

Уманський державний педагогічний університет
імені Павла Тичини

**ФІЛОСОФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ СУЧАСНИХ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

Навчально-методичний посібник
для студентів філологічних спеціальностей

Умань
2021

УДК 82.09 (075.8)
ББК 83. вя 73
М54

Рецензенти: доктор педагогічних наук, професор Л.В.Новаківська (Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини), доктор педагогічних наук, професор Л.І.Йовенко (Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини).

Філософія та методологія сучасних літературознавчих досліджень: навч.-метод. посібн. для студентів філологічних спеціальностей / уклад. Наталія Іванівна Зарудняк, Тетяна Володимирівна Лопушан. Умань, 2021. 142 с.

МЕТОДОЛОГІЯ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Навчально-методичний посібник
для студентів філологічних спеціальностей

Рекомендовано до друку вченою радою факультету української філології Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (протокол № 17 від 26.05.2021 р).

ВСТУП

Літературознавчі теорії та методології спираються не лише на положення власне теорії літератури, але й інших дисциплін гуманітарного циклу, які можна вважати базовими для них: філософії, естетики, мовознавства, психології, соціології, культурології тощо. Протягом ХХ століття пріоритетним завданням теорії літератури стало вироблення свого «індивідуального» поняттєвого і методологічного апарату. Усвідомлення наративної, текстової природи будь-якої теорії і неможливість повного дистанціювання суб'єкта від об'єкта дослідження вивели в постмодерну добу на перший план серед гуманітарних дисциплін літературознавство як науку про «тексти». Така «центральна» позиція літературознавства призвела до потреби більш глибокого осмислення як традиційних для літературознавства усталених теоретико-методологічних одиниць, таких як герменевтика, структуралізм, семіотика, риторика, формалізм, компаративістика, психоаналіз, деконструктивізм, так і «пограничних» явищ, дотичність яких до літературознавства як до науки лише перевіряється. Існує нагальна потреба ознайомлення студентів-гуманітаріїв з сучасними літературознавчими методологіями, оскільки володіння ними є невід'ємною складовою опанування комплексом теоретико-літературних знань.

В навчальному плані підготовки магістра за спеціальністю 014 Українська мова і література курс «Філософія та методологія сучасних літературознавчих досліджень» є складовою загальної теоретичної підготовки літературознавця-дослідника, який дозволяє сформулювати уявлення в студентів про історію та інструментарій сучасних літературознавчих досліджень.

Мета курсу полягає в оволодінні студентами теорією і практикою методології комплексного аналізу художнього тексту на основі систематизації методологічних принципів і прийомів, розроблених різними літературознавчими школами.

Завдання навчальної дисципліни:

- засвоєння методології аналізу і концептуальних ідей розвитку поезики в літературно-критичних та методологічних працях вітчизняних і зарубіжних літературознавців;
- реконструкція історичної логіки сприйняття досліджуваного тексту як соціокультурного і естетичного феномена;
- виокремлення в художньому тексті естетично значущих структур і дослідження особистісних параметрів художнього сприйняття;

- виявлення духовного змісту тексту, осягнення духовної суті розумової діяльності, вивчення тексту як репрезентації певної духовної традиції і розкриття змісту і значення тексту в універсумі культури;
- виявлення особистості автора, що стоїть за текстом і відображеної в ньому, аналіз точки зору автора і його ставлення до описуваних подій;
- дослідження стилю тексту як найважливішого носія його сенсу.

Вимоги до засвоєння навчальної дисципліни передбачають забезпечення формування у студентів-філологів академічних, соціально-особистісних та професійних компетенцій.

Вимоги до загальних компетенцій:

ЗК 3. Набуття гнучкого мислення, відкритість до застосування філологічних знань та компетентностей в широкому діапазоні можливих місць роботи та повсякденному житті.

ЗК 5. Готовність до творчого пошуку, творчої самореалізації, креативності, прагнення розвивати і збагачувати професійні якості і здібності відповідно до нових суспільних реалій і потреб.

ЗК 6. Здатність адекватно сприймати нові ідеї, експериментувати, засвоювати і впроваджувати нові інформаційні технології, програмні засоби, інтернет-ресурси в педагогічну та наукову діяльність.

ЗК 10. Здатність використовувати поглиблені спеціалізовані професійні теоретичні і практичні знання з методології і методики наукового дослідження для самостійної науково-дослідної і педагогічної діяльності.

Вимоги до фахових компетенцій:

ФК 1. Наявність розширеної і глибокої обізнаності в царині лінгвістичної проблематики, усвідомлення динаміки її розвитку, глибоке знання і розуміння широкого кола філологічних теорій та тем.

ФК 2. Здатність осмислювати художню літературу як мистецтво слова, культурологічну проблематику літературного твору, усвідомлення специфіки української літератури в контексті світової.

ФК 3. Володіння науковою методологією та здатність ініціювати й проводити наукові дослідження в царині української мови і літератури.

ФК 6. Здатність до науково-дослідної діяльності у царині гуманітарних наук, володіння методологією, принципами та прийомами філологічних і психолого-педагогічних досліджень.

ФК 7. Здатність застосовувати наукову методологію та ініціювати й проводити наукові дослідження в царині української мови і літератури, педагогіки та психології.

Завдання курсу

В результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен

ЗНАТИ:

- історію і сучасний стан методологічних пошуків;
- класичні праці з методології літератури;
- сучасні літературознавчі підходи до дослідження літератури;
- критерії художності тексту;
- основні літературознавчі терміни, прийняті в сучасних методологічних школах;
- можливості і межі застосування методів і прийомів літературознавчого аналізу

ВМІТИ:

- аналізувати текст в аспекті різних методологій;
- кваліфіковано застосовувати на практиці прийоми і принципи літературознавчого аналізу художнього тексту;
- вільно і кваліфіковано використовувати в усній і писемного мовлення літературознавчу термінологію;
- інтерпретувати і оцінювати незнайомий раніше текст з урахуванням його ідейно-художньої цілісності та авторської позиції;
- аналізувати наукову літературу методологічного характеру

ВОЛОДІТИ:

- навичками різних методологій літературознавчого аналізу художніх творів;
- цілісним поданням про логіку причинно-наслідкових зв'язків в літературному і культурному розвитку, методології як літературознавчої дисципліни;
- навичками раціональних прийомів пошуку, відбору та використання інформації;
- відповідним понятійним і термінологічним апаратом.

ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Змістовий модуль 1. Формалістичні методи та психоаналіз

Тема 1. Вступ. ХХ століття в пошуку Теорії. Методологічна еkleктика сучасного критичного тексту і відсутність чистого напрямку.

Тема 2. Теоретичні проблеми формалістичних методів. Фердинанд де Сосюр і його «Курс загального лінгвістики». Поняття «лінгвістичний знак», «мова», «мовлення», «синхронія», «діахронія». Вивчення «не літератури в цілому, а літературності» (Р. Якобсон). Форма як єдиний реальний носій специфіки літератури. Принципи і прийоми дослідження мистецтва у вченні формалістів. Розмежування матеріалу і прийому. Усвідомлення твору як сукупності прийомів, що розвиваються за своїми власними (іманентними) законами. Ідея домінанти в аналізі тексту. Проблема дослідження художнього завдання, що підкоряє собі всі елементи твору. Явища повторення, паралелізму, контрасту, порівняння в художньому тексті. Роль явищ «автоматизації» і «порівняння» в розвитку літератури.

Розуміння історико-літературного процесу не як спадкоємності, а як боротьби і заперечення. Ідея співвідношення літературного ряду з «сусідніми» рядами. Творчий симбіоз мовознавства з теорією літератури. Вивчення мови в її естетичній функції. Різниця між фабулою як категорією тематичною і сюжетом як категорією естетичною. Теоретико-літературні погляди Ю. Тинянова, В.Шкловського, Б. Ейхенбаума, Б. Томашевського.

Тема 3. Структуралізм. Поняття «елемент» і «структура» замість форми і змісту. Роль виділення полярних моментів об'єкта пізнання в характері розумових операцій. Протилежності протиріччя в психологічній структурі особистості. Відносини між елементами. Виявлення рівнів структури твору і встановлення ієрархічних зв'язків між ними. Аналіз системи відносин. найважливіші бінарні опозиції структуралізму (знак-значення, мова-мовлення, текст-контекст, культура-природа). Прийоми розв'язання бінарних опозицій. Характеристика Ц. Тодоровим різних підходів до тексту (проекція, коментування, поетика, читання). Тенденція лінгвістичного редуціонізму. Завдання типологічного аналізу структур. Формалізація. Застосування математичних методів.

Російська школа формалізму (Московський лінгвістичний гурток, ОПОЯЗ. Поняття «літературність», «поетична мова», «учуднення», «фабула / сюжет», «матеріал / техніка» та ін. Празький лінгвістичний гурток. Теорія

літературної історії (історія продукування, історія літературних структур, історія рецепції). Тартуська школа і роботи Ю. М. Лотмана.

Роман Якобсон і його внесок у розвиток лінгвістичних методів в літературознавстві. Клод Леві-Строс і його соціальна антропологія. Головні поняття: «структура», «бінарна опозиція», «медіація», «метафоризація», «колаж».

Ролан Барт і його роль у структуралізмі. Протиставлення критики і науки про літературу в поглядах Р. Барта. Р. Барт про багатозначності художнього твору і про «обмежувальний код» його форми. Структуралізм і семіотика.

Структурний аналіз у застосуванні до українського літературного матеріалу.

Тема 4. Філософські засади деконструктивізму. Жак Дерріда. Тлумачення квазуальності, логоцентризму та значення. Ідея difference / differase. Концепція дискурсу. Вплив деконструкції на літературну теорію. Переосмислення знаку. Пол де Мен і його епоха в американській критиці.

Тема 5. Основні засади постструктуралістської методології. Постструктуралізм як розгорнута критика структуралізму і пов'язаних з ним зразків науковості. Тріада знак – означник – означуване. Дестабілізація процесу пізнання, поняття істини. Жак Дерріда як учень Гегеля, Ніцше, Гуссерля, Хайдеггера. Роль Ф. Соссюра і З. Фрейда в становленні теорії Ж. Дерріди. Принцип «істина без істини» і «підстава безпідставного». Ж. Дерріда як представник лінгвістичної філософії. Теза про «нелогоцентричність лінгвістики». Мова – основа буття. Світ – нескінченний текст. Текстуальність замість літератури, інтертекстуальність замість традиції. Функція автора у вченні Дерріди. Автор і читач як «конструкти мови». Лабільність знаку. Проблема стилю як проблема цитування. «Звільнення значень» в «грі протилежностей».

Текст або «гіпертекст» як відкрита автореференційна система цитування, що прочитується за допомогою безлічі кодів, перелік яких завжди залишається незавершеним. «S / Z» Ролана Барта як один з маніфестів постструктуралізму. Теорія «задоволення від тексту», що народжується в результаті існування принципово непереборних текстових розломів, ковзань, котрі заважають здійсненню будь-якої герменевтики тексту. «Децентрації», тобто відсутність жорсткої прив'язки і до сфери «реального» (описуваного текстом, сюжету тощо), і до сфери вираження, тобто до суб'єкта. Суб'єкт як функція мови. Деконструкція (деконструкція текстів західної метафізики, загальний «метод»

дослідження літературних текстів) як провідний напрямок постструктуралізму. «Генеалогія влади» Мішеля Фуко,

«Шизоаналіз» Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі. Книги «Наглядати і карати», «Народження клініки», «Історія сексуальності» як базові для постструктуралістського підходу. Реконструкція способів організації сучасного суспільства шляхом застосування різних владних практик, тобто практик маніпулювання іншими, практик інтернування та демаркації.

Тема 6. Загальне поняття про нарратологію. Розмежування в структурі художнього твору двох аспектів: «подій, про які розповідається», і «подій власне розповідання» (М. Бахтін). Оповідь як подія розповідання (повідомлення про подію) і сюжет як художня організація і осмислення подій. Оповідь – «корелят взаємозв'язку між зображенням і комунікацією» (Р.Вейман). Комунікативні аспекти народження тексту. Наратив і мовна картина світу. Наративність в широкому (структуралістське) і вузькому (класична теорія оповіді) значенні. Присутність в тексті інстанції, що опосередковує, переломлення зображуваної картини світу через призму сприйняття оповідача як властивість наративного тексту. Розмежування понять «оповідач», «розповідач», «автор», «герой» в ситуації повідомлення про подію. Наративна типологія про різновиди форм третьої і першої особи. Типи оповідних ситуацій в роботах Ф. К. Штанцеля. «Аукторальна» і «я-ситуація». Рольова структура «актантів». Книга В.Проппа «Морфологія казки» та її значення для сучасних нарратологічних концепцій. В. Пропп про актант. Функції дійових осіб як «первинні елементи» у вченні В. Я. Проппа.

Виявлення універсальних законів сюжетотворення. Сюжетологічні моделі А-Ж. Греймаса і Кл. Бремона. Медіація (набування рівноваги, середини, центральної позиції) в трактуванні Греймаса. Дослідження структури універсальної моделі подієвих рядів в фольклорі і літературі. Оцінка перспективності розробки єдиної нарратологічної моделі, яка використовується для аналізу «кожної конкретної оповіді в термінах відхилень» (Р.Барт)

Тема 7. Психоаналіз, його зародження та головні засади. Поняття сексуальності, підсвідомості, витіснення, сублімації, регресії та ін. Структура особистості за Фройдом. Свідомість і підсвідомість. Роль дитячих вражень у розвитку особистості художника. Біографічна підгрунття художньої діяльності. Статті З. Фрейда «Поет і фантазія», «Достоевський і батьковбивство» як перші зразки застосування психоаналізу в літературі й мистецтві. Поєднання психоаналізу з аналізом літературного тексту. Прояв у художньому творі підсвідомого сексуально-біологічного потягу, що не знаходить задоволення в

реальності. Сублимація. Едипів комплекс. Український фрейдизм. Праці Степана Балея та Валер'яна Підмогильного.

Тема 8. Аналітична психологія Карла Густава Юнга. . Фрейдистська і юнгіанський варіанти психоаналізу. К. Юнг про колективне несвідоме. Ідея колективної підсвідомості. Юнгівська критика культури. Психоаналіз у сучасному літературознавстві. Теоретичні витоки архетипної критики. Теорія архетипів Нортропа Фрая. Міф і архетип.

Змістовий модуль 2. Герменевтика та постмодерні методологічні стратегії

Тема 9. Герменевтика як філософська школа і літературна методологія. Філософські корені феноменології Гуссерля. Система Мартіна Гайдеггера як спроба продовження вчення Гуссерля. Інтерпретування і естетичного феномена за Гайдеггером. Поняття «сутність мови».

Внесок Ганса-Георга Гадамера в розвиток феноменологічної критики. Ідея історичності тексту і «злиття горизонтів». Герменевтика і деконструкція. Поль Рікер і «конфлікт інтерпретацій».

Тема 10. Феноменологічна школа. Естетичні концепції Е. Гуссерля і їх роль у виникненні феноменологічного вчення. Завдання «неупередженого» опису дійсності і художнього твору як її концентрованого вираження. Іntenціональність художнього сприйняття. Прагнення до обліку цілісності тексту на всіх рівнях його організації.

Женевська група критиків (Раймон, Пулі, Беген та ін.) – «критики свідомості». Проблема свідомості та її вираження в літературі. Твір як «акт» спілкування і акт свідомості (і автора, і читача) індивідуального значення. Ігнорування технічної сторони вираження. Відмова від об'єктивних стандартів. Твір як суто суб'єктивний акт, в якому виражається особистісне світосприйняття. Дослідження «діалогу» свідомостей (між письменником і читачем, текстом і читачем, між різними епохами в розвитку свідомості). Увага до комунікативної природи мистецтва і твердження неперекладності на «мови» інших сфер знання. Заперечення зв'язку літературних типів і образів з реальними людьми. Література не відображення дійсності; у літературі – своя дійсність (Ж. Пулі). Образ «чорноокої блондинки», яка фігурує у багатьох романтиків, в книзі Ж. Пулі» Три нариси з романтичної міфології «.

Феноменологія у Франції (Г. Башляр, Ж. Пуле, М. Бланшо, Ж. П. Рішар). «Феноменологія уяви» («синтаксис образів») Г. Башляра. Простір і час в

структурі образу. Тенденція до перетворення феноменологічної критики у варіант структурального психоаналізу.

Тема 11. Герменевтика і рецептивна естетика. Герменевтика як «мистецтво розуміння», інтерпретації текстів. Створення системи правил і моделей інтерпретації. Розширення інструментального діапазону. Універсальні смислові критерії інтерпретації. Текстуально-історичний і символіко-алегоричний напрямки в герменевтиці. Принцип «герменевтичного кола».

Ф.Шлейермахер як засновник сучасної герменевтики. Концепція розуміння людини і тексту, розроблена Шлейермахером. Ганса-Георг Гадамер про традиції і авторитет, вироблення нових смислів. «Цюрихська школа» інтерпретації (Е. Штайгер, В. Кайзер). Традиції виховання витонченої духовності в герменевтиці як альтернативи ідеї про інструментальне методологічне оснащення критики.

Теоретичні концепції Ганса Роберта Яусса та Вольфганга Ізера. Поняття «горизонту сподівань». Проблематичність історії літератури («Літературна історія як виклик літературній теорії»). Рецептивна естетика про вивчення творів мистецтва як «фіктивного тексту» (В. Ізер). Введення в царину дослідження літератури її читача. Твір мистецтва і «горизонт очікування». «Оптика» сприйняття. Розрізнення імпліцитного і реального читача. Рівні естетичного сприйняття в моделі ідентифікацій, розробленій Г. Р. Яуссом (асоціативний, адміративний, симпатичний, катарсичний і іронічний). Погляд на твір як на континуум безконечності смислів, що представляють собою смисловий потенціал твору. Встановлення та коригування меж адекватності можливих прочитань.

Тема 12. Теорія діалогізму й карнавалу Михайла Бахтіна. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. Проблема тексту в різних гуманітарних науках.

Тема 13. Постколоніальна критика і її проблематика. Проблеми визначення «постколоніальності». Постколоніальне і антиколоніальне. Деконструктивне читання постколоніальних дискурсів. Питання канону та деканонізації.

Тема 14. Зародження фемінізму та феміністичної критики в кінці XIX – на початку XX століття. Феміністична критика в Україні: Наталя Кобринська і Леся Українка. Новий етап феміністичної і критики після Другої світової війни. Від Сімони де Бовуар до Кейт Міллер. Поняття «gender».

Відмінності англо-американського та французького фемінізму. Фемінізм на постструктуральному етапі розвитку. Поєднання фемінізму з психоаналізом, реконструкцією, постколоніальними студіями та ін.

Тема 15. Соціо-генетичний метод. Взаємодія літератури і суспільства. Характеристика літератури як специфічної форми суспільної, класової свідомості. Ототожнення художнього і філософського пізнання, абсолютизація соціального спрямування в оцінці творчості письменника, відмова від аналізу художніх особливостей літературного твору.

Однобічний характер розвитку ідей позитивізму і марксизму в вульгарному соціологізмі 20-х років ХХ століття. Встановлення прямої залежності літератури від економіки. Вульгарне розуміння класовості. Розуміння літератури як пасивного відображення життя. Вивчення ідейного змісту без аналізу форми. Схематизм у вивченні літератури. Загальнолюдський зміст мистецтва і «класовий фаталізм» «вульгарних соціологів».

ПЛАН ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

Заняття №1-2.

Тема: Вступ. Загальні принципи аналізу художнього твору.

Питання для обговорення:

1. Зміст і завдання дисципліни. Специфіка науки про літературу.
2. Текст як вихідна реальність літературознавчої науки.
3. Об'єктивність і верифікованість суджень як умова науковості.
4. Принцип аналізу тексту в єдності форми та змісту і його практична реалізація.
5. Ідея. Інтерпретація художнього сенсу. Текст, контекст, підтекст.
6. Критерії розуміння. Суб'єктивні підходи в інтерпретації тексту.

Література:

1. Автономова Н. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
3. Зборовська Н. Літературний процес і завдання критики. *Слово і час*. 2004. №4. С.3 – 7.
4. Література. Теорія. Методологія / Упоряд. Д.Уліцька. К., 2006.
5. Літературознавчий словник-довідник / Укл. Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К., 1997.
6. Павличко С. Теорія літератури. К., 2002. 679 с.
7. Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Зібр. творів: У 50 т.* К., 1981. Т.37.
8. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // *Зібр. творів: У 50 т.* К., 1982. Т.35.

Завдання

Опрацювати статті:

1. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій / Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 288 – 305.
2. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору / Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 176 – 209.

3. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996 – С.425 – 448

Заняття №3.

Тема: Російський формалізм як передумова виникнення структуралістської методології

Питання для обговорення:

1. Поняття формальної школи, історія виникнення, загальнотеоретичні принципи. Теоретична і практична мета формалістів.
2. Початок діяльності формальної школи. Заснування ОПОЯЗу та Московського лінгвістичного гуртка.
3. Поетична і практична мови. Прийом «одивнення речі». Поняття змісту і форми твору. Сутність сюжету. Поняття «історії літератури». Завдання літературознавчого аналізу. Вивчення формалістами стилю. Суперечності формалістських досліджень.
4. Значення формалізму в історії літературознавства.

Література:

1. Пшемислав Пештак. Російський формалізм / Література. Теорія. Методологія / Упоряд. Д.Уліцька. К., 2006. С.136 – 172.
2. Квіт С. Основи герменевтики. К., 2003.
3. Літературознавчий словник-довідник / Укл. Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. К., 1997.
4. История русского литературоведения. М., 1980.
5. Современное зарубежное литературоведение. Концепции, школы, термины. М., 1999.

Завдання

Опрацювати статті:

1. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996 – С.425 – 448
2. Барт Р. Від твору до тексту // там же – С.491 – 497.

3. Еко У. Поетика відкритого твору // там же – С.525 – 539.
4. Лотман Ю. Текст у тексті // там же – С. 581 – 598.

Заняття №4.

Тема: **Сучасний психоаналіз**

Питання для обговорення:

1. Неофройдизм. Деконструкція класичного психоаналізу Ж.Деррідою.
2. Психоаналіз Е.Фромма і літературознавство.
3. Шизоаналіз як один із напрямів сучасного психоаналізу.
4. Феміністична деконструкція і психоаналіз.
5. Психоаналітичне літературознавство в Україні.

Література:

1. Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. К.: Академвидав, 2006. 504с.
2. Зборовська Н. Літературний процес і завдання критики. *Слово і час*. 2004. №4. С.3 – 7.
3. Зборовська Н.В. Психоаналіз і літературознавство. К., 2003.
4. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. К., 1997.
5. Література. Теорія. Методологія / Упоряд. Д.Уліцька. К., 2006.
6. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / Укл. Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. К., 1997.
8. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь, 2005.
9. Павличко С. Сто років без Фрейда. *Критика*. 1998. № 9. С.14. – 18.
10. Постмодернізм. Енциклопедія. Минск, 2001.
11. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. /За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996.
12. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура. К., 2005.

Завдання

Опрацювати статті:

1. Фрейд З. Поет і фантазування. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів, 2002. С. 109 – 119.

2. Юнг К.-Г. Психологія та поезія. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів, 2002С.119 – 142.

Заняття №5.

Тема: **Феноменологічне літературознавство**

Питання для обговорення:

1. Феноменологічний напрям в філософії та його вплив на літературознавство.
2. Феноменологія Едмунда Гуссерля. Теорія свідомості. Полеміка між Едмундом Гуссерлем і Романом Інгарденом.
3. Філософія літератури Романа Інгардена. Суть твору як інтенційного явища. Будова твору: двофазовість та недовизначеність. Антипсихологізм художнього твору. Поняття квазісудження і конкретизації. Концепція літературознавства Р.Інгардена.
4. Значення феноменологічного літературознавства.

Література:

1. Квіт С. Основи герменевтики. К., 2003.
2. Літературознавчий словник-довідник / Укл. Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. К., 1997.
3. Література. Теорія. Методологія / Упоряд. Д.Уліцька. К., 2006.
4. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. К., 1997.
5. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів, 2002. /За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996. С. 176 – 209.
6. Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів, 2002/За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996. С. 209 –230.

Завдання

Опрацювати статті:

1. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. / За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996. С. 176 – 209.

Заняття №6-7.

Тема: Зародження фемінізму та феміністичної критики в кінці XIX – на початку XX століття

Питання для обговорення:

1. Феміністична критика в Україні: Наталя Кобринська і Леся Українка.
2. Новий етап феміністичної і критики після Другої світової війни. Від Сімони де Бовуар до Кейт Міллер.
3. Поняття «gender».
4. Відмінності англо-американського та французького фемінізму.
5. Фемінізм на постструктуральному етапі розвитку.
6. Поєднання фемінізму з психоаналізом, деконструкцією, постколоніальними студіями та ін.

Література:

1. Феминизм и семья: историко-социологический анализ / Ч. Томас Филлипс, А. И. Антонов. Грааль, 2002.
2. Емдін Діана. Французький фемінізм у XX столітті. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2000. Число 17: «Гендерні студії».
3. Кісь Оксана. Дефініції фемінізму. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2000. Число 17: «Гендерні студії».
4. Літературознавчий словник-довідник / Укл. Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. К., 1997.
5. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996.
6. Соболев О.М. Постмодерн і майбутнє філософії. К., 1997.

Завдання

Опрацювати статті:

1. Емдін Діана. Французький фемінізм у XX столітті. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2000. Число 17: «Гендерні студії».
2. Кісь Оксана. Дефініції фемінізму. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2000. Число 17: «Гендерні студії».

Заняття №8.

Тема: Літературна герменевтика та рецептивна естетика

Питання для обговорення:

1. Констанцька школа рецептивної естетика: теоретичні засади.
2. Рецептивна естетика та літературна герменевтика Г.-Р. Яусса.
3. Вплив ідей Г.-Г. Гадамера на формування естетичних і герменевтичних поглядів Г.-Р. Яусса.
4. Поняття естетичного досвіду та часової дистанції в літературній герменевтиці Г.-Р. Яусса.
5. Історія літератури як провокація літературознавства.
6. Теорія читання та рецепції художнього тексту В. Ізера.
7. Рецептивна естетика та літературна антропологія у літературно-теоретичних поглядах В. Ізера.

Література:

1. Г.- Р. Яусс. Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти). *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Л., 2002. С. 368-403.;
2. Яусс Г.- Р. Рецептивна естетика і літературна комунікація. *Слово і час.* http://www.bim-bad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1228
3. Яусс Г.- Р. К проблеме диалогического понимания. *Вопросы философии.* 1994, № 12, с. 97-106.
4. Г.- Р. Яусс. Історія літератури як провокація літературознавства. К., Основи. 2009.
5. В. Ізер Процес читання: феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.*Л., 2002.
6. М. Зубрицька Homo legens: читання як соціо-культурний феномен Львів, 2004.

Завдання

Опрацювати статті:

1. Яусс Г.- Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) / Пер. Юрія Прохаська. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Л., 2002. С. 368-403.;
2. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення. *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Л., 2002.

Заняття №9.

Тема: Постколоніальна критика і її проблематика.

Питання для обговорення:

1. Феномен постколоніального письменства.
2. Канон постколоніальних студій. Розмежування дискурсів.
3. Міленарні міфи і постколоніальна реальність.
4. Межа - центр - маргінес: історична відносність і культуральна продуктивність понять.

Література:

1. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність /Пер. з польськ. К.: Критика, 2005. 528 с.
 2. Дзюба І. Проблеми культури в незалежній Україні. *Між культурою і політикою*. К.: Сфера, 1998.
 3. Луцький Ю. Літературна політика в радянській Україні 1917-1934. К.: Гелікон, 2000. 248 с.
 4. Павлишин М. Козаки в Ямаїці: Постколоніальні риси в сучасній українській культурі. *Канон та Іконостас*. К.: Час, 1997. С 223-236.
 5. Постколоніальна теорія і критика. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 709-746.
 6. Саїд Е. Орієнталізм /Пер.з англ. Віктор Шовкун. К.: Основи, 2001. 511с.
 7. Співак Г. Ч. В інших світах: Есеї з питань культурної політики / Пер. з англ. Р. Ткачук, І. Супрунець, А. Кулаков. К.: Вид. дім «Всесвіт», 2006. 480 с.
 8. Шкандрій М. В обіймах імперії: Російська і українська літератури новітньої доби / Пер. з англ. Петро Таращук. К.: Факт, 2004. 496 с.
- Шкандрій М. Літературознавство і постколоніалізм. *Українське літературознавство*. Вип. 65. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2003.

Завдання

Опрацювати статті:

Розділ «Постколоніальна теорія і критика» у книзі: Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. С. 709-746.

Заняття №10-11.

Тема: Найсучасніші теорії у літературознавчих дослідженнях

Питання для обговорення:

1. Етичний «поворот» у літературознавчих дослідженнях.
2. Типи і варіанти літературознавчої етичної критики: граматика етики, неогуманізм, риторика етики.
3. Когнітивістика у літературознавчих дослідженнях. Когнітивна поетика.
4. Застосування теорії хаосу в літературознавчих дослідженнях.
5. Риторика як мистецтво інтерпретації текстів.

Література:

1. Уліцька Д. Етичний поворот у літературознавчих дослідженнях. *Література. Теорія. Методологія* / Упоряд. Д.Уліцька. К., 2006. С.389 – 414.
2. Плуценнік Я. Когнітивізм у літературознавчих дослідженнях. *Література. Теорія. Методологія* / Упоряд. Д.Уліцька. К., 2006. С.414 – 470.
3. Бартосяк М. Застосування теорії хаосу в літературознавчих дослідженнях. *Література. Теорія. Методологія* / Упоряд. Д.Уліцька. К., 2006. С.447 – 470.
4. Літературознавчий словник-довідник / Укл. Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. К., 1997.
5. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
6. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.
7. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996.
8. Соболев О.М. Постмодерн і майбутнє філософії. К., 1997.

Завдання

Опрацювати статті:

1. Гол С., Веннел П. Популярне мистецтво. *Сторі Дж. Теорія культури та масова культура*. К., 2005. С.91 – 100.
2. Бартосяк М. Застосування теорії хаосу в літературознавчих дослідженнях. *Література. Теорія. Методологія* / Упоряд. Д.Уліцька. К., 2006. С.389 – 414; С. 447 – 470.

ЛІТЕРАТУРА ДО КУРСУ

Основна:

1. Баррі Пітер. Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. К.: Смолоскип, 2008.
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. К., Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008.
3. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. К., 2005.
4. Гірц К. Інтерпретація культур: вибрані есе. Київ, 2001. 542 с.
5. Еко У. Інтерпретація та надінтерпретація. *Умберто Еко. Маятник Фуко*. Львів, 1998. 751 с.
6. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство: Посібник. К.: «Академвидав», 2003. 392 с.
7. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. Львів: Літопис, 2004. 352 с.
8. Квіт С. Основи герменевтики. К., 2003.
9. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ ст. К., 1997.
10. Література. Теорія. Методологія / Упоряд. Д. Уліцька. К., 2006.
11. Літературознавча компаративістика: Навч. посібник. /Ред. Р.Т.Гром'як. Тернопіль: ТДПУ, 2002. 334 с.
12. Літературознавчий словник-довідник / Укл. Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. К., 1997.
13. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 408с.
14. Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Пер. з польської В.Гуменюка / Зофія Мітосек. Сімферополь: Таврія, 2005. 408 с.
15. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 327 с.
16. Наєнко Михайло. Історія українського літературознавства: Підручник. К., 2001.
17. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. 2-е вид., доп. Львів, 2002. 633 с.
18. Філософія. Курс лекцій / Бичко І., Табачковський В. та ін. К., 1994. С.159 – 184.

Додаткова:

1. Автономова Н. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977.

2. Астаф'єв О. На методологічних перехрестях третього тисячоліття (проблеми теорії і практики). *Слово і час*. 2004. №6. С.75 – 91.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
4. Бетко Ірина. Лірика Богдана-Ігоря Антонича у дзеркалі аналітичної психології Карла-Густава Юнга. *Слово і Час*. 2003. №2. С.7-13.
5. Большакова А. Ю. Архетип в теоретической мысли XX в. *Теоретико-литературные итоги XX века /* Редкол.: Ю.Б. Борев (гл. ред.), Н.К. Гей, О.А. Овчаренко, В.Д. Сквозников и др. М.: Наука 2003. Т. 2. Художественный текст и контекст культуры / Редкол. Ю.Б. Борев (отв. ред.), С.Г. Бочаров, И.П. Ильин и др. 2003. 447 с.
6. Вишницька Ю. В. Аналіз та інтерпретація художнього тексту: навчально-методичний посібник зі спецкурсу з історії зарубіжної літератури / Вишницька Юлія Василівна. К. : Київ. університет ім. Б. Грінченка, 2012. 204 с.
7. Волковинська І. В. Від аналізу до інтерпретації: проблеми тлумачення художнього твору : навчально-методичний посібник / Інна Волковинська. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня «Рута»», 2018. 87 с.
8. Гадамер Г.- Г. Поезія і філософія. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* /За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. С. 264 – 272.
9. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* /За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. С. 250 – 264.
10. Гайдеггер М. Навіщо поети? *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* /За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996. С. 230 – 250.
11. Гессе Герман. Художник и психоанализ. *Собрание сочинений. В 8 т.* Т. 8: – М.: АО Изд. группа «Прогресс» – «Литера»; Харьков: Фолио, 1995. С. 62-67.
12. Грецкий М. Французский структурализм. М., 1971.
13. Гундорова Т. «Література багата тим, що вона неоднакова»: (Вестернізація літературознавства). *Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях*. 2003. №2. С.37 – 42.
14. Гурдуз Андрій. Повість М.Коцюбинського «Тіні забутих предків» і роман К.Гамсуна «Пан» у порівняльно-типологічному висвітленні. *Слово і Час*. 2003. №11. С.40-44.
15. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С. Гардзонио; Предисловие Ю. Н. Караулова. М.: Азбуковник, 2003. 298 с.
16. Дима Александр. Принципы сравнительного литературоведения. М.: Прогресс, 1977. 228с.

