, що залишилося, і тим, що більше не існує. Теорія сліду у Дерріди заперечує концепцію повної присутности значення у мові.

Смисл - у багатьох структурально-семіотичних дослідженнях поняття "смисл" збігається з поняттям "значення" і розглядається як сукупність означуваних. Соссюр визначив "смисл" як операцію, характерну для знака,

що поєднує означник і означуване. Р. Барт надає "смислові" характеру процесуальности.

Структура - за Ж. П'яже (Piaget J. *Le structuralisme.* Paris, 1968) структуру можна визначити як модель, прийняту у лінґвістиці, математиці, логіці, фізиці, біології тощо, що відповідає трьом умовам:

а) цілісности *(totalité)* - підпорядкування елементів цілому і незалежність останнього;

б) самореґулюванню *(autoreglade)* - внутрішнє функціонування правил у межах даної системи;

в) трансформації - упорядкований перехід однієї підструктури в іншу. Основна тенденція розуміння структури у літературознавців-структуралістів полягає в тому, що її складові елементи розглядають як функції.

Структуралізм - теоретичний напрям, що зосереджує свою увагу на внутрішніх зв'язках мови, усіх символічних та дискурсивних системах; асоціюється з науковою діяльністю таких французьких інтелектуалів, як К. Леві-Стросс, Р. Барт, Ж. Лякан, Ж. П'яже, Л. Альтюсер тощо. Структуралізм XX ст. розпочинається із серій лекцій Ф. де Соссюра *"Курс загальної лінґвістики"* (1916), які були опубліковані після його смерти. Соссюрівське розуміння мови як системи знаків стало основою подальшого розвитку структуралізму як теоретичного методу.

Структуралізм увійшов у французьке інтелектуальне життя у 60-х рр. через етнографію К. Леві-Стросса і його відомий аналіз *міту*. Співпраця Леві-Стросса з лінґвістом Р. Якобсоном була важливим поштовхом для усіх французьких структуралістів. Метою досліджень Р. Якобсона стало з'ясування питання: "Що робить мовну інформацію твором мистецтва?" (*Лінґвістика і поетика.* С. 147), а також дослідження поетичної функції мови. Структуралістичний аналіз літератури особливо спопуляризував Р. Барт, який сам пройшов складний шлях від структуралізму до постструктуралізму. Р. Барт та А. Ґреймас, продовжуючи концепції російських формалістів, розвинули структуральний аналіз наративних текстів.

У польському структуралізмі одночасно розвинулися три напрямки: 1) аналіз структури літературних текстів та поетики; 2) аналіз літературного тексту у ширшому контексті антропології, семіології та суспільних наук; 3) аналіз кодів літературного тексту. Найвідоміші представники: Я. Славіньський, А. Окопень-Славіньська, М. Маєнова, С. Жолкевський.

Суб'єкт/об'єкт - взаємозв'язок між суб'єктом і об'єктом - основне питання феноменології Е. Гуссерля та напрямків і шкіл, що походять від неї. Гуссерль запропонував поняття "трансцедентальної суб'єктивности" - суб'єктивности, що характеризується *інтенційністю*, яка керує, підпорядковує і надає значення *Lebenswelt* (життєвому світові), світові нашого безпосереднього досвіду.

Сублімація - термін, який запровадив у психоаналітичний та літера-

турно-критичний обіг З. Фройд; видозмінення та обрамлення інстинктивних імпульсів, зокрема сексуальних, у суспільно та культурно сприйнятливі форми. Згідно із психоаналітичною критикою, літературний текст є формою компромісу між свідомими та підсвідомими інтенціями: саме на такій тезі побудовані дослідження З. Фройда *"Достоєвський і батьковбивство"*, *"Інтерпретація снів"*, *"Леонардо да Вінчі"*, *"Незадоволеність у культурі"*, *"Жарти та їхній зв'язок із підсвідомим"*, у яких наголошується на сублімаційному характері процесу творчости та важливості зв'язку між сном, мріями, фантазією і творчістю. Фройдівську концепцію сублімації продовжили і розвинули Е. Кріс, М. Скура, М. Клайн, Г. Когут.

Тартуська школа - один із структурально-семіотичних напрямків, засновником якого був Ю. Лотман; спочатку зосереджував увагу на аналізі таких моделюючих систем, як література, релігія, міфологія та фольклор, а пізніше розширив свої зацікавлення на семіотику культури, що стала основною сферою досліджень представників цього напрямку. На думку Ю. Лотмана, кожний мистецький твір є текстом, який передає мистецьку інформацію способом, відмінним від усіх інших систем комунікації. Однією з найхарактерніших рис мови мистецтва є велика інформаційність та насиченість при найменшому використанні засобів. Лотман розглядає текст як динамічну єдність і виділяє три принципи текстуальної поетики: 1) значення є першорядним принципом; 2) зміст визначається внутрішнім аналізом тексту; 3) при аналізі треба брати до уваги екстратекстуальні системи. Після початкового синхронного аналізу мистецький твір пов'язується з іншими моделюючими системами і розглядається в історичному та соціальному контексті. Тартуська школа ввела у теоретичний обіг термін "вторинні моделюючі системи" - усе мистецтво базується на первинній системі природної мови, тому міт, фольклор, ритуал є вторинними, бо будуються на лінгвістичній системі первинної мови. Представники Тартуської школи розглядають літературний текст у загальнокультурному контексті і у його взаємозв'язку з іншими системами. Важливим аспектом досліджень Тартуської школи була типологія культур: Ю. Лотман, зокрема, розрізняв культури, орієнтовані на початок, і культури, орієнтовані на кінець; культури, орієнтовані на знаковість (середньовіччя), і культури, орієнтовані на її відсутність (просвітництво); культури, орієнтовані на текст, та культури, орієнтовані на код.

Текст - у широкому значенні, - структура, що складається з елементів значення, єдности цих елементів та вираження цієї єдности; у вузькому значенні, - єдність мовних знаків, що організовані за нормами даної мови і є носіями інформації. Існує кілька теорій тексту. Структуралістична концепція розглядає текст як систему знаків, у якій знак не має ні екзистенційного, ні аналогічного зв'язку з тим, що він представляє. За структуралістами, існує три основні детермінанти тексту: *знак, код і дискурс*. Згідно з У. Еко, "текст - це витвір, у якому інтерпретаційне призначення мусить бути часткою його ґенеруючого механізму" (Lector in fabula, 1979).

Деконструктивізм (Ж. Дерріда) розглядає текст як письмо і пропонує розуміти текст як *буття-в-його-цілісності*, як функціональну систему вписувань, що охоплюють всю шкалу буття.

Текстуальність - термін, який використовують у структуралістських та деконструктивістських дослідженнях, служить для опису умов письма. Текстуальність руйнує межі між літературою та іншими вербальними і невербальними практиками означування, а також заперечує принцип, за яким будь-який текст може функціонувати як об'єкт, значення якого когерентне і замкнуте. І у такому розумінні текстуальність описує тенденцію мови продукувати не просто відсилання до світу "поза" мовою, але й багатократність потенційно суперечливих ефектів значення, що активізуються у процесі читання. М. Фуко та Е. Саїд розглядають текстуальність як умови специфічної розташованости тексту у світі, а "світ" сам розміщується у процесі означування. Як загальний термін текстуальність описує взаємозв'язки між різними видами текстів, тобто те, що Ю. Крістева назвала інтертекстуальністю. Текстуальність також містить у собі концепцію світу як тексту.

Теорія комунікації - широкопланова дисципліна, яка досліджує системи та моделі комунікації, пов'язана з такими віддаленими сферами, як кібернетика, комп'ютерні науки, семіотика, неврологія, лінґвістика тощо). Теорія літератури особливу увагу приділяє лінґвістичним моделям комунікації. Усі комунікаційні моделі розглядають обмін інформацією між *адресантом* та *адресатом* в умовах взаємозрозумілого коду. Модель лінґвістичної комунікації для літературного аналізу найчастіше використовував Р. Якобсон. Лінґвістична модель складається із шести елементів: *адресант (експресивна функція)* відсилає *інформацію (поетична функція)* у певному *коді (металінґвістична функція)*, враховуючи *контекст (референційна функція)*, до *адресата (конотаційна функція)* через певну форму *контакту (фактична функція)*. На думку Р. Якобсона, значення виявляється у цілому акті комунікації. Ще одним аспектом теорії комунікації є *теорія мовленнєвих актів*, яка досліджує процес мовлення. У теорії літератури це стосується факторів, пов'язаних із дискурсивною продукцією, способів їхнього кодування у тексті, знаків, за якими адресат розпізнає їх, та їхнього впливу на процес рецепції. Дж. Остін та Е. Бенвеніст першими вказали на можливість застосування теорії мовленнєвих актів до текстуального аналізу, а Дж. Сірл розвинув їхні ідеї.

Тропи - форми дискурсу, що порушують правила мови. Ц. Тодоров розрізняє дві групи чи два рівні тропів:

а) *фігури*, які загальноприняті та узаконені відхиленнями від звичного слововживання і виходять тільки за межі практично необхідних норм.

б) *аномалії*, що є зумисним відхиленням від правил та мовних норм. До аномалій належать асонанс, алегорія, метафора, метонімія, парономасія, алітерація тощо.

Теорія читацького відгуку (англ. *Reader-response criticism*) - теоретичний напрям, який об'єднує різні школи американської літературно-критичної думки, що зосереджують свою увагу на ролі читача та процесі читання при інтерпретуванні текстів. Теорія читацької реакції асоціюється із такими постатями, як Дж. Куллер, С. Фіш, Е. Гірш, Н. Голенд, Дж. Куллер є представником структуралістського методу: використовуючи модель структуральної лінгвістики, він розглядає літературу як "вторинну" семіотичну систему, що використовує мову для того, щоб продукувати значення та його кодування. Автор, текст і читач є написами у літературній системі означування. Дж. Куллер впроваджує в обіг термін "ідеального читача" - конструкт уяви, проекція певного типу тексту на певний тип сприйняття; "ідеальний читач" не існує ні в дійсності, ні у тексті, його існування можна віднести як до автора, так і до читача. С. Фіш використовує реторичний метод, стверджуючи, що літературний текст є радше подією, ніж об'єктом, тому літературна критика повинна виробити часовий аналіз розвитку читацької реакції. Фіш впровадив термін "поінформованого читача" - реального читача, який інформує себе настільки, наскільки це можливо, і пізнання власної суб'єктивности та її контроль поглиблюють компетентність читача. Н. Голенд застосовує психоаналітичну модель для аналізу читацької реакції.

Фатична функція мови - функція встановлення контакту, належить до комунікаційної групи функцій мови.