17. Зборовська Н. Літературний процес і завдання критики. *Слово і час*. 2004. №4. С.3 – 7.
18. Зубрицька М. Передмова. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття*. Львів, 2002. С.15 – 34.
19. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М., 1998.
20. Іванишин П. В. Теорія будови та інтерпретації літературного твору : навчальний посібник / П. В. Іванишин. Дрогобич : РВВ ДДПУ, 2009. 78 с.
21. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996. С. 176 – 209.
22. Кодак Микола. Дві з'яви одного ангела (Леся Українка і Максиміліан Волошин). *Слово і час*. 2001. №2.
23. Козицкая Е.А. Цитата, «чужое» слово, интертекст: материалы к библиографии // http://dll.botik.ru/az/lit/coll/litext5/23_koz_b.htm
24. Коломієць Л. Поема «Іст Коукер» Т. С. Еліота в перекладі Г. Кочура: особливості відтворення стильової тональності. *Григорій Кочур і український переклад*: Матеріали міжнар. наук.-практ. конф., Київ, Ірпінь, 217-29 жовтня 2003 р. К., Ірпінь: ВТФ «Перун», 2004. С.158-170.
25. Крістева Ю. Полілог / Ю. Крістева, пер. з фр. П.Таращука. К.: Юніверс, 2004. 480 с.
26. Кузякина Н. Б. Леся Украинка и Александр Блок: Литературно-критический очерк. К.: Рад. письменник, 1980. 167 с.
27. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія / За ред. Романа Гром'яка. Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. 367с.
28. Лотман Ю. Структура художественного текста. М., 1970.
29. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
30. Наєнко М. Дискурс сучасної науки про літературу. *Слово і час*. 2001. №8. С.22 – 33.
31. Наливайко Дмитро. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства. *Слово і Час*. 2003. №5. С.10-18; *Слово і Час*. 2003. №6. С. 6. С.7-19.
32. Нямцу А. Евангельские архетипические структуры в литературе. *Біблія і культура*. Вип.6. Чернівці, 2004. С.130-147.
33. Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. Черновцы: Рута, 2003. 80 с.
34. Основные направления структурализма. М., 1964.

35. Остапчук Тетяна. Інтертекстуальне прочитання роману Ю.Тарнавського «Три блондинки і смерть» на тлі роману Т. Манна «Чарівна гора» // *Слово і Час*. 2003. №11.
36. Павличко С. Теорія літератури. К., 2002. 679 с.
37. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики. *Слово і час*. 2002. № 3.
38. Пшемислав Пештак. Російський формалізм. *Література. Теорія. Методологія* / Упоряд. Д.Уліцька. К., 2006. С.136 – 172.
39. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. Львів, 1996. С. 288 – 305.
40. Рішар Ж.-П. Смерть та її постаті. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. С. 209 –230.
41. Росовецький Станіслав. Якого оновлення потребує українська компаративістика: нотатки традиціоналіста. *Слово і Час*. 2003. №5. С.19-30.
42. Руденко Марта. Екстрадієгетичний дискурс «Вступної новели» М.Хвильового: інтертекстуальна стратегія. *Слово і Час*. 2003. №5. С. 57-63.
43. Сverbілова Тетяна. «Вічні повернення» жанру містерії (Леся Українка та Леонід Андреев). *Слово і Час*. 2003. №2. С.31-40.
44. Скупейко Лукаш. Пролог як міфообраз світу ab origine в «Лісовій Пісні» Лесі Українки. *Слово і Час*. 2003. №2. С.22-30.
45. Слухай Наталя. Архетипи в неосяжності Шевченкового космосу. *Слово і час*. 1999. №3. С.6-11.
46. Соболь О.М. Постмодерн і майбутнє філософії. К., 1997.
47. Современное зарубежное литературоведение. Концепции, школы, термины. М., 1999.
48. Сторі Дж. Теорія масової культури. К., 2007.
49. Теорія Фрейда та гендерні студії у перекладознавстві. *Літературознавча компаративістика*. Навчальний посібник / Ред. Р.Т.Гром'як, упоряд.: Р.Т.Гром'як, І.В Папуша. Тернопіль. Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. С.277-280.
50. Ткаченко А.О. Художній переклад у полілозі культур. *Біблія і культура*. Вип.6. Чернівці, 2004. С.356-362.
51. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства. Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
52. Традиційні сюжети та образи: Дослідження (Волков А.Р. та ін.). Чернівці: Місто, 2004. 445 с.

53. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. 280 с.
54. Фрейд З. Толкование сновидений. К.: Здоров'я, 1991. 384 с.
55. Фройд З. Вступ до психоаналізу. К., 1998. 657с.
56. Фромм Э. Душа человека. М.: 000 «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. 664с.
57. Хализев В.Є. Теория литературы. М., 1999.
58. Холодов А.Б. Мифопоэтика: Мотив и сюжет в системе мировидения классика (Ф. М. Достоевский, И. А. Бунин). Одесса: «Астропринт», 2001. 106 с.
59. Червінська О.В., Зварич І.М., Сажина А.В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту: теоретико-методологічний погляд на сучасну практику словесної культури : наук. посібник. Чернівці, 2009. 284 с.
60. Юнг К.-Г. Аналитическая психология. Спб, 1994.
61. Юнг К.Г. Психология бессознательного / Пер с нем. М.: ООО «Издательство АСТ-ЛТД», «Канон+», 1998. 400 с.
62. Юнг К.-Г. Психологія та поезія *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів, 2002. С. 109 – 119.
63. Яусс Г.- Р. Історія літератури як провокація літературознавства. Київ, Основи. 2009. 368 с.
64. Баган О. Корифей ліберальної літературної критики. *Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? /* Наук.-ідеологічний центр ім. Д. Донцова. Дрогобич : Вид. фірма «Відродження», 2009. С. 3–26.
65. Дзюба І. Розрада поезією. *З криниці літ : У 3 т.* К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. Т. 1. С. 790–797.
66. Зубрицька М. Інгарден Роман . *Енциклопедія Львова.* Львів : Літопис, 2008. Т. 2 / За ред. А. Козицького. С. 543–544.
67. Ільницький М. Міт чи міти Львова, або парадокси мітологізації . *Буття в мистецтві : зб. наук. праць і матеріалів на пошану Степана Костюка з нагоди 80-річчя / [наук. ред. і упоряд. Л. Купчинська] ; НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника.* Львів, 2007. С. 246–249.
68. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору (Фрагменти) / пер. Н.Римської . *Слово-Знак-Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповн. Львів : Літопис, 2002. С. 176–206.
69. Комариця М. Українська «католицька критика»: феномен 20-30- х рр. ХХ ст. / НАН України, 328 с.
70. 13. Корбич Г. Деякі тенденції зближення естетичного та історико-соціологічного видів пізнання у феноменологічних і рецептивних теоріях ХХ

століття . *Teka Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych / PAN, Oddział w Lublinie*. Lublin, 2009. Т. IV. (Studia Ingardeniana. Т. 1 : Interpretacja tekstu literackiego = Т. 1: Інтерпретація художнього тексту). S. 7–16.

71. Михайлин І. Іван Франко і Зигмунт Фройд: питання естетики . *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнарод. наук. конф.* (Львів, 25-27 верес. 1996 р.) / [ред. М. Ільницький, Б. Якимович]. Львів : Світ, 1998. С. 306–312.

72. Мур Е. Феноменологія . *Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч.Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 446–447.*

73. Потебня О. Естетика і поетика слова : зб. / Олександр Потебня [упоряд., вступ. ст., приміт. І. Іваньо, А. Колодної ; пер. А. Колодної]. К. : Мистецтво, 1985. 304 с.

74. Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури. *Література. Теорія. Методологія / упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької ; пер. з пол. С. Яковенка. – 2-е вид. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 114–135.*

75. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні: метакритичне дослідження [пер. В. Брюховецького]. К. : Вид. дім «КМ Academia», 1993. 112 с.

76. Фізер І. Феноменологічна теорія та критика . *Слово-Знак-Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М.Зубрицької. 2-е вид., доповн. Львів : Літопис, 2002. С. 173–175.*

77. Франко І. Школа поета (за Ібсеном) . *Зібрання творів : у 50 т. К. : Наук. думка, 1976. Т. 3. С. 48–49.*

78. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы / [вступ. ст. А. Аникста ; коммент. Б. Гиленсона ; пер. с англ. А. Зверева, В. Харитоновна, И. Ильина]. М. : Прогресс, 1978. 326

79. Цурганова Е. Феноменология . *Западное литературоведение ХХ века : энциклопедия / [гл. науч. ред. Е. Цурганова] ; ИНИОН РАН, Центр гуманитарных науч.-информ. исследований, Отдел литературоведения. – М. : Intrada, 2004. С. 419–421.*

80. Husserl E. Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii / Przeł. i przypisami opatrzyła D. Gierulanka ; Tłum. przejrzał i wstępem poprzedził R. Ingarden. Warszawa : Państw. Wyd. naukowe, 1967. XXIV, 603 s.

ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ

1. Веб-сторінка бібліотеки ім. Вернадського – www.nduv.gov.ua.
2. Веб-сторінка бібліотеки Інститут літератури НАН України – www.ilnan.gov.ua.
3. Електронна бібліотека української літератури – www.ukrlib.com.ua
4. Електронна бібліотека української літератури – www.ukrlit.vn.ua
5. Бібліотека МАШКОВА – <http://www.lib.ru> (російською мовою);
6. Бібліотека української поезії – <http://ukrart.lviv.ua/biblioteks.html>;
7. Велика електронна бібліотека української літератури (університет Торонто) – <http://www.utoronto.ca/elu/Main-Ukr.html>;
8. Весна. Словник – <http://www.slovnvk.org/> – літературно-критичні матеріали
9. Бібліотека світової літератури. Оригінали та переклади. – Режим доступу: <http://ae-lib.org.ua/>

ГЛОСАРІЙ

Міфологічна школа. Фундаторами її були німецькі фольклористи Якоб Грімм (1785–1863 рр.) і Вільгельм Грімм (1786–1859 рр.). Найповніше вчення німецьких філологів відображено в книзі Я. Грімма «Німецька міфологія» (1835 р.). Виходячи з філософських поглядів Шел-лінга, брати Грімм вважали, що в основі літературних творів лежать міфи, які є узагальненням уявлень людей про навколишній світ. Поряд з людьми існує ще чимало інших істот – відьом, русалок, домовиків, фавнів тощо. Цей факт брати Грімм значно перебільшували, вбачаючи в цьому єдине джерело для розвитку художньої уяви.

У літературознавстві ХІХ століття існували дві теорії походження міфів: солярна і метеорологічна. Першу розробив англійський учений М. Мюллер, який вважав вихідним моментом у створенні міфів обожнення сонця, місяця та зірок. Відповідно до другої теорії, автором якої був німецький філолог А. Кун, міфи виникли внаслідок обожнення стихійних сил природи: вітру, грози, блискавки.

Міфологія зародилася як результат природного прагнення людини пояснити навколишній світ, передусім об'єктивні природні явища. Однак умови життя первісних мешканців планети були в окремих регіонах зовсім не схожими. Люди постійно стикалися не лише із загальними природними явищами, такими як світло й темрява, день і ніч, сонце та місяць тощо, а й місцевими, притаманними тільки даній кліматичній зоні: на півночі – зі снігом та кригою, у пустелі – з пісками, біля моря – з припливами й відпливами. Саме з цього, на думку міфологів, зароджуються національні відмінності народів, що виявляють себе в поглядах на світ. Усе це давало можливість досить точно виявляти риси ментальності кожного народу на ранніх етапах його історичного розвитку. Твори давньої літератури й усна народна творчість стають провідним об'єктом наукових зацікавлень учених, які поділяли ідеї братів Грімм.

Їхніми послідовниками були А. Кун, В. Шварц (Німеччина), М. Мюллер (Англія), М. Бреаль (Франція), О. Афанасьєв і Ф. Буслаєв (Росія). В Україні впливу міфологічної школи зазнала творчість членів гуртка харківських романтиків. Це виявилось, зокрема, в працях М. Костомарова «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843 р.), «Слов'янська міфологія» (1847 р.). Окремі ідеї міфологічної школи успішно застосовував відомий український учений О. Потебня («Про міфологічне значення деяких звичаїв та повір'їв», 1865 р.). Пізніше вийшла праця М. Сумцова «Хліб у звичаях та піснях» (1885 р.).

У ХХ столітті міфологічна теорія знаходить свій подальший розвиток у працях швейцарського вченого Карла Густава Юнга, який вважав, що в людській психіці апріорі без участі зовнішнього середовища виникають першообрази, або архетипи, які впливають на формування естетичних поглядів людини. Художній процес – це матеріалізація архетипів, наповнення їх конкретним змістом.

Біографічний метод. Зародження цього методу пов'язане з діяльністю французького літературознавця Шарля-Огюстена Сент-Бева (1804–1869 рр.), який твердив, що в кожному літературному творі обов'язково має віддзеркалюватися авторська особистість. Ця особистість є своєрідним епіцентром, крізь який переломлюються основні проблеми доби. Найвідомішою працею Сент-Бева є «Літературно-критичні портрети» (1836–1839 рр.), що репрезентують постаті майже всіх відомих французьких письменників за кілька століть. Літературознавець у цій праці надавав великого значення як постаті реальної історичної особи, так і фактам її інтимного життя, фізіологічній схильності характеру, вихованню, колу читацьких інтересів. Послідовниками Сент-Бева були Г. Брандес (Данія), Р. де Гурмон (Франція), Ю. Айхенвальд (Росія). У вітчизняному літературознавстві біографічний метод використовували М. Чалий, О. Огоновський, М. Петров, І. Франко, С. Балей, І. Дорошенко, В. Смілянська. Значні заслуги в розробці біографічного методу належать А. Моруа, чия теоретична праця «Аспекти біографії» є однією з найвагоміших у ХХ столітті.

Іноді в сучасному літературознавстві біографічний метод ототожнюють з підходами до написання автобіографічних і біографічних творів, де життєвий і творчий шлях письменника є предметом автономного художнього дослідження («Зачарована Десна» О. Довженка, «Син волі» В. Шевчука, «Марія» О. Іваненко). Такі підходи є неправомірними, оскільки в останньому випадку йдеться про цілком самостійний напрям художньої літератури.

Культурно-історична школа. Родоначальником цього напрямку був Іпполіт Тен (1828–1893 рр.) – французький мистецтвознавець, історик. Головні його праці «Історія англійської літератури» (1863–1865 рр.) та «Філософія мистецтва» (1865–1869 рр.) написані на основі позитивістського підходу до осмислення явищ літератури. Фундатором позитивізму був французький філософ Огюст Конт (1798–1857 рр.), який оголосив усю попередню філософію недосконалою. Людство, на його думку, повинне ставити перед собою лише такі проблеми, розв'язання яких має безумовний характер. Від мистецтва він

вимагав вірності фактові. Позитивізм синтезував наукові знання в різних галузях на засадах соціології.

Свою діяльність І. Тен спрямував на пошуки спільного знаменника для пояснення явищ літератури, які досі здавалися залежними від випадковостей і суб'єктивних поглядів письменників. Цей спільний знаменник французький учений прагнув знайти в інших галузях науки. Так, скориставшись працею Ч. Дарвіна «Про походження видів», І. Тен вніс до літературознавства метод аналогій, закон причинності та ідею закономірного розвитку певних явищ. Він вимагав від літературознавців об'єктивності й точності висновків: треба зрозуміти природу творчості, а не влаштовувати суд над письменником. Функція дослідника буде вичерпаною тільки тоді, коли він визначить причини, що викликали певні факти, віддзеркалені в художньому творі. Літературознавець має уникати як позитивної, так і негативної оцінки викладеного матеріалу.

Позитивним моментом культурно-історичної школи І. Тена є той факт, що мистецтво тут розглядається у прямій залежності від суспільства. Зміна суспільних відносин спричинює певні зміни в художній творчості. Однак є сталі риси, які змінюються досить повільно. І. Тен називає їх расовими. Це – національні особливості, ментальність нації.

Послідовниками І. Тена були Ф. Брюнетьєр, Г. Лансон (Франція), В.Шерер, Г. Гетнер (Німеччина), Ф. де Санктіс (Італія), О. Пипін, М. Тихонравов (Росія). Одним із перших головні засади культурно-історичної школи на українському ґрунті застосував М. Костомаров («Обзор сочинений писанных на малороссийском языке», 1843 р.). У ХХ столітті методологію культурно-історичної школи активно використовували В. Л. Паррінгтон (США), Р. Менендес Підаль (Франція), П. Сакулін (СРСР).

Компаративізм. Це – порівняльний, або порівняльно-історичний, метод вивчення літературного процесу. Основоположником його був німецький орієнталіст Теодор Бенфей (1809–1881 рр.). Аналізуючи давньоіндійську літературу, він помітив, що мотиви багатьох байок, казок, притч, зібраних у «Панчатантрі», у дещо зміненому вигляді можна зустріти в літературі народів Європи. Міграція сюжетів від одного народу до іншого компаративістами стала розглядатися як фактор прогресу в літературі. При цьому ігнорувалася роль життя як вирішального фактора в процесі художньої творчості. Літературознавець у всьому шукав запозичень. Форма стала домінувати над змістом.

Значні досягнення компаративістики пов'язані з іменем російського фольклориста, етнографа та літературознавця Олександра Миколайовича

Веселовського (1838–1906 рр.), який підкреслював, що в історії немає ізольованих племен і народів. На відміну від В. Міллера, котрий вбачав у давньоруських пам'ятках зображення лише старовини доби Київської Русі, О.Веселовський закликав ретельно аналізувати ці пам'ятки, з'ясовуючу чи не ввійшли до їхнього складу якісь чужі елементи. Його докторська дисертація «Слов'янські сказання про Соломона та Кітовраса та західні легенди про Морольфе і Мерліна» – це праця, у якій художні твори розглядалися не лише з позиції їхнього відношення до дійсності, а й стосовно інших фольклорних і літературних джерел, які могли бути відомі їхнім творцям. Витоки сказань про Соломона та Кітовраса О. Веселовський вбачав у давньоіндійських легендах про Вікрамадітьє, більш пізніх оповіданнях Талмуда про Соломона, які згодом були занесені до Європи мусульманами. До слов'ян цей апокриф потрапив через Візантію, давши книжну повість, російську билину, сербську казку. В Європі на його основі з'явилися анекдоти, цикл романів про рицарів «Круглого столу» тощо. Якщо Т. Бенфей виходив з того, що географічна близькість народів є достатньою підставою, аби твердити про їхні взаємовпливи, то О.Веселовський шукав причини спорідненості поезії різних народів у духовно-культурній близькості.

Певні досягнення в розвиткові української компаративістики минулого пов'язані з працями Михайла Драго-манова. У зарубіжному літературознавстві сильні позиції посідає французька школа компаративістів (Галяр, Вантігем, Бальдансперже). В сучасній вітчизняній науці про літературу чималий внесок у порівняльне літературознавство зробив Д. Наливайко.

Інтуїтивізм. Це помітний напрям у сучасній європейській науці про літературу. Його витоки криються в ідеях харківського вченого О. Потебні, а родоначальником є Анрі Бергсон (1859–1941 рр.), який у дослідженнях «Пам'ять і матерія», «Творча еволюція», «Сміх» виклав свої погляди на творчий процес. Розум, на його думку, може служити людині лише в практичній діяльності, оскільки він здатний ідентифікувати окремі предмети з метою виявлення користі від їх подальшого використання. Естетичну ж функцію світу можна пізнати лише за допомогою інтуїції. Творча робота під силу тільки людині, яка не має жодного утилітарного інтересу. Саме такій особистості відкривається краса життя, яка є неповторною.

Думки А. Бергсона розвинув італійський учений Бене-детто Кроче (1866 – 1952 рр.), головна праця якого «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика» свідчить, що дослідник вважав інтуїцію тією рушійною силою, що може, пізнавши конкретні, індивідуально неповторні ознаки зображуваних явищ дійсності, перетворити їх на художні образи.

Фройдизм. Це – надзвичайно популярний напрям світового літературознавства ХХ століття. Його фундатором є австрійський психіатр Зігмунд Фройд (1856–1939 рр.), який у працях «Вступ до психоаналізу», «Тлумачення снів», «Я і Воно», «Тотем і табу» висунув ідею, сутність якої полягає в тому, що людина постійно перебуває під владою інстинктів, які впливають на все, в тому числі й на її творчу діяльність. Провідним стимулом людської діяльності є не раціональне начало, а сфера підсвідомих потягів, часом алогічних і аморальних, які З. Фройд позначає німецьким займенником Es – Воно. Його увагу як лікаря привертала факти психічної патології, досліджуючи які, він дійшов висновку, що раціональне, тобто свідоме (у нього воно позначається терміном Я), є зовнішнім, другорядним у людських бажаннях і потягах, провідна ж роль належить підсвідомому. Особливого значення Фройд надав сексуальним потягам. Ключовим поняттям його теорії є лібідо, яке у вузькому значенні він розумів як статевий потяг, а в ширшому – сукупність життєстверджуючих інстинктів, щось на зразок Ероса у Платона чи життєвого пориву – у Бергсона. На його думку, надлишки сексуальної енергії породжують мистецтво, яке виростає на суто біологічному ґрунті. При аналізі будь-якого художнього твору передусім слід відшукати сексуальне джерело. Зокрема, твори Шекспіра, Гете, Гофмана та Достоевського є продуктами переробки емоційних конфліктів, породжених дитячими сексуальними переживаннями. Давньогрецька міфологія трактується З. Фройдом як реальність, переживаючи яку в індивідуальному розвитку кожна людина її символічно відтворює, що знаходить своє віддзеркалення в художній творчості, оскільки в ній завжди проглядається так званий Едіпів комплекс. Ідеї австрійського вченого знайшли подальший розвиток у працях «Поезія і невроз» В. Штекеля, «Мотив кровозмішування в поезії та сазі» О. Ранка.

Талановитий учень З. Фрейда Карл Густав Юнг (1875– 1961 рр.) помітив у такому підході до мистецтва неминучий його кінець, з чим його вчитель цілком погодився: «Варто проявитися у будь-якій людині чи художньому творі відбитку духовності, як Фройд ставив його під підозру і вбачав у ньому витіснену сексуальність... Я сказав йому, що якщо продумати логічно його гіпотезу до кінця, то це буде знищувальним вироком культурі. Культура виявиться порожнім фарсом, болісним результатом витісненої сексуальності. «Звичайно, – підтвердив він, – так воно і є. Це прокляття долі, проти якого ми безсилі».

Ірраціональне уявлення Фрейда про підсвідоме вплинуло на розвиток деяких модерністських течій у літературі. Так, «автоматичне письмо»

сюрреалістів пов'язувалося з «вільними асоціаціями» австрійського психіатра, який у такий спосіб радив позбавлятися прихованих і заборонених потягів.

В українське літературознавство фрейдизм проникає на початку ХХ століття. 1916 року виходить книга Степана Балея «З психології творчости Шевченка». В перші радянські роки низка праць з психоаналізу друкувалася в періодиці («Червоний шлях», «Життя і революція»). Найбільш помітними були статті Миколи Перліна «Фрейдизм і марксизм», Степана Гаєвського «Фрейдизм у літературознавстві», Валер'яна Підмогильного «Іван Левицький (Спроба психо-аналізи творчости)». Потім настала тривала перерва, і праці, що популяризували або розробляли окремі проблеми фрейдизму, з'явилися тільки в 90-ті роки ХХ століття. На увагу заслуговують розвідки Соломії Павличко «Сто років без Фрейда» (Критика. 1998. № 9), харківських науковців «История психоанализа в Украине» (Харків, 1996).

Структуралізм. Цей напрям літературознавчих досліджень виник у середині ХХ століття. Його засновником називають французького етнолога Клода Леві-Строса (нар. 1908 р.). Однак передумови виникнення структуралізму закладені у двадцяті роки в працях ОПОЯЗу (рос. Общество изучения поэтического языка), Московського лінгвістичного гуртка.

Структуралісти пропонують при аналізі художніх творів використовувати методологію семіотики, філософської науки, яка вивчає знаки та знакові системи. Вони розглядають літературні твори як іманентні, взяті поза життям структури. «Структурний аналіз виходить з того, – писав Ю. Лотман, – що художній прийом – не матеріальний елемент тексту, а відношення». Найбільше уваги структуралісти приділяють аналізу поезики, але підходять до неї формально, без усякого зв'язку зі змістом. Чимало місця в них займають статистичні підрахунки. Деякі плідні результати були одержані у віршуванні. Залучаючи математику, кібернетику, семіотику, академік Колмогоров (Росія) розробив концепцію віршованої мови. Однак праці структуралістів свідчать про те, що активне залучення семіотики до літературознавчих досліджень само по собі ще не забезпечує глибини проникнення в естетичну тканину твору. Провідним центром сучасної структуралістики є Тартуський університет (Естонія).

Екзистенціалізм. Це досить поширена в останні п'ять десятиліть течія у філософії та літературознавстві, яку називають головною формою сучасного філософського гуманізму. Данський філософ Серен К'єркегор (1811– 1855 рр.), полемізуючи з представниками раціоналістичного тлумачення істини, висунув концепцію особистісної (екзистенціальної) істини.

Його ідеї були розвинуті Миколою Олександровичем Бердяєвим (1874–1948 рр.) і Львом Ісааковичем Шварцманом (1866–1938 рр.), який підписувався псевдонімом Шестов.

Фундаторами екзистенціалізму все ж вважаються Мар-тін Гайдеггер (1889–1976 рр.) і Карл Ясперс (1883 – 1969 рр.). Книга Гайдеггера «Буття і час» (1927 р.) являє собою розробку головного поняття цієї філософії, вчення про екзистенцію – людське існування (лат. *existentia* – існування).

Ґрунтовну розробку екзистенціалізму пов'язують з іменами французьких мислителів Жана-Поля Сартра (1905–1980 рр.), Альберта Камю (1913–1960 рр.), Габріеля Марселя (1889–1973 рр.), Моріса Мерло Понті (1908–1961 рр.), Сімони де Бовуар (1915-1986 рр.), італійця Нікколо Аббаньяна (1901 – 1977 рр.), іспанця Хосе Ортеги-і-Гасета (1883–1955 рр.). Вчення екзистенціалізму швидко поширилося у світі. Його послідовників знаходимо в США (У. Баррет), Японії (Нісіда, Васудзі), Ізраїлі (М. Бубер), Сенегалі (Л. Сенгор), країнах арабського сходу (Абд-аль-Рахман Бадаві, Таїб Тізіні, Камаль Юсеф-аль-Хадж).

Філософія екзистенціалізму в інтерпретації її Ж.-П. Сартром зводиться до того, що сутністю людського буття є свобода. Навколишній матеріальний світ становить постійну загрозу людству. В хаосі навколишньої дійсності нікого не цікавить існування окремого індивіда. Через це люди прагнуть подолати ворожість матеріальної дійсності, злитися зі світом у нерозривну гармонійну цілісність. Проте такі спроби призводять до трагедії, оскільки люди втрачають свою родову відмінність, перетворюючись на звичайну річ серед багатьох інших речей. Вихід з подібної ситуації в праці «Екзистенціалізм – це гуманізм» (1946 р.) Сартр вбачає в гуманізації людської ситуації у світі. Людська особистість, на думку французького вченого, може розкрити свою неповторність у меті, задумах, проектах, спрямованих у майбутнє. Це майбутнє завжди постає багатозначним, що змушує людину робити вибір. Навіть коли людина відмовляється від свого вибору, вона й тоді вибирає. Така логіка Сартра наштовхує його на думку про свободу як універсальну характеристику буття особистості у світі.

Постструктуралізм. Термін «постструктуралізм» увійшов до активного теоретико-літературного обігу в 70-ті роки ХХ століття. Постструктуралізм як напрям світового літературознавства є своєрідною реакцією науковців на теоретичні здобутки структуралізму. Одним з перших проти концепції знака, що домінувала в структуралізмі, виступив французький культуролог Мішель Фуко (1926–1984 рр.), автор відомих на Заході праць «Божевілля і культура: історія божевілля в епоху класицизму» (1961 р.), «Народження клініки» (1963 р.), «Слова і речі» (1966 р.), «Археологія знання» (1969 р.), «Нагляд і кара:

народження в'язниці» (1975 р.), «Історія сексуальності» (1975–1984 рр.). На його думку, письменник не виражає себе у творі. Розвиваючи ідеї Ролана Барта (1915–1980 рр.), М. Фуко в праці «Що таке автор?» трактує письменника як мертву особистість: для нього автор – це «що», а не «хто». Автора вбиває власний твір, в якому розчиняється письменницька індивідуальність. Сучасний англійський письменник Джон Фаулз вкладає в уста свого героя з «Мантиси» такі слова: «Роль автора чисто випадкова, він – посередник, його статус має не більше значення, ніж статус помічника бібліотекаря, котрий передає читачеві текст». Автор – це своєрідна функція, а не творець. У пошуках фундаментальних структур мислення М. Фуко прийшов до розуміння поняття дискурс, яке він вважав системою висловлювань, обсягу того, що за будь-якої доби може стати зрозумілим, а отже сказаним. Дис-курс – вертикаль, навколо осі якої обертаються різні культурні коди, скупчення цих кодів з окремих висловлювань і є дискурсом. Суб'єкт висловлювання не дорівнює поняттю автор.

Погляди М. Фуко суттєво вплинули на розвиток постструктуралізму передусім у Франції та США. Французький постструктуралізм виходить з ідеї декомпозиції тексту, тобто розкладу його на складові елементи, з яких він «витканий».

Деконструктивізм. Цей напрям літературознавства виник у Франції наприкінці 1960-х років і є реакцією на новітні філософські та філологічні доктрини, перш за все такі, як феноменологія Гуссерля, лінгвістична теорія де Соссюра, дослідження структуралістів і психоаналітиків. Найвидатнішим представником деконструктивізму є Жак Дерріда (нар. 1930 р.), автор відомих праць «Про граматику» (1967 р.), «Письмо і різниця» (1967 р.), «Розсіювання» (1972 р.), «Маргінеси філософії» (1972 р.), «Поштова картка: від Сократа до Фрейда» (1980 р.), «Психея: відкриття іншого» (1987 р.), «Жак Дерріда» (1991 р.). Головним у його концепції є децентрування структури, тобто вчення про відсутність центру. Будь-який текст, у тому числі й художній, можна не лише написати, а й конструювати й деконструювати, складати й розкладати, дописувати й переписувати, розписувати й описувати. Твердячи, що поза текстом нічого не існує, Ж. Дерріда обстоює ідею тексту, цілком позбавленого контексту.

Погляди французького вченого значною мірою вплинули на розвиток деконструктивізму в США, де утворилася Йельська школа (П. де Ман, Дж. Міллер, Б. Джонсон). У Франції ідеї Ж. Дерріди поділяли М. Фуко, Р. Барт. Ці ідеї дали поштовх для розвитку таких новітніх напрямів літературознавства, як

фемінізм (С. де Бовуар, Л. Іригірей, Г. Сіксу, К. Міллет, Е. Шовалтер) та постколоніалізм (Е. Саїд, Г. Співак, Г. Бгабга).

Деякі вчені вважають, що час деконструктивізму минув: він зійшов зі сцени, поступившись місцем рецептивній естетиці.

Фемінізм. Сучасна феміністична критика розвивається двома потоками: один з них зародився у Франції (Ю. Крістева, Л. Іригірей, Г. Сіксу, Ш. Готьє), інший – у Сполучених Штатах Америки (В. Вульф, К. Міллет). Фундатор французької феміністичної теорії та критики – Юлія Крістева (нар. 1941 р.), учениця Р. Варта, автор низки фундаментальних праць, таких як «Есе із семіотики» (1971 р.), «Про китайських жінок» (1974 р.), «Влада страху: есе про прини-ження» (1980 р.), «Спочатку була любов: психоаналіз і віра» (1987 р.), «Чужинці щодо себе» (1988 р.). На формування літературознавчих поглядів Ю. Крістевой значний вплив мали ідеї відомих літературознавців радянської доби М. Бахтіна та Ю. Лотмана, а також Ж. Лякана, Ж. Дерріди та інших французьких мислителів ХХ століття.

У збірнику есе «Полігон» (1977 р.) дослідниця вперше порушує проблему «жіночої ідентичності», пробує простежити в історичному аспекті систему оцінювання категорії «жіночності». В інших працях Ю. Крістева детально розглядає процес приниження жінки в суспільстві. Переосмислює міфічні уявлення про любов, порівнює психоаналітичне й релігійне розуміння цієї категорії; аналізує образ «чужинця» у філософії та літературі, проблему неподібності як органічного елемента структури людської особистості. В есе «Stabat Mater» (1974 р.) Ю. Крістева писала: «Якщо говоримо про жінку і не можемо сказати, ким вона є., то чи не інакше буде і з матір'ю, оскільки материнство – це тільки функція «другої статі», якій чітко можна приписати існування? Але тут ми знов наштовхуємося на парадокс. По-перше, ми живемо в цивілізації, в якій освячене (релігійне чи світське) уявлення про жіночність поглинає материнство. Однак коли приглянутися ближче, то це материнство виявиться фантазією втраченої території, 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 жіночності, 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 чоловіками і жінками».

Ж. Лякан у праці «Жіноча сексуальність» (1982 р.) порушив проблеми душі й бажання жінки.

На американський фемінізм значною мірою вплинула праця Сімони де Бовуар (1908–1986 рр.) «Друга стать», в якій французька розуміє стать не в біологічному, а в культурному плані, зосереджуючись на фундаментальних відмінностях жінки від чоловіка. Ідеї С. де Бовуар знайшли продовження й розвиток у книзі К. Міллет «Сексуальна політика» (1969 р.). Американка розрізняє поняття «стать» і «рід». Перше з них є суто біологічним, а друге – психологічним.

Фемінізм заперечує фалоцентризм в усіх сферах людської діяльності, зосереджуючись на своєрідності і функціях роду в написанні й інтерпретації літературних текстів.

Постколоніальна критика. Цей напрям сучасного літературознавства виник у англomовному світі наприкінці 70-х років на базі інтеграції кращих досягнень деконструктивізму, психоаналізу, марксизму, нового історизму, фемінізму з урахуванням історичних і культурологічних моделей країн, що звільнилися від колоніального ярма. Вирішальну роль у створенні теорії постколоніальної критики відіграла праця американця Едварда Саїда (1935 р.). Орієнталізм як наука виник на Заході й визначив для нього коло знань про Схід. Сходознавство народилося в умовах панування Заходу над Сходом. Саїд започаткував цілий напрям досліджень, що деконструюють тексти колишніх метрополій, вказуючи на їх залежність від інтересів правлячих кіл світових лідерів. Марксистське крило постколоніалізму розглядає постколоніальність у літературі як спробу протистояти міжнародному капіталу.

У 90-х роках вивчення постколоніальної літературної теорії стало обов'язковим у багатьох англomовних навчальних закладах. Характерною особливістю постколоніальних студій є той факт, що переважно вони написані англійською чи французькою мовою, вихідцями з колишніх колоній, до того ж більшість з них не знає своїх автохтонних мов. Це дало підставу Марку Павлишину зіронізувати, що «авторитетний метадискурс про «третій світ» далі виходить із «першого світу», а постколоніальні студії залишаються ще однією наукою Заходу про себе».

Сьогодні спостерігаються прагнення зв'язати постколоніальну критику з українською літературою на руїнах колишнього Радянського Союзу, однак на Заході колишній Радянський Союз, Китайська Народна Республіка, Японія практично випадають із цього напрямку. Захід обмежується метрополіями та їх колишніми володіннями в Азії, Африці та Латинській Америці.

Постмодернізм. Цей напрям виник на Заході у другій половині ХХ століття. На думку Карена Степаняна, це – «один із провідних (якщо не головний) напрям у світовій літературі та культурі останньої третини ХХ століття, що відтворив важливий етап релігійного, філософського й есте-тичного розвитку людської думки, давши чимало блискучих імен і творів». Сам термін «постмодернізм» уперше почали вживати у США наприкінці 50-х років щодо «нової поезії». Пізніше його стали застосовувати, характеризуючи творчість представників школи «чорного гумору» (К. Кізі, К. Воннегута, У.Берроуза, Д. Геллера), яких називали іроністами історії, оскільки в їхньому доробку, як зазначає Т. Денисова, «світ і людина втратили зміст, залишилась лише какофонія сміху, фантазмагорія, чудернацька суміш трагічного й комічного, якась буфонада, фарс».

Естетичні засади постмодернізму обґрунтували Л. Фідлер, І. Гассан, С.Зонтаг. Вони вважають, що основна ідея напрямку полягає в спробі уникнути розриву між високим і низьким мистецтвом, оскільки розрив є останнім пережитком класової структури індустріального суспільства, що несе в собі поділ літератури на елітарну й літературу для маси.

Світ в уяві постмодерністів постає як щось аморфне, розпливчате, до кінця не визначене, а отже, незрозуміле й ірреальне. Автор, однак, і не повинен шукати сенс людського буття, він мусить його створювати, а для цього можуть згодитися вже написані раніше твори інших письменників. Автор має занурити читача в написане іншими, переосмисливши цитати, фрагменти, уривки, фабули з їхніх романів, повістей чи драм. На думку Т. Кравченко, робиться це для того, щоб він зрозумів «всю безпідставність претензій на оригінальність індивідуальної творчості» будь-якого письменника.

В інтерпретації Фредріка Джеймсона (нар. 1934 р.), автора книг «Марксизм та форма» (1971 р.), «В'язниця мови» (1982 р.), «Постмодернізм чи культурна логіка пізнього капіталізму» (1993 р.), постмодернізм допомагає людині зрозуміти історію, але лише в текстуальній формі; розпо-відність художнього тексту потребує його інтерпретації, яка може відбутися шляхом заглиблення в історичний контекст твору, існуючий суспільний устрій і загальний горизонт людської історії.

І. Гассан окреслює постмодернізм як суму різноманітних рис, притаманних людству, таких як урбанізм, технологізм, «дегуманізація», примітивізм, еротизм, експеримента-лізм. Постмодерністська література не руйнує буття, а лише висловлює іронію з приводу модерністської її інтерпретації. Основним предметом зображення у творах письменників цього напрямку часто стає сам літературний процес. Текст пишеться заради тексту, при цьому форма починає домінувати над змістом. Триває деканонізація

усталених літературних традицій. Письменник свідомо виходить за межі існуючих жанрів, поєднуючи у творі часом важкопоєднувані естетичні принципи.

Іншої думки про постмодернізм відомий український письменник Юрій Андрухович, його самого часто вважають постмодерністом. Він назвав цей напрям однією «з інтелектуальних фікцій нашого часу».

В основі західного постмодернізму лежить ідея загибелі сучасної світової культури.

За рубежем теоретичними проблемами постмодернізму займаються Жан-Франсуа Ліотард, Чарс Дженкс, Мішель Беналуз, Іван Фізер. Російський постмодернізм став предметом дослідження М. Липовецького «Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики» (Єкатеринбург, 1997). В українському літературознавстві подібних досліджень досі майже немає. Певний прогрес у цьому напрямку пов'язаний з дискусією, що тривала на сторінках журналу «Слово і час», свідченням чого є публікації Т. Гундарової (1995, № 2; 1996, № 6; 1997, № 4), Т. Денисової (1995, № 2), а також «круглий стіл», матеріали якого надруковані в тре-тьому номері за 1999 рік. Серед українських учених сформувався думка, що «постмодернізм не є кінцевим продуктом людської свідомості, а лише певним етапом у процесі історії людського духу».

Мультикультуралізм. Даний напрям літературознавства з'явився у США наприкінці ХХ століття. Теоретично він досі осмислений недостатньо, хоча має багату літературну практику. Як свідчать Т. Денисова та Г.Сиваченко, «неординарна багатоскладова американська нація природно реалізувала хистку невизначеність постмодернізму через більш заземлений мультикультуралізм, який саме «озвучив» тисячі різноманітних, неповторних живих американських голосів представників різних расових, етнічних, джендерних, локальних та інших конкретних струменів». Мультикультуралізм має свою базу в літературі різних етносів, що населяють Америку (афроамериканці, індіанці, чіканос – латиноамериканці, українці, євреї, вихідці з інших регіонів світу).

Наявність різних напрямів, течій, шкіл для багатонаціональної держави, якою є США, – здавна норма, «феномен мультикультуралізму, – зазначають українські науковці, – виявив структуротворчі функції плюралізму, що був притаманний американській літературі від її початків і, безперечно, мав певний вплив на формування націй та національної самосвідомості, але більше відчувався, ніж був видимим. Тепер же він став її, сказати б, «тілом». Усе це багатство і розмаїття; вся поліглотія поєднується з ідеєю індивідуалізму як провідного концепту американської ментальності та літератури».

Рецептивна естетика. Даний напрям літературознавства заснували німецькі вчені з Констанського університету Роберт Яусс (нар. 1921 р.) – автор праць «Історія літератури як провокація для літературознавця» (1970 р.), «Маленька апологія для естетичного досвіду» (1972 р.), «Естетичний досвід і літературна герменевтика» (1977 р.), Вольфганг Ієр (нар. 1926 р.) – автор праць «Імпліцит-ний читач: зразки комунікації у прозі від Буньяна до Бек-кета» (1972 р.), «Акт читання: теорія естетичної відповіді» (1976 р.), «Лоуренс Стерн: Трістан Шенді» (1988 р.) – та американці Дж. Куллер, Е. Герш, С. Фіш. Обидва варіанти рецептивної естетики стали популярними ще в 70-ті роки. Це не естетика творчості, а естетика сприйняття. Об'єктивна цінність культури (і літератури) минулого не являє для неї інтересу. Рецептивна естетика повністю зосереджена на сучасній людині. Все, що було раніше, має значення лише остільки, оскільки на нього звернена свідомість нашого сучасника.

Рецептивна естетика надає читачеві всі можливості для творення власного тексту з даного. Адже літературний твір – це лише подразнювач, що збуджує, викликає до життя ціле море думок, емоцій, уявлень читача, пов'язаних з його власним, а не письменницьким, досвідом. В уяві читача з'являються ідеї, поняття, які первісно не були закладені автором, і, навпаки, чимало з того, що хотів би вкласти автор у свідомість читача, лишається поза увагою. Двох схожих думок про твір, згідно з теорією рецептивної естетики, бути не може, адже саме читання вносить суб'єктивний момент.

Рецептивна естетика заперечує поширену думку про те, що в художньому творі відображена певна конкретна реальність минулого. На думку Р. Яусса, текст твору не може бути ні дзеркалом, ні копією навколишньої дійсності. Він, швидше, має віртуальний сенс, тобто специфічне, притаманне тільки для даного твору значення (цілком відмінне від наукового). Це значення містить у собі щось раптове, часом провокаційне. В. Ізер вважав, що високохудожній твір має в собі стратегію заперечення, яка виявляє себе в різних формах, наприклад у запереченні персонажем певних усталених норм людської моралі. Це дає авторові можливість розкрити принципову недосконалість, незавершеність і навіть непередбачуваність людської особистості.

ХРЕСТОМАТІЯ

Марія Зубрицька

НЕРОЗДІЛЬНІСТЬ: ЛІТЕРАТУРА-ЯК-ФІЛОСОФІЯ ТА ФІЛОСОФІЯ-ЯК-ЛІТЕРАТУРА

Друкується за виданням:
ФІЛОСОФІЯ НАУКИ: Матеріали Львівсько-Варшавського наукового семінару, 14–21 листопада 2004 р. Львів, 2006.

Саме тому, що когнітивний дискурс
не здатний адекватно опанувати двозначність,
ми маємо літературу»

Вольфганг Ізер «The Fictive and the Imaginary». Р. 303.

Проблема літератури і філософії, зрештою, як і проблема філософії та літератури надзвичайно багатогранна і багатовимірна. Філософія та література по-своєму освоюють і пояснюють світ. І що більше, про цю проблему можна говорити бодай від тих часів, коли не було такого виразного і чіткого розмежування цих багатозначних понять, тобто від часів зародження літератури та філософії як окремих виявів можливостей людської уяви та людського мислення. Інакше кажучи, йдеться про поступове історико-культурне виокремлення двох форм словесності: міфу та логосу, про семантику і типологію літературного та філософського дискурсів. Очевидна багатовимірність кореляції література-філософія є підсумком їхнього тривалого розвитку пошуків, однак досвід останніх двох століть, і зокрема, досвід ХХ ст. заслуговує на особливу увагу, хоча б з огляду на те, що саме минуле століття утримує безсумнівну першість у невпинному намаганні злити в єдиному симбіозі дві форми людського духу і творчості. Література-як філософія чи філософія-як-література конструюють своєрідну систему спрямованих одне на одного дзеркал. І це стало можливим тому, що немає чітких меж, демаркаційних ліній поділу між різними видами духовного життя людини.

Загальнопринято вважати, що філософія зародилася з літератури, коли відбувався поступовий перехід від міфу до логосу, в якому особливу роль відіграла художня та дидактична література, за допомогою якої античні мудреці вибудовували свої рефлексії про космос, світ, природу, людину, добро, красу, істину, справедливість тощо. Цей передфілософський етап уже очевидний в «Іліаді» та «Одіссей». Зрештою, для філософської та літературно-теоретичної думки ХІХ – ХХ ст. така еволюція філософії природно зумовлена, оскільки слово однаково має здатність звертатися як до образу, так і до думки. Видатний

український мислитель О. Потебня блискуче описав цей взаємозв'язок у фундаментальній праці «Мова і думка». Чудовою ілюстрацією такого може бути філософський стиль давньогрецьких філософів Платона і Сократа, найвідоміших мислителів Індії та Китаю, заснований на красномовстві й такій поетиці слова, яка зберігає до сьогодні глибину та естетичну чарівність. Достатньо звернути увагу на особливе звертання М. Гайдеггера та Г.-Г. Гадамера до чарів античної естетики слова.

Світова література має чимало прикладів поетів-філософів (зокрема, Тіт Лукрецій Кар); унікальні системи філософування є у творах Данте, Шекспіра, Сервантеса, Гете та ін. Романтизм, зокрема німецький, головне завдання вбачав у «поєднанні поетичних та філософських світоглядів», у злитті воедино поезії та філософії. Чудовою ілюстрацією таких намагань є тексти братів Шлегелів, Новалиса, Тіка та ін. М. Гайдеггер намагався схарактеризувати на творчості Гельдерліна цю поетично-філософську синтезу. Тут треба наголосити, що доба романтизму стала поворотним пунктом у розумінні ролі та місця мистецтва і літератури в історичному процесі, у формуванні філософської системи мислення. Роздуми над природою і сутністю мистецтва пронизують увесь гуманістичний пласт самосвідомості європейської культури і є тонким індикатором усіх змін, які відбуваються в ній.

Очевидно, за відповідний пункт треба брати ідеї та концепції І. Канта, у яких мистецтво є основою унікальної влади розуму і моделі людської цілісності. Ці ідеї мали свою траєкторію в Гегелівських текстах. На думку видатного німецького філософа, «вищий акт розуму, який охоплює всі ідеї, є естетичним актом», а «філософія духу – це естетична філософія»¹. Кантівські та гегелівські ідеї стали плідним ґрунтом для романтичного панестетизму, у якому чимало дослідників убачає паростки кризи європейського раціоналізму. А в європейській філософській думці ХІХ ст. яскравою ілюстрацією чудового переплетіння філософії й літератури є праці С. К'єркегора.

Двадцять сторіччя – час особливого зближення літератури та філософії, загострена зацікавленість обидвох «життєвим світом» людини, її автентичністю, не затіненою цивілізаційними нетрями. Філософські ідеї щораз органічніше влітаються в тканину художніх текстів. Культ тотальності змінює культ особистості, надіндивідуальна абстракція розчиняється у життєвому світі індивіда. Саме екзистенціалізм, який звів на відстані душі філософію та літературу, протиставив загалові культ одиниці, особи, персони з усіма їхніми масками, ролями, з усією їхньою багатоликістю. У ХХ ст. філософія легко й органічно вписується в простір художнього слова, поєднується з різними

¹ Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет: В 2 т. М., 1970. Т. 2. С. 212.

літературними практиками, про що свідчить творчість Ф. Кафки, М. Пруста, Дж. Джойса, Р. Музіля, Б. Шоу, Л.-Х. Борхеса, У. Еко тощо. Мета і місія проекту такого злиття очевидна – глибше і повніше осягнути сутність людського буття в світі. У ХХ ст. і жодний філософський напрям не зумів уникнути цього синтезу, хоча найуспішнішими вважають спроби представників екзистенціалізму та постмодернізму.

Філософський дискурс ХХ ст. зазнавав радикальної модернізації, виламування зі стереотипних уявлень строгої науковості, розмивання традиційно усталеного канону філософського стилю. Це неunikно призводило до появи нових гібридних жанрів на стику філософії та літератури, зокрема таких, як інтелектуальна проза, філософська есеїстика, соціальна фантастика тощо. Цей очевидний процес художньої естетизації філософського дискурсу, який, відповідно, впливав на інтелектуалізацію літератури та мистецтва, наяскравіше виражений у французькій філософській традиції від М.Монтеня до Ж. Дельоза. Зрештою, відомий вислів А. Камю: «Хочеш бути філософом – пиши роман»², власне підсумовує цю особливість французької філософської традиції. Хоча й німецька література також запропонувала свою модель. Т.Манн у пізній творчості намагався перетворити літературу в філософію. «Чарівну гору» німецького романіста дослідники вважають своєрідною художньою артикуляцією філософії часу. А сам Т. Манн розглядав «Занепад Європи» як інтелектуальний роман, а не філософський чи культурологічний трактат, оскільки тут тісно переплелися філософія та література, на що очевидно вплинула філософська лірика Ф. Ніцше.

Можна було б стверджувати, що література у ХХ ст. виконує радше інструментальну роль популяризаторки філософських ідей, є своєрідним агентом впливу філософських учень на ширшу суспільно-громадську думку. Власне у цьому контексті на особливу увагу заслуговує національна специфіка розвитку філософських учень і розгортання провідних інтелектуальних ідей. У цьому контексті треба говорити і про національну специфіку розвитку філософських учень та ідей в Україні, коли література ставала особливим форматом артикуляції філософських ідей чи навіть своєрідним самостійним філософським модусом.

Двадцять сторіччя однозначно легітимізувало взаємозв'язок і взаємовплив філософії та літератури, а також реальний вплив філософії і літератури на дійсність. Невичерпним джерелом для виникнення і творчого підтримування таких тенденцій стала філософська спадщина Ф. Ніцше. Конгломерат ідей, якими оповита творча спадщина видатного німецького мислителя, спричинив

² Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М., 1990. С.78.

появу окремих, іноді радикально відмінних філософських концепцій. Однак без перебільшення можна сказати, що практично всі найвидатніші представники гуманістичної думки ХХ ст. зробили внесок у процес зведення мостів між філософією та літературою. Свідченням того є присвоєння Нобелівської премії в галузі літератури А. Бергсонові та Б. Расселу. І ніхто не піддає сумніву, що «Шлюб і мораль», за яку Б. Рассел отримав найвищу літературну нагороду, є заслуженою оцінкою його внеску саме у збагачення світової літератури. Водночас спостерігаємо, як історико-філософські дослідження, морально-політична есеїстика використовують надзвичайно багатий і широкий діапазон літературних засобів та прийомів. Це не та науковість, що надає літературі рис документалістики, а така, що руйнує автоматизм сприйняття, перетворює буденність у подієвість, у незвичайність. Це майже «ефект очуднення» за В. Шкловським, уписування філософського дискурсу в художній ландшафт літературного тексту.

Коли йдеться про зашифрованість філософських ідей у художньому тексті, то одразу спадають на думку очевидні паралелі між «Феноменологією духу» та «Грою в бісер», «Дев'ятьма оповіданнями» Дж. Селлінджера і канонем давньоіндійської естетики, згідно з яким, мистецтво повинно розбудити в людині дев'ять поетичних настроїв: любов або еротичну насолоду, сміх або іронію, співчуття, гнів, мужність, страх, огиду, одкровення, відреченість від світу. Можна розкодовувати ті втаємничені філософські сенси і без знання філософії, однак ознайомлення з нею дарує нагоду повнішого і панорамнішого сприйняття глибини і багатства значеннєвої структури. Творчість Ф. Кафки однозначно є результатом складного симбіозу літературної творчості на засадах осмислення і переосмислення міфології, релігійної символіки, історії розпаду Габсбурзької імперії, філософських ідей, наукових відкриттів тощо. Такий симбіоз, очевидно, потребує нових авторських технологій та художніх засобів. Це також стосується романів Г. Гессе, У. Еко, М. Павича, Л.-Х. Борхеса. Так чи інакше, за будь-якою візуалізацією, існує невидимий світ думки. І література не є простою ілюстрацією філософії, а чимось органічнішим і нероздільним. Власне те, що було у витоків філософії та літератури в античну добу – територія пограниччя, в якій неможливо насильно, схематично чи механістично виокремити якісь ареали, оскільки вся територія нагадує мережу видимих і невидим ниток, судин, артерій, якій утворюють єдиний і неповторний цілісний організм. Г.-Г. Гадамер власне увесь час наголошує, що «філософія вривалася (входила) в пограничну сферу поетичної мови, ... розчиняючися у невиразності замкненого на себе слова»³. Якщо

³ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 116, 118.

Кольридж і Шеллінг зводили філософію до рівня поезії, то Гегель, навпаки, піднісив поезію до рівня філософії. Чимало дослідників сходяться на тому, що концепції життєвого досвіду Дільтея зародилися з романно-епічної свідомості, її намагання тлумачити історію як рух множини індивідуально-неповторних «життєвих єдностей», як це маємо в європейському реалістичному романі ХХ ст. На особливу увагу заслуговує спроба Е. Гуссерля синтезувати три аспекти, чи виміри, художнього образу: раціональний, екзистенційний та феноменологічний – сенсотворча функція цілісного інтелектуально-емоційного акту; гармонійне, органічне поєднання душі і розуму, емоцій та ratio. Це гарантує цілісність структури суб'єктивного переживання. І звісно, тоді вкрай необхідна активізація феноменології мови. Більшість дослідників розвитку філософського мислення ХХ ст. слушно зазначають, що Е. Гуссерль легко і переконливо естетизує філософські традиції. Саме Е. Гуссерлю належить вислів, який є чудовою ілюстрацією філософської поетики – «поезія історії філософії». Подібне переосмислення філософії через призму «осьового часу» є у К. Ясперса. Зближення феноменології та екзистенціалізму зумовлене візією мистецтва і літератури як живої парадигми соціально-культурної практики. Це привело до значного впливу естетики на онтологію, а в ширшому розумінні – до посиленої зацікавленості художньою свідомістю. Головна проблема філософії, за Е. Гуссерлем, це світ безпосередніх відчуттів, чи життєвий світ окремого індивіда. Життєвий світ достатньо суперечливо співвідноситься із сучасною науковою картиною світу, яка об'єктивізує та формалізує світ. Справжня, істинна картина світу – художня, філософська, містична, релігійна – має підґрунтя тільки в життєвому світі, інакше відбувається, за влучним висловлюванням Г. Арндт, процес світовідчуження, яке є в основі самовідчуження людини.

У другій половині ХХ ст. очевидною стала така тенденція: зіткнення інтелектуальних ідей перестало бути прерогативою і привілеєм професійних філософів, політологів, культурологів. Тобто дискусії навколо інтелектуальних ідей вийшли поза вузькі професійні рамки і почали входити у духовний світ суспільства. Філософи активно включилися в загальні дискусії на тему літератури, мистецтва, культури, театру і кіно (П. Рікер, Г.-Г. Гадамер, Ю.Габермас тощо). Що більше, філософи стали виступати з коментарями чи окремими колонками у популярних виданнях: газетах, журналах, радіо- і телепередачах, і змінювати формат артикуляції тієї чи іншої інтелектуальної ідеї. Можливо, це функція визначення орієнтирів, особливо в інформаційному суспільстві, коли потік інформації дезорієнтує. М. Гайдеггер наголошував, що між слововжитком греків, які випрацьовували свій досвід світу в термінах фізики та метафізики, орієнтуючись на влаштування космосу, та нашим

сьогочасним світосприйняттям існує величезний розрив, оскільки на наше світосприймання впливає душа, серце, самосвідомість. Мистецтво та література ХХ ст. в переважній більшості є філософськими за сутністю. Скажімо, новели Х.Л. Борхеса – це своєрідні філософські метафори або інтелектуальні ієрогліфи з багатозначною значеннєвою структурою. Цей процес взаємопритягування літератури та філософії влучно схарактеризував: А. Моруа «Ми прагнули філософію зробити літературою, а літературу – філософією»⁴.

Чи філософія і література, подібно до природничих наук, не лише описують чи інтерпретують навколишній світ, а й намагаються творити новий світ, нову культуру? Чи зближення філософських ідей та художніх образів не сприяє тому, що формується нова метафізична модель людини, зовсім відмінна від платонівської та гегелівської концепції людини? Платонівська концепція – людина є частинкою всього світового буття, підпорядкована цьому буттю. Гностична концепція – людина є центральним елементом цього буття, який визначає його структуру і цілісність. Чи можемо говорити про внутрішню цілісність людського буття і конституювати принцип нерозривної єдності особистості та буття взагалі? Гайдеггер-метафізик стверджує, що онтологія – це ніщо інше, як феноменологія людського буття. В. Дільтей, А. Бергсон, Х.Ортега-і-Гассет наголошують на підсвідомій, інстинктивно-вітальній основі людини. Інакше кажучи, феноменологія проблематизує чистоту й автономність структури людської свідомості як царини цінностей. Екзистенціалізм, натомість, визначає індивідуальність як самодостатнє духовне буття-в-собі і для-себе. Фройдистська, персоналістська та неотомістська концепції розглядають людину як жертву біологічних інстинктів, як творіння та інструмент Бога-творця. Однак усі перелічені теорії метафізично протиставляють людину суспільству, натовпові, світові, які обмежують діапазон людських спроможностей. У філософії людина є як позаісторична абстрактна одиниця. В художній літературі людина стає яскраво індивідуалізованим і конкретизованим суб'єктом. Найновіша література, а саме література ХХ ст. – це артикуляція людського самотворення, модель людини, яка сама себе проектує і вибудовує. Звісно, що найпотужнішим інструментом самотворення стає Слово.

Метафорична свідомість, ірраціональний метафоричний пласт свідомості, порухи душі, що не піддаються рефлексіям, діапазон неоднозначних психологічних станів – усе це можемо легко віднайти в художньому світі Ф.Кафки, М. Пруста, Дж.Джойса, В. Вулф. Метафоризація стає потужним засобом розкріпачення закостенілих уявлень, виламування зі шкаралупи

⁴ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 116, 118.

стереотипного мислення. Філософія ХХ ст., як ніколи, актуалізує дискусії навколо співвідношення філософії, науки та мистецтва. Знаковими і певною мірою культовими постатями для інтелектуального життя ХХ ст. стали відомі філософи С. К'єркегор, Ф. Ніцше, Б. Кроче, Е. Гуссерль, А.Бергсон, З. Фройд, герменевти і екзистенціалісти, структуралісти та постмодерністи – усі вони так чи інакше зосереджували свої дослідження на проблемах літератури, мистецтва, мови. Зв'язок між філософією та літературою тут щораз тісніший – це і подібність проблематики, і форма висловлювання, і мовні засоби, і стильові особливості. Масова культура безлика й анонімна. Наукові ідеї, що знайшли практичне застосування, – пам'ятають авторів ідей, а не тих, хто їх втілює у життя. Загальна соціокультурна картина інтелектуального життя безособистісна. Мистецтво, література, будь-яка художня діяльність – це глибинні форми пізнання світу; важко сказати про пріоритетність їх перед точними науками і взагалі чи варто це робити. Саме на такому ґрунті з'явилися ідеї екзистенціалізму. Для А. Камю література є чи не єдиним провідником у світі абсурду. Звернення до тем любові, смерті, ненависті можна вважати радше закономірним, оскільки мистецтво можна розглядати як наявне буття екзистенціального філософування, як спосіб розуміння людини. М. де Унамуно, екзистенціальний письменник, розглядає «Науку логіки» та «Критику чистого розуму» як романи, тобто як спроби створення фіктивної дійсності і як спосіб подолання індивідуальної конечности людського буття. Найліпше досягнути суть філософії кожної людини як окремо взятого суб'єкта за допомогою літератури, мистецтва, де людина виявляє всю свою даність. Треба зазначити, що Унамуно писав ніволи – тексти, які були своєрідною формою літературного викладу філософських ідей і новим форматом об'єднання літератури та філософії. У передмові до «Настановчих новел» (1920) Унамуно висловив тезу: у кожному художньому тексті особистість постає в трьох іпостасях: такою, як вона є, такою, якою вона себе уявляє, і такою, якою її сприймають інші. Автор-герой: діалог. Стирання меж між дискурсивним та метафізичним висловлюванням потребує нового формату і нових принципів побудови художнього тексту.

Емпірична основа метафізики. ХХ ст.: література є похідною від філософії (редакція «Тель Кель»), філософія – це література. Часто цією тезою послуговується постмодернізм. Текст як інтертекстуальність – це гра свідомих і підсвідомих запозичень, цитувань, очевидних кліше. Текстуальна дійсність конструюється, власне конструюється, як похідна від тих концептуальних схем і текстуальних стратегій, що залежать від різних орієнтацій, позицій та інтенцій. У такому контексті особистість і автор – це лише ілюзія свідомості або умовні конструкції.

Божеством модерної і постмодерної культури, зокрема інтелектуальної еліти, стала мова. Постмодерна чутливість, культурні умонастрої та метафори створили атмосферу довільних і відносних картин світу. Іронічність, еkleктичність, гіпотетичність, пародійність стали головними інструментами творення цих картин світу. Ця художня дійсність як своєрідна помста людині тій дійсності, яка на неї не зважає. Мова обмежує свідомість, а її зв'язок з багатозначною і невловимою дійсністю підлягає сумнівові. Мова в постмодерністському розумінні духовного світу людини – це текст, це письмо. Очевидно, що це призвело до експансії літературознавства та теорії літератури у сферу мистецтва, естетики та риторики. Сприяли цьому і філософи мови Л. Вітгенштайн, М. Гайдеггер, М. Мерло-Понті, М. Фуко, Ж. Дерріда, П. Де Ман, Ліотар, Ю.Крістева, Дж. Сірл. Деконструктивізм як аналітично-критична практика теорій постмодерну пропонує єдину конкретну даність «текстів» будь-якої епохи, специфічну владу мови твору в «авторитеті письма», здатного «внутрішніми» засобами створювати самодостатній «світ дискурсу» для літератури. Це яскраво засвідчують праці Ф. Джеймсона «Ідеологія тексту» (1976), Р. Барта «Фрагменти мовлення закоханого» (1977), У.Б. Майлза «Порядунок тексту: референція та віра» (1978), Ж. Дерріди «Деконструкція та критика» (1979), П. де Мана «Алегорії читання» (1979). Цей світ не можна співвіднести з дійсністю, не можна перевірити чуттєво-предметною діяльністю, а тільки інтертекстуально обґрунтувати іншими текстами. Письменник усвідомлює власну двозначність і обмеженість цариною уяви та письма. Увагу на цій дилемі зосередив Р. Флорес, автор книги «Риторика сумнівного авторитету: деконструктивістське прочитання самозапитувальних розповідей від Августина до Фолкнера». Художній текст став полем зіткнення трьох самостійних сил: авторського письма, читацького розуміння і семантичних структур тексту, які зі свого боку нав'язують власний модус означування: надають сенсу явищам, фактам, описам, уявленням тощо.

Якщо детально вивчити проблему взаємозв'язку філософії та мови, то радикальний прорив відбувся саме тоді, коли впала фундаментальна онтологічна ідея класичної метафізики і філософія спробувала повернути онтологічній картині світу щільність, зв'язаність за допомогою простору мови, яка спроможна самостійно продукувати й експлікувати зміст і стала «домом буття». Це давало поштовх до прагматичних аспектів, до форм мови в нефілософських видах діяльності: поезії, літературі, мистецтві. Саме тому Г.-Г. Гадамер висловив думку, що мова сьогодні є тим філософським предметом, де відбувається стикання науки і досвіду життєвого світу людини⁵. Світ

⁵ Там само, С. 25.

посткласичної філософії зусібіч утягнувся в мовний простір, а філософські концепції набули очевидного лінгвофілософського звучання. Однак контури філософського дискурсу стають щораз розмитішими і втрачають метафізичну замкненість. Взаємовідштовхування класичної метафізики і лінгвофілософії приводить до утворення шкіл з орієнтацією на дослідження різних аспектів мови з їхнім категоріально-методологічним апаратом. Лінгвофілософія тяжіє до теоретичного мовознавства, і зовсім не випадково британський філософ-аналітик, основоположник теорії мовленнєвих актів Дж. Остін завойовував загальний авторитет у симбіозі філософії та лінгвістики. Це і стало пунктом виходу для трансформації філософії і деконструкції: лінгвокритика виявила суперечливість у метафізичній мові предметного денотативного поля і неоднозначність саморозгортання мовних просторів, у яких читач опиняється в ситуації вибору і перебору. Поява комунікативної прагматично орієнтовано лінгвістики була пов'язана з прагненням продемонструвати важливість урахування всіх чинників у процесі породження і розуміння мовлення, тексту. Відбулося зміщення від дескрипції системних властивостей мови до розуміння принципів ментальної організації мовної діяльності. Лінгвофілософія переступила межі сфери пізнання, естетики і перетворилася в лінгвогносеологію, лінгвоестетику, психолінгвістику. Саме П. Де Ман зазначив про те, що неможливо описати релевантні властивості мови без звернення до суміжних наук і проблем.

Найпоказовіший приклад різного ставлення до кореляції філософія-письмо-література – дискусія між Ю. Габермасом та Ж. Деррідою. На думку Ю.Габермаса, однією з місій деконструктивізму Дерріди було нівелювання меж між філософією та літературою, розумом та риторикою, мовою в її констативному та перформативному аспектах. У цьому разі Дерріда неправомірно віддавав перевагу лише одному із можливих використань мови, акцентуючи увагу на її риторичному та поетичному функціонуванні. Тобто Дерріда не враховував складних взаємозв'язків між звичайним комунікуванням, технічною мовою спеціалістів, а також між літературною критикою та філософією, які по-своєму виконують посередницьку місію між експертними культурами та життєвим світом. Ю. Габермас неодноразово наголошував, що філософія та літературна критика відіграють посередницьку роль між експертними культурами та життєвим світом саме завдяки спеціалізованим мовам.

Раціоналізація символічних практик і комунікативних структур буденного соціального життєвого світу. Згідно з Ю.Габермасом, риторичний елемент у чистій формі можна віднайти лише у самореференційності поетичного висловлювання, тобто у мові літератури, яка призначена для розкриття

життєвого світу. Буденна мова не є моделлю радикальної риторичності, і її лінгвістичні функції часто відходять на задній план. Це ще більше стосується спеціалізованої мови науки та техніки, закону та моралі, економіки та політики, які витісняють зі своїх дискурсів метафоричні тропи. Ю. Габермас однозначно критикував будь-які намагання стерти відмінність між філософією та літературою, «експертними культурами» та повсякденним комунікуванням, побутовими та спеціалізованими формами дискурсу, абсолютизації риторичного виміру мови та її домінування у всій сфері комунікативних процесів. Тому, на його думку, одним із найзначущіших наслідків інтерпретативної деконструкції Ж. Дерріди було те, що вона не лише зруйнувала «жанрову відмінність» між філософією та літературою, а й анулювала емансипаційну силу критичних рефлексій, які повинні відбуватися історично через зростання спеціалізованих мов, які мають на меті досягнення власних цілей.

Як позиція Ж. Дерріди, так і позиція Ю. Габермаса є яскравою ілюстрацією різних і водночас єдиних в інакшості форматів постметафізичного мислення, які руйнують епістемологічні та онтологічні основи, принципи та уявлення класичної раціональності. Однак обидва філософи мають різне бачення і розуміння ролі філософії у культурі та системі гуманітарного мислення. Згідно з Ю. Габермасом⁶, філософія виконує медіативну функцію і її провідна роль зводиться до раціоналізації комунікативних процесів. Розмивання меж між філософією та літературою і витворювання «гібридних» дискурсів власне стає на заваді такій ролі філософії, адже комунікативні акти підлягають правилам раціонального використання мови, за допомогою якого виникає консенсус значень та значущості. Місія і покликання філософії у такому розумінні полягає у виявленні і творенні передумов досягнення інтерсуб'єктивності взаєморозуміння у сфері комунікативної діяльності. Тому німецький філософ відкидав будь-які спроби нівелювання мовної розмаїтості, заперечував доцільність розчинювання філософії у різних інших формах дискурсу та намагання зредувати комунікативну і критичну функції мови до риторичної та поетичної. Оскільки Ж. Дерріда естетизував мову, то він тим самим недооцінював нормативну зумовленість критичної інтерпретації, культурної традиції і набуття нових форм знання щодо консенсуально орієнтованої мови.