Феміністична критика - один із напрямів літературно-теоретичної думки, який набув особливого розвитку у другій половині XX ст. Не існує єдиної точно встановленої дефініції фемінізму, бо є кілька шкіл та тенденцій у рамках цього напряму. Але безсумнівним є те, що всі ці школи інтердисциплінарні у своїй методології і часто запозичують концепції з різних теоретичних моделей. Феміністичні студії мають широку проблематику: реконструкція жіночої історії та жіночої літературної традиції, феміністична історіографія, ревізія патріархальних канонів та стереотипних уявлень, проблема андрогінії та лесбіянська традиція, природа жіночого тексту та жіночого відчитування тексту, руйнування патріархальних зразків мови, проблема жінки у постколоніальній ситуації та в умовах культурного імперіалізму, пошуки альтернативної логіки та можливість жіночої епістемології. Така широка проблематика засвідчує, що в основі феміністичної критики закладений принцип методологічного розмаїття. Розрізняють три варіанти феміністичної критики: французький, англо-американський та квебекський.

Французький фемінізм (С. де Бовуар, Л. Ірігерей, Ю. Крістева, Г. Сіксу) тяжіє до теоретичного аспекту досліджень, його інтелектуальною основою можна вважати ідеї та думки К. Маркса, Ф. Ніцше, Ф. де Соссюра, З. Фройда, Ж. Лякана, Ж. Дерріди. Французькі феміністки висунули та розвинули концепцію "інакости жінки", концепцію материнського, критику фалоцентризму, концепцію жіночого письма та бісексуальности.

Англо-американський варіант фемінізму (К. Міллет, Е. Шовалтер, С. Ґубар) зосереджує свою увагу на застосуванні ідей постструктуралізму та деконструктивізму.

Феноменологічна критика - застосування феноменології як методу для літературно-критичного аналізу; запропонував та розвинув Р. Інґарден, учень Е. Гуссерля - засновника феноменології. Гуссерлівська концепція *інтенційності*, Гайдеґґерівське розуміння мови як виміру людської екзистенції та його розуміння істини як утаєності буття, феноменологічна концепція перцепції М. Мерло-Понті мали величезний вплив на формування та розвиток феноменологічного методу у літературній критиці.

Р. Інґарден трактує літературний твір як інтенційний об'єкт, що конституюється у свідомості через акт читання. Він розрізняє чотири взаємопов'язані рівні, які переводять літературний твір в "уявлюваний об'єкт" у свідомості читача: світ звуків та фонетичних утворень; 2) одиниці значення різного порядку; 3) багатозначність усіх аспектів світу, який розглядаємо з різних пунктів бачення; 4) об'єкти, представлені у літературному творі. Через співгру цих рівнів літературний твір конкретизується у свідомості читача.

Якщо Р. Інґарден був чистим теоретиком, то так звана *Женевська школа* літературних критиків (Ж. Пуле, Ж.-П. Рішар, Ж. Старобіньський) використала феноменологічні принципи у своїй практиці. Представники Женевської школи зосереджували увагу на онтології літературного твору, на дослідженні взаємозв'язку між уявою автора та світом, зображеним у тексті. Для Ж. Пуле основним предметом аналізу є мова літературного твору як джерело "феноменологічного "я" письменника. Замість соціального та історичного контексту Пуле намагається віднайти сліди індивідуальности, залишені у літературному творі.

Феноменологічний метод найтісніше пов'язаний з *герменевтикою*. На відміну від *деконструктивізму*, феноменологія розглядає суб'єктивність як незмінний центр людського пізнання, а літературну свідомість - як реконституювання, а не деконструювання. Феноменологічний аспект процесу читання цікавив представників Констанської школи рецептивної естетики, зокрема В. Ізера.

Функція - співвіднесення одного елементу цілісної структури з іншим, яке підтримує саме існування структури.

Центр/децентр (centre/decentre) - бінарна опозиція, якою часто послуговувалися постструктуралісти та деконструктивісти для переосмислення ієрархії традиційної системи культурних вартостей та системи мислення. Так, М. Фуко стверджує, що "не існує центру, завжди є тільки децентрування, серія реєструвань переходу від присутности до відсутности, від надлишку до браку". На думку Ж. Дерріди, функція центру - "не тільки орієнтувати, балансувати та організовувати структуру, але передусім запевнювати в тому, що принцип організації структури має обмежувати те,

що ми називаємо *вільною грою* структури". Свою концепцію центру розвинув Ж. Лякан, стверджуючи, що людина не є настільки зцентрована, як суспільство. На його думку, одним із найтриваліших мітів є твердження про те, що людський суб'єкт має певний об'єкт самоідентифікації. Людське "я" Лякан розглядає як фраґментарне і постійно змінюване, що перебуває у тривалому процесі самоподілу та самовідчужування, тобто "я" не має центру і не існує логічного єдиного "я", а тільки безперервне переміщення *означника* у пошуках *означуваного*. Отже, згідно з усіма поглядами на мову, соціальний дискурс, на сутність людського "я", природного центру не існує, центр витворюється штучно і постійно потребує видозмінювання та децентрування.

Шифтери (англ. *shifters* - дослівно означає перевідники) - термін, який запровадив Р. Якобсон у праці *"Shifters, Verbal Categories and the Russian Verbs"*; означає категорії, що містять елементи, які позначають зв'язок повідомлення із актом мовлення, зокрема із мовцем та слухачем.

"Я"/"Інший" - термін, який часто використовує феміністична критика для пояснення відсутности рівноваги між жінкою та чоловіком. С. де Бовуар у *"Другій статі"* (1949) стверджує, що чоловік є суб'єктом, а жінка є Іншою, і оскільки чоловічий досвід природний й абсолютний, то жіночий досвід розглядається як неприродний, негативний, чужий. Отже, жінка у патріархальному суспільстві заперечує свою сутність, відчужується від своєї суб'єктивности. Концепція "інакшости жінки" С. де Бовуар мала великий вплив на подальший розвиток феміністичної критики, зокрема, на англо-американський. К. Міллет у праці *"Сексуальна політика"* (1969) аналізує формування чоловічих норм, у структурі яких жінка постійно характеризується як Інша. Ю. Крістева та Г. Сіксу концепцію інакшости жінки доповнюють концепцією її маргінальности.

Ж. Лякан, на відміну від С. де Бовуар, використовує термін "Інший" у багатозначному розумінні і розглядає його не як зовнішню категорію, а як внутрішню і незмінну умову людської екзистенції, як бажання самодоповнення і самоутвердження.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Аббаньяно Нікола 243
Абрагам Карл 452
Абрамс Мейєр 482
Авґустин 100, 108, 227, 240, 370, 419, 497, 500
Адорно Теодор 41, 261, 298, 300, 567, 568, 572, 573, 574, 579
Айнштайн Альберт 380, 403, 405, 473, 474
Альонсо Дамачо 482, 494
Альтюссер Луї 442, 483, 615, 620
Ануї Жан 244
Апулей Луцій 134
Арбес Якоб 338
Аріосто Людовіко 85, 90
Арістотель 45, 64, 128, 210, 214, 227, 229, 230, 382, 446, 451, 595
Арнольд Метью 66, 70, 128, 135
Арто Антонін 497, 569, 512, 529
Архілох 49
Атвуд Марґарет 526, 529
Ауербах Еріх 482, 494, 516
Ашкрофт Біл 532, 533, 535

Байрон Джордж Гордон 549, 550
Бальзак Оноре 210, 379, 383, 405, 447, 588
Барб'ю Моріус 350, 352
Баркер Френсіс 533, 534
Барлях Ернст 97, 108
Барт Джон 9, 615
Барт Ролан 12,14, 15, 16, 19, 20, 22, 378, 379, 418, 442, 443, 483, 484, 485, 495, 529, 578, 600, 602, 603, 606, 609, 612, 615, 619, 620
Батай Жорж 13, 381, 405
Батлер Самюель 114, 127, 133
Бах Й.-С. 354, 409, 419
Бахофен Й.-Я. 93, 108
Бахтін Михайло 9, 287, 288, 293, 308, 309, 323, 433, 495, 559, 601, 603
Башляр Ґастон 12, 19, 164
Бгабга Гомі 532, 533, 535, 537, 538, 615
Беген Альберт 549
Бекер Карл 552, 558
Беккет Семюель 20, 92, 244, 261, 570
Бекон Френсіс 132, 134, 345, 447
Белфур Джеймс 546, 557
Бен Афра 527
Бенц 95, 97
Беньйон Вільям 350
Берделі 367
Бердяєв Микола 243
Берегуляк Анна 534
Берґман Інґмар 570, 577
Берґсон Анрі 11, 12, 13, 55, 65, 144, 161, 405, 607
Беріо Люччіано 407, 409, 419
Берке Кеннет 482, 494
Бернард 497, 500, 501
Бертон Річард 549, 551, 558
Бетговен Людвіґ ван 112, 354, 494
Бетті Е. 261
Біран Марі-Франсуа 166, 179
Бланшо Моріс 12, 13, 259
Блейк Вільям 77, 92, 97, 101, 122, 134, 357, 359, 591, 599
Блекмур Річард 482
Блум Гарольд 523, 599
Блумфілд Леонард 484, 494
Боас Франц 350, 351
Бовуар Сімона де 19, 502, 510, 516, 529, 623, 625
Боґан Луїза 512, 529
Бодлер Шарль 244, 258, 260, 302, 306, 357, 388, 402
Бойчук Богдан 244
Больцано Бернард 136
Больцман Людвіґ 236
Бонавентура Джованні Фіданца 410, 419
Бонігаі Ґ. 288
Бопп Франц 543, 548, 557
Борхес Луїс 475, 477
Брак Жорж 114, 357

Браун Норман 134
Брекль Г. 280
Брентано Клеменс 136
Брехт Бертольд 414, 419, 572
Бржезіна Отокар 333, 342
Бріджес Роберт 75, 82
Бріттен Бенджамін 133
Бронте Шарлота 275
Броунінґ Роберт 124, 134
Брюно Фердинанд 335, 336
Бубер Мартін 243, 288
Булгаков Михайло 438, 439, 440
Булез П'єр 408, 419
Бульст В. 294
Бунюель Люїс 359, 377
Буньян Джон 261
Буркгард Якоб 102, 106, 108, 546, 557
Буровс Вільям 570, 578
Бус В. 272
Бюлер К. 363
Бьоме Якоб 97, 108

Ваган Генрі 134
Ваґнер Ріхард 11, 94, 97, 101, 125, 126, 134, 354
Валері Поль 260, 290, 370, 372, 413, 418, 482
Вайєт 74
Ван Гог 572
Ван Ейк Ж. 437, 441
Ван дер Льюв 235, 240, 242
Ванчура Владислав 330, 338
Варгол Енді 568, 569, 577
Вахек Й. 440
Веберн Антон фон 415, 419
Велазкес Дієґо 112, 133, 437, 441
Вентурі Роберт 570, 578
Верґілій 73, 119, 123, 129, 198, 217, 432
Верлен Поль 294, 412
Веслі Чарльз 377
Винниченко Володимир 244
Віаль Андре 71
Війон Франсуа 293, 326, 342
Вілсон Едмунд 413, 419
Вільямс Патрік 532, 533, 534
Віньї Альфред де 549, 558
Вінклер Р. 579
Вінтер Зигмунд 338
Віскonті Люціано 437, 439, 441
Вітрувій 410
Віттґенштайн Людвіґ 17, 231, 236, 280, 580, 593, 594, 599, 601
Вітмен Волт 519, 529
Влчк Я. 341
Воллер 76
Волш Вільям 531, 534
Вольтер Франсуа Марі 257, 260, 435, 441, 544
Вордсворт Вільям 76, 79, 80, 127, 135
Ворф 374
Врхліцький Ярослав 328, 342
Вулф Том 571, 572, 579
Вульф Вірджинія 12, 19, 117, 264, 277, 513, 516, 522, 571
Вундерліх Д. 280