Деструктивістська позиція Ж. Дерріди⁷, який спробував створити своєрідну протипагу репресивним логоцентричним теоріям мови, передбачає існування та інтерпретування різних видів дискурсу, в тому числі й

⁶ Habermas J. Der Philosophische Diskurs der Moderne. Fr. am M., Suhrkamp, 1985. S. 191-195.

⁷ Derrida J. De la grammatologie. Paris, 1967. P.23.

філософського, саме як мозаїки чи різнобарвності письма. І в такому розумінні літературизація чи естетизація філософії не обмежує її комунікативних можливостей та її ролі в подоланні метафізичного дискурсу. Філософування просто стає відкритим творчим процесом, який не вкладається в якісь визначені рамки системного мислення, а навпаки, долає межі жанрових відмінностей, радикально змінює класичні уявлення про концептуальні засоби та техніку аналізу, а також про критерії визначення меж між окремими дисциплінами. Тому єдність жанру, форми, авторської суб'єктивності поступається міждисциплінарному культурному простору, текстуальній відкритості та безособовості комунікативного досвіду. Водночас деконструктивізм та «блукаючий» стиль філософського мислення Ж. Дерріди аж ніяк не є свідченням розриву з критичним розумом чи розчинення філософії у загальному понятті «риторика» та «інтертекстуальність». На відміну від Ю.Габермаса, Ж. Дерріда переконливо стверджував, що послуговування буденною мовою не підлягає якимось певним правилам, і що не існує критеріїв правильного та девіантного використання мови, оскільки мова насичена метафорами, ідіомами і розмаїтими відхиленнями від того, що називають мовною нормою.

Зрозуміло, що творчість Ж. Дерріди не була спробою анулювання філософії чи намаганням «розчинити» її в літературі. Це своєрідна реакція на «дух часу», чи радше на «виклик часу». Ю. Габермас, на відміну від Ж. Дерріди, вважав, що відповіддю на цей виклик часу є власне філософія комунікативної раціональності, яка завдяки своїй медіативній функції здатна забезпечити єдність чи одність розуму, який у добу модерну зазнав розпаду на науковий, моральний і художньо-естетичний дискурси, і водночас зменшити розрив між експертними культурами та щоденним комунікуванням. Лише в такому статусі, на думку німецького філософа, філософія спроможна зберегти за функцію «берегині розуму» в епоху постметафізичного мислення і тим самим закласти основи для єдності теоретичного і практичного розуму та вдосконалення соціального виміру життєвого світу. Обидва філософи залишили чимало питань без відповіді, давши чергову поживу для перманентного тривання дискусії про межі між літературою та філософією. І очевидно, що як і досі важливими є не так відповіді на одвічні запитання, як сам процес осмислення: що таке література і що таке філософія?

МОДУСИ СПРИЙНЯТТЯ СВІТУ, ОБ'ЄКТИВНА (РЕФЕРЕНЦІЙНА) МОДАЛЬНІСТЬ І ТИПОЛОГІЯ ТЕКСТІВ

Друкується за виданням:

<http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/153-222-lit-krytyka.pdf>

Попри значну кількість праць, присвячених лінгвістичному аналізу текстів (дискурсів), їхня загальна типологія досі не створена. Як справедливо зазначає Н. Валгіна, «типологія тексту, незважаючи на своє центральне становище в загальній теорії тексту, дотепер опрацьована недостатньо. Не визначені ще загальні критерії, які мають бути покладені в основу типологізації»⁸. На нашу думку, проблема створення типології текстів належить до т. зв. «вічних» проблем не лише науки про мову, але й низки інших дисциплін гуманітарної сфери знань. І хоча деякі лінгвісти наполягають на тому, що пошук єдиних підстав такої типології, хтозна, чи буде успішним і пропонують акцентувати увагу на глибшому опрацюванні окремих типів текстів⁹, вважаємо, що такий пошук мусить тривати й надалі, враховуючи не лише інтереси мовознавства, а й суміжних наук. Пропоновані міркування стосовно типології текстів не претендують на вичерпність чи бодай універсальність; у них викладений один із можливих поглядів на загальні підстави типології текстів, в основі яких лежить ідея про найзагальніші типи (модуси) усвідомлення (сприйняття) людиною зовнішнього і внутрішнього світу в координатах існування, творення світу, тобто його породження (фреймінгування) VS «деконструкції» (рефреймінгування) «цього» світу, а також залежної від цих модусів текстової модальності, передовсім модальності об'єктивної. Переважна більшість дискурсивних практик (і, відповідно, створених за їхньою допомогою текстів), які обслуговують різноманітні культури в різні епохи їх існування, є, так би мовити, референційно визначальними, такими, що «прив'язують» їх творців і користувачів до певного світу: дійсного чи «можливого». Саме вони поєднують систему сприйняття та осмислення світу людиною з існуючими знаковими системами в єдину фреймову мисленнєву структуру, яка має характер неповторної ідіотнічної картини світу, в межах якої розгортається свідоме життя людини. Ці тексти можна назвати фреймінговими. У деяких культурах поряд із «звичайними» текстами, «вписаними» в існуючу картину світу, наявні тексти (і відповідні їм дискурсивні практики), які можна назвати

⁸ Валгіна Н. С. Теория текста: Учебное пособие. М.: Логос, 2004. 280 с. 112.

⁹ Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст: На материале русской прозы XIX–XX вв. / 3-е изд., испр. М.: Ком книга, 2006. С. 19

рефреймінговими. Їхнім завданням є руйнування звичних для носіїв мови фреймів і, відповідно, картин світу. У християнстві до таких текстів певною мірою можна зарахувати тексти апофатичного (негативного) богослов'я¹⁰. Апофатика – глибинна складова містичного напрямку Східної Церкви, сформована її «батьками» – кападокійцями – ще в перші століття християнства і поглиблена в XIV ст. у працях візантійських теологів (перш за все Григорія Палами). Тексти апофатичного богослов'я мали значний вплив на доктрини православ'я, були популярні на теренах України в XV–XVII ст. Світоглядною основою апофатизму є неоплатонізм і, ширше, – «східні» філософські й теологічні вчення про внутрішню німотність (ісихію, тобто ментальний «морок»), неадекватність звичних понять, зафіксованих у мові, для вираження сутності Творця. Це шлях до тієї глибинної зміни стану свідомості, коли вона отримує «безперервність, яка не може бути редукованою до дискретності мови»¹¹. Мета апофатичних дискурсивних практик – очищення розуму від звичних понять і оцінок, підготовка віруючого до безпосереднього спілкування з непізнаваним у своїй сутності, але доступним у своїх енергіях Богом. Засіб такого очищення – апофатичні тексти. Результат – частковий (або повний) рефреймінг, «когнітивний ступор», «зупинка внутрішнього діалогу» (термін К. Кастанеді), «етичне зачудування і потрясіння», а в кінцевому підсумку – досягнення внутрішнього просвітлення, ісихії, «замовкання всього», занурення у «Божественний морок», злиття з Божественними енергіями¹² [9, с. 31]. Найважливішою комунікативною особливістю апофатичного тексту слід уважати те, що його зміст і форма скеровані на повну трансформацію звичних у катафатичних богословських текстах етичних оцінок і позитивних визначень атрибутів Бога. Адресат апофатичних текстів – типовий глибоко віруючий християнин, вихований на катафатичному богослів'ї, який не має досвіду спілкування з Трансцендентним. Тому завданням автора тексту є формування в свідомості надчуттєвої сфери, тобто, по суті, створення нового «Его» адресата. Саме цим пояснюється «суцільна (тотальна) перформативність» апофатичного дискурсу. Одним із найважливіших комунікативних прийомів рефреймінгу, введення адресата в стан ісихії (тобто ментального «мороку») є руйнування звичних для ортодоксального християнина етичних концептів і визначень атрибутів Творця. Зокрема визначення проявів енергії Бога як блага, добра, любові, милості, співчуття тощо піддаються негації: ...Бог – це не душа і не розум..., ні число, ні міра..., ні могутність..., ні буття і ні сутність, ... ні вічність, ні час, ні премудрість, ні благо, ... ні добро, ні милість, ... ні царство, ні

¹⁰ Спивак Д. И. Лингвистика измененных состояний сознания. Л., 1986. 246 с.

¹¹ Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. М., 1991. С. 254.

¹² Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. М., 1991. С.31

премудрість, ні єдине і не єдність, не божество, ... ні синівство, ні батьківство, ні взагалі будь-що з того, що нами або іншими (розумними) істотами може бути пізнаним... Він ні темрява, ні світло, ні хибність, ні істина... стосовно Нього абсолютно неможливі ні позитивні, ні негативні судження... перевершування всього сутнього Тим, Хто поза всім сутнім, – безмежне¹³. Як зазначають теологи, в апофатичному дискурсі НЕ, НІ – це не просто заперечення, це «цілком своєрідне “НЕ”, символічне “НЕ” – “НЕ” незіставності, а не обмеження»¹⁴; його глибинним смислом є ‘трансцендентне ПОНАД’ або ‘перебування поза всім, що може бути позначене словом’, оскільки, як зазначив один із найвидатніших християн-містиків Діонісій Ареопагіт (IV ст.), «для нього не існує ні слів, ні найменувань, ні знань» і лише «повне незнання і є пізнанням Того, Хто перевищує все пізнаване»¹⁵. Отже, апофатичний дискурс можна визначити як логікосемантичний рефреймінг, що має за мету руйнування як звичної аристотелівської ієрархії понять, співвідношення їхнього обсягу і змісту, так і найважливішого – звичного, «автоматизованого» сприйняття й інтерпретації семантики слів-визначень атрибутів Бога і, насамперед, слів, які стосуються етичної концептосфери. Із поняттям «модус існування світу» у сприйнятті людини тісно пов’язане поняття мовної модальності. Спробуємо обґрунтувати найзагальнішу типологію фреймінгових текстів, які, як уже згадувалося, домінують у всіх лінгвокультурах, з опертям на поняття об’єктивної модальності. Принагідно зазначимо, що об’єктивна модальність привертає значно меншу увагу дослідників порівняно з модальністю суб’єктивною, якій присвячена значна література¹⁶. Говорячи про категорію об’єктивної модальності, зазначимо, що «у практиці лінгвістичних досліджень межі вживання терміну “модальність” втратили свою визначеність. Тракткування модальності в сучасній лінгвістиці надзвичайно широке, до того ж важко знайти двох авторів, які трактували б модальність однаково»¹⁷. Попри те, як зазначає О. Бондарко, можна виділити три основні рівні представлення ієрархії модальностей у мові: 1) рівень загальномодальний як інваріант модальностей в мові; 2) рівень виділення окремих типів модальних значень; 3) рівень виявлення варіативності (субкатегоризації) модальних значень¹⁸. Попри існування значної кількості підходів до розуміння сутності модальності, все ж

¹³ Ареопагіт Дионисий. Мистическое богословие // Мистическое богословие. – К., 1991. – С. 9-10.

¹⁴ Флоровский Г. В. Восточные отцы V-VIII веков / 2-е изд. – М.: Эксмо, 1992. – С. 110.

¹⁵ Ареопагіт Дионисий. Мистическое богословие. *Мистическое богословие*. К., 1991. С. 11.

¹⁶ див., напр., огляди в: Теория функциональной грамматики... 264 с. ; Ткачук В. Категорія суб’єктивної модальності / Наук. ред. проф. А. П. Загнітко. Тернопіль: Підручники й посібники, 2003. 240 с.

¹⁷ Бирюлин Л. А., Корди Е. Е. Основные типы модальных значений, выделяемых в лингвистической литературе. *Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность* / Под ред. Бондарко А. В. и др. Ленинград: Наука, 1990. С. 67.

¹⁸ 4. Бондарко А. В. Вступительные замечания. *Теория функциональной грамматики...* С.60.

можна говорити про те, що домінантою цієї лінгвістичної категорії є ставлення до найзагальнішої ознаки (модусу сприйняття світу) – реальності / нереальності¹⁹. Інакше кажучи, особа мовця, його позиція, точка зору в явному чи прихованому вигляді включені в будь-яке тлумачення модальності, тобто дійсність завжди представлена в сприйнятті автора тексту (мовця, адресанта)²⁰. У вимірах типології текстів нас цікавитиме перший, найзагальніший рівень категоризації – загальномодальний. Зрозуміло, що на цьому рівні абстракції йдеться, по суті, про сприйняття і осмислення людиною світу в найзагальніших онтологічних координатах (координатах існування) «Реальне VS Нереальне». У філософії «реальне» («реальність») тлумачиться як «все те, що Флорій Бацевич Модуси сприйняття світу... існує, тобто весь матеріальний світ, включаючи всі його ідеальні прояви»²¹, як «наявне, обмежене, визначене буття в формі речей (предметів, якостей, дискретних індивідів»²². Реальне може поставати в аспектах актуальності / не актуальності; нереальне, в свою чергу, може розцінюватися з використанням найрізноманітніших категорій, які можуть бути зведені до потенційного (гіпотетичного), ірреального (не існуючого з позицій «цього світу») та абсурдного (стосовно «цього світу»). Об'єктивна модальність – обов'язковий семантико-прагматичний «вимір» будь-якої комунікативної одиниці (висловлення, мовленнєвого жанру, тексту, дискурсу), складник її предикативності (пропозитивної, референційної частини), який виражає відношення того, про що повідомляє адресант (мовець, автор), до об'єктивної дійсності в аспекті її реальності VS ірреальності, можливості VS неможливості, бажаності VS небажаності, необхідності VS вірогідності змісту повідомлюваного. У такому розумінні об'єктивна модальність може тлумачитись як модальність референційна²³, оскільки вона пов'язується зі станами зображуваного світу. Усі засоби формування цього типу модальності мають певні рівні ієрархії: від конкретних морфологічних категорій до певних слів службових частин мови і різних типів складних речень. Як показують спостереження, найважливішу категорію об'єктивної модальності – «реальність VS нереальність» – можна реалізовувати у вигляді окремих типів текстів. Зокрема, спираючись на різні прояви категорії «нереального» (ірреальне, потенційне, абсурдне) можна виділити низку підтипів текстів із різним співвідношенням реального та нереального:

¹⁹ див., напр.: Бондарко А. В. Вступительные замечания. *Теория функциональной грамматики...* С. 59; 10, С. 303; 6, С. 338 та ін.

²⁰ Бондарко А. В. Вступительные замечания // *Теория функциональной грамматики...* С. 64; С.3, С. 67

²¹ *Философская энциклопедия*. Т. 2. М.: Сов. Энциклопедия, 1962. С. 477

²² *Современный философский словарь*. М.: Академический Проект, 2004. С. 579.

²³ Баранов А. Г. *Функционально-прагматическая концепция текста*. Ростов-на-Дону, 1993. С. 127 і далі.

1. Нереальне (як потенційне, «передбачуване наукове») може зображуватись як реальне, існуюче. На такому типі вияву об'єктивної модальності побудований, зокрема, жанр наукової фантастики. Він постає як окремий тип дискурсу зі своїми моделями адресантів і адресатів, подієвим змістом, моделюванням минулих і майбутніх подій, комунікативними смислами і, найголовніше, своєю суб'єктивною модальністю «серйозності». У цьому типі дискурсів дійові особи, події, «факти» тощо, які з позицій сучасної наукової картини світу не можуть бути в реальній дійсності, представлені як реальні; створюється своя дискурсивно-фантастична реальність, науково-фантастична картина світу. Приклад із науково-фантастичної трилогії Айзека Азімова «Фонд»: О 13.25 на сімдесяти п'яти космічних кораблях Фонду прозвучав адміральський зумер, і вони створили максимум прискорення в лоб калганійському флоту, який був утричі сильнішим. Калганійські щити вступили в дію, випустивши промені страшної енергії. Кожен із трьохсот кораблів сконцентрувався в одному напрямку, в напрямку цих ненормальних атакуювальників, які підходили невпинно, безстрашно, і ... О 13.30 із порожнечі з'явилося п'ятдесят космічних кораблів під командуванням Ценна і в одному стрибку через гіперкосмос до розрахованого мосту в розрахований час – і попрямували на неприкритий тил калганійців (переклад з російської наш. – Ф.Б.).

2. Нереальне (як «літературне реальне»). До цього типу об'єктивної модальності тяжіє вся художня література реалістичного характеру, художня фантастика, тексти «фентезі», а також деякі фольклорні, міфічні, міфологічні, казкові, містичні типи текстів.

3. Нереальне (як гіперболізоване, доведене до меж свого прояву «реальне») подане як «істинно» реальне; воно вплетене у звичну, знайому читачеві, часто побутову «канву» розгортання сюжету. Фантасмагорія як гіперболізована і символізована «витяжка» можливого безглуздя нормального стану речей зображається саме як «нормальний стан речей» у звичайному житті людини. Такий тип об'єктивної модальності трапляється при створенні різноманітних антиутопій, наприклад, у романі Дж. Орвела «1984». Невеликий фрагмент із цього роману: [Вінстон Сміт працює в Міністерстві правди, де кипить робота з «виправлення» минулого для потреб правлячої партії Ангсоц. Сміт змінює те, що десятками років тому було надруковано в газеті «Таймс»]. Що відбувалося в невидимому лабіринті, до якого вели пневматичні труби, він точно не знав, мав лише загальне уявлення. Коли всі поправки до даного числа газети будуть зібрані й зв'язані, номер надрукують знову, старий примірник знищать і замість нього підшиють виправлений. У цей процес безперервних змін залучені не лише газети, але й книги, журнали, брошури, плакати,

листівки, фільми, фонограми, карикатури, фотографії – всі види літератури і документів, які могли б мати політичне або ідеологічне значення. Щоденно і заледве не щохвилини минуло підтасовувалось під теперішнє. Тому документами можна було підтвердити правильність будь-якого передбачення партії; жодна новина, жодна думка, що суперечили б потребам сьогодення, не існували в записах. Історію, як старий пергамент, відшкрібали дощенту і писали знову – стільки разів, скільки потрібно. І не існувало жодного способу потім довести підробку. Реалії тоталітарних політичних систем гіперболізуються, символізуються, влітаються у контекст звичайного життя людини і творять фантазмагоричну картину «ірреальної реальності».

4. Нереальне (як «космічно-містичне») зображається як реальне, але не для всіх, а лише для обраних, «медіумів-нараторів», які передають сприйняте ними знання іншим, «не обраним», «звичайним», «пересічним» людям. Це, перш за все, дискурси (тексти) «медіумного» характеру, в яких люди, наділені надзвичайними екстрасенсорними здібностями, сприймають послання, створені вищими космічними силами, що опікуються долею жителів Землі. «Медіуми-наратори» перекладають ці послання на «звичну» мову землян і видають книги, в яких ці послання витлумачено. Прикладом таких текстів є так звані «Книги Крайона», написані медіумом, досить відомим письменником Лі Керролом²⁴. Фрагмент тексту: Я Крайон із магнітної служби. Я створив систему магнітної ґратки вашої планети. На створення цієї ґратки пішли зони часу Землі. Ця система балансувалась і перебалансовувалась, щоби відповідати фізичним вібраціям вашої планети, що розвивається. Коли я починав тут роботу, то те, що ви сприймаєте як позитивний і негативний полюси Землі, мінялося місцями багато разів. Ваша наука може це довести: подивіться на шари ґрунту, які показують, що в процесі еволюції Землі відбувались численні «перемикання» північного і південного полюсів. Все це відбувалось до того, як дозволили існувати вам.

5. Нереальне (як «символічно-підсвідоме») зображується як «символічно реальне». Цей тип об'єктивної модальності найповніше втілюється в тексти типу сонників. У подібних текстах наявний особливий тип модальності: підсвідоме подається як можливе; підпорогове виводиться в «світлу» частину свідомості й тлумачиться с и м в о л і ч н о . Так, наприклад, побачити уві сні воду може символізувати: пити чисту воду – до щастя; каламутну – очікуй хворобу; іти в брудній воді – розчарування; занурюватися у воду – потрапляти в нелегку ситуацію в особистому житті; вмиватися – очікуй на радість, звільнення від чогось гнітючого; лити воду – чекай сорому, помилки; поливати

²⁴ Керрол Л. Крайон. Последние времена. Ченнелинг-информация, переданная с любовью. Киев: София, 2006. 176 с.

щось водою – можлива якась втрата; дивитись на водоспад – очікуй страшної зустрічі («Енциклопедія снів»). До цього типу дискурсів тяжіють тексти «видінь» історіософського («Троянда Світу» А. Андрєєва) і теософського (твори О. Блаватської) характеру.

6. Нереальне (як «символічно-космічне») зображується як «можливе реальне». Такий тип об'єктивної модальності втілюється в тексти різноманітних астрологічних прогнозів, гороскопів тощо. В них, спираючись на символічне тлумачення розташування зірок і планет, а також враховуючи зодіакальні знаки, автори текстів моделюють (прогнозують) можливі варіанти розвитку подій для конкретних особистостей та людей, народжених під конкретним знаком зодіака. Подібні прогнози досить туманні; формулювання у них подаються в найзагальнішому вигляді. Наприклад, для людей, народжених під знаком «Близнюків», на 26 листопада 2008 р. був складений такий гороскоп: Найбільш ймовірно, нинішній день стане для вас певним перехідним етапом. Вам доведеться пережити масу найрізноманітніших почуттів. Спробуйте проштовхнути свою позицію в ділових розмовах навіть тоді, коли ваші партнери будуть проти цього.

7. Нереальне-бажане зображується як «реальне в найближчому часі», тобто гіпотетичне. Типовим дискурсивним утіленням цього типу модальності є так званий утопійний дискурс, до якого варто долучити «дискурс наукового комунізму». Наведемо фрагмент словникової статті «Комунізм» із видання «Науковий комунізм. Словник»: Комунізм – це суспільство без класів, суспільство повної соціальної рівності для всіх його членів. Повна соціальна рівність і вища соціальна справедливість, наявність усього необхідного для задоволення розумних потреб людини, утвердження колективізму і взаємодопомоги – все це сприятиме всебічному розвитку людей, розквіту особи²⁵.

8. Нереальне як «абсурдне реальне». У філософії «абсурд», «абсурдне» тлумачиться як таке, що немає або втратило сенс, смисл свого буття²⁶. Найчастіше виявляється в т. зв. абсурдних (абсурдистських) текстах художньої літератури, наприклад, у п'єсах Е. Йонеско, С. Беккета, творах Д. Хармса та ін. Приклад абсурдного стану речей в «оповіданні» Д. Хармса: Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорит он не мог, так как у него не было рта. Носа у него тоже не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких

²⁵ Науковий комунізм. Словник. К.: Політвидав України, 1985.

²⁶ Современный философский словарь. М.: Академический Проект, 2004. С.11.

внутренностей у него не было. Ничего у него не было. Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить. Абсурдный світ вимагає такого ж стилю викладу, оповіді, який часто переростає в «ігровий стиль»: Хотите, я расскажу вам рассказ про эту крюкицу? То есть не крюкицу, а кiryюкицу. Или нет, не кiryюкицу, а кyрякицу. Фу ты! Не кyрякицу, а кyкpикицу. Да не кyкpикицу, а кyрикpюкицу. Нет, опять не так! Курикpятицу? Нет, не курикpятицу! Кирикyрюкицу? Нет, опять не так! Забыл я, как эта птица называется. А уж если б не забыл, то рассказал бы вам про эту кирикyкpекицу (Д. Хармс). Абсурдный та ірреальний тексти відрізняються низкою ознак зображуваних у них світів. Ірреальний та абсурдний світи – це світи, які не існують, вони результат ментальної діяльності людини. Об'єкти ірреального світу можуть бути надзвичайно специфічними, однак їх «поведінка», функціонування є логічними, підлягають законам причиново-наслідкових зв'язків цього світу. Ірраціональний світ не обов'язково співвіднесений зі світом реальним. Абсурдний світ сприймається як контрастний до реального; він з ним співвіднесений за сприйняттям людини. Однак «об'єкти» в абсурдному світі (і, відповідно, тексти) поведуть себе не так, як у світі реальному; це поведінка об'єктів світу, який втратив свої найважливіші координати, зокрема, причиново-наслідкові зв'язки, логіку плину часу, організації просторових у тощо. Отже, об'єктивна (референційна) модальність – це семантико-прагматична категорія, яка в процесах породження усіх складників міжособистісного, групового та інших типів спілкування поряд з емпатією конкретизує точку зору його учасників. Модальність, як і емпатія, виступає засобом «упаковування» інформації у висловлюваннях, дискурсах (текстах) і мовленнєвих жанрах, тобто є загальною комунікативною категорією у міжособистісному, груповому та інших типах спілкування. Об'єктивна модальність виявляється як важливий чинник добору і розгортання різних типів текстів (дискурсів), а також засіб формування стратегій і тактик інтеракції людей.

ІСТОРІОГРАФІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА (ОСНОВНІ АСПЕКТИ)

Друкується за виданням:
Іванишин П., Іванишин В. ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО:
Методичний посібник для студентів і вчителів.
Дрогобич: Видавнича фірма «ВІДРОДЖЕННЯ», 2003.

Уже в античну епоху люди зіткнулися з проблемою розуміння. Насамперед розуміння релігійних і художніх творів. Витворені в сиву давнину, записані з переказів, їх тексти рясніли незрозумілими назвами, забутими подіями, поняттями і символами, «темними» місцями. Витлумачити їх, зробити доступними і промовистими для сучасників взялися тодішні мудреці. Ця робота вимагала широкого світогляду, глибоких і різних знань, відповідних навиків. Не завжди тлумачення одного вченого сприймалося іншими, які, своєю чергою, виступали з власними поясненнями, дошукувались причин невдачі своїх попередників, пропонували свої способи дослідження й осмислення творів. Так викристалізовувалися і закріплювалися певні підходи і прийоми, методики, методи і методології пояснення, які давали найбільш ефективні і переконливі результати. З часом стало очевидним, що кваліфікованої інтерпретації потребують не тільки давні тексти, але й новотвори, бо різні люди по-різному сприймають той самий текст, бо твір, виявляється, живе в часі і часто нове покоління відкриває у ньому нові смислові грані, бо кожна епоха по-новому актуалізує зміст твору, бо в нових культурно-історичних умовах той самий зміст може набирати якісно іншого сенсу – часто дуже далекого від авторського задуму...

І найкращий спосіб витворити власну теоретичну базу самостійного пізнання й оцінки літературних явищ – ознайомитись із цікавою і драматичною історією розвитку літературознавчої думки. Допомогти в цьому може пропонований розділ «Історіографія літературознавства».

Термін «герменевтика» (з грецької – пояснюю, тлумачу) в сучасному літературознавстві побутує в основному в двох значеннях. По-перше, під герменевтикою розуміють теорію інтерпретації (від латинського – тлумачення, роз'яснення) або мистецтво інтерпретації. По-друге, розглядають герменевтику у вузькому плані: як одну з методологій витлумачення, котра отримала ще назви класичної та онтологічної (або філософської) герменевтики.

Європейська традиція текстуальної інтерпретації бере свій початок від античної (тлумачення античних текстів, передусім поем Гомера) та

християнської (тлумачення Старого та Нового Заповітів) герменевтики (середньовічну католицьку, православну і протестантську). Власне, останні дві називали ще екзегезою (від грецького – викладання, роз'яснення, вказівка). Термін екзегеза вживають іноді як синонім до герменевтики чи інтерпретації.

До здобутків перших інтерпретаторів сакральних (священних) творів в межах класичної герменевтики можна віднести:

- виявлення, що таке смисл і виявлення різних смислів у Біблії – буквальний, алегоричний, моральний, аналогічний тощо (Оріген, Ієронім, Григорій Великий, Блаженний Августин, Бонавентура, Тома Аквінський та ін.);
- вчення про знаки у Блаженного Августина;
- перші визначення герменевтичного кола (розуміння частини, виходячи із контексту цілого і навпаки) у Флація Іллірійця та Фрідріха Аста;
- дослідження природи знака, а також вихід на філософію мови у Локка, Кемпбела, Ріда, Монбоддо, Гарріса, Лейбніца, Вольфа;
- ідея всезагальної герменевтики у Мейєра;
- історико-філологічна інтерпретація та завдання герменевтики (розуміння і пояснення (експлікація)), сформульовані Ернесті;
- розкриття історичної природи слова у Бека;
- дух як предмет розуміння в Аста тощо.

В Україні елементи класичної герменевтичної традиції простежуються у латиномовних поетиках Феофана Прокоповича та Митрофана Довгалевського, а також епізодично у так званому «художньому літературознавстві» (М.Наєнко): творах І. Вишенського, Г. Сковороди, І. Котляревського, Т.Шевченка, І. Франка та ін.

Основоположником герменевтики як науки розуміння (зачинателем вважають Ернесті) є німецький релігійний мислитель Фрідріх Шлейєрмахер (1768–1834). Після нього герменевтику перестають розглядати як частину теології, граматики, риторики, логіки чи філософії. Герменевтика перетворюється в комплексну методологію інтерпретації, філологічну науку, що активно використовувала (і використовує) здобутки філософії, історії, психології, естетики тощо.

Шлейєрмахер виділяє два методи інтерпретації: 1) об'єктивно-історичний і 2) суб'єктивно-дивінаторний (інтуїтивний, пророчий). Загалом, інтерпретація у німецького вченого має психологічний характер і рухається по «герменевтичному колу» (від цілого до частини і навпаки). «Жоден твір, – пише Шлейєрмахер, – не може бути повністю зрозумілим інакше, як у взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких він походить, і через знання всіх життєвих стосунків як письменників, так і тих, для кого вони писали. Будь-який твір

належить до сукупного життя, частиною котрого він є, так само, як окреме речення до всієї промови чи твору».

Потенціал попередньої герменевтики дав у XIX ст. поштовх для розвитку цілого ряду літературознавчих напрямів та шкіл (і, відповідно, методів), серед основних – міфологічна, біографічна, культурно-історична, еволюційна, порівняльна (компаративістична), психологічна, філологічна та духовно-історична школа (останні три – на межі із XX ст.).

На початку XIX ст. у німецькому літературознавстві та фольклористиці виникає міфологічна школа (романтичного типу), котра спирається на естетику Ф.-В.-Й. Шеллінга та братів А. і Ф. Шлегелів. Ними обстоювалась думка про міф як необхідну умову мистецтва, ядро поезії. Романтичне усвідомлення сутності «народної душі» (зокрема германців, іранців, слов'ян тощо) dokonечно оформилися після видання «Німецької міфології» братів Якоба та Вільгельма Грімм. Міфологічна школа займалася проблемою народності мистецтва і мала два основні напрями: 1) етимологічний (лінгвістична реконструкція міфу за допомогою «палеолітичної» методології) і 2) демонологічний (порівняння схожих за змістом міфів). Серед основних представників: А. Кун, М. Мюллер, Ф. Буслаєв, В. Шварц, О. Афанасьєв та ін. До українських міфологістів зараховують: І. Срезневського, М. Максимовича, О. Бодянського, М.Шашкевича, І. Вагилевича, Я. Головацького, М. Костомарова, А.Метлинського, О. Потебню та ін.

Основоположником біографічного методу та школи, що виникла на основі цього методу, був французький вчений Ш. Сент-Бев (1804–1869). Визначальними моментами у творчості стали біографія та особистість письменника. Основним критичним жанром став імпресіоністичний портрет автора. Продовжувачами біографічного методу вважають І. Тена та Г. Брандеса. В українській науці представником біографічного методу став професор Львівського університету О. Огоновський (1833–1894), що написав «Історію літератури руської». У цій роботі вчений розглядав художній твір як прояв елементів біографії автора, а також подавав бібліографію творів письменника.

Для становлення культурно-історичної школи важливими стали впливи історизму, біографізму, позитивізму, а також ідеї німецького філософа І. Гердера. Ця школа досліджувала твори мистецтва у зв'язку з середовищем, що породило їх. Основоположником культурно-історичної школи став французький філософ та літературознавець І. Тен (1828–1893) (теоретик реалізму та натуралізму), що виклав свої погляди у роботах «Критичні досліді», «Філософія мистецтва» та «Історія англійської літератури». Одним із основних принципів цього методу став детермінізм, що спонукав до пошуків «причин» появи літературного твору, виявлення за літературними фактами їх

«невидимих» першооснов. Такими першоосновами Іпполіт Тен вважав: 1) «расу» (вроджений національний темперамент), 2) «середовище» (природа, клімат, соціальні обставини) і 3) «момент» (досягнутий рівень культури, традиція). Головним предметом історії літератури проголошувався сам літературний процес. Послідовниками французького вченого стали науковці різних країн: Ф. Брунетьер, Г. Лансон, Г. Брандес, В. Шерер, Г. Гетнер, Ф. де Санктіс, О. Пипін, М. Тихонравов, С. Венгеров тощо.

Серед українських науковців до культурно-історичного методу зверталися М. Петров, М. Дашкевич, І. Франко, а також представники так званого «народницького» напрямку: М. Комаров, В. Горленко, В. Доманицький, Б. Грінченко, С. Єфремов, О. Терлецький та ін. Слід зазначити, що, на думку сучасного дослідника Ігоря Михалина, «українська критика ще у період свого становлення, в 1840–1860-ті роки, власними зусиллями виробляє саме таку методологію, яку Європа пізніше, в добу І. Тена, назве культурно-історичною». Ідеться про роботи Миколи Костомарова та Пантелеймона Куліша. Однак правда й те, що їм не вдалося витворити закінченої літературознавчої системи.

У 60–80-ті роки ХІХ ст. на основі культурно-історичної школи виникає еволюційний метод (від латинського – розвиток). Цей метод, що нехтував іманентними ознаками літератури, заснував послідовник І. Тена Ф. Брунетьер, автор книги «Еволюція жанрів в історії літератури» (1890). Брунетьер безпосередньо застосовував методи природознавства (дарвінізму) при вивченні художніх творів (боротьба літературних жанрів «за існування»), згодом цей вчений трактував розвиток літературних напрямів і стилів з погляду впливів та особистих уподобань митців. Еволюційну концепцію поділяв київський автор підручників В. Сиповський, котрий розглядав літературний твір як організм, що переживає свою юність, зрілість і старість.