Габермас Юрґен 11, 22, 208, 567, 572, 573, 579
Гавранек Богуслав 328
Гавторн Генрі 115, 116, 117, 127, 133
Гадсон Вільям 134
Гаґґард Генрі Райдер 95, 97, 98, 108
Гайдеґґер Мартін 11-13, 16, 17, 41, 136, 162, 181, 215, 218, 230-233, 237, 239, 244, 260, 281, 284, 286, 442, 457, 462, 475, 477, 483, 495, 580-582, 584, 586, 588-596, 598, 599, 601-603, 608
Гаймз Д. Х. 373
Гакслі Томас 127, 135
Гант Джордж 350, 351
Гарді Томас 117, 122, 124, 128, 133
Гартман Едуард 93, 108, 440
Гассан чгаб 20, 22, 571
Гаусман Лоуренс 122, 134
Гашек Ярослав 326, 332
Геґель Ґеорг Вільґельм Фрідріх 213-215, 222, 226, 240, 251, 300, 435, 477, 483, 485, 495, 503, 541, 548, 567, 575, 582, 586-589, 593
Гейзінга Йоганн 602

Гельдерлін Йоганн Хрістіан Фрідріх 180, 182, 183, 197-206, 213, 220, 598
Гердер Йоганн Готфрід 210, 226, 548, 565
Гермес Трісмегіст 99, 447, 556
Геродот 216, 226, 521
Гичкок Альфред 569, 577
Гіппократ 447, 451
Гоббс Томас 119, 134
Гокгаймер Макс 41, 573, 579
Гомер 41, 57, 73, 119, 128, 198, 216, 217, 447, 449
Гопкінс Джеральд 78, 135, 360, 365, 366, 370, 375, 377
Гоффманн Ернст Теодор Амадей 97, 107, 108
Грабович Джордж 534
Грабович Оксана 534
Гумбольдт Вільгельм 23, 39, 310, 323, 548
Гурмон Ремі де 332, 342
Гуссерль Едмунд 208, 211, 220, 227, 229, 231, 232, 236, 244, 265, 284, 285, 324, 357, 457, 471, 495, 608, 615, 620, 624
Гюґо Віктор 549, 558
Гюлм Пітер 533, 534

Ґадамер Ганс-Ґеорг 13, 17, 18, 136, 180, 181, 208, 209, 223, 224, 260, 261, 279, 284-286, 292, 302, 304, 357, 580, 603
Ґерц Кліфорд 97, 527, 529
Ґете Йоган Вольфганг фон 99, 101, 103, 105, 107, 108, 175, 198, 216, 221, 295, 300, 302, 371, 549, 594
Ґібб Г. 550, 553, 554
Ґієтт Р. 294
Ґілберт Сандра 514, 516, 518, 523, 527, 529
Ґилман Шарлота Перкінс 527
Ґлесс Філліп 578
Ґобіно Жозеф 548, 557
Ґодар Жан 569, 577
Ґойя Франціско 112, 133
Ґольдман Люсьєн 12, 475, 476, 477
Ґотьє Ксав'єр 19, 520
Ґотьє Теофіль 549, 550, 558
Ґрамші Антоніо 533, 559, 568
Грейвс Майкл 578
Ґрейвс Роберт 109, 521, 529
Ґреймас А.-Ж. 280, 483, 489, 492, 494, 609, 619, 620
Ґрімм Якоб 295, 547, 557
Ґрінблят С. 538, 539
Ґротсвіта з Ґандергайму 499, 509
Ґубар Сузен 516, 518, 523, 527, 529, 624

Даниїл 123, 124
Данте Аліґ'єрі 97, 99, 101, 102, 120-126, 128, 132, 198, 217, 410, 411, 546
Дарвін Чарлз 132, 548
Деґа Едґар 114, 133
Дейлі Мері 543
Декарт Рене 136, 345, 595
Денгам Джон 76, 82, 134
Дерріда Жак 12, 14, 17, 18, 20, 22, 41, 180, 208, 209, 223-226, 378, 379, 401, 406, 457-459, 474-476, 478, 495, 511, 517, 530, 531, 541, 560, 580, 582, 591, 598, 602, 605, 606, 609-611, 615, 617, 619, 622-624
Десуар М. 331
Джеймс В. 580
Джеймс Генрі 12, 127, 135
Джеймсон Фредрік 18, 19, 22, 567, 568, 579, 615
Дженкс Чарлз 575
Джефійо Біодан 531, 534
Джойс Джеймс 12, 20, 92, 107, 272, 407, 413, 419, 522, 571, 576
Джонс Вільям 547, 557
Джоос М. 361
Дізраелі Бенджамін 549, 551, 558
Дікінсон Емілі 361, 377, 519, 529
Діккенс Чарлз 113, 133
Дільтей Вільгельм 13, 230, 231, 234, 242
Діоген Лаертський 445, 456
Донн Джон 130, 361, 377
Достоєвський Федір 210, 219, 220, 244,

308, 321, 432, 440, 578, 621
Доті Чарлз 549, 558
Драйден Джон 76, 82
Дубровський Серж 477
Дюма Олександр 384, 405
Дюрас Марґарет 513, 529
Екгарт Майстер 497
Еко Умберто 15, 406, 407, 601, 608, 621
Еліаде Мірча 235, 242
Еліот Джордж 549, 558, 613
Еліот Томас Стернз 12, 20, 65, 114, 124, 134, 482
Ельмслев Луї 441
Емерсон Ральф 529
Емпсон Вільям 371, 613
Ернст Макс 359
Ешбері Джон 569, 577

Єзекиїл 121, 123
Єйтс Вільям 20, 77, 92, 120, 124, 132, 134, 357
Єсперсон Отто 74, 82, 369

Жене Жан 244-260, 382
Жижек Славой 10
Жід Андре 41
Жірар Рене 12, 477

Закс Ганс 42, 54
Золя Еміль 117, 133
Зонтаґ Сузен 20, 22, 529, 578

Ібсен Г. 114
Іверсен Марґарет 533, 534
Ізер Вольфґанґ 13, 261, 262, 324, 492, 609, 617, 624
Ієронім 410, 419, 449, 456
Інґарден Роман 12, 13, 22, 137, 138, 261-266, 609, 624
Іполіт Жан 442, 473, 474, 477
Іриней 500, 509
Ірігерей Люсі 19, 517, 529, 607, 623

Кальдер Олександр 415, 419
Камю Альбер 243, 244
Кант Еммануїл 136, 284, 483, 588, 595
Карл Великий 179
Карлайл Томас 134, 546
Карне Марсель 437, 441
Кассірер Ернест 234, 242
Кафка Франц 115, 133, 260, 412, 419, 445
Кейдж Джон 578
Кемпбелл Джозеф 109
Кемпіон Томас 82
Кестлер Артур 134
Кіплінґ Редьярд 127
Кіркеґард Сюрен 206, 443, 576, 583
Кітс Джон 131, 360, 375, 490, 491
Клайн Мелані 452, 456, 621
Климент Александрійський 445, 456, 499
Клузо Ж.-А. 437
Козеллєк Р. 283, 305
Кокто Жак 115, 133, 334
Кольонни Франческо 97, 102, 103
Кольридж С. 582, 599
Кондорсе Ж.-А.-Н. 435, 441
Конрад Джозеф 117, 133, 339, 340
Коперник Міколай 132, 281
Корбузьє Ле 571, 575, 577
Коріолан Гней Марцій 494
Костецький Ігор 244
Кофман С. 541, 543
Крамер Гілтон 571, 572
Кристиян Барбара 537, 539
Крісман Лаура 532, 533, 534
Крістева Юлія 15, 19, 357, 378, 379, 429, 495, 496, 517, 578, 603, 607, 608, 613, 622, 623, 625
Кроче Бенедито 482, 494
Кубін Альфред 97, 108
Кубля-хан 120, 134
Кув'єр Жорж 452, 456
Куллер Джонатан 261, 357, 540, 541, 623
Кундера Мілован 9
Купер Фенімор 79
Куросава Акіра 578
Курціус Ернст Роберт 293, 294

Лазарус Нейл 534, 535
Ламартін Альфонс де 549, 558
Лаусберґ Г. 294
Лацарус Моріс 23, 39
Левінас Еммануель 12, 457, 458, 530, 618
Леві-Стросс Клод 12, 14, 15, 109, 343, 375, 378, 458, 462-471, 605, 611, 620
Лесвелл Гарольд 554, 558
Лессе Фердінанд де 545, 546, 557
Лінгард Моріс 235
Ліотар Жан-Франсуа 12, 567, 573, 574, 579, 603, 615
Ліппс Г. 296
Лір Едвар 75, 82
Локслі Діана 533, 534
Лонґфелло Генрі 377, 361
Лоті П'єр 549
Лотман Юрій 9, 10, 15, 22, 280, 428, 429, 441, 495, 619, 621
Лотреамон (Ізидор-Люсьєн Дюкас) 360
Лоуренс Томас Едвард 549, 558, 572
Лукач Д. 290-292, 299, 306, 567, 568, 574, 579
Лукрецій Кар 54
Луцький Юрій 534, 535
Людовік XVI 169, 178
Людовік XVII 169
Люкман Т. 301
Лютер Мартін 218, 226
Люфті Мартін 533, 535
Ляйбніц Вільгельм Готфрід 185, 242, 282
Лякан Жак 19, 41, 357, 427, 495, 511, 513, 515, 517, 522, 527, 530, 616, 620, 623, 625
Льотце Г. 23