Компаративістика (порівняльно-історичний метод) (від латинського – порівнюю) розвивалася впродовж усього ХІХ ст. (згодом – у ХХ-му) під впливом філософії позитивізму. Вона передбачає порівняльне вивчення фольклору, національних літератур, процесів їх взаємозв'язку, взаємодії, взаємовпливів на основі порівняльно-історичного підходу. Велике значення для розвитку компаративістики мали праці Т. Бенфея (1809–1881) та О.Веселовського (1838–1906). В Україні засади компаративістики використовували М. Драгоманов, М. Дашкевич, І. Франко, згодом, у ХХ ст., – Г.Вервес, Д. Наливайко, Р. Гром'як та ін.

Психологічний напрям у літературознавстві склався в середині ХІХ ст. передусім у працях Е. Еннекена, В. Вундта, Е. Ельстера та ін. Мистецтво трактувалося як сублімація (перехід) авторської психології в художні образи, котрі є моделлю душі, психіки творця. Еннекен наголошував, що не існує

жодного естетичного мотиву у творі, який би не зумовлювався психікою автора, котра є і соціально зумовленою. Аналіз твору має містити естетичний, психологічний та соціологічний аспекти. Суттєвим внеском представників психологічного методу було акцентування на тому, що сила художнього твору визначається не просто важливим змістом (проблематикою) його, а гнучкістю, багатством художньої форми, яка здатна викликати в реципієнта поліфонію змісту, розмаїття вражень і переживань.

Основними представниками психологічної школи в українському літературознавстві стали О. Потебня, Д. Овсяннико-Куликовський, І. Франко. Згодом, у ХХ ст., – Б. Навроцький, О. Білецький, О. Костюк, Р. Піхманець та ін.

Особливо великий вплив на подальший розвиток літературознавства (вітчизняного і світового) мала теорія Олександра Потебні (1835–1891), котру І.Фізер охарактеризував як «психолінгвістичну». Уже в 1862 році в роботі «Думка і мова» Потебня дав системний виклад психологічних ідей стосовно художньої творчості. Він розглядав мову як пізнавальну діяльність, тобто мова є не «засобом вираження готової думки, а її створення». Слово, отже, виступає не лише засобом спілкування, а й засобом створення думки. Відомим є вчення харківського вченого про структуру слова. Ідеться про те, що слово складається із зовнішньої форми (членороздільного звуку), внутрішньої форми (образ того явища, яке виявляється у звучанні) та значення (змісту). Власне, на внутрішній формі базується художня творчість.

Філологічна школа, що почала формуватись з середини ХІХ ст., базувалася на вченні основоположника естетики А. Баумгартена (1714–1762) про естетику як теорію чуттєвого пізнання художніх явищ. Головна ідея філологічного методу полягала в тому, що основним критерієм оцінки твору мистецтва є краса, а не його суспільна корисність. Така думка простежувалась у роботах Ш. Сент-Бева, Т. Готьє, «парнасців» (Леконт де Ліль, Ередіа, Прюдом та ін.).

Найвідомішими теоретиками філологічного напрямку на початку ХХ ст. стали француз Анрі Бергсон (1859–1941) та італієць Бенедетто Кроче (1866–1952). У творах цих мислителів на зміну раціонального і логічного в пізнанні приходить інтуїція та підсвідомість, які тільки й здатні проникати в глибину художніх візій та образів. Б. Кроче називає твір «естетичним фактом», який слід тлумачити тільки з точки зору форми.

Філологічний семінар у Київському університеті В. Перетца (1904–1914) дав поштовх для розвитку філологічної школи на початку ХХ ст. у російському (В. Жирмунський, Ю. Тинянов, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, О. Брік, Л. Якубинський та ін.) та українському (М. Зеров, П. Филипович, М. Драй-Хмара та ін.) літературознавствах. Взагалі ж в українській науці до філологічного

напряму належали Б. Лепкий, М. Вороний, М. Євшан, М. Сріблянський, Л. Білецький, Д. Чижевський та ін.

Наприкінці XIX ст. сформувалась духовно-історична (культурно-філософська) школа. Її теоретичною базою стала «філософія життя» (споріднена з українською «філософією серця») та романтична естетика. Основоположником цієї школи став німецький філософ і водночас капітальний герменевт Вільгельм Дільтей (1833–1911). Ідеї останнього вибудовувались на усвідомлення єдності часу та нації, власне, історичного духу, що виникає завдяки могутності генія, на поєднанні категорій «історичного» й «психологічного» в переживанні митця, об'єктивованому через поетичну форму в цілісну поетичну реальність.

Дільтей писав: «З каменя, мармуру, музичних звуків, з жестів, слів, почерку, вчинків, з господарського ладу і настроїв озивається до нас людський дух і вимагає витлумачення...». При цьому методом літературознавства має бути не пояснення (як у природничих науках), а розуміння (тотожне тлумаченню та інтерпретації), тобто «процес, у котрому, виходячи із чуттєво даних проявів духовного життя, здійснюється його пізнання» шляхом співпереживання (емпатії). (Ці думки суголосні думкам О. Потебні.) Вільгельм Дільтей, таким чином, розширює традиції наукової християнської герменевтики Фрідріха Шлейєрмахера, розглядаючи «предмет інтерпретації не лише як певний мистецький феномен, а також обов'язково як історичний феномен».

Розквіт духовно-історичної школи припадає на 20-ті роки XX ст. Основними представниками цього методу стали Ф. Штріх, Г. Корф, Г. Цізарц, Р. Унгер, Ю. Петерсон та ін.

Цілий ряд літературознавчих методологій і методів XX ст. мають своє коріння ще у XIX-му. До таких належить, окрім духовно-історичної школи, феноменологія (від грецьких слів – явище (феномен) і поняття). В її основі – феноменологічна філософія, засновником котрої був німецький філософ Едмунд Гуссерль (1859–1938), а продовжувачами – М. Шелер, Н. Гартман, М. Мерло-Понті та ін. Феноменологічну методологію у літературознавстві розробляли: передусім польський естетик Роман Інгарден (1893–1970), а також – К. Гартман, А. Пергер, Ю. Клайнер, Ж. Старобінський, Ж.-П. Рішар, Ж. Пуле, М. Дюфрен та ін. Серед українських науковців ідеї феноменології послідовно втілює Іван Фізер.

Роман Інгарден розглядав художній твір як інтенціональний (від латинського – прагнення) предмет, тобто як об'єкт свідомості, поза якимось реальними взаємозв'язками. Водночас твір постає як багаточасова формація. Польський феноменолог виділяє чотири онтологічні шари (рівні) літературного твору (за Іваном Фізером): 1) рівень фонічної оркестрації тексту і побудованих

на ній синтаксичних конструкцій вищого ряду; 2) рівень значення; 3) рівень усхематизованих аспектів; 4) рівень представлених предметів. Феноменологічна теорія мала значний вплив на формування інших методологій новітньої герменевтики.

Основоположником онтологічної (філософської) герменевтики (органічного продовження традицій класичної герменевтики) став німецький філософ Мартін Гайдеггер (1889–1976), учень Е. Гуссерля. Його теоретична система розвивала попередні герменевтичні традиції, залучаючи також потенції онтології, феноменології та екзистенціалізму. Гайдеггер вважав, що сутністю людського буття є мова, а сутністю мови – поезія. Фундаментальний для герменевтики принцип пошуку смислу особливого значення набуває в літературознавстві, оскільки саме в художньому творі «відбувається істина» як «приховуюче розкриття сущого». Використовуючи структуру герменевтичного кола, Гайдеггер вважає передумовою інтерпретації наявність системи передрозуміння (тезаурусу), тобто наявність попереднього уявлення про досліджувальний феномен.

Своєрідними послідовниками онтологічної герменевтики стали Г.-Г.Гадамер, П. Рікер, Е. Корет, Е. Штайгер та ін. Учень Гайдеггера Ганс-Георг Гадамер, зокрема, писав: «Скрізь, де ми намагаємося збагнути світ, де відбувається подолання відчуженості, де здійснюється засвоєння, де видаляється незнання і незнайомство, скрізь здійснюється герменевтичний процес збирання світу в слово і в загальну свідомість». В українській науці можливості онтологічної герменевтики використовували В. Сімович та С.Смаль-Стоцький, а також чимало сучасних дослідників.

Своєрідним продовженням психологічної школи стала психоаналітична інтерпретація у ХХ ст. (або фрейдизм). Її основоположником став австрійський психіатр Зигмунд Фрейд (1856–1939). В основі психоаналізу лежить теорія сублимації (явища культури створюються внаслідок витіснення сексуального бажання), що ґрунтується на тришаровій структурі людської психіки: супер-его (над-Я, моральний закон), его (Я, свідомість) та ід (Воно, індивідуальна підсвідомість). Марія Зубрицька слушно зазначає: «...зведення всіх аспектів людської поведінки та діяльності до проявів сексуальності засвідчило обмежений характер біологічного детермінізму фрейдівського психоаналізу». Так, наприклад, усю велич Гете Фрейд зводить до «розшифрованих» ним ненависті письменника до брата і сексуального потягу до матері. Схоже тлумачення отримали психіки Леонардо да Вінчі, В. Шекспіра, Ф. Достоєвського, Т. Мана та ін.

До основних послідовників Фрейда щодо інтерпретації явищ мистецтва зараховують Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, М. Кандоре, П.-Л. Ассуна, І. Бреса, Ж.

Лакана та ін. Серед українських літературознавців психоаналіз використовували і використовують: С. Балей (ще у 1916–му році), Г. Грабович, С. Павличко, О. Забужко та ін. Особливо популярний психоаналіз серед постмодерністів.

Ще одним різновидом психологічного та неоміфологічного напрямів можна вважати архетипну критику. Її зачинателем став швейцарський психолог Карл-Густав Юнг (1875–1961), концепція глибинної (або аналітичної) психології якого базувалася на теоріях Платона, Августина, Дюркгейма, Леві-Брюля, частково Фрейда та ін. К.-Г. Юнг вважав, що творча енергія у процесі художнього творення походить не лише від індивідуального, а передусім від колективного підсвідомого (певного класу, народу, нації, раси, людства взагалі). Структуру цього підсвідомого утворюють архетипи (від грецьких слів – початок і образ), першообрази. Звідси, творчий процес – це процес одухотворення архетипів, їх художнє розгортання. Метод «психічної феноменології» Юнга розвивали Е. Нойман, Дж. Хіллман, Д. Шарп, Р. Дезольє та ін.

Однак основоположником архетипної критики вважають канадського науковця Нортропа Фрая (1912–1991). Архетипна методологія утвердилася після виходу в світ його книги «Анатомія критики: чотири есе» (1957 р.). Архетипна критика, окрім аналітичної психології Г.-Г. Юнга, використовувала ще ідеї культурної антропології (наприклад, Дж. Фрезера). Фрай відрізняв антропологічний, психологічний та літературний архетипи і встановлював оригінальність автора на основі архетипної взаємопов'язаності літературних творів. Літературний архетип Фрай розумів як низку образів, що переходять із твору у твір. Таким чином, архетипний аналіз дає змогу прочитати всю літературу за допомогою небагатьох першообразів. До представників архетипної критики зараховують М. Бодкін, Р. Грейваса, Дж. Кемпбелла та ін.

Структуралізм переважно розглядають як підрозділ семіотики (від грецького – знак). Засновниками семіотики стали швейцарський лінгвіст Фердинанд де Соссюр (1857– 1913), котрий вживав термін семіологія, та американський філософ і математик Чарльз Пірс (1839–1914), хоч початки її знаходимо ще в античній та середньовічній герменевтиках (зокрема, у Блаженного Августина та Джона Поінсота). Поштовхом до появи семіотики в кінці XIX ст. стали роботи В. Гумбольдта та О. Потебні.

Загалом семіотику (семіологію) розглядають як науку про функціонування інформаційних знакових систем, за допомогою яких здійснюється спілкування в людському середовищі, а також спілкування тварин. Літературознавча семіотика передбачає передусім дослідження художніх творів як цілісних явищ у сукупності змістових та формальних

характеристик стосовно реальної чи уявної дійсності, використовуючи при цьому поняття знака, коду, семіозису, актанта, дискурсу, ідеології, наративності, трансформації тощо. Інтерпретація у семіотиці постає передусім як процес декодування, розшифрування знаків. Основними представниками семіотичної методології стали Ч. У. Морріс, Ц. Тодоров, А. Греймас, У. Еко, ранній Р. Барт, частково М. Фуко, Ж. Лакан та ін.; в українській науці помітне місце займають семіотичні праці С. Андрусів.

Структуралізм (від латинського – розміщення, будова, порядок) – літературознавча методологія, котра передбачає вивчення літератури як мистецтва слова у системно-функціональному аспекті, за допомогою понять: елемент, структура, система, функція, модель, домінанта, паралелізм, текст, ідея, бінарні опозиції тощо. Серед численних визначень структури характерним є зроблене Ж. П'яже: структура – це модель, що відповідає трьом умовам: 1) цілісності (підпорядкування елементів цілому і незалежність останнього), 2) саморегулюванню (внутрішнє функціонування правил у межах даної системи), 3) трансформації (упорядкований перехід однієї підструктури в іншу).

Основоположником власне структуралізму вважають російського науковця Володимира Проппа, зокрема його роботу «Морфологія казки» (1928). Базувався цей підхід, окрім семіотичних ідей, на здобутках так званої «формальної школи» (О. Вальцель, В. Шкловський, В. Жирмунський, Б. Томашевський, Ю. Тинянов, Б. Ейхенбаум, Р. Якобсон тощо). Згодом структуральний напрям отримав розвиток у роботах «празького гуртка» (В. Матезіус, Я. Мукаржовський, Б. Трік, Н. Трубецької, С. Карцевський, Р. Якобсон) і працях науковців 50–60-х (період розквіту структуралізму): К. Леві-Стросса, К. Бремона, Ж. П'яже та ін.; в Україні – частково в роботах Михайлини Коцюбинської.

Структуралісти старалися наблизити літературознавство до точних наук, намагалися тим самим уникнути розпливчастості та суб'єктивізму, характерних, на їхню думку, для культурно-історичної та психологічної шкіл. Переважно ідеї семіотики та структуралізму органічно поєднувались в роботах літературознавців (наприклад, у Р. Барта, Ю. Лотмана, в української дослідниці Магдалини Ласло-Куцюк тощо), тому говорять ще про структурально-семіотичну літературознавчу методологію.

Екзистенціалістична (або екзистенціальна) інтерпретація базується на філософії екзистенціалізму (від латинського – існування) (її зачинатель – данський мислитель Серен Кіркегор (1813–1885), основоположники – Мартін Гайдеггер та ще один німецький мислитель Карл Ясперс, послідовники (релігійного та атеїстичного типу) – М. Бердяєв, Л. Шестов, Г. Марсель, Х. Ортега-і-Гасет, М. Мерло-Понті, Ж.-П. Сартр, А. Камю, Н. Аббаньяно,

М.Бубер та ін.), філософії, в основі якої лежить вчення про людське буття, екзистенцію (тут-буття (Dasein), в термінології М. Гайдеггера).

Різні, але надзвичайно цікаві, зразки екзистенціалістичного методу щодо вивчення художньої літератури дали М. Гайдеггер, Г. Марсель, А. Камю, Ж.-П.Сартр та ін. Кожен з них розробив певну систему екзистенційних модусів (тут – способів людського існування) чи екзистенціалів, через пошук та аналіз яких у певному творі і здійснювалось екзистенціалістичне тлумачення. Продуктивними ідеями екзистенціалістів можна вважати розгляд мистецтва як надзвичайно суттєвого фактора в бутті народу та кожної людини зокрема в концепції М. Гайдеггера, критику нігілістичного мистецтва, літератури зокрема, А. Камю в його «Бунтарі», ідею заангажованості літератури (що відповідає концепції «тенденційності» літератури І. Франка) у Ж.-П. Сартра тощо. В українській науці зразки екзистенціалістичного методу можна спостерегти в М.Коцюбинської, С. Андрусів, Л. Сеника, Л. Коломієць, М. Тарнавського та ін.

Терміном «нова критика» найчастіше позначають новий стиль інтерпретації, що склався в Англії та США в 30-х – на початку 40-х років ХХ ст. в роботах Т. С. Еліота, Ф. Лівіса, Л. В. Емпсона, А. Річардсона, і протистояв тодішній академічній критиці, котра базувалась в основному на позитивістських ідеях ХІХ ст. «Новокритики», використовуючи потенціал феноменології, розглядали літературний твір як самостійний «поетичний феномен» й аналізували його без опори на суспільні, історичні й біографічні фактори. Семантичне трактування твору базувалось на методі «докладного читання» (клоуз рідінг) – ретельного виявлення конкретного змісту поетичного тексту, з'ясування його багатозначності. До найвидатніших представників «нової критики» відносять: Д. Томпсон, У. Найт, Дж. К. Ренсом, А. Тейт, К. Брукс, К. Берк та ін.

Іноді терміном «нова критика» окреслюють також сукупність інтерпретаційних систем екзистенціалістичного, неомарксистського, психоаналітичного, феноменологічного характеру, котрі наприкінці 50-х – протягом 60-х років протистояли так званій «університетській» критиці позитивістського типу (Лансон, Пікар та ін.). Окрім себе, Ролан Барт до когорти французьких «новокритиків» зараховує Ж.-П. Сартра, Г. Башляра, Л.Гольдмана, Ж. Пуле, Ж. Старобінського, Ж.-П. Вебера, Р. Жірара, Ж.-П.Рішара.

Школа рецептивної естетики (від латинського – сприйняття), котра стала широко популярна в німецькому та американському літературознавстві 70-х років, зосереджується на проблемі сприйняття художніх творів, їх впливу на публіку (вивчали рівень сприймаючої свідомості, здатності читача з тексту творити власний твір) і використовує «новокритичний» метод «докладного

(повільного) прочитання». Теорія рецептивної естетики була обґрунтована і розвинута німецькими науковцями з Константського університету Гансом-Робертом Яуссом та Вольфгангом Ізером. Американський варіант цієї інтерпретаційної системи (під назвою «критика читацької реакції») розвивали Дж. Куллер, Е. Герш, С. Фіш та ін. Кожен із названих теоретиків будував власну концепцію, використовуючи інші методології: герменевтику (передусім Г.-Г.Гадамера та Е. Бетті), формалізм, марксизм, феноменологію (зокрема, Н.Гартмана, Р. Інгардена), постструктуралізм, теорію М. Бахтіна тощо. В середині 60-х років в українській науці проблему читача, спираючись на праці О.Потебні, І. Франка та О. Білецького, розробляли Б. Кубланов, Г. Сивокінь, Р.Гром'як, В. Брюховецький, М. Ігнатенко, у сфері історії літератури – М.Яценко, В. Смілянська, Г. Ключек та ін.

У середині ХХ ст. у світовій науці починає утверджуватися постмодернізм (його методологія – постструктуралізм) як теорія і практика новітнього мистецтва, ідеї якого беруть початок ще в епоху модернізму, зокрема авангардизму (середина ХІХ – початок ХХ ст.). В основу цієї методології лягла ідеологія демократичного лібералізму. Основними теоретиками постмодернізму стали: Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, Ж. Дерріда, пізній Р. Барт, А. Альтюсер, Ж. Дельоз, Ж. Бодріяр, Ж.-П. Фай, Ф. Гваттарі, Ж. Батай, П. де Ман, Ю. Крістева, Дж. Стейнер, Р. Рорті та ін.

До провідних ідей постструктуралізму як агресивної нігілістичної теорії належать:

– ідея «деструкції» (заперечення традиції, відчуття вичерпності історії, естетики, мистецтва);

– релятивного еkleктизму (стирання меж між мистецтвом та немистецтвом, що призводить до руйнування художньої системи: наприклад, програмно беззмістовне слово у поезії, надмірне цитування, чорний гумор, перманентна іронія, «холодний еротизм», патологічний секс, гедонізм, імітаторство, головний (позитивний!) персонаж як маргінал (злочинець, божевільний, наркоман, гомосексуаліст тощо) та ін.);

– апофеоз самовираження («безмежне самоутвердження» в термінології Д. Бела, нехтування всіма традиційними ідеалами: краси, добра, правди, людяності, релігійності, національної ідентичності тощо) та ін.

Основними проблемами (найчастіше штучного характеру), котрі вирішують постмодерністи стали: «війна цілісності», «активізація розбрату» у Ж.-Ф. Ліотара; «мовна спіраль» неопозитивіста Л. Вітгенштейна; «смерть автора» у М. Фуко; «фашизм мови» у Р. Барта; «ліберальний іронізм» Р. Рорті; «втеча від слова» у Дж. Стейнера тощо. В українському сучасному

літературознавстві ідеї постмодернізму використовують Ю. Андрухович, Р.Шульга, О. Гриценко та ін.

Серед постмодерних інтерпретацій, котрі виділяють окремо, особливе місце займають деконструктивізм, неофемінізм та «неоміфологізм».

На думку цілого ряду дослідників, в основі постструктуралізму лежить саме деконструктивізм – теоретична концепція, націлена на те, щоб розглядати семіотичні структури (тексти) в ролі носіїв залишків «метафізичних ілюзій», котрі слід виявити. Основоположником деконструктивізму став французький філософ Жак Дерріда (нар. 1930), що сформувався під впливом Ніцше, Гайдеггера, Гуссерля, Левінаса, семіотичної теорії тощо. Внутрішня суперечливість концепції французького мислителя в тому, що вона, передбачаючи децентрування інтелігібельної структури, утверджує «відсутність центру», водночас ґрунтується на ідеї деконструкції, роблячи тим самим її своїм центром.

Дерріда виділяє наступні операції та ступені деконструкції:

1) виявлення в тексті елементарної бінарної опозиції (наприклад, світло/темрява, наявність/відсутність, добро/зло, божественне/диявольське тощо);

2) виділення негативного терміну типу темрява, відсутність, зло, диявольське і т.д.;

3) інверсія (перестановка) термінів (темряви на місце світла, зла на місце добра тощо);

4) демонстрація однорідності термінів і доказ рівності негативного терміна позитивному;

5) фіксація спільної нейтральної передумови;

6) руйнування європейської свідомості як «білої міфології» (тобто міфології, що надає першочергове значення позитивним термінам).

Основними послідовниками цієї популярної в сучасній науці постмодерної інтерпретації стали П. де Ман, Д.-Х. Міллер, Г. Блум, Ю.Крістева та ін., серед українських літературознавців, для прикладу, С. Павличко.

Феміністична критика (неофемінізм, або феміністичний постструктуралізм) (від латинського – жінка), окрім ідеології постмодернізму, базується на ідеях жіночої емансипації (характерних ще для ХІХ ст.) та екзистенціалізму (переважно атеїстичного). Розрізняють дві основні феміністичні течії (з кінця 60-х): 1) французьку (С. де Бовуар як засновниця цієї течії, Ю. Крістева, Л. Ірігерей, Г. Сікту та ін.), зосереджену на обґрунтуванні концепції «інакшості жінки», жіночого письма, бісексуальності та на критиці «фалоцентризму» і 2) англо-американську (К. Міллет, Е. Шовалтер, Е. Моерс, М. Елман та ін.), перейняту в основному ідеями деконструктивізму.

Студії феміністок переважно інтердисциплінарні у своїй методології (запозичують концепції з різних теоретичних моделей), але підпорядковуються постмодерній філософії та феміністичній традиції: ідеться про реконструювання жіночої історико-літературної традиції та історіографії, перегляд патріархальних принципів та досвіду лесб'янства, актуалізацію природи жіночого тексту, боротьбу проти патріархальної («фалічної») культури, з метою захоплення бюрократизму головування матриархатом. Українську феміністичну критику представляють О. Забужко, С. Павличко, Н.Зборовська, В. Агеєва, Т. Гундорова та ін.

В українському літературознавстві окреслилася ще одна постмодерна течія, котру варто дефініціювати як «неоміфологізм». «Неоміфологізм» використовує ідеї деконструкції та фрейдівського психоаналізу, частково – герменевтики, архетипної критики, семіотики, рецептивної естетики тощо. Стрижневою ідеєю «неоміфологістів» є деконструювання персоналій національних класиків та їхніх творів, представлення фундаментального національного дискурсу не як фактору національного буття (буття людини, держави і нації), а як чогось вторинного, апіорного, міфічного, а найголовніше – космополітичного, безнаціонального. Саме такого типу праці засновника «неоміфологізму» Григорія Грабовича («Шевченко як міфотворець») та його продовжувачів О. Забужко («Шевченків міф України»), Л. Плюща («Ексод Тараса Шевченка»), С. Павличко, О. Бузини та ін.

Інтертекстуальність (від французького – міжтекстовість) займається вивченням міжтекстових співвідношень літературних творів. Традиція інтертекстуальності започаткована ще компаративістикою, діалогічною теорією М. Бахтіна та «монтажним принципом» Ю. Лотмана. Основоположниками інтертекстуальної методології в 70-х рр. стали французькі теоретики Р. Барт та Ю. Крістева, розвивали її С. Стевард, М. Грессе, Л. Дзіллербах, Е. Брус та ін.

Польський науковець Міхал Гловінський виділяє п'ять основних типів інтертекстуальних повідомлень:

- 1) власне інтертекстуальність (пряме вживання тексту в тексті: цитати, алюзії, плагіат тощо);
- 2) паратекстуальність (різний коментар до тексту, вмонтований у сам текст: авторські передмови, післямови, заголовки, епіграфи тощо);
- 3) метатекстуальність (в тексті з'являється коментар, що стосується іншого тексту);
- 4) гіпертекстуальність (автоінтертекстуальність) (встановлюється прямий зв'язок між гіпертекстом (текстом Б) та гіпотекстом (текстом А), створеним перед тим (обидва тексти належать одному автору));

5) архітекстуальність (текст завжди скеровує дослідника до певних правил, літературних законів, згідно з якими його створено).

Постколоніальна критика сформувалась у літературознавствах тих народів Азії, Африки, Америки, Австралії, а також Європи, котрі звільнилися від колоніального гніту. Методологічно постколоніальна критика становить різноманітне поєднання різноманітних інтерпретаційних традицій переважно ХХ ст. (від феноменології до постструктуралізму). У цілому постколоніальна критика поділяється на дві виразні течії: 1) постмодерну (Е. Саїд, Г. Співак тощо, в українській науці – практично всі сучасні неофеміністки, «неоміфологісти», а також М. Павлишин), для якої характерним є не стільки боротьба з культурним імперіалізмом, скільки самовираження через сповідування постмодерної ідеології і 2) націоцентричну (націозахисну) (Е. Саїд, С. Слемон, Г. Тіффін, Г. Бгабга, А. П. Мукгерджі, А. Агмад, С. Дюрінг та ін.), котру ще можна окреслити як антиколоніальну, оскільки в її основі лежить ідея побороення імперіалізму, його наслідків та утвердження на своїй землі культури власної нації, власної національної ідентичності.

Індуський дослідник Гомі Бгабга пропонує «вивчати націю через її розповідність» і критикує постмодерну теорію: «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». Ще один індуський літературознавець Арун П. Мукгерджі утверджує національну ідентичність свого народу, пишучи: «...наша культурна продукція витворюється відповідно до наших потреб, і ми маємо набагато більше потреб, крім потреби постійного «пародіювання» імперіалістів» (Ч.2 (30), 563). Австралійський науковець Саймон Дюрінг витворює виразно націоналістичну концепцію, стверджуючи: «...я переконаний, що сьогодні твори такої колонії першого світу, як Австралія, повинні бути націоналістичними» і продовжує: «...що ж, як не культура, захищає від культурного, економічного і військового імперіалізму?».

Українська постколоніальна критика націозахисного типу (як і герменевтика взагалі) ґрунтується на концепції національно-екзистенціальної методології. В основу цієї універсальної гуманітарної методології покладено досягнення філософії нації (Гердер, Руссо, Фіхте, Маміямі, Манчіні, Гайдеггер та ін.), націології (Старосольський, Бочковський, Ребет, Сміт, Геллнер та ін.), та передусім українського націоналізму (насамперед як філософії національної ідеї) (Т. Шевченко, І. Франко, М. Міхновський, В. Липинський, Д. Донцов, С.Бандера та ін.).

Визначальним у національно-екзистенціальній методології (термін, дефініціювання і концепція В. Іванишина) є національний імператив: усе те, що утверджує буття нації в часі і не суперечить християнству, – є добром, а все те, що шкодить нації і християнству, – є злом. У гуманітарній царині, зокрема у літературознавстві, це означає, що: по-перше, позиція дослідника мусить бути верифікована (звірена) з християнством та ідеєю свободи народу, а по-друге, науковець зобов'язаний осмислювати дійсність (у тому числі й текстуальну) передусім у категоріях захисту, відтворення і розвитку нації. Основоположником національно-екзистенціальної методології (переважно в художній формі) став Тарас Шевченко, у більшій чи меншій мірі розвивали цю методологію в руслі літературознавства О. Кониський, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, Леся Українка, Д. Донцов, Є. Маланюк, Ю. Липа, О. Ольжич, О. Теліга, ранні У. Самчук та Ю. Шерех, Ю. Бойко, С. Андрусів, Л. Сенік, М. Жулинський, О. Пахльовська, С. Квіт та ін.

Типовим прикладом національно-екзистенціального мислення є методологічний принцип Івана Франка: «Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами покрити своє відчуження від рідної нації».

До інших помітних методологій сучасності належать:

Неопозитивізм: А. Річардс, Ч. Огден, Т. Манро, М. Дессуар, Дж. Дьюї, С. Лангер, М. Вейц та ін.

Неотомізм (або католицька критика): Г. К. Честертон, Г. Марсель, Ж. Марітен, Е. Жільсон, Дж. Коук та ін.

Неомарксизм: Адорно, Гольдман, Габермас, Джеймсон, Лукач, Горкгаймер, Альтюсер та ін.

ІНСТАЛЮВАННЯ ФОРМАЛЬНОЇ КРИТИКИ

Почну із твердження, яке не викликає сумніву в тексті Світлани Матвієнко. Це прикінцевий висновок, суть якого зводиться до думки, що український формалізм є цікавою та відкритою темою. Тема формалізму цікава остільки, оскільки цікавими й потрібними взагалі видаються нині звернення до альтернативних теоретичних дискурсів української літературознавчої думки, ще донедавна всуціль укритої густою кригою марксистсько-ленінської методології. Навіть більше, треба визнати, що досвід формалізму, навіть у його опосередкованих, гібридних та нерозвинених формах, з історичного пункту бачення виглядає (хай незреалізованим або частково зреалізованим) перехідним у контексті традиційних та модерних дефініцій художнього тексту. Відкритість порушеної теми також є річчю незаперечною: можливо, з часом, провокуючи такі локальні спалахи історичного досвіду нашої гуманітарної думки, вийдемо на магістральний шлях її цілісного осягнення.

Сьогодні ж інтенції наших дослідників, спрямовані на неортодоксальну оцінку модерної (XIX–XX сторіччя) епохи українства, нерідко нагадують блукання в пустелі із випадковим чи напіввипадковим натраплянням на живі оази. І річ тут не так у самих дослідниках (їм важко робити закиди, бо «першим хоробрим» завжди не просто, а на їхньому шляху виникає чимало непоборних перешкод, які колись видаватимуться дуже елементарними речами!), як у ландшафті, що підлягає обсервації. Це дуже складний для топографування пейзаж, позаяк у ньому (надто в період 1920–1980-х років!) нерідко деклароване і висловлюване було цілковитою протилежністю помислюваному. І навпаки, публічні присяги та епатажі на те й влаштовувалися, аби приховати істинну сутність думки та переконань, аби вбезпечити себе від переслідувань, перетривати, не зруйнувавши власної інтелектуальної тожсамости. На тлі подібних аберацій самосвідомості української літератури XX сторіччя кожна неупереджена спроба потрактування наражатиметься на масу реторичних чинників. Адже в добу загальної цензури та репресій підлягає сумніву легітимність не лише критичних автокоментарів письменників, а й (нехай меншою мірою, але таки підлягає!) приватний епістолярій чи щоденники. Слово втрачає функцію щирого самоозначення автора, з таким важким боєм виборену письменством класичного XIX сторіччя. Натомість ніцшеанська іронічна гра з мовою, що стала означником модерної естетики слова, із середини 1920-х років в Україні переходить у цинічну гру з владою, коли

багатозначність художнього вислову тяжіє до самодостатньої еквілібристики, вряди-годи таки прив'язуваної до припону «єдино правильного» марксистського методу через характерні реторичні формули та матриці соціолекту.

Таке підцензурне літературознавство водночас і цікаве, загадкове, незавершене, і плитке²⁷. Маючи на увазі саме цей напівпритомний стан самосвідомості письменника і критика 1920–1930-х років, ризикну стверджувати, що залучення компаративних паралелей придасться нам тут небагато. Німецький чи італійський тоталітаризм міжвоєнного періоду видається значно ліберальнішим у диктуванні письменникові творчих інтенцій. З іншого боку, російський формалізм саме тому й став оригінальним явищем, що виник на російському ґрунті, у Москві й Петрограді, тобто містах та відповідних інтелектуальних середовищах, найбільше до того підготовлених, найбільше сприятливих, творчо автономних. З іншого боку, варто пам'ятати, що саме завдяки цій геополітичній означеності творчий доробок формалістів зміг стати «конвертованим» та здобути визнання (хоч і значно згодом) на Заході. Важко з огляду на тогочасні геополітичні реалії уявити собі формування подібної цілісної школи у Києві, Єревані або Мінську. Має рацію С. Матвієнко, стверджуючи, що російський формалізм певною мірою акумулював у собі здобутки всеросійської науки дореволюційного періоду, в тому числі й київських семінарів В. Перетца та С. Маслова. Звідси логічно виникає припущення його ширшого функціонування і репрезентаційного маєстату (отого, по-тичининськи кажучи, «за всіх скажу, за всіх переболію»), променювання, його поширення зокрема на українські інтелектуальні терени, де мав би сприйматися не чужим екзотичним овочем, а натуральним продуктом.