Маґас В. 288
Майєр К. Ф. 90
Максі Ріхард 475
Малек Анвар Абдель 547, 552
Малер Ґустав 576
Малиновський Броніслав 363, 377
Маллярме Стефан 14, 16, 76, 164, 212, 215, 222, 226, 252, 253, 258, 260, 294, 334, 357, 374, 383, 412, 415-417, 419, 446, 571
Ман Поль де 17, 20, 22, 458, 478, 479, 612
Мане Едвард 133
Манн Томас 20, 140
Марвелл Ендрю 120, 134, 361
Маркес Ґабріель Ґарсіа 9
Маркс Карл 238, 451, 452, 486, 495, 541, 547, 551, 675, 597, 623
Маркузе Герберт 567
Марсель Ґабріель 12, 13, 227, 243, 606
Массіньйо Луї 552
Маяковський Володимир 357, 375
Мейєр Абрамс 494
Мейрінк Ґустав 97, 108
Мелвілл Герман 95, 108
Мервіл Ендрю 377
Мері Мідлтон 71, 82
Мерло-Понті Моріс 12, 137, 210, 226, 244, 476, 574, 579, 624
Месмер Франц 392, 405
Мешонніс А. 11
Міллер Генрі 497, 509
Міллет Кейт 19, 516, 530, 624, 625
Міль Стюарт 60, 64
Мільтон Джон 75, 79, 80, 82, 126, 132, 134, 217, 337, 341
Мішле Жан 546, 557
Могамед Джан 534
Морон Чарлз 16
Морріс Райт 127
Морріс Вільям 75, 82, 135
Мосс Марсель 469, 471, 477
Моцарт Вольфґанґ Амадей 504
Музіль Роберт 41
Мукаржовський Ян 324, 428, 615
Мукгерджі Арун 532
Мур Джордж Едвард 530

Наберт Жан 238
Найт Вілсон 80
Наполеон Бонапарт 168, 174, 545, 546, 557

Нґате Джонатан 534, 535
Негамас О. 583, 589
Незвал Вітезлав 340, 342
Нерваль Жерар де 549, 551, 558
Неруда Ян 342
Нізін А. 294
Ніцше Фрідріх Вільгельм 11, 16, 17, 22, 40, 93, 97, 101, 103, 108, 127, 181, 186, 189, 210, 223, 225, 234, 238, 240, 281, 442, 445, 446, 462, 475, 478, 580-593, 596, 598, 601, 623
Новакова Тереза 338
Новаліс (Фрідріх фон Гарденберґ) 412, 419
Норвід Ципріян 360, 377

Овідій 120
Оден Вістан 126, 134
Олдгем Джон 76, 82
Олівер Ф. С. 81
О'Ніл Юджін 20, 363
Оріґен 495, 509
Ортега-і-Гассет Хосе 41
Оруел Джордж 597, 599
Остін Джейн 132, 264, 277, 530
Остін Джон 405, 607, 614, 622

Павлишин Марко 533, 535
Парейсон Л. 418
Парі Беніта 531, 535
Паркер Дороті 377
Парменід 259, 260
Паскаль Блез 257, 250
Пастернак Борис 368
Паунд Езра Луміс 12, 115, 133
Перґолессі Джованні 504, 509
Петрович С. 299, 300
Підмогильний Валер'ян 244
Пікон Ґ. 295
Піндар 54
Піранделло Луїджі 20, 244
Пірс Чарлз Сендерс 357, 375, 406, 484, 606, 619
Платон 63, 64, 136, 138, 210, 211, 214, 224, 281, 410, 463, 485, 507, 591, 592, 596, 597, 599, 601, 604
Плотин 63, 64
По Едґар Аллан 116, 117, 132, 368, 372, 373, 379, 385, 387-391, 393
Полак Матей Здірад 327, 336, 337, 341
Поллок Джексон 572, 579
Поляков Леон 548
Поп Александр 373, 377
Поппер Карл 280, 290-292, 306, 601
Потебня Олександр 9, 23, 24, 371, 376
Пропп Володимир 375, 432, 433, 440, 441
Пруст Марсель 12, 20, 260, 382, 383, 445, 485, 580-586, 588-592, 595, 599
Пуйманова Марія 341, 342
Пуле Жорж 12, 164, 274, 275, 277, 605, 624
Пурцель Генрі 133
Пушкін Олександр 428, 438

Радкліфф Анна 452, 456
Райт Френк 575, 578
Ранк Отто 103, 108, 546, 557
Ранке Леопольд 546, 557
Расін Жан 78
Раскін Джон 127, 135
Ревзін ч. ч. 430, 432, 440
Рембо Артюр 446
Ренан Ернест 552, 558
Ренсом Джон 17, 22, 371, 375, 377
Рікер Поль 21, 22, 180, 225, 227, 228, 306, 418, 603
Рільке Райнер Марія 20, 183-186, 188-194, 198
Ріффатер Мішель 15, 280, 357, 379, 492, 494, 608, 619
Рішар Жан-П'єр 164, 605, 624
Рич Андрієнн 513, 514, 518, 530
Ричардсон Самюель 530
Робінсон Едвін 134
Роден Оґюст 291
Розенцвайґ Франц 288
Рорті Річард 580, 581, 599
Руссо Жан-Жак 302, 431, 471, 477

Сад А.-Ф. маркіз де 20, 456
Саїд Едвард 530, 531, 559, 615, 622
Санґарі Кум Кум 536, 539
Сантаяна Джордж 65
Сапір Едвард 377, 484
Сапорта С. 362
Сартр Жан-Поль 12, 13, 19, 134, 137, 164, 180, 210, 243, 244, 260, 299, 482, 567, 568, 580, 584, 605, 606, 614, 618, 619
Сатерланд Ґ. 114
Саусвелл Роберт 121, 134
Свінбург Чарлз 122, 134
Седлак Володимир 341
Сезанн Поль 112, 113, 133
Сейферт Ярослав 333, 342
Селларс Вільфрід 594
Сен-Клю П'єр де 296, 297
Сент-Бов Шарль-Оґюстен 166, 177, 179
Сібеок Т. А. 371
Сіксу Гелен 19, 516-518, 526, 530, 607, 623, 625
Сіціліано Італо 293
Скотт Вальтер 549, 550, 558
Скотт Дунс 500, 509
Соїнка Воле 536
Соллерс Філіп 12, 378, 381, 405, 497, 509
Соссюр Фердінанд де 14, 16, 17, 356, 357, 378, 452, 457, 458, 483, 484, 567, 593, 603, 606, 609, 612, 613, 619, 620, 623
Софокл 117, 129, 198
Спенсер Едмунд 116, 117, 123-127, 133
Спир Девід 533, 535
Співак Ґаятрі Чакраворті 532, 615
Спіноза Бенедикт 239, 508
Станіславський К. С. 362, 363
Старобінський Ж. 12, 605, 624
Стендаль (Анрі Марі Бейль) 164, 210, 447, 557
Стерн Лоуренс 261, 263, 277, 596
Стрінберґ Авґуст 20