Треба також підкреслити, що формалізові належить особливе місце в еволюції літературознавчих теорій ХХ сторіччя. Він став поворотним пунктом самосвідомості літератури, дав поштовх до розуміння художнього тексту як явища іманентного, автономного щодо біографічних чи соціологічних контекстів. Так вважають сучасні теоретики літератури і, напевно, небезпідставно саме з 1920-х років виводять родовід новітнього літературознавства, що відповідало модерністичним інтенціям самої літератури ХХ сторіччя. Так, Д. В. Фоккема пише про це: «Унаслідок досвіду російського формалізму і пізнішого розвитку біографічний метод, сконцентрований на письменникові, був цілком здискредитований та відкинутий. [...] Їхнє (формалістів. – Я. П.) зацікавлення формою літератури уможливило їм

²⁷ До його оцінок добре би надалася фукіянська доктрина влади, щоправда, в нашому випадку її довелося б застосовувати радше з оберненою семантикою, бо йшлося б про тоталітарну владу і її відповідний дискурс. Див.: Lemert C. C., Gillan G. *Michel Foucault. Teorja spoleczna i transgresja*. Warszawa-Wroclaw, 1999. S. 141-3.

окреслення ясної, хоч не завжди переконливої, межі, що відділяє мистецтво від не-мистецтва»²⁸. Інший дослідник, Т. Анб'юк, іде ще далі і стверджує більш рішуче та категорично: застосоване формалістами іманентне дослідження літературного тексту фактично поклало край історії літератури²⁹. Подібні оцінки зумовлюють визнання неможливості історієписання літератури в післяформалістську добу, коли множинність та альтернативність інтерпретації тексту стає реальним фактом, а біографізм більше не виконує функції дороговказу на шляху розуміння творчості письменника, обмежуючись лише до ролі допоміжного, вторинного чинника.

Певна річ, ці засновково важливі уроки літературознавчого формалізму на українському науковому ґрунті мали недостатній резонанс. Щоправда, на відміну від європейських країн, у нас формалізм став надовго виклятим та забороненим, а дальший розвиток літературознавства у 1940–1950-х роках фактично вівся у такому руслі, ніби формального методу й зовсім не існувало, ніби спрофановані ним підходи до розуміння тексту залишаються ключовими та безальтернативними й не підважені ґрунтовно аргументованими запереченнями. Очевидно, шукаючи слідів українського формалізму, треба по-детективному занурюватись у сферу фрагментів, підтекстів, натяків, реторично-словесного камуфляжу тощо. Це й намагається робити Світлана Матвієнко, коли чинить спробу реконструкції карти українського формалізму, точніше, української його версії. Проте в ході її дослідницького відстеження виникає багато запитань. Одне із засновкових – проблема називання. Формалізм – явище надто широке, до того ж воно обіймає не так літературознавство й критику, як літературу ХХ сторіччя в її авангардних формах. Через те логічно було б дотримуватися конкретнішого терміну, як, скажімо, широко вживані в закордонній і вітчизняній науці «формальна критика», «формальна школа» чи «формальний метод». До речі, розрізнення понять формалізму та формального методу пропонують і українські вчені у виданні «Літературознавчий словник-довідник» 1997 року³⁰.

Назагал представлений образ не виглядає ані цілісним, ані переконливим. С. Матвієнко ілюструє формалізм на прикладі окремих елементів, статей чи цитат, при цьому їхній зв'язок поміж собою нерідко видається проблематичним, як і частотність проявлюваності на тлі цілого. Так, серед неокласиків у центрі уваги опиняється Віктор Петров, котрий, як відомо, свій літературно-критичний потенціал зреалізував пізніше, у 1940-х роках, зате зовсім обійдено увагою проф. Миколу Зерова, може, найближчого до головних

²⁸ Fokkema D. W. *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*. Warszawa, 1994. S. 9-10.

²⁹ Там само.

³⁰ *Літературознавчий словник-довідник* / За ред. Р. Гром'яка та Ю. Коваліва. К., 1997. С. 714-716.

ідей російського формалізму і, безумовно, чи не найглибшого інтерпретатора української літературної класики в добу 1920-х років. Дарма, що Зеров заперечував свою причетність до формалізму в листах (авторка цитує його лист до І. Айзенштока від 30 вересня 1926 року). Ми в цьому випадку, мабуть, легковажимо відмінністю нинішнього поняття формального методу від тогочасного, своєрідною понятійною дифузиею, яка відділяє критичний дискурс 1920-х від сьогочасного. Між іншим, у тому-таки листі київський професор не відкидає досвіду російських формалістів, зізнається, що є до нього прихильним принаймні на рівні читання й розуміння. Не кажу вже про елемент самоцензури, напевно, присутній у згаданому листі, адже писаний він був після сумновідомої дискусії 1925 року, коли ілюзорність свободи висловлювання стала для проникливого інтелектуала М. Зерова цілком очевидною.

Тим часом зеровський пріоритет «суто історичних історико-літературних задач» і його «шукання єдиної фізіономії доби в літературі, в науці, світогляді й учинках» тільки назовні видаються кричуще суперечними формалістичним засадам. Адже і російські формалісти, узагальнюючи досвід студій поодиноких текстів, пізніше прийшли до необхідності побудови цілісної системи – не в розумінні її штучної гомогенізації та теоретичного спрощення, а в сенсі універсальності й цілісності самого методу. Щоправда, це завдання виявилось неможливим до реалізування в країні тоталітаризму, тож воно передалося у спадок празьким структуралістам 1930-х років. Узагалі кажучи, неокласична школа інтерпретацій літератури чимало засвоїла від формалізму (звісно, при цьому, Боже збав, не декларуючи цього зв'язку!). Чи не оцінка літературного тексту як самодостатнього явища характеризує найкращі дослідження Миколи Зерова? Ціла його візія історії літератури є запереченням біографічного та соціологічного методів, принаймні в такому варіанті, в якому вони були визначальними у попередньо написаних історіях української літератури. Цим можна пояснити особливе місце у дослідницьких студіях Зерова Анатолія Свидницького, Володимира Самійленка чи Якова Щоголева, письменників, котрих раніше ніхто у рамках класичного дискурсу літератури не оцінював.

У цілому, Микола Зеров запропонував системну ревізію канону класичного письменства, і в цьому він, між іншим, постає серед найоригінальніших концептуалістів ХХ сторіччя, поруч із Є. Маланюком, Д. Чижевським та Ю. Шевельовим. Оскільки зеровський канон був пропозицією 1920-х років, то він цілком легітимно може бути зіставлений з творенням нового канону російськими формалістами. Відомо, що метою їхнього дослідницького пошуку було «переписування» історії літератури, зміщення акцентів з окремих імен та творів на інші, котрі традиційно вважалися менш вартісними. Так, формальна критика 1920-х років пропонувала нову вісь

літературного розвитку: Пушкін-Гоголь-Достоевський-Толстой-Блок – авангардисти 1920-х (Хлебніков), що важило зовсім не менше, зрештою, ніж відкриття версифікаційної майстерности чи багаторівневости художнього образу.

А зміщення акцентів історії літератури на історію читача? Зеров робив успішні спроби такого «відцентрового» літературознавства і залучав до цього своїх товаришів³¹.

Оцінка літератури з погляду читача не тільки оригінальна для тих часів, але й досить продуктивна: вона давала змогу побачити певні уємні сторони культурного розвитку українства, виоб'ємити традиційний «комунікативний розрив» у процесі спілкування автора та реципієнта, діагностувати головні больові точки цього процесу. До речі, важливу слушність підходу, заснованого на визнанні дихотомії автор/читач, підтверджували творці російського формального методу. Так, Юрій Тинянов писав: «Коли літературі важко, починають говорити про читача. Коли потрібно переладнати голос, говорять про резонанс. [...] І такий «внутрішній» розрахунок на читача допомагає у періоди кризи»³².

Звичайно, про рецепцію формалістського досвіду в наведеному випадку можна говорити дуже обережно, покликаючись на окремі риси та елементи. Але й В. Державин, І. Айзеншток чи О. Білецький під цим оглядом не видаються «чистішими» формалістами. Хіба що, за логікою С. Матвієнко, через те, що Державин написав статтю про повість М. Гоголя, а творчість цього письменника належала до улюблених об'єктів критики російських формалістів. Здається, коли йдеться про Державина, його науковий потенціал уповні розкрився також пізніше, у добу МУРу, натомість у 1920-х дослідник радше зазнавав різних, еkleктично засвоєних впливів, серед яких можна розглядати і захоплення методом опоязівців. Словом, неокласики і їхній лідер М. Зеров у контексті розмови виявилися якимось дивно обійденими увагою. Хоча навіть поверховий погляд на їхню творчість, інспіровану класичними критеріями мистецтва, наводить на думку про близькість до вихідних позицій формалістів ОПОЯЗу.

У ситуації української гуманітарної науки, зокрема літературознавства, та й не меншою мірою – самої літератури 1920-х років впадає у вічі також та

³¹ Досить назвати його статтю «Леся Українка і читач» (Глобус. – 1928. – № 15). Подібні аспірації спотерігаємо також у П. Филиповича. А М. Драй-Хмара пробує себе у монографічних студіях, присвячених одному текстові («Віла-посестра» та «Бояриня» Лесі Українки, «У тієї Катерини хата на помості...» Тараса Шевченка), у них теж можна побачити риси формалістичного методу. Скажімо, інтерпретуючи Лесину «Бояриню», він виразно акцентує думку, що «психологічний елемент у цій поемі покриває історичний», тобто схиляється до заперечення історичної достовірности, стверджуючи право автора на автономний образ минулого у драматичній поемі. Див.: Драй-Хмара М. *Літературно-наукова спадщина*. К, 2002. С. 213.

³² Тинянов Ю. *Архаїсти и новаторы*. Л., 1929. С. 544.

обставина, що вони змушені прискорено й особливо інтенсивно долати простір відставання тенденцій національної культури від загальноєвропейської. Про це немало написано, тож не потребую такої тези *a priori* обґрунтовувати. Принаймні творча практика Миколи Хвильового, Валер'яна Підмогильного, Євгена Маланюка, Миколи Зерова чи Володимира Юринця переконливо засвідчує, наскільки актуальним було це долання меж, переживання повноцінного естетичного досвіду, що його українська література (із боку автора, і тим більше – читача!) не могла зазнати раніше, в добу утисків, дискримінації та мистецької «неповноти». Найпроникливіші українські аналітики тих часів бачили й діагностували ці невідповідності, передусім невиробленість окремих художніх форм у національному письменстві, неготовність до їхнього іронічного перекодування, якого вимагав модернізм. Ролан Барт на прикладі французької літератури показав, що ХІХ сторіччя стало періодом *отвердіння форми*, а останній акт цього процесу виявив С. Малларме, руйнуючи слово як засіб літератури. Висновок Барта про те, що «письмо пережило усі етапи поступового отвердіння»³³, був би для української літератури неприйнятний, позаяк такий процес у нас тривав і в ХХ сторіччі. Усе це не від речі буде згадано, бо ж проблема текстів для формального методу дуже важлива (приклад російських опоязівців, котрі зазвичай вибирали тексти Пушкіна, Гоголя, Достоевського, Толстого, Ахматової, Хлебнікова тощо досить симптоматичний). Методика формальної критики добре застосовна тоді, коли дослідник має напхвату такі тексти, які добре надаються до альтернативних відшифровувань, конструювань, інтерпретацій. Звісно, українська література на той час також володіла певним архівом таких текстів, проте він був надто свіжим і невідстояним, адже переважно речі високого рівня формальної викінченості, формальної самодостатності з'явилися на межі ХІХ–ХХ сторіч, тобто були створені поколінням Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Марка Черемшини, Миколи Вороного тощо. Це може видатися мало актуальним, але все ж варто підкреслити, що одна з важливих засад формальної критики базувалася на необхідності великої часової дистанції як передумови нової інтерпретації. Про цей своєрідний комплекс меншовартості, який добре долається часовою віддаленістю від об'єкта, писав Юрій Тинянов: «Питання про величину вирішується століттями. У сучасників завжди є почуття невдачі, почуття, що література не вдається, і особливою невдачею стає завжди нове слово в літературі»³⁴.

Цей чинник особливих обставин, можна припустити, відбився у кількох сенсах. Вище зазначено, що він спричинився до труднощів формальної

³³ Барт Р. Нулевая степень письма . *Семиотика* / Сост., вст. ст. и общая ред. Ю. Степанова. М. 1983. С. 308.

³⁴ Тинянов Ю. Архаисты и новаторы. С. 584.

інтерпретації української літературної традиції. Додамо, що цим можна пояснити сповільнену дію формальної доктрини на ґрунті українського літературознавства 1920-х років, її розмитість та нечіткість. Певно, були й інші причини, зокрема ідеологічні, про що багато говорено протягом останнього десятиліття. Зрештою, симптоматично, що українські дослідники зверталися до текстів Миколи Гоголя (С. Матвієнко аналізує дослідження В. Державина та Д. Чижевського), це було не тільки даниною певній інтерпретаційній моді, а й непрямым свідченням труднощів пошуку «чистої форми» в українському класичному письменстві.

Серед adeptів українського формалізму у С. Матвієнко дещо несподівано з'являється Дмитро Чижевський. Звісно, було би дуже спокусливо цього найпотужнішого українського гуманітарника середини ХХ сторіччя прилучити до формалістичного руху. Щоправда, авторка робить необхідні застереження. І все ж, нерозвіяні сум-ніви лишаються. Представити Чижевського продовжувачем традиції російської формальної школи складно, оскільки він, на відміну від Р. Якобсона чи М. Трубецького, не був безпосередньо наближеним до ОПОЯЗу, а ідеї формальної критики сприймав радше крізь призму західноєвропейських теорій, зокрема німецької герменевтики. Не кажемо вже про те, що структурний метод, переконливо виявлений у дослідницьких стратегіях Д. Чижевського, був у певному сенсі не так продовженням, як запереченням російського формалізму, виявляв безперечні інтенції подолання випадкових чи штучних поетикальних класифікацій, запропонованих діячами ОПОЯЗу, висуваючи та обґрунтовуючи поняття тексту як багатшарової, універсальної та цілісної структури. Отже, щодо доцільності появи у списку формалістів Д. Чижевського можна сперечатися.

Назагал кажучи, у випадку українських учених по той бік «залізної завіси» парадигма прилученості до формалізму виглядатиме принципово інакше. Якщо для східноукраїнських літературознавців цей досвід російських колег був хоч і проскрибованим, та все ж «своїм», бо ж праці В. Шкловського, Ю. Тинянова, Б. Ейхенбаума, В. Жирмунського та інших друкувалися й обговорювалися у їхній країні, то за кордоном такі дослідження не ідентифікувалися як осібна школа та не мали ще широкого розголосу. Варто тут зауважити, що докладніше зацікавлення досвідом російських формалістів на Заході починається власне з кінця 1940-х років (1947 року виходить у світ синтетична англомовна розвідка на цю тему Ерліха). Навіть добре обізнаний з ідеями опоязівців Рене Веллек в одній з тогочасних (1950-х років) статей писав:

«Цей рух мало знаний на Заході, оскільки становить неофіційну течію в Росії, а тексти його учасників неймовірно важко знайти»³⁵.

Натомість у Західній та Центральній Європі був приступний інший естетичний досвід, багато в чому суголосний ідеям російського формалізму. Так, Б. Кроче у своїй відомій «Естетиці» ще 1902 року чітко висноував: «Факт естетичний є формою і тільки формою»³⁶. У німецькомовному просторі формальні студії літератури й мистецтва від початку ХХ сторіччя були досить поширеними і швидко розвивалися. Це була інша школа, яка, проте, на українських дослідників також істотно вплинула. І коли вже намагатися скласти загальну картину розвитку формального методу в Україні, то доведеться вдатися також до аналізу подібних західних впливів. Тим більше, що після заборони та дискредитації формальної критики в СРСР 1930-х років його рецепція в Україні стала абсолютно неможливою, зате з від'їздом на еміграцію багатьох наших інтелектуалів під час Другої світової війни з'явилися нові шанси для зважування та переосмислення ідей російських опоязівців саме в контексті західних науково-естетичних теорій.

В археології уяви формального методу на українському ґрунті треба повноцінно заявити про вагомість доробку західноукраїнських та еміграційних діячів. Їх розуміння формалізму, як уже сказано, було суттєво відмінним від уявлень харківських чи київських літературознавців. Однак розвідки Є. Маланюка, М. Рудницького, Б.-І. Антонича також виявляють ознайомленість з ідеями автономности стилю й форми. Саме з таких позицій виходив Михайло Рудницький, декларуючи свої естетичні принципи у відомій книзі «Між ідеєю й формою». Він, як і пізніше Д. Чижевський, підтримав переконання в автономності літературної творчости щодо суспільних ідей, прийняв і засвоїв окремі засади формалістичної теорії.

Характерне засадниче протиставлення ідеї й форми у монографії Рудницького: ним він однозначно стверджував самоцінність форми в літературі, хоча, напевно, робив це не завжди переконливо і ясно. Михайло Рудницький, по суті, визнавав ту засаду інтерпретації літератури, яка стала основним досягненням формалістів у поборюванні соціологічно-прагматичних підходів до творчости. Домінанта форми була для нього як дослідника літератури річчю цілком прийнятною й самозрозумілою. Критик категорично заперечував «стару біо-бібліографічну методу» та зусилля «наших причинкарів»³⁷ у її руслі.

³⁵ Wellek R. *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*. Warszawa, 1979. S. 109.

³⁶ Цит за вид.: Croce B. *Aesthetic*. London, 1922. P. 16.

³⁷ Рудницький М. *Між ідеєю і формою*. Львів, 1932. С. 11.

«У деякім розумінні, – пише Рудницький, – у творах мистецтва маємо справу завсіди тільки з формою: себто з тією низкою засобів слова, кольорів та звуків, що доступні нашим змислам; від цілоти тих засобів виходимо, коли творимо собі осуд про їхню вартість, називаючи його ідеєю твору. Ідеї в творі нема; якби вона була в ньому, не існувало б стільки протилежних поглядів, у чому її суть та як вона виглядає»³⁸. Чому б подібні пасажі із книжки галицького критика не визнати дефініціями українського формалізму? Якщо, звісно, говорити про нього як явище історії критики, залишаючи на другому плані індивідуальні та регіональні інтенції. Тоді розмова про формальну школу не ризикує зійти до рівня визнання українського його інваріанту як блідої та перестрашеної тіні російського зразка ОПОЯЗу 1920-х років.

Підхід Рудницького до літератури, певно, не вдалося би звести до спрощених схем чи монотеїстичного методу, є в ньому немало суперечностей. Але в контексті нашого творчого пошуку чому б і не спробувати вписати його ім'я в «українську версію формалізму»? Прямих підстав для цього, справді, небагато, але ж і у випадку Чижевського їх не більше. Напевно, естетична думка Рудницького радше прямує тим шляхом, який згодом на Заході викристалізувався в «нову критику» Т. С. Еліота.

Шлях формального методу в нашому національному дискурсі є виразно особливим у багатьох сенсах – спізненим, дискретним, неоднорідним, еkleктичним. Акцентуючи на його відмінностях від російського формалізму 1920-х, ми наочніше бачимо також різність геокультурних ситуацій та традицій у Росії та Україні ХХ століття, попри цілеспрямовані, методичні і, зрештою, переважно таки успішні спроби нівеляції цих різночитань та асиміляції українства з боку режиму. При цьому залишимо без пафосних коментарів особисті контакти з російськими ученими-формалістами І. Айзенштока чи О. Білецького, адже вони в нашому контексті мають значення радше формальне, до того ж схиляють до прямолінійної «впливології». Докладнішого аналізу, на наше переконання, потребує проблема двох моделей формального методу – східноукраїнської та західноукраїнської, їх синхронності й асинхронності у розробці ідей художньої форми. Якщо вдасться в якийсь більш-менш переконливий спосіб зрівноважити ці дві (досить умовні, зрештою) доктрини, то тоді можна буде предметніше говорити про «українську версію формалізму».

У кожному разі, питання, яке ставить С. Матвієнко, не видається риторичним, бо опертя на інтелектуальну традицію «інакшости» сьогодні дуже гостро бракує нашій літературознавчій думці. Навіть якщо версія українського формалізму виглядатиме поки що надто туманною чи, може, й мітичною, справа того варта. Треба провокувати себе самих подібними важкими

³⁸ Там само, с.172.

питаннями, коли хочемо вибудувати модель національного інтелектуального життя як повноцінну й невторинну. На часі так само розмова про елементи структуралізму в нашій повоєнній науці, про пошуки методу шістдесятниками (наприклад, статті І. Світличного, М. Коцюбинської, В. Скуратівського або розлогий есей В. Стуса про Тичину).

Насамкінець ще одна увага до характеристики російської формальної критики. Щиро сказати, рецепція ідей провідних діячів ОПОЯЗу – Ю. Тинянова, В. Шкловського, Б. Ейхенбаума, В. Жирмунського – для українського літературознавства і сьогодні видається досить актуальною. Не варто соромитися зізнання, що ми надто мало читали й обговорювали російських формалістів (не тільки у 1920-х роках, там уже нічого виправити не зможемо, а й тепер!), хоча, за логікою парадоксу, вони для нас загалом цілком доступні – у прямому й переносному сенсі слова. Сьогодні дефініція В. Шкловського: форма є тим, що робить із мовного повідомлення твір мистецтва, – виглядає зовсім легітимною й аксіоматичною, а не революційною, як свого часу. Зайве наголошувати, що нині досвід формальної критики потребує вписування в нові й нові контексти гуманітарної науки початку ХХІ століття. Утім, для українського літературознавства завдання, як ніколи, актуальне³⁹.

Досвід формалістичного літературознавства став підвалиною естетичних теорій ХХ сторіччя. Так, Рене Веллек охоче зізнавався у впливах, яких зазнав від формалістів, але так само впевнено йшов далі, долаючи слабкі сторони опоязівців. Він свідчив: «Хоча я учень російських формалістів і німецького *Stilforscher*, однак не думаю обмежувати літературознавчих студій до досліджень звуку, вірша і композиційних засобів чи лексики й синтаксису»⁴⁰.

Уроки формального методу поширюються на концентричні кола теоретичної самосвідомості сучасної літератури. Дозволю собі насамкінець ще одну цитату. Уже згадуваний голландський теоретик модернізму та постмодернізму Д. Фоккема, оцінюючи значення формальної школи ОПОЯЗу, писав: «Російські формалісти, особливо у пізніших публікаціях, заклали підвалини системних досліджень під чергову зміну літературних систем. Вони цікавилися стилістичними й композиційними засадами, що їх можна віднайти не тільки в одному тексті, і замислювалися над враженням, яке можуть узагалі викликати літературні тексти. Коротко кажучи, вони присвячували багато уваги системі композиційних і тематичних конвенцій, котрі скеровують продукцію й рецепцію тексту. Вивчали літературну систему не тільки в аспекті синхронії, а

³⁹ Про це пише Тамара Гундорова, стверджуючи потребу бути не поверховими «завойовниками» Заходу, а вникливими аналітиками та інтерпретаторами попереднього досвіду літературознавства ХХ століття: «[...] Переймаючи знання «Іншого», не перекладаймо на нього вину. Знецінюючи імена, теорії та поняття, позбавляючи їх неповторної «аури», стаємо критиками-споживачами». Див.: Гундорова Т. Методологічний тиск. *Критика*. 2002. Ч. 12. С. 17.

⁴⁰ Wellek R. *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*. S. 402.

й діахронії. [...] Заклали підвалини семіотичного літературознавства»⁴¹. Можливо, якщо оцінювати явище російського формалізму в його цілості й різномірності (а нам до такого синтезу досі важко прийти!), цей висновок видасться цілком слушним. Принаймні тепер не маємо підстав для звинувачень Фоккеми у надмірній пересаді.

⁴¹ Fokkema D. W. *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*. S. 12-3.

ТРАКТАТ ІВАНА ФРАНКА «ІЗ СЕКРЕТІВ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ» ЯК ПРЕДТЕЧА УКРАЇНСЬКОЇ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ

Протягом свого розвитку літературознавство немовби постійно переміщувало увагу з одного на другий об'єкт – з художнього твору на автора, з автора на читача. Унаслідок цього формувалися методологічні принципи наукового аналізу: біографічний метод, психологічна школа, структуральна поетика, рецептивна естетика тощо. Висловимо гіпотетичне й зовсім не категоричне припущення, що з часом неозорий масив літературознавчої науки – минулої, сучасної та майбутньої – може бути структурований за категоріями «автор», «художній твір», «читач».

Якщо термін «рецептивна естетика» широко вживаний, бо презентує популярний у сучасному літературознавстві методологічний напрямок, то поняття «рецептивна поетика» перебуває у стадії самоствердження, система його методологічних принципів лише формується. Проте можна запевнити, що власне рецептивна поетика глибоко закорінена в український ґрунт. Існує класика рецептивної поетики, представлена концепціями українських учених Олександра Потебні та Івана Франка. Їхні думки стосовно психології сприймання художнього тексту перебувають у досить великому і складному контекстуальному полі сучасного літературознавства, яке в ланцюгу «автор – художній твір – читач» усе більше зосереджує увагу на останній ланці – «читач». Зацікавлення проблемою психології художнього сприймання, що з'явилося в 70–80-х роках у радянському літературознавстві (див. збірники: «Содружество наук и тайны творчества». – М., 1968; «Творческий процесс и художественное восприятие». – Л., 1978; «Взаимодействие наук при изучении литературы». – Л., 1981 тощо) було породжене певним ритмом, що обумовлювався логікою розвитку світової науки про літературу: літературознавство втомилася від аналізу художнього твору як іманентної структури, розчарувалося його результатами і все більше переймалося проблемами впливу художнього тексту на читача. Частково цей інтерес був спровокований розвитком теорії комунікації, що зацікавлено вивчала технології словесного впливу на реципієнта.

На думку А.Дранова, рецептивна естетика диференціюється на кілька тенденцій, серед яких найбільше виразняються такі: 1) теоретико-пізнавальна (феноменологія, герменевтика); 2) емпірично-соціологічна (соціологія смаку і сприйняття); 3) психологічна (вивчення психічних процесів і механізмів

рецепції); 4) соціально-інформативна (вивчення соціальної ролі засобів масової інформації)⁴².

Автори монографії «Літературознавча рецепція і компаративістський дискурс» додають до цього переліку ще один напрям – «рецептивну поетику»⁴³. Вони зауважують, що прагнення моделювати процес впливу на читача як спосіб розкриття поетикальної структури самого твору культивується в деяких європейських літературознавчих центрах. А це засвідчує, що у європейському літературознавстві відбувається процес кристалізації методологічного концепту «рецептивна поетика».

Український досвід виступає частиною цього процесу. Сьогодні він чималий, наповнений спробами аналізу багатьох текстів різних авторів з рецептивних позицій (див.: «Душа моя сонця намріяла...»: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини» (К., 1986), «Поетика Бориса Олійника» (К., 1989); «Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація» (К., 1998); «Світ «Велесової книги» (Кіровоград, 2001) тощо).

Отже, по-перше: дослідження поетики художнього твору, що відбувається як моделювання його впливу на читача, виступає одним із найрезультативніших способів виявлення «секретів» генерування художньої енергії. А це, як відомо, одне з найголовніших завдань літературознавства.

По-друге: цей дослідницький концепт здатний повноцінно реалізуватися, лише ґрунтуючись на методології системного підходу, що визнає прийом найменшим, неподільним складником поетики літературного твору, а через те конституює та увиразнює категорію «функція» (є прийом, отже – є і його функція). Залежність «прийом – функція» органічна, а тому ефективна в методології.

По-третє: дослідження функції окремого прийому набуває науковості, а отже, і точності, якщо здійснюється із застосуванням психологічного інструментарію. Ідеться про виявлення психологічної реакції рецепієнта на застосований автором прийом впливу. Це дає можливість переконливо, на науковій основі, змоделювати вплив поетикальної системи (тобто системи прийомів) твору на реципієнта.

Рецептивна поетика – перспективний напрям сучасного літературознавства, що має серйозні переваги над попередніми методологічними поетикальними системами (традиційно-філологічною, структурною).

Знаменитий трактат І.Франка «Із секретів поетичної творчості» виступає класикою рецептивної поетики. У чому ж виявляється класичність? По-перше,

⁴² Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004. С. 353.

⁴³ Літературознавча рецепція і компаративістський дискурс / За ред. Р. Гром'яка. Тернопіль, 2004. С. 43.

трактат І.Франка раз і назавжди довів продуктивність поєднання двох наук – психології й літературознавства. Парадокс полягає в тому, що з часу появи «Із секретів...» у нашому літературознавстві (і, здається, не тільки в нашому) не знайдеться праці, в якій би так переконливо розв'язувалися за допомогою психологічного інструментарію суто літературознавчі проблеми.

Трактат І.Франка – продукт першої хвилі психологізації гуманітарних наук, що відбулася в останніх десятиліттях ХІХ віку. Саме на перших етапах свого розвитку наука про літературу і психологія мали підвищену здатність до взаєморозуміння. Пізніше, коли масив кожної з цих наук набув розгалуженості та спеціалізації, взаємодія між ними значно послабилася. Настав час «вузьких» спеціалістів, що не ризикували виходити за межі своєї наукової проблеми.

Цей факт дає підстави говорити про один із чинників кризового стану літературознавства, яке все більше герметизується. Відсутність спілкування із «зовнішнім середовищем» означає самовиродження. Щоб переконатися, варто лише придивитися до характеру наукових смислів, що породжуються в сучасних наукових напрямках – постмодернізмі, постструктуралізмі, «новій критиці», феноменології, герменевтиці, феміністичній критиці, психоаналізі. У жодному разі не заперечуючи важливості цих напрямків, усе ж треба погодитися, що нові наукові смисли, які виникають у їх герметизованих, пройнятих снобізмом, світах, нюансові або ж метеликові, важко вловити. Ці смисли, по-перше, маргінальні, периферійні, віддалені від «того, що зветься суть»; по-друге, їх істинність завжди відносна.

Незважаючи на те, що сучасна наука (естетика, психологія, теорія літератури) має величезні напрацювання з кожної проблеми, що розглядалися у трактаті «Із секретів...», усе ж Франкові концепти не можна відправляти в «архів» як безнадійно застарілі. Навпаки, дуже корисно опуститися або ж піднятися до них, щоб виразніше побачити, краще зрозуміти й оцінити ті нашарування, що були нагромаджені подальшим розвитком науки. Це стосується всіх без винятку Франкових думок, починаючи з міркувань про природу наукової критики, якими розпочато «Із секретів...», і завершуючи темпераментними висловлюваннями про суть естетичного – вони складають *pointe* трактату. Скажімо, розглядаючи концепт про нижню та верхню свідомості, який І.Франко вибудував, опираючись на досягнення тогочасної психологічної науки (В.-М.Вунд, Г.Штейнталь, М.Дессуар та ін.), маємо можливість критично оглянути те величезне наукове нашарування, що виросло над даним концептом у вигляді психоаналітичного підходу.

У Франковому трактаті є важливий момент, над яким майже не відбулося нашарування у вигляді подальших наукових розробок. Цей момент вирізняв дослідження І.Франка серед інших вагомих праць, що з'явилися в період

першої й досі найпродуктивнішої хвилі психологізації гуманітарних наук, що відбулася в останніх десятиліттях ХІХ віку. Це стає очевидним, якщо порівняти трактат «Із секретів...» із працею Еміля Геннекена «Спроба побудови наукової критики»⁴⁴, в якій обґрунтовувався літературознавчий дослідницький напрямок «естопсихологія» (естетична психологія). Талановитий французький учений, який, на жаль, рано, у тридцятирічному віці, пішов із життя, вельми переконливо доводив, що психологізація літературознавства виступає одним із засобів підвищення ефективності науки про літературу. Між працею Е.Геннекена і трактатом І.Франка відчутний перегук, який навряд чи з'явився як результат прямого контакту – найвірогідніше збіг у деяких позиціях пояснюється тим, що обидва талановиті автори тонко відчували «повів часу», прихід того періоду в розвитку гуманітарної науки, коли визріла потреба її психологізації.

Е.Геннекен виходив із того, що літературні твори варто розглядати під трьома кутами – естетичним, психологічним та соціологічним. Він наголошував, що при дослідженні літератури треба виявити своєрідність емоцій, що породжуються твором, а також (зверніть увагу!) засоби, якими вони викликаються (породжуються, генеруються). Таку ж засадничу для рецептивної поетики думку висловив І.Франко. Проте, на відміну від Е.Геннекена, він не лише констатував цей важливий методологічний принцип, а й здійснив винятково вдалу, із застосуванням новаторських методичних прийомів, спробу дослідити чинники естетичної сили твору шляхом моделювання його впливу на внутрішній світ читача. При цьому він сміливо й винахідливо використовував інструментарій тогочасної психологічної науки.

Власне, ця частина його трактату, де секрети поетичної творчості пояснюються шляхом аналізу конкретних текстів із рецептивних позицій (тобто з позицій психології сприймання), залишається особливою сторінкою не лише в історії української, а й світової літературознавчої думки.

На жаль, до геніального напрацювання І.Франка мало зверталися, його майже не задіювали в літературознавчій практиці. І не лише тому, що в радянські часи трактат І.Франка кілька десятиліть був заборонений нібито через його «ідеалізм», а й тому, що для оволодіння пропонованим дослідницьким підходом треба було освоїти психологічний інструментарій.

Водночас літературознавча наука, особливо та її найпосутніша частина, що займалася осмисленням секретів художньої творчості, тобто поетикою, перебувала в постійному пошуку методологічного інструментарію, який би допоміг ті секрети розкрити. Напрямки цих пошуків постійно змінювалися (традиційно-філологічне спрямування, формальна школа, структуральна

⁴⁴ Див.: Геннекен Э. Опыт построения научной критики. СПб., 1892.

поетика, інформаційно-математичні, семіотичні підходи). Наприклад, можна згадати термін «очуднення» (рос. «остраннение»), що був уведений Віктором Шкловським і виявився вельми резонансним. На нього не раз орієнтувалися не тільки в літературознавстві, а й у кінознавстві, театрознавстві, загалом в естетиці. Саме це поняття, вже перейменоване й дещо трансформоване, стало однією з найвживаніших операційних категорій рецептивної естетики. І.Франко залишається єдиним ученим, що надав цій категорії науково-доказового, а отже, фундаментального обґрунтування.

Літературознавство, особливо ж у своїй методологічній частині, безприкладно ентропійна або ж анархічна наука, в якій окремих напрямом через егоїстичну потребу вибудувати себе лише зі свого матеріалу мало прислухався до того, що відбувається в інших. Тому часто один і той самий концепт присутній під різними назвами в різних методологічних напрямках. Це не міграція концептів, а цілком автономне їх формування в межах певного спрямування. З одного боку, їх повторюваність сигналізує про їх істинність, із другого – це нагадує «винайдення велосипедів», і причина одна: усім концептам бракувало наукової доказовості.