Такер Мартін 531, 535
Талейран Ш.-М. 175, 179
Таппінг Крег 537, 539
Тарковський Андрій 438
Тассо Торквато 124
Тейт Генрі 350
Тен Іполіт 60, 64
Теннісон Альфред 75, 82, 125, 134
Терпандр 54
Тинянов Юрій 428
Тіборде Альбер 381
Тіффін Гелен 532, 533, 535
Тодоров Цветан 604, 609, 611, 619, 620
Токвілл Алексис 546, 557
Толстой Лев 117, 210
Тома Аквінський 410, 419, 500, 509
Томпсон Джеймс 79, 361, 377
Топоров Володимир 432, 440
Травничек Франтішек 340
Траян 33
Тротер Девід 532, 535

Уеллс Герберт 128, 135
Уімзетт Вільям 367, 370, 482, 613
Українка Леся 244

Федерман Р. 20
Фелліні Федеріко 441, 578
Фенон Франц 532
Ферес Джон 531, 535
Фідлер Л. 20, 22
Фінк Ейген 475, 477
Фіш Стенлі 18, 261, 492, 623
Флетчер Джон 132
Флобер Ґустав 14, 123, 134, 244, 383, 405, 445, 545, 551, 576
Фокс-Дженовіз Елізабет 541
Форнере Ксав'є 405
Форстер Едвард 549, 558
Фослер Карл 306, 323, 332, 336, 337
Фрай Нортроп 92, 109, 482, 611
Фрай Роджер 76, 135, 269
Фрайзінґський Отто 297
Франческа П'єро делла 502, 509
Фреґе Г. 280

Фрейзер Дж. 109, 123, 5600
Фрескобальді Джіроламо 354
Фройд Зигмунд 41, 83, 90, 91, 98, 103, 104, 107, 234-236, 238, 239, 451-453, 454, 462, 463, 495, 498, 501, 505, 513, 522, 527, 542, 547, 567, 577, 592, 603, 607, 616, 621, 623
Фрост Роберт 368, 377
Фуко Мішель 12, 14, 16, 18, 20, 22, 378, 442, 443, 531, 543, 545, 559, 571, 602, 603, 607, 608, 615, 618, 624

Хлєбніков Велемир 357

Чатмен Сеймур 362, 369
Чех Святоплук 328, 342
Чижевський Дмитро 9, 22, 615
Чосер Джеффрі 132

Шальда Франтішек 338
Шарден Тейяр де 112
Шарко Ж.-М. 112, 392, 405
Шатобріан Франсуа-Рене 164, 166-179, 381, 405, 548
Шекспір Вільям 45, 78-80, 119, 120, 124, 125, 134, 198, 221, 357, 360, 363, 434, 437, 440, 447, 494, 578
Шеллі Персі Біші 74, 122, 128, 129, 368, 372
Шеньє Андре Марі 256, 260
Шіллер Йоган Фрідріх 221
Шлеґель Фрідріх 548, 557
Шлейєрмахер Фрідріх 223, 224, 230, 234, 238, 242, 287, 292, 306, 602
Шовалтер Елейн 510, 511, 624
Шопенгауер Артур 43, 54, 93, 108, 210, 226
Шоу Бернар 114, 127, 274
Шпенґлер Освальд 41, 131, 135
Шпітеллєр Карл 97, 101, 103, 108
Шпіцер Лео 293, 306, 482, 494
Штайнталь Гейман 23, 548, 558
Штірлє К. 280

Штокгаузен Карлгайнц 408, 409, 419
Шюц А. 280, 301

Юнґ Карл-Ґустав 91, 92, 107, 109, 505, 600, 616
Юнґман Йозеф 327, 336-338, 341

Якобсон Роман 343, 356-358, 390, 406, 428, 483-485, 611, 615, 618, 620, 622, 625
Якубець Я. 341
Янґ Едвард 79, 82
Ясперс Карл 41, 210, 226, 243
Яусс Ганс-Роберт 13, 22, 261, 278, 307, 324, 492, 601, 617

Наукове видання

Слово Знак Дискурс
Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.

за редакцією Марії Зубрицької

Редактори: Стефанія Андрусів,
Мирослава Прихода,
Наталка Бабалик
Художній редактор: Михайло Москаль

Підписано до друку 20.08.96. Формат 70x100 $^{1}/_{16}$. Папір офсетний.
Друк офсетний.
Гарн. FreeSet. Умов. друк. арк. 51,28. Обл.-вид. арк. 54,12.
Умов. фарбо-відб. 51,92.
Фіз. арк. 39,75.
Зам. 1407

Видавництво «Літопис»
290067, м. Львів, а/с 5619

Віддруковано з готових діапозитивів у Жовківській книжковій друкарні
видавництва ОО Василіян «Місіонер».
292310, м Жовква, вул. Василіянська, 8.