Парадокс полягає в тому, що більшість тих концептів уже мала обґрунтування на базі психологічної науки у згаданому трактаті І.Франка. Але оскільки трактат фактично не засвоювався літературознавчою наукою, до причин, що обумовили такий парадокс, треба додати ще одну, імовірно, найсуттєвішу, її можна передати назвою відомої статті Ліни Костенко – «геній в умовах заблокованої культури». Для порівняння: концепти, що вийшли від членів групи ОПОЯЗ (Б.Шкловський, Б.Ейхенбаум, Ю.Тинянов та ін.) швидко й надовго стали складовими європейської та світової теоретико-літературної науки. За своєю значущістю й науковою перспективністю ідеї трактату І.Франка не поступалися знахідкам російської формальної школи.

Методологічна концепція, розроблена у Франковому трактаті, цілісна, системно організована. Вона має кілька засадничих, тісно взаємопов'язаних принципів, що відіграють функцію системостворчих чинників. Перший принцип: «Літературна критика мусить бути, по нашій думці, поперед усього естетична, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового дослідження, якими послугується сучасна психологія»⁴⁵. Як відомо, у наступні часи літературознавство не пішло шляхом, що його пропонував мислитель. Він же глибоко, без найменших сумнівів, був переконаний у правильності своєї позиції: «Могло б здаватися, що се така ясна річ, що властиво не варто було так довго колесити, щоби дійти до неї, і нема пощо з таким притиском виголошувати сю тезу. Адже ж естетика є властиво

⁴⁵ Франко І. Із секретів поетичної творчості. *Збір. тв. У 50 т.* К., 1981. Т. 31. С. 53.

наука про почування, спеціально про відчуття артистичної краси, – значить, є частиною психології»⁴⁶. Отже, перший методологічний принцип, висунутий І.Франком, полягає у визнанні того, що пояснювати вплив літературного твору на читача, тобто розкривати секрети його художньої сили, необхідно за допомогою інструментарію психологічної науки.

Другий засадничий принцип сформульований на останній сторінці трактату: «... в артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить її основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження.

Уяснивши собі те, ми відразу виходимо з метафізичного туману із пустої гри абстрактними поняттями і стаємо на полі реальних явищ, доступних для докладної обсервації і експерименту»⁴⁷.

І.Франко розумів твір як сукупність текстових засобів, що впливають на читача. Для нього це навіть не визначення, а кинуте мимохідь зауваження, що не потребує доказів. Навіть зі своєю прозорливістю він не міг передбачити, що в майбутньому літературознавстві з'являться такі химерні моменти, коли твором називатиметься не скомпонований автором текст, а його відтворення у свідомості реципієнта. Це положення все ж таки не ствердилося в науці, поступившись поміркованішому концепту, згідно з яким відтворення тексту у свідомості читача відбувається за програмою, закодованою в самому тексті. Певною мірою це відтворення індивідуальне, таке, що визначається особливостями читача – його індивідуальним досвідом, специфікою внутрішнього світу (див., наприклад, феноменологічний напрям).

Взаємопов'язаність двох зазначених принципів пояснюється так: твір виступає системою засобів, кожний з яких «бере участь» у впливі на читача, здійснюючи при цьому «свій маневр» – свою функцію. Щоб дослідити цю функцію, пояснити процес утворення естетичної емоції, необхідно вдаватися до інструментарію психології.

На подібних засадничих принципах стоїть рецептивна поетика. Поетика твору сприймається як система прийомів (засобів). Якщо є прийом, то є і його функція, яку можна дослідити, удаючись до психологічного інструментарію (див. розділ «Системно-цілісна організація літературного твору» у кн. Клочка Г. «У світлі вічних критеріїв». – К., 1989).

Більша й основна частина трактату «Із секретів...» присвячена розкриттю таємниці художності поетичних текстів через пояснення функцій літературних прийомів, з яких зіткано твір. Як митець, майстер слова, що знав творчу технологію зсередини, І.Франко виявляв ці прийоми з неперевершеною

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Там само. С. 118.

винахідливістю й точністю. Як видатний мислитель-аналітик, він моделював їх функції, тобто вплив на читача. І це робилося ґрунтовно, у певному методологічному алгоритмі, на широкому й досить розмаїтому матеріалі, в якому домінувала поезія Тараса Шевченка. Зрозуміло, такий вибір пояснювався тим, що поезія Тараса Григоровича зіткана з довершених у мистецькому плані прийомів, більшість яких досі нерозгадана. Частина трактату, в якій І.Франко здійснював аналіз конкретних творів, залишається для рецептивної поетики своєрідною класикою, що не тільки засвідчує триумфальні можливості винайденого ним способу розкриття й пояснення таємниць художності, а й містить цінний методологічно-методичний досвід, який ще потребує осмислення.

Цей досвід був і залишається унікальним. У тих напрямках літературознавства, які так чи так наближені до рецептивної поетики (феноменологія, рецептивна естетика, рецептивна критика) і схильні до моделювання процесів сприймання літературного твору читачем, дуже рідко трапляються спроби дослідити вплив конкретної текстової структури на сприймача. Натомість представники зазначених напрямків вибудовують свої міркування на абстрактному рівні, варіюючи окремі висновки про способи впливу художнього тексту на читача або про способи сприймання читачем художнього тексту. Одна з таких постійно варійованих думок стосується того, що у феноменології означається як «інтенціональність». Ідеться про спрямованість свідомості на об'єкт, що дозволяє особистості створювати, а не пасивно сприймати навколишній світ у його предметності. Іntenціонально сприйнятий світ – це світ, витворений особистістю у процесі освоєння зовнішнього, «об'єктивного». Твір – інтенціональний продукт. Тут заперечень немає (повторюємо: ця думка варіюється й набуває різних термінологічних найменувань, починаючи від О.Потебні, але ось біда: далі таких констатацій справа не йде). На цьому весь пізнавальний потенціал наукових напрямків, що близькі до рецептивної естетики, вичерпується. Так, твір виступає інтенціональним явищем, що створений у свідомості читача, відповідно до його, читача, інтенціональності. Однак майже не йдеться про те, що інтенціональність читача у процесі сприймання твору перебуває під величезним формуючим впливом тексту. Цей вплив теж має свою спрямованість (інтенцію). Рівень художності твору, його впливовість визначається силою його інтенції або ж, іншим словом, його енергетикою. У світі, що утворюється у свідомості читача у процесі цілісного сприймання художнього твору, звичайно ж є якась складова індивідуального світу читача. Проте домінує світ, витворений письменником і переданий читачеві через текст. Хай тут аргументом буде геніальна у своїй простоті й точності дефініція мистецтва, що належить

Л.Толстому: «Мистецтво – це людська діяльність, яка полягає в тому, що одна людина певними зовнішніми знаками свідомо передає іншим пережиті нею почуття, а інші люди заражаються цими почуттями і переживають їх»⁴⁸. Художність тексту визначається мірою його тотальної мобілізованості (його системною організованістю) на «зарядження» читача певними смислами та емоціями. Усі секрети художньої творчості містяться в тексті – на жаль, змушені констатувати цю істину з метою автономізуватися від породжених постмодерністською ситуацією поглядів.

Порівнюючи набуток рецептивної естетики і близьких до неї напрямків про секрети художнього слова, що перебувають в активі, з відкриттями, здійсненими у трактаті І.Франка, доходимо висновку про наукову успішність трактату. І.Франко аналізував конкретні тексти, а не пояснював секрети художності абстрактно, як це роблять представники рецептивної естетики. Талановитий митець володів безліччю ексклюзивних виражально-зображувальних прийомів, кожний з яких і був своєрідним секретом художності. Високохудожній твір за своєю структурою неповторний. Кожна спроба «зразкового» (У.Еко), «імпліцитного» (В.Ізер) чи ж «інформованого» (С.Фіш) читача-інтерпретатора змоделювати вплив тексту на реципієнта містить у собі великі можливості у розкритті секретів художності. Тих секретів безліч. Звичайно ж, вони класифікуються на базових парадигмах як філології, так і психології, набуваючи концептуальності.

Отже, секрети художності найдоцільніше вивчати шляхом аналізу конкретних художніх текстів за умови, що цей аналіз на засадах рецептивної поетики здійснюється зразковим (імпліцитним, інформованим) читачем-аналітиком.

Основний методологічний принцип розробленого І.Франком способу аналізу полягав у тому, що письменник визнавав величезну роль уявлень, які виникають у свідомості читача у процесі сприймання текстів. Саме тут рецептивна поетика, для якої даний принцип засадничий, пересікається з феноменологічним підходом.

Здійснений І.Франком конкретний аналіз поетичних текстів однозначно засвідчує, що момент виникнення у свідомості читача образних уявлень запліднений емоційністю, яка для дослідника має естетичну сутність. Емоції ж, якщо вони набувають естетичного забарвлення, виражають смислову енергію. Розгадка таємниць художнього тексту полягає в розкритті його здатності викликати в читача перш за все зорові уявлення. Поява слухових і дотикових вражень не ігнорується, їм віддається належне, вони часто супроводжують

⁴⁸ Тостой Л. Про мистецтво. К., 1979. С. 290.

зорів. Аналізуючи конкретні поетичні тексти, І.Франко переконливо розкрив чимало прийомів, завдяки яким текст збуджує уяву читача.

Дослідник виокремив два головних «змисли», зоровий та слуховий, поставив їх у центрі двох проблем – «поезія і музика», «поезія і малярство». Ці проблеми в той час не були новими. Та й тепер вони вельми актуальні, якщо взяти до уваги інтерес до синтезу мистецтв. У вирізненні зазначених проблем існує вагомий методичний сенс, досі недостатньо осмислений і використаний. Таке виокремлення утворює два наукових поля, кожне з яких може розроблятися автономно, що означає формування окремих систем адекватних дослідницьких прийомів, окремих наукових тезаурусів і досвідів. Ідеться про можливість серйозного прориву в розумінні енергетики художніх текстів, що мають міметичну природу: поєднання виражальних можливостей слова, музики й живопису виступає одним із чинників інтенсифікації художнього впливу. На жаль, обидва зазначені наукові поля з часів І.Франка розроблені недостатньо. Поява «Сонячних кларнетів» Павла Тичини частково стимулювала розробку проблеми синтезу мистецтв слова й музики. Проте дослідники не помітили, що дивовижна художня енергетика знаменитих «сонячнокларнетних» поезій однаково породжена не тільки музичним, а й живописним началом: художнє мислення П.Тичини сформувалося не тільки під впливом його абсолютного музичного слуху, а й неабиякого таланту до живописання.

Створюється враження, що наше літературознавство вже давно змирилося зі своєю неспроможністю домогтися вагомого успіху в підкоренні фортеці під назвою «поетика Тараса Шевченка» – джерела вулканічної енергетики Шевченкового слова досі нерозгадані. Недостатньо вивченим залишається візуальний компонент поезій «Кобзаря», який при вмілому аналізі з Франкових рецептивних позицій, тобто з позицій рецептивної поетики, здатний розкрити найвагоміші секрети художньої сили Шевченкових поетичних текстів. Чомусь майже не береться до уваги, що Т.Шевченко був професійним живописцем, дивився на світ як живописець, і це стало органічною складовою його художнього мислення. Творені ним тексти повністю відображають цю складову.

У трактаті міститься чимало спостережень, які можна інтерпретувати як першовитоки окремих засобів методики моделювання художнього впливу текстів на реципієнта. І.Франко застосовував прийоми, схожі на семіотичні, здійснив чимало спроб пояснити природу сугестивного впливу, наблизився й до методичного підходу, який пізніше в рецептивній естетиці та герменевтиці найменувався як «побудова смислу».

Для моделювання функцій багатьох поетикальних прийомів І.Франкові переважно не вистачало відповідного психологічного інструментарію, що не

був ще напрацьований у тогочасній психології. Одне з перших питань, з яким зіштовхується літературознавець, аналізуючи функціональність прийомів мовного рівня, стосується механізму виникнення зорових уявлень і їх зрощень із певними емоційними станами. Не обійтися без допомоги психологів і у вирішенні питання про механізми навіювання, якими наділені високохудожні тексти тощо.

Якщо І.Франкові не вистачало даних психологічної науки для пояснення функціональності того чи того прийому, він «брав на себе» моделювання його впливу на реципієнта. Як митець, він пізнав із середини процес творення секретів художності; як людина з рідкісним аналітичним розумом, він був здатний розкрити й пояснити ті секрети.

Підсумовуючи, зауважимо, що сучасне літературознавство вже давно перебуває в латентному стані безпорадності, коли йдеться про розкриття секретів художності. Поява нових наукових напрямків і ті скромні результати, що стають їхніми набутками у сфері поезики, лише підтверджують наявність методологічної кризи.

Трактат І.Франка «Із секретів поетичної творчості» із часу його написання й до сьогодні залишається чи не найефективнішим у пізнанні секретів генерування літературним текстом художньої енергії. Такий успіх був забезпечений багатьма чинниками, серед яких могутній аналітичний дар І.Франка, що підсилювався здатністю до інтроспекції – глибокого спостереження «бурхливих процесів творчості, що проходили у його власній душі – душі художника, що обігнав час»⁴⁹; головний методологічний принцип, що його застосував І.Франко, – моделювання на засадах психології художнього сприймання процесу впливу літературних прийомів на реципієнта. Цей методологічний принцип визначальний для рецептивної естетики, що сформувалася в координатах системного підходу. А отже, рецептивна поезика ґрунтується на визнанні літературного твору як системно організованої цілісності, найменший компонент якої – прийом. Трактат І.Франка містить величезний спектр засобів дослідження функцій прийомів. Пояснення таких функцій власне й виступає розкриттям секретів художності літературного тексту.

м. Кіровоград

⁴⁹ Адельгейм С. Естетичний трактат Івана Франка і проблема психології творчості . *Франко І. Із секретів поетичної творчості*. К., 1969. С. 4-5.

ВИМІРИ ФІЛОСОФСЬКОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Видається, що міркування про універсальне значення герменевтики не прояснюють його, а навпаки, роблять ще загадковішим. Ми бачимо, що буквально до останніх років життя Г.-Г.Гадамер відстоював особливий вимір філософської герменевтики, відмежовуючи її від різноманітних спроб методологічного застосування, викликаючи у багатьох роздратування своїм «традиціоналізмом». Він стверджував, що «суть герменевтичного усвідомлення полягає в тому, що воно має виникати з герменевтичної практики»⁵⁰, але, попри все, її не можна розуміти як метод, оскільки «застосування наукових методів ще не досить, аби гарантувати істину»⁵¹.

Теоретики, що перебували «на боці» Гадамера, здебільшого повторювали його твердження як викладачі, що передають традицію далі, мало просуваючись, однак, у відповіді на питання про застосування філософської герменевтики. Отже, нам необхідно з'ясувати, як саме філософська герменевтика набуває практичного втілення.

Шлях наукового пізнання недостатній для розв'язання універсальної герменевтичної проблеми нерозуміння, бо тут відбувається певне свідоме самообмеження в рамках обраного методу, а звідси – неминуче звуження погляду на людину і світ. М.Гайдеггер пише, що «цей стан справ ґрунтується на тому, що наука не мислить. Вона не мислить, тому що спосіб її діяльності та її засоби ніколи не дадуть їй мислити – мислити так, як це роблять мислителі»⁵². Гайдеггер розрізняє «розрахункове мислення і сутнісні роздуми»⁵³, де перше відповідає науковому пізнанню, а друге – всеохопному філософському розумінню. Звертаючись до гуманітарної галузі, Гадамер називає особливі способи віднайдення істини: «Саме так гуманітарні науки зближуються з тими способами здобування досвіду, які перебувають поза сферою науки: з досвідом філософії, з досвідом мистецтва і з досвідом самої історії. Все це такі способи набуття досвіду, в яких заявляє про себе істина, що не надається до перевірки методологічними засобами науки»⁵⁴.

Людина потребує належного розуміння себе в контексті відповідей на сутнісні питання, які, за М.Гайдеггером, зводяться до одного – про сенс її буття. Отже, у центрі філософської герменевтики, що є способом (само)розуміння,

⁵⁰ Гадамер Г.Г. Істина і метод: У 2-х т. К., 2000. Т. 2. С. 7.

⁵¹ Там само. С. 453.

⁵² Гайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 137.

⁵³ Там само. С. 104.

⁵⁴ Гадамер Г.Г. Істина і метод: У 2-х т. К., 2000. Т. 2. С. 7.

перебуває людина як певний феномен, що виявляється через складний комплекс взаємозв'язків з іншими людьми і світом. Людність спирається не на теоретично закріплені визначення, а на філософію як на динамічний і безупинний процес (само)осмислення. Ми можемо вести мову про якість цього процесу і здатність людини в різні історичні періоди до такого способу розумової діяльності.

Антична спадщина. «Герменевтичний феномен сам є способом філософування, – каже Гадамер, – у цьому універсумі ми не замкнені, немов у непорушних кордонах, а навпаки: якому ми відкриті»⁵⁵. Тобто він певною мірою прирівнює філософію до герменевтики, вказуючи також, що це «відповідальне філософування»⁵⁶. Тоді в чому полягає відмінність? Відмежування філософської герменевтики від наукового методу означає повернення до ідеї філософії як незалежного й нічим не обмеженого міркування, виникнення якої відбулося у Стародавній Греції. Ця традиція у стосунку до герменевтики поділяється на три складові частини. По-перше, це згаданий спосіб філософування, на який спирається філософська герменевтика. По-друге, ми маємо грецькі рефлексії над власне герменевтичним феноменом. Сократ указував на «небезпеки» писемності: «Витвори живопису стоять немов живі. А коли їх про щось запитаєш, вони поважно мовчать. Так само й написані твори. Тобі здається, що вони мислять і говорять, а якщо, бажаючи чогось навчитись, їх запитати про щось із того, що в них сказано, то вони завжди твердять те саме. Кожен раз написаний твір мандрує то сюди, то туди і стає однаково доступним як для тих, хто його розуміє, так і для тих, кому він не призначений. Він не знає, до кого має промовляти, а до кого – ні. А коли його зневажають, і незаслужено ганьблять, він потребує допомоги свого творця, бо сам не спроможний себе захистити чи собі допомогти»⁵⁷. Завершений твір отримує власне життя й може промовляти до різних людей по-різному, потребуючи, отже, правильної інтерпретації, на яку спроможна лише мисляча людина.

У Платона герменевтика стає різновидом мистецтва, близьким до поезії. Поети, як і боги, називають речі правильними іменами, такими, що визначені від природи. Вони свого роду інтерпретатори богів, тому нам «залишається вчитися в Гомера та інших поетів»⁵⁸. Філософ наближається до поета у спроможності «надання світові правильних імен». Водночас від філософа слід відрізнити мислителя іншої категорії, який, на думку Платона, паразитує на чужих думках і вводить людей в оману: «Мудрецем його неможливо назвати,

⁵⁵ Там само. Т. 1. С. 9.

⁵⁶ Там само. Т. 1. С. 10.

⁵⁷ Платон. Діалоги. К., 1995. С. 334.

⁵⁸ Платон Сочинения: В 4-х т. М., 1990. Т. 1. С. 623.

адже ми визнали його таким, що не знає. Будучи наслідувачем мудреця, він, звичайно, одержить утворене від нього ім'я (софіст)»⁵⁹. На відміну від поета, філософ уже «знає» не лише про правдиве відображення й називання світу, а й також про істинність судження.

Хто ж такий софіст? Цю людину сьогодні, можливо, ми б назвали критиком. «Цим іменем позначається засноване на особистому погляді лицемірне наслідування мистецтва, що заплутує іншого в суперечностях, наслідування, що належить до частини зображувального мистецтва, яка творить примари й за допомогою промов виділяє в мистецтві не божественну, а людську частину штукарства»⁶⁰. Поки що не йдеться про те, що прочитання твору тягне за собою створення нового тексту. Також звернімо увагу на відкидання Платоном «людського» компонента мистецького чи філософського твору. До цього питання пізніше повернеться християнська герменевтика, замислюючись над сутністю людяності.

Висловлювання власних поглядів є, за Аристотелем, інтерпретаційною діяльністю. На цьому також наголошує Гадамер, коли каже про мову як про істинний центр людського буття, співіснування, розуміння й порозуміння. «Людина насправді, як сказав Аристотель, – це істота, яка має мову. Все людське має бути сказаним»⁶¹. Аристотель звертає увагу на роль логіки, граматики й контексту у формуванні істинних та хибних висловлювань, оскільки думка сама по собі, яка «з'являється в душі, не є істинною чи хибною»⁶². Пізніше стойки розрізнятимуть буквальний та алегоричний смисл, «зовнішній» і «внутрішній» логос. Для них важливо було зрозуміти алегоричний, прихований сенс висловленого.

По-третє, у контексті грецької традиції було поставлене питання про смисл буття, яке М.Гайдеггер пов'язував з досократиками, зокрема з Анаксимандром, Гераклітом, Парменідом. На відміну від сучасної філософії, для греків воно було цілком органічним. За Гайдеггером, розуміння становить спосіб людського існування. Але будь-яке розуміння зрештою редукується до цього головного питання про смисл буття. «Людина прагне охопити цілісність землі та її атмосферу, присвоїти собі приховану владу природи у формі її сил і підкорити хід історичного здійснення планам та порядкам певного керування землею. І та ж бунтівна людина не в змозі просто відповісти на питання, що є? чи що це є? або сказати, що, певна річ, є. [...] Ціле суцього є єдиним предметом

⁵⁹ Там само. Т. 2. С. 345

⁶⁰ Там само.

⁶¹ Гадамер Г.Г. Істина і метод: У 2-х т. К., 2000. Т. 2. С. 140

⁶² Аристотель Сочинения: В 4-х т. М., 1978, Т. 2. С. 93

однієї-єдиної волі до підкорення. Простота буття розсіяна в одній-єдиній забудькуватості»⁶³.

Християнська визначеність. Г.-Г.Гадамер зазначає, що вихід на якісно інший рівень розуміння герменевтичного феномена був зроблений Св. Августином. Про це свідчить Ж.Гронден, котрий якийсь за пивом у неформальній обстановці гайдельберзького пабу попросив Гадамера «пояснити дещо більше про те, що включає в себе універсальний аспект герменевтики. Після всього того, що я прочитав раніше, я приготувався до довгої й туманної відповіді. Він на хвилину замислився і відповів чітко й рішучо: «Це внутрішнє слово». Я був вражений. Цього ніде не наголошується в «Істині й методі», хіба згадується в додатковій літературі. Універсальне зазіхання герменевтики ґрунтується на «внутрішньому слові», обговорюваному Августином, і якому сам Гадамер присвятив невелику главу-згадку своєї найважливішої праці?»⁶⁴

Гронден називає Св. Августина «філософом, найвпливовішим серед сучасних герменевтів»⁶⁵. На його думку, Гайдеггер був, безсумнівно, вражений «поведінкою пристрасного інтерпретатора, єдиною турботою котрого було існування істини»⁶⁶ й під впливом якого відбувалося формування такого ключового для філософії Гайдеггера поняття, як *Dasein* (тут-буття). Автор «Християнської доктрини» характеризується не лише як засновник герменевтики, ґрунтованої на правилах, але також як «батько екзистенціалізму»⁶⁷. За словами Гадамера, у цій праці було «закладено головні риси біблійної герменевтики, яка описує не методику теології, а способи переживання біблійного читання»⁶⁸.

Спілкуючись зі своїми студентами, Св. Августин погоджується з можливістю розуміти Св. Письмо «без будь-яких вказівок з боку людини [...], кожен із нас вчив свою власну мову, чуючи її постійно з дитинства, і що кожному іншу мову, яку ми знаємо – грецьку чи єврейську, – ми вивчили таким саме шляхом, чуючи її в розмові чи від якогось учителя. Тепер, отже, припустимо, що ми радимо всій нашій братії не вчити їхніх дітей усім цим речам, тому що під впливом Св. Духа апостоли безпосередньо стали говорити мовою кожної раси; і застерігаю кожного, хто не мав такого досвіду, що він не потребує розглядати себе як не християнина або може, зрештою, сумніватися, чи він досі не одержав Св. Духа? Ні, ні; радше позбутися цієї фальшивої гордині і вчити все, що може бути вивчене від людини»⁶⁹. Тобто раціональний аспект,

⁶³ Гайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 68.

⁶⁴ Grondin J. Introduction to Philosophical Hermeneutics. P.XIII-XIV.

⁶⁵ Там само. Р. 32.

⁶⁶ Там само. Р. 34.

⁶⁷ Там само. Р. 34.

⁶⁸ Гадамер Г.Г. Истина и метод: У 2-х т. К., 2000. Т. 2. С. 140

⁶⁹ Augustine. On the Christian Doctrine (Preface, 5) // <http://www.newadvent.org/fathers/1202.htm>.

пов'язаний із формулюванням певних правил тлумачення тексту, виступає додатком до можливості розуміти Св. Письмо засобами натхненного засвоєння поданих там істин.

Через ці особистісні переживання, пристрасність та екзистенціальну спрямованість Св. Августин підхоплює ігноровану греками «людську частину штукарства». Правильна інтерпретація спирається на віру як певну природну переконаність її автора. Тут присутній важливий ірраціональний чинник, актуалізований християнством, який практично відсутній у попередній античній традиції, що цурається «фанатизму». Пояснюючи це, Гадамер характеризує ставлення Пілата до Ісуса як «скептичне ухилення від «фанатика»⁷⁰. Подібно «повчальним прикладом може бути сцена з Гомера: Телемаха запитують, хто він, і він на це відповідає: «Мою матір звать Пенелопа, проте хто мій батько, цього не можна знати напевно. Люди кажуть, що Одісей». Такий скепсис, що доходить до крайнощів, відкриває особливу здатність греків і далі формувати безпосередність своєї спраги до істини в науці»⁷¹. Ми бачимо, що до грецького скепсису додається християнська пристрасність і визначеність – надзвичайно важливі для розуміння універсального значення герменевтики.

Внутрішнє слово, слово серця постає у Св. Августина образом Слова Божого. Гадамер каже, що «нам слід запитати себе: що ж воно таке, це «внутрішнє слово»? Воно не може бути просто грецьким логосом, розмовою, що душа веде сама з собою. Той простий факт, що «логос» перекладається і словом *ratio*, і словом *verbum*, указує на те, що феномен мови набув у схоластичній переробці грецької метафізики більшого значення, ніж у самих греків»⁷². Для Гадамера очевидно, що тут висвітлюється сутнісний момент мови, оскільки істинне слово промовляє про саму річ і виступає саме по собі. Це внутрішнє слово духу пов'язане у Св. Августина з містерією Трійці, воно настільки ж єдиносутнє мисленню, як і Бог-Син Богу-Отцю. Внутрішнє слово «не належить якійсь окремій мові»⁷³, це певне «розуміння, котре виникає в рефлексивній думці; розуміння, котре справді існувало перед пам'яттю, але було приховано там»⁷⁴.

Перекладати і тлумачити Св. Августина надзвичайно важко. Гронден рухається тут у річищі герменевтичного досвіду Г.-Г.Гадамера: «Доктрина сердечного слова попереджує нас супроти розуміння вербального знаку як граничного. Вербальний знак завжди представляє недосконалий переклад того,

⁷⁰ Гадамер Г.Г. Істина і метод: У 2-х т. К., 2000. Т. 2. С. 45

⁷¹ Там само. С. 46

⁷² Там само. С. 390

⁷³ Augustine. On the Trinity (10) // New Advent: <http://www.newadvent.org/fathers/1301.htm>.

⁷⁴ Там само.

що передбачає щось більше, ніж те, що може бути вимовленим, у порядку охоплення змісту повністю: «Внутрішнє слово, звичайно, не пов'язується з конкретною мовою, воно також не має характеру неясно уявлених слів, зібраних з пам'яті; радше воно є предметом змісту мислення думки до кінця. Враховуючи процес мислення думки до кінця, ми повинні усвідомлювати в ньому процесуальний елемент». Цей процесуальний елемент відсилає до спроби знайти слово й відповідне розуміння. Кожний вираз формулюється тільки як фрагмент діалогу, в якому живуть мови»⁷⁵.

Тобто внутрішнє слово існує у прихованому стані доти, поки воно не буде віднайдене у правильній розмові, яка ведеться на підставі особливої «герменевтично вихованої свідомості»⁷⁶, що уможлиблює здатність чути та розуміти іншого. Така розмова змінює обох учасників розмови або ж інтерпретатора та щойно витлумачений текст. Герменевтика «заохочує не об'єктивацію, але слухання один одного – наприклад, слухання і приналежність до того, хто знає, як розповісти історію. Слухати й розуміти один одного»⁷⁷. На думку Ж.Грондена, «Гадамер навчився від Августина, що значення, повідомлене через мову, «не є абстрактним логічним смислом, подібно до певного твердження, але є актуальною взаємодією, що здійснюється в ній»⁷⁸. Можемо висловити припущення, що це внутрішнє слово позначає собою певну інтенціональність, спрямованість свідомості на досягнення розуміння, яке конститується з віднайденням відповідного сенсу.

Есеїстичний прорив. Тепер нам потрібно зробити відповідальний крок, а саме: звернути увагу на те, що не було помічено раніше. Ірраціональні та екзистенціалістські інтенції Св. Августина вповні розкрилися в його «Сповіді». Це не просто перший класичний есеїстичний твір, але також, у даному контексті, реалізація його герменевтичної настанови, спрямованої на досягнення розуміння через «просвітлення» віруючого християнина. Нас не повинна вводити в оману уявна спекулятивність теологічної проблематики, оскільки «Сповідь» описує шлях Св. Августина до Бога. Адже, рухаючись за Гадамером і Гронденом, ми виявили також інтенціональне підґрунтя концепції внутрішнього слова, що підтверджує певну «технологічність» її можливого застосування. Тобто на есеїстику можна поглянути як на різновид практичної реалізації філософської герменевтики.

Важливо з'ясувати взаємозв'язки між визначеністю есеїзму та інтенціональністю внутрішнього слова, яке зумовлюється просвітленням віруючої людини. Вона прагне серцем збагнути певні абсолютні речі, які

⁷⁵ Grondin J. Introduction to Philosophical Hermeneutics. P.37.

⁷⁶ Гадамер Г.Г. Истина и метод: У 2-х т. К., 2000. Т. 1. С. 250.

⁷⁷ Grondin J. Introduction to Philosophical Hermeneutics. P.XI.

⁷⁸ Там само. P. 37.

щонайменше уможлиблюють людяність. Наступний крок – підтвердження інтенціональної природи внутрішнього слова, що дає в руки людині технологічний інструментарій для провадження органічного для неї процесу розуміння. Нарешті, мовленнєве втілення внутрішнього слова виявляється в есеїзмі мислення, у представленні таких значень, які зумовлюються щирістю індивідуального ставлення до обраної проблематики. Звідси ж випливає прагнення гармонії в судженнях правильного міркування. У Паскаля: «Природа так добре помістила нас в середині, що якщо ми змінимо рівновагу в один бік, то змінимо його і в інший»⁷⁹. Щирість тут виступає не свідченням романтичної «неконкретності», а навпаки, підтвердженням продуктивної спроможності наставленої на виявлення істини особистості.

Початки есеїстики відносяться до античних часів, коли філософи в листах та інших «неофіційних» жанрах розкривали свій кут зору емоційно й комплексно, представляючи широкі погляди на різні галузі людського життя. Проте античні автори ще не вирізняються вірою, пристрасністю й переконаністю, які приносить із собою християнство. В особі М.Монтеня та Б.Паскаля античний скепсис поєднувався з тими рисами, які він колись відкидав як «фанатизм». Можливо, Монтень був більшим скептиком, а Паскаль – більше «фанатиком». Проте в них обох нас цікавить щось третє, що характеризує власне есеїстичний напрям.

Перша відмінна риса есеїстики – це особа автора. Для нас головне тут не те, що автор хоче сказати, а як він це робить. Ми можемо не погоджуватися з його поглядом на певні речі, чи подані в есеї відомості можуть просто застаріти. Але нашу увагу притягує індивідуальність автора, його образ, окреслений стилем. Ми немовби радимося з ним. У зверненні до читачів М.Монтень зауважує, що «це щира книга, читачу [...]. Зміст моєї книги – я сам»⁸⁰ Наближаючись до метафори герменевтичного кола у трактуванні Гадамера, він каже, що «моя книга такою ж мірою створена мною, якою я сам створений своєю книгою». Герменевтична розмова завжди є плідною взаємодією співрозмовників: «Той, хто заперечує мені, викликає в мене не гнів, а увагу: я надаю перевагу тому, хто заперечує мені і тим самим учить мене. Спільною справою і його, і моєю повинна бути істина».

Пристрасний католик і несамовитий вільнодумець Б.Паскаль критикує свого попередника за надмірну увагу до власної особи: «Те, що є в Монтені доброго, досягається ціною великих зусиль. Те, що в ньому поганого – я маю на увазі, окрім нравів, – могло бути виправлене в одну мить, якщо б йому дали зрозуміти, що він дуже захоплюється різними оповідями й дуже багато

⁷⁹ Паскаль Б. Мысли. М., 2003. С. 224.

⁸⁰ Монтень М. Опыты: В 3 кн. СПб., 1998. Кн. 1-2. С. 6.

говорить про себе»⁸¹. Водночас есеїстика зумовлюється авторською визначеністю, яка іноді може мати вигляд радикального суб'єктивізму чи навіть волюнтаризму – якби не згадана передумова щирості. Тому Паскаль не суперечить собі, коли не спростовує, а підтверджує тезу свого попередника, що справді «не в Монтені, але в самому собі знаходжу я все, що там бачу»⁸².

Друга відмінна риса – еkleктизм. Достовірність поданої інформації відходить на другий план. Текст цементується авторським стилем і набуває відповідного звучання через особисту перейнятість автора порушуваними проблемами. «Ці досліди, – каже Монтень, – тільки проба моїх природних здібностей і ні в жодному разі не випробування моїх знань; і той, хто звинуватить мене в невігластві, зовсім мене цим не образить, оскільки в тому, що я кажу, я не відповідаю навіть перед самим собою, не те що перед іншими, і яке-небудь самозадоволення мені чуже. Хто хоче знання, нехай шукає його там, де воно знаходиться, і я менш за все бачу своє призначення в тому, щоб давати його. Те, що я викладаю тут, усього лише мої фантазії, і за їх допомогою я прагну дати уяву не про речі, а про себе самого; про ці речі, я, можливо, коли-небудь довідаюся чи знав про них раніше, якщо випадково мені доводилося зустрічати їхнє роз'яснення, але я вже не пам'ятаю його»⁸³.

По-третє, з еkleктизмом пов'язані синтетичність та жанрова маргінальність есеїстики, що може наближати її до художньої літератури. Завдання Монтеня полягає «в тому, щоб зображати речі, котрі могли б відбутися»⁸⁴. Це стає можливим за допомогою творчої уяви, пов'язаної з художньою творчістю. Паскаль пише «про безлад у Монтеня, котрий добре відчував слабкість правильної методи. Що він уникав цього, перескакуючи з теми до теми, він шукав свіжого повітря»⁸⁵. Пошуки «свіжого повітря» в цьому сенсі означають визнання художності вислову важливим підтвердженням його істинності. У самого Паскаля літературна метафоричність переходить у філософську невичерпність. Зокрема, твердження «ріки – це шляхи, які рухаються і несуть нас, куди потрібно»⁸⁶ може заслуговувати на окрему увагу в багатьох, починаючи від Геракліта, контекстах.

Важливою жанровою ознакою есеїстики може виступати філософське міркування. Монтень указує на можливість пошуку істини, спрямованість до неї, а не ілюзію володіння нею. Він пропонує «увазі читача думки неясні й не зовсім завершені, подібно до тих, хто ставить на обговорення на вчених зібраннях сумнівні питання: не для того, щоб знайти істину, але щоб її

⁸¹ Там само. С. 803.

⁸² Паскаль Б. Мысли. М., 2003. С. 250.

⁸³ Там само. – С. 256

⁸⁴ Монтень М. Опыты: В 3 кн. СПб., 1998. Кн. 1-2. С. 479.

⁸⁵ Там само. С. 128

⁸⁶ Паскаль Б. Мысли. М., 2003. С. 274.

шукати»⁸⁷. Для Монтеня пошук знань і навіть істина не становлять головну мету. Важливіше для нього – культура мислення. «Ми можемо, не володіючи здатністю до судження, володіти знаннями та істиною, але й судження, зі свого боку, може обходитися без них; більше того: зізнаватися в незнанні, на мій погляд, є одним з найкращих і найпевніших доказів наявності розуму»⁸⁸. Мислення розуміється Паскалем як сутнісна характеристика людини, «вся наша гідність полягає в мисленні. Ось у чому наша велич, а не у просторі і часі, які ми не можемо наповнити»⁸⁹, також «людина, очевидно, створена для того, щоб мислити. У цьому вся її гідність і цінність»⁹⁰. Тобто головне для нього – залишатися мислячою людиною, здатною до критичного судження.

Мислити – означає сумніватися в усьому. Античний скепсис завжди зберігає свою актуальність для Монтеня: «Якщо філософувати, як стверджують філософи, означає сумніватися, то з тим більшими підставами займатися дурницями й фантазувати, як чиню я, також повинно означати сумнів»⁹¹. Паскаль також прагне ухилитися від будь-якого підсумовуючого твердження, оскільки під якимось іншим кутом зору воно може виглядати недостатньо істинним: «Справжня красномовність сміється над красномовством. Істинна мораль сміється над мораллю. [...] Сміятися над філософією – це і є філософувати по-справжньому»⁹² Таким чином, філософія для обох виступає надійним інструментом розуміння, що відкриває великі можливості для того, хто здатний ним скористатися.

По-четверте, це рефлексії над герменевтичною проблематикою, які підкреслюють суб'єктивність процесу розуміння. «Якщо б справжня сутність того, перед чим ми тріпочемо, сама по собі мала здатність впроваджуватися в нашу свідомість, то вона б робила це для всіх рівно й тотожно [...]. Однак відмінність в уявленнях про ті самі речі, що спостерігається між нами, очевидно доводить, що всі ці уявлення складаються в нас не інакше, як згідно з нашими нахилами; хто-небудь, можливо, і сприймає їх за випадковим збігом обставин згідно з їх справжньою сутністю, але тисяча інших бачать у них зовсім іншу, несхожу сутність»⁹³. Вдумливо читаючи і прагнучи зрозуміти цього автора, Паскаль завважує протилежні інтенції, які, проте, діалектично зваємодоповнюють одна одну: «Монтень проти чудес. Монтень на захист чудес»⁹⁴. Він же звертає увагу на стилістику міркування, зазначаючи, що

⁸⁷ Монтень М. Опыты: В 3 кн. СПб., 1998. Кн. 1-2. С. 375

⁸⁸ Там само. С. 480.

⁸⁹ Паскаль Б. Мысли. М., 2003. С. 112.

⁹⁰ Там само. С. 246

⁹¹ Монтень М. Опыты: В 3 кн. СПб., 1998. Кн. 1-2. С. 375

⁹² Паскаль Б. Мысли. М., 2003. С. 224.

⁹³ Монтень М. Опыты: В 3 кн. СПб., 1998. Кн. 1-2. С. 57

⁹⁴ Паскаль Б. Мысли. М., 2003. С. 304.

«важко пропонувати на суд іншої людини яку-небудь думку і не впливати при цьому на її судження самим способом, за допомогою котрого ця думка висловлюється»⁹⁵.

По-п'яте, виразними залишаються риси екзистенціалізму. У Монтеня й Паскаля біографічний чинник підтверджує і продовжує теоретичні викладки. На думку першого, «міркувати про смерть – означає міркувати про свободу. Хто навчився вмирати, той розучився бути рабом»⁹⁶. Тракування смерті як важливої ознаки людського життя, існування на тлі смерті становить сутнісну ознаку такого стилю філософування, яке пізніше було назване екзистенціалізмом. Знаходимо в Монтеня: «Подібно до того, як наше народження принесло нам народження всього оточуючого, так і смерть наша буде смертю всього оточуючого. [...] Безперервне заняття всього вашого життя – це вирощувати смерть. Перебуваючи у житті, ви перебуваєте у смерті, бо смерть залишить вас не раніше, ніж ви покинете життя»⁹⁷. Услід за Монтенем і немовби випереджуючи Гайдеггера, Паскаль говорить про конституювання світу екзистенцією: «Кожний є всім для самого себе, адже разом зі смертю все для нього вмирає. Тому кожний вважає себе всім для всіх»⁹⁸.

Також у стилі Гайдеггера, але задовго до нього, Паскаль стверджує, що людина починає ставити сутнісні запитання через усвідомлення власної скінченності: «Коли я думаю про короткий термін свого життя, яке поглинається вічністю до і після неї – як пам'ять про одноденного гостя, – про крихітний простір, котрий я займаю, і навіть про той, що бачу перед собою, загубленому в безмежній протяжності просторів, мені невідомих і таких, що не відають про мене, я відчуваю страх і подив, чому я тут, а не там; адже немає причини, чому б мені опинитися швидше тут, аніж там, чому швидше тепер, ніж тоді. Хто мене сюди помістив? Чиєю волею і владою призначено мені це місце і цей час?»⁹⁹

Попри наявні феноменологічні узагальнення, смерть, за Гайдеггером, виступає ознакою життя, яка дає можливість мислити його комплексно, від початку й до кінця: «Повне екзистенціально-онтологічне поняття смерті дає себе окреслити в наступних визначеннях: смерть як кінець присутності є найбільш своєю, безвідносною, достовірною і як така невизначеною, необхідною можливістю присутності. Як кінець присутності смерть є в бутті цього суцього до свого кінця»¹⁰⁰. Повертаючись до греків, Гайдеггер вважає смертність головною сутнісною ознакою людини. Людина як смертна істота

⁹⁵ Там само. С. 226.

⁹⁶ Монтень М. Опыты: В 3 кн. СПб., 1998. Кн. 1-2. С. 103.

⁹⁷ Там само. С. 110-111.

⁹⁸ Паскаль Б. Мысли. М., 2003. С. 252.

⁹⁹ Там само. С. 66

¹⁰⁰ Гайдеггер М. Бытие и время. М., 1997. С. 258-259.

має здатність мешкати на Землі й турбуватися–перейматися багатьма, зокрема метафізичними, онтологічними запитаннями.

Завважаючи спорідненість настанов Гайдеггера з обома французькими мислителями, можемо ствердити її не випадковість. Навряд чи мав місце певний вплив через глибоке прочитання Гайдеггером їхніх есеїстичних творів. Принаймні такий зв'язок виявити важко. Радше мова може йти про спільні для всіх джерела і внутрішні закономірності есеїстичного жанру, в якому автор розкривається як «активний читач». З одного боку, нам слід звернути увагу на різні розуміння функцій суб'єктності Гайдеггером, а з другого – на його власну авторську настанову другого періоду творчості, після «повороту» до метафоричної мови філософування з приводу сенсу буття.

Ми знаходимо в Гайдеггера міркування про людину, суб'єкт, екзистенцію і, нарешті, про *Dasein*. Вони розташовуються в цьому порядку феноменологічного редукування, що поступово «скасовує» релятивні стосунки з індивідуальним досвідом, підкреслюючи інтенціональні риси здатності, спрямованості та конституювання. «Якщо «Я» є сутнісною визначеністю присутності, то вона повинна інтерпретуватися екзистенціально. [...] Тільки «субстанція» людини є не лише дух як синтез душі й тіла, але «екзистенція»¹⁰¹, – пише М.Гайдеггер. І далі – «феноменологічне висловлювання: присутність є, по суті, спів-буття, має екзистенціально-онтологічний смисл. Воно не має на меті онтично констатувати, що я не один фактично наявний, а бувають ще інші мого виду»¹⁰². Онтична якість указує на приналежність до суцього, предметного світу наявних довкола речей.

Філософська герменевтика зумовлюється «герменевтикою фактичності» (Гадамер) Гайдеггера. Використовуючи особливий спосіб мислення, за Ф.Шлайєрмахером, «герменевтичне коло», *Dasein* запитує про смисл буття і поступово конститує світ суцього, який існує довкола нас. Тоді як людина (*man*) неспроможна вийти за межі оточуючої предметності, *Dasein* знаходиться на межі суцього й буття. Із цієї точки, до якої ми доходимо завдяки феноменологічній редукації, ми набуваємо спроможності мислити сенс буття. Водночас онтологічна герменевтика Гайдеггера уможлиблює філософську герменевтику Гадамера. Обидва явища мають спільне коріння й навіть певною мірою надаються до ототожнення. Маємо цікаве уточнююче твердження самого Гайдеггера про те, що «герменевтична філософія – це справа Гадамера»¹⁰³.

Автор «Істини і методу» адаптує онтологію Гайдеггера для розв'язання проблем практичного щоденного розуміння, що залишається, однак, у

¹⁰¹ Там само. С. 117.

¹⁰² Там само. С. 120.

¹⁰³ Grondin J. Introduction to Philosophical Hermeneutics. P.2.

горизонті «герменевтики фактичності». Гадамер пише: «Отже, хто прагне зрозуміти текст, той і готовий його вислухати, той і дозволяє йому говорити. Тому герменевтично вихована свідомість повинна від самого початку бути сприйнятливою до іншого тексту. Подібна ж сприйнятливості усе-таки не передбачає ані «нейтралітету» (у тому, що стосується суті обговорюваної справи), ані самознищення, містячи, однак, у собі зняття засвоєння власних переддумок і передсуджень. Ідеться про те, щоб пам'ятати власні упередження, аби текст проявився у своїй цілковитій іншості й тим самим набув можливості протиставити свою фактичну істину нашим власним переддумкам»¹⁰⁴.

Гадамер продовжує: «Коло, таким чином, має не формальну природу, воно не суб'єктивне і не об'єктивне, а описує розуміння як взаємодію двох рухів: традиції і витлумачення. Антиципація смислу, що спрямовує наше розуміння тексту, не становить суб'єктивного акту, а визначає себе із загальності, що поєднує нас із переданням. Вона не є від початку заданою передумовою – ми самі породжуємо її, оскільки ми, розуміючи, беремо участь у завершенні передання й тим самим визначаємо її наступні шляхи. Отже, коло розуміння взагалі не є «методологічним» колом, воно описує онтологічний момент розуміння»¹⁰⁵.

Філософія Гайдеггера другого періоду пропонує парадоксальне, на перший погляд, «випростовування» автора у процесі ре-редукування. Мова йде про рух у напрямку, протилежному від редукції, а саме від Dasein до конкретної людини, якій належить інтепретаційний текст. Насправді цей процес не «антифеноменологічний». Гайдеггер надає філософській мові ознак поетичної, зближуючи призначення філософа й поета. На його думку, «філософія й поезія стоять на протилежних вершинах, але ведуть мову про те саме»¹⁰⁶. Згадаймо позицію Платона щодо здатності поетів давати світові правильні імена. Так і на думку Гайдеггера, «поет називає богів і всі речі тим, чим вони є. Це не надавання назви чомусь, що попередньо вже було відоме – суще іменується тим, чим воно є, лише завдяки істотному слову поета. Таким чином суще стає знане власне як суще. Поезія – це у-становлення буття за допомогою слова».

За допомогою наближення філософії до мистецтва Гайдеггерові вдається окреслити відповіді на сутнісні запитання, вимушено залишивши, проте, їх у тіні, оскільки на подібні запитання не може «прозора» відповіді мова сучасної філософії. Якщо прийняти на віру те, що поети й філософи справді люди з особливими спроможностями, ми не можемо не звернути увагу на те, що йдеться вже про саму людину, а не про суб'єкт, екзистенцію чи Dasein. До

¹⁰⁴ Гадамер Г.Г. Истина і метод: У 2-х т. К., 2000. Т. 2. С. 250

¹⁰⁵ Там само. С. 273.

¹⁰⁶ Гайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 154

нової метафоричної мови додається особлива внутрішня визначеність. Для прикладу, пояснення в такий спосіб змісту понять «буття» й «ніщо» виглядає майже вичерпним. «Як тільки ми хочемо вхопити буття, кожного разу стається так, ніби ми занурюємо руки у порожнечу».

Значення «ніщо» тлумачиться через зрозуміле кожній людині почуття жаху. «Під час жаху «земля вислизає з-під ніг». Точніше: жах забирає у нас землю з-під ніг, тому що примушує вислизати суще в цілому. [...] Жах відбирає в нас здатність мови. Оскільки суще в цілому вислизає і насувається прямо таки Ніщо, перед його явленням замовкає будь-яке мовлення з його «є». Те, що, охоплені жахом, ми часто намагаємося порушити порожню тишу жаху, байдуже якими словами, тільки вказує на присутність Ніщо. Що жах відкриває Ніщо, людина сама підтверджує відразу, як тільки жах відступить. У ясному розумінні, що тримається на свіжості спогаду, нам доводиться визнати: там, перед чим і з приводу чого нас огорнув жах, не було, «власне», нічого. Так воно й є: саме Ніщо – як таке – явилось нам. У фундаментальному настрої жаху ми досягли тієї події в нашому бутті, завдяки якій відкривається Ніщо і виходячи з якої повинно ставитися питання про нього».

Іншими словами, Гайдеггер переходить на есеїстичні засади. На перший погляд, такий суб'єктивізм багатьох його творів другого періоду цілком відповідає означенню У.Еко «надінтерпретація», яке останній уживає в негативній конотації. Однак у цьому випадку ми маємо справу не з довільним умоглядним тлумаченням, а з наслідком органічного переживання, що спирається на глибоке знання розглядуваного феномена і представляє не менш щирий вислів єдино можливого для інтерпретатора висновку.

Есей «Висловлювання Анаксимандра» становить міркування з приводу змісту важливого уривка тексту грецького автора, який зумовлює, на думку Гайдеггера, шлях цілого західного мислення. «Ми не вміємо довести цей переклад науково й не сміємо вірити йому, спираючись на будь-який авторитет. Наукові докази були б дуже одномірними. Вірі вже немає місця в мисленні. Цей переклад дозволяє лише мислити себе, до того ж у мисленні цього висловлювання. Мислення – це віршоскладання істини буття в історично можливому минулому співбесідуванні мислячих»¹⁰⁷. Варто підшукати спеціальне визначення для такого підходу. Можливо, найкращим буде термін «спів-мислення». Теза про «співбесідування мислячих» відкриває перед нами есеїстичний шлях практичної реалізації філософської герменевтики. Інтерпретатор відмовляється від об'єктивізації значення розглядуваного тексту як від несуттєвої ілюзії. Він просто розмовляє з автором.

¹⁰⁷ Гайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 67.

Повернення методу. Відстоюючи позиції філософської герменевтики, Гадамер, з одного боку, спирається на онтологію Гайдеггера, а з другого – на право філософа вільно міркувати, вивищуючись над методами окремих наук і стилістикою різних авторів. Утягненість у розмову веде до актуалізації істини, не обмежуючи, однак, права учасників на продовження власного міркування. Колізія між філософською герменевтикою і методом не має вирішення посьогодні. «Головна проблема в поясненні герменевтичної теорії пов'язана з необхідністю відмежування від метафізичного ідеалізму та дискусії про окремі літературні критичні методи та стратегії», – каже Д.Гой. Водночас «питання полягає в тому, чи це методологічне зазіхання виключає критичну дискусію про стани для інтерпретативного розуміння та критеріїв для цих інтерпретацій, адже критерії уможливають розрізнення між більш адекватними та менш адекватними підходами»¹⁰⁸.

Філософська герменевтика захоплює ґрунтовністю своїх засад. Ускладнення виникає при вирішенні завдання застосування. Р.Палмер через знайомство з Гайдеггером і Гадамером та власну інтерпретацію німецьких герменевтичних текстів намагається прищепити в літературознавстві феноменологічний погляд на літературу, відзначаючи методологічну зашореність американської традиції, «грубий натуралістичний і технологічний шлях у погляді на цю проблему»¹⁰⁹. Р.Палмер спирається на поняття «герменевтичний досвід», який може бути лінгвістичним, історичним, онтологічним тощо. Проте феноменологічна традиція потрапляє до Сполучених Штатів не з герменевтичних джерел, а через французький постмодернізм. Ж.Дерріда був одним з найцікавіших авторів.

Ідея нівелювання постмодернізмом будь-якої можливої, зокрема такої, що тільки могла б виникнути, ієрархії набувала ідеологічного звучання, позначаючи подвійні стандарти та відмовляючи в доречності сутнісному поглядові на культуру. Герменевтичний підхід, навпаки, виходить із цілісності культури, стверджуючи наявність істини й важливість її пошуку шляхом того ж правильного міркування. Герменевтичний урок, на думку Дж.Бранса, полягає в тому, що ніщо в цьому світі не існує без значення. «Ми, як Одиссей, накопичуємо більше історій, ніж того хочемо, але не так багато для розповіді. Чи, мабуть, як Едіп, котрий із жахом усвідомлює, що все, про що він чує, є правдою»¹¹⁰. Світ пропонує нам більше значень, ніж ми спроможні перетравити. Дж.Бранс наголошує на важливості посередницької ролі

¹⁰⁸ Hoy D. The Critical Circle, Literature, History and Philosophical Hermeneutics. Berkely, 1978. P.102.

¹⁰⁹ Palmer R. Hermeneutics. Interpretation Theory in Schlegel, Dilthey, Heidegger, and Gadamer. Evanston, 1969. P.223.

¹¹⁰ Bruns G. Hermeneutics Ancient and Modern. New Haven, 1992. P.247.

«герменевтики свободи» в різноманітних дискусіях. Постать Одиссея виступає найвідповіднішою метафорою, оскільки він постійно перебуває «на шляху»¹¹¹.

Висновки. Отже, універсальне значення філософської герменевтики спирається на традиції грецького скепсису, християнської визначеності, методологічної спадщини різних інтелектуальних мод і галузей та перебуває в «онтологічному горизонті», представленому М.Гайдеггером. Практичне застосування філософської герменевтики може виявлятися в есеїстичному жанрі. Також у позиції інтелектуала, міркування якого спрямовуються не на досягнення певного конкретного розуміння, а на організацію цього процесу. Тоді інтерпретатор перебуває ніби понад методом. Водночас філософська герменевтика не включається в розряд методології як такої. Остання зберігає свою актуальність після того, як саме міркування спрямовується в річище «правильної розмови».

Екзистенціальна заангажованість у процесі здобування істини не співзвучна з романтичною настановою. Остання може актуалізуватися в контексті тих чи тих методологічних традицій або в окремих випадках авторських мотивацій. Через свою феноменологічну закоріненість філософська герменевтика забезпечує необхідну спрямованість на досягнення розуміння. Вона має внутрішню логіку, яка не може бути спростованою несподівано винайденими фактами чи представленням якихось оригінальних поглядів. Згадаймо реакцію Г.-Г.Гадамера на результати філологічних досліджень, які нібито спростовують узвичаєну етимологію слова «герменевтика», до якої інтерпретатор богів Гермес уже не повинен би мати жодного стосунку.

Гадамер пише: «Я не можу до решти поділити почуття тріумфу, яким повниться автор з того приводу, що виведення слова «герменевтика» від слова «Гермес» сучасним мовознавством викрито як фікція, і натомість ми не знаємо, що означає це слово етимологічно. Я беру це до уваги й не почувуюся надто вже збентеженим, бачучи, як розуміли це слово Августин і відверто вся традиція. Посилання на пана Бенвеністе нічого тут змінити не може. Свідчення традиції важить багато – звісно, не як мовознавчий аргумент, але як дійсне посилання на те, як широко і як універсально може бачитися і бачиться герменевтичний феномен: як «нунцій для всього, що подумали»¹¹². Отже, герменевтика націлена на досягнення розуміння в найширшому значенні цього слова.

¹¹¹ Там само. Р.266.

¹¹² Гадамер Г.-Г. Істина і метод: У 2-х т. К., 2000. Т. 2. С. 264.

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА І ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО: ПРОБЛЕМАТИКА ВЗАЄМОСТОСУНКІВ У МЕТОДОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ |

Тема, винесена в назву статті, безумовно, традиційна. Вона присутня в підручниках зі вступу до літературознавства чи з теорії літератури, зокрема там, де йдеться про структуру літературознавства як науки. Саме тут літературна критика розглядається разом із теорією літератури й історією літератури як літературознавчі дисципліни – складові науки про літературу. Такий підхід бачимо й у типовому радянському підручнику зі вступу до літературознавства Г.Абрамовича (з 1953 й до кінця 1970-х років витримав цілу низку перевидань)¹¹³, і у програмі Московського державного університету імені М.В.Ломоносова зі вступу до літературознавства П.Ніколаєва та О.Рудневої¹¹⁴, і в нових українських підручниках «Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)» А.Ткаченка¹¹⁵ та «Теорія літератури», що вийшла за редакцією О.Галича¹¹⁶, а також у деяких власне наукових виданнях.

Існують, щоправда, й інші варіанти аналізу літературної критики – поряд із літературознавством (Г.Поспелов та О.Руднева)¹¹⁷ або поза структурою літературознавства (В.Халізов)¹¹⁸. У першому випадку наголошується на тому, що «літературознавство і літературна критика мають бути тісно пов'язані між собою. ...[Критик] не може не виходити з загального розуміння об'єктивних особливостей, закономірностей та перспектив розвитку літератури... [і тому] покликаний спиратися... на ті спостереження, наукові узагальнення й висновки, яких доходить літературознавство. Але й літературознавство... не може бути байдужим до тих завдань, які бере на себе літературна критика... [Воно] має вивчати будь-яку національну літературу минулого в такій закономірній перспективі її розвитку, яка пояснювала б її теперішнє»¹¹⁹.

Подібне щодо науки про літературу зустрічаємо і в Л.Гінзбург, учениці Ю.Тинянова, яка належить до найвидатніших представників російської літературної науки ХХ ст. Вона теж завжди наполягала на тісному зв'язку літературознавства з теперішнім станом літератури. На думку дослідниці, наука

¹¹³ Абрамович Г. Введение в литературоведение: Учебник для студентов. М., 1975. С. 3,5.

¹¹⁴ Программа дисциплин. Введение в литературоведение / Сост.: П.Николаев, Е.Руднев; Теория литературы / Сост.: П.Николаев, В.Хализов. М., 1996. С.5.

¹¹⁵ Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для гуманітаріїв. К., 1997. С.9.

¹¹⁶ Теорія літератури: Підручник для студентів... / За ред. О.Галича. К., 2001. С.12.

¹¹⁷ Введение в литературоведение / Под. ред. Г.Поспелова. М., 1988. С.26.

¹¹⁸ Хализов В. Теория литературы М., 2000. С.120.

¹¹⁹ Введение в литературоведение / Под. ред. Г.Поспелова. М., 1988. С.30.

про літературу неминуче спустошується, якщо «перервалося живе переживання літературної сучасності», адже «літературна сучасність, її завдання, її досягнення відкривають погляд на минуле. Недарма великі критики бували й видатними істориками літератури»¹²⁰.

Традиція другого підходу до цього питання сягає щонайменше часів «Краткого очерка методологии русской литературы» В.Перетца. «Історія нашої науки, – зазначає В.Перетц, – показує, що примітивним видом студій була літературна критика. Від критика ми не вимагаємо й не можемо вимагати науково вірогідних суджень, які відрізняються хоча б малою обов'язковістю для тих, хто читає ці статті. Завдання його – витлумачення літературних творів згідно з індивідуальними чи груповими смаками й тенденціями, естетичними, моральними, суспільними. Критик, який ділиться з читачем своїми враженнями, – не історик і не зобов'язаний бути ним: він сам – творець, він по-своєму відтворює ідеї-образи, дані поетом, витлумачує їх, прагне зрозуміти їх і пояснити своєму читачеві на підставі і в межах своїх особистих смаків і світогляду»¹²¹. У сучасному формулюванні це лаконічно, але вичерпно повно подано в наступному судженні В.Халізева: «Літературна критика співвідноситься з наукою про літературу неоднозначно. Спираючись на аналіз творів, вона виявляється безпосередньо причетною до наукового знання. Але буває також критика-есеїстика, яка не претендує на аналітичність і доказовість, а передає досвід суб'єктивного, переважно емоційного освоєння творів. Характеризуючи свою статтю «Трагедія Іполіта і Федри» (про Евріпіда) як есеїстську, І.Анненський писав: «Я маю намір говорити не про те, що підлягає дослідженню та підрахунку, а про те, що я пережив, вдумуючись у промови героїв і намагаючись побачити за ними ідейну й поетичну сутність трагедії». «Вироки смаку», безперечно, мають свої законні права в літературній критиці і в тих випадках, коли вони не отримують логічного обґрунтування»¹²².

Саме в разі «відчуження» критики від літературознавства її можна було б назвати «публіцистичною частиною дослідження літератури, зверненою до найактуальніших явищ сучасності»¹²³. І про цю ж публіцистичність через чотири роки після В.Щербини читаємо у В.Брюховецького: «...Основною специфічною рисою критики є ціннісно-орієнтаційна спрямованість, що й відрізняє її від «чистого» літературознавства, в якому переважає науково-пізнавальний підхід до художніх творів»¹²⁴.

¹²⁰ Гинзбург Л. Разговор о литературоведении . *О старом и новом: Статьи и эссе*. Л., 1982. С.82

¹²¹ Перетц В. Краткий методологии истории русской литературы. Пг., 1922. С.7-8.

¹²² Хализев В. Теория литературы М., 2000. С.120.

¹²³ Щербина В. Критика и жизнь (некоторые проблемы современной критики). Актуальные проблемы методологии современной критики (Принципы и критерии). М., 1980. 165.

¹²⁴ Брюховецький В. Силове поле критики: Літ.-критичні статті. К., 1984. С.165.

Не менш традиційна й інша площина розгляду літературної критики – у зіставленні з власне художньою літературою і, більше того, як особливого різновиду мистецтва. Але якщо ще в середині 1960-х років прихильники такої позиції все ж зважали на невідповідність форми і змісту в художніх і критичних творах і тому вимагали розробки для критики власного статусу, який би дозволив не замикаати її в рамки художньої літератури, то сьогодні літературний критик Є.Баран у розпачі щодо становища критики в українському літературному процесі, навпаки, розмірковує над тим, чи не стати критиці літературою, щоб хоч «на час писання й можливого прочитання» досвід критика не був мертвим¹²⁵.

Про це піднесення власної практики критика до статусу літературної творчості свідчить також акцентована налаштованість Є.Барана на сповідальність водночас із явно підсиленими суб'єктивними інтенціями, аж до висловлення особистої образи через ставлення до себе та якихось гірких зізнань. Бо як інакше можна оцінити винесення на четверту сторінку обкладинки у вигляді підпису до власного фото такого пасажу з передмови «Прощання з 90-ми: Спроба пояснити»: «Цієї книжки не мало би вже бути. Все, що я зміг сказати про 90-ті, – вже сказав. Сприйняття сказаного мною було неоднозначним. Кон'юнктура літпроцесу то підносила мене ввєрх, то кидала вниз. А то й просто замовчувала, мовби мене ніколи не було.

І все-таки... я був. Власне читав. Для мене «бути» і «читати» є синонімами слова «жити»¹²⁶.

Подібне ж бачимо й у фінальному акорді власне авторського тексту цього видання: «Сьогодні я на порозі власного 40-річчя. Із всього виходить, що я не зреалізувався і повторюю сумний батьків досвід. Залишається єдине. Зіпсувати долю своєму синові. Тобто відбити у нього бажання реалізовуватись у літературі. І надіюсь, мені стане клепки не зроби́тись авторитарним керманічем. Бо найкраще, що я зробив у житті, ще тільки вибруньковується. Я сподіваюсь дочекатися цвітіння...»¹²⁷

Одразу ж мушу зауважити, що я відкидаю песимістичний пафос, який заданий чи не з перших рядків книжки Є.Барана в авторській самовиправдальній передмові. Так само не сприймаю і тло, на якому в репліці «Повертаючись до критики – 2» вибудовуються, сказати б, базові оціночні положення і щодо літератури, і щодо літературної критики: «...Література переходить у розряд шоу-бізнесу, велика поезія чи проза навряд чи з'явиться. Зрештою, літературна класика вже сьогодні стає мертвим досвідом. Критикові,

¹²⁵ Баран Є. Навздогін дев'яностим... Проза бібліофіла. Ів.-Фр., 2006. С.9.

¹²⁶ Там само. С.6.

¹²⁷ Там само. С.187.

аби взагалі не загубитися у просторах і часі, доводиться пристосовуватися: кон'юнктура теми, кон'юнктура мови, кон'юнктура автора. Звичайно, ти можеш на неї не зважати, але тебе ніхто слухати не буде.

Тому, як це не прикро, критика як цілісне естетичне явище втрачає здатність сякого-такого впливу на літературу. Лише фіксування й анонсування»¹²⁸.

Якийсь дивний розпач, особливо якщо згадати, скільки вже разів лунали оці смертні вироки то літературі, то історії, то критиці, то літературознавству, то культурі. Час нарешті змиритися з тим, що і література, і культура, і загалом культурні діяльності, як і життя загалом, існують (і будуть існувати) тому, що не можуть не існувати. А далі – це вже питання вибору, професіоналізму, сказати б, «техніки», і не в останню чергу методології, до сфери якої, попри все інше, належать проблеми самоусвідомлення (у даному разі критиками) власного існування, джерел і мотивацій власної діяльності, кореспондування певної професійної роботи з іншими діяльностями тощо.

Чітке розмежування критики й історії літератури, яка з другої половини ХІХ століття й аж до часів активної діяльності формальної школи репрезентувала собою науку про літературу загалом, – «явище не таке вже давнє», хоча б тому, що, як зауважила Л.Гінзбург, «ХІХ століття цієї «спеціалізації» майже ще не знало»¹²⁹. Та все ж беззаперечною реальністю ХХ – початку ХХІ століть є те, що така «спеціалізація» стала доконаним фактом. Щоправда, Р.Барт, намагаючись чітко диференціювати такі роди діяльності, як наука про літературу, читання і критика, не наполягав на цілковитому протиставленні критики й літературознавства: «Критика – не наука. Наука вивчає сенси, критика їх виробляє. ...вона [критика] посідає проміжне місце між наукою й читанням»¹³⁰. Мабуть, тому французький учений у своїх працях «Про Расіна» (розділ ІІІ «Історія чи література?»), «Що таке критика?», «Критика й істина» висуває до критики такі вимоги, які цілком можна органічно застосувати й до літературознавства. Та якщо бути до кінця об'єктивним, то треба все ж таки визнати: те, що сьогодні функціонує під загальною назвою «літературна критика», тобто критика, яка своїм матеріалом (але далеко не завжди цілепокладанням!) так чи так має художню літературу, значно виходить за межі науки про літературу. Така критика – це абсолютно вільна, різновекторна, поліфункціональна, синкретична (чи то синтетична?) за своєю природою діяльність, яка максимально залежить у своїх внутрішніх критеріях від індивідуальних волі й намагань її суб'єкта. У такій ситуації

¹²⁸ Баран Є. Навздогін дев'яностим... С.9.

¹²⁹ Гінзбург Л. Разговор о литературоведении. С.44.

¹³⁰ Барт Р. Критика и истина . *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* М., 1989. С.391.

методологічні аспекти стосунків літературної критики й літературознавства, як і можливість їх відсутності чи свідомого заперечення, залежать винятково від того, які цілі ставить перед собою критик.

У цьому зв'язку не буде перебільшенням сказати, що сам критик вирішує, якою бути його критиці, він сам встановлює собі планку. Ось чому, коли Є.Баран починає свою книжку «Навздогін дев'яностим...» цитатами із М.Євшана про щирість як підставу для творчості¹³¹, то все залежить від того, що саме під цією щирістю, власне, розуміється, чого (якого вибору) і з яким ступенем суворості (безкомпромісності) прагнення до такої щирості вимагає від критика, тобто наскільки така настанова реально спрямовує критичну діяльність.

«Повна щирість, – писав ще 1953 року В.Померанцев, – завдання, яке кожен письменник має вирішити сам для себе... Вона розкриває і розум, і сумління, і схильність – багато що, чого навіть не можна пояснити. Вона вимагає напруги, якої для нещирості чи для настрою зовсім не треба. Замір простий, щирість завжди дуже складна»¹³². Необхідна умова такої щирості, яка базується на визнанні права митця на своє бачення світу і його духовній самостійності (що, до речі, передбачає і власну відповідальність), – це, на думку В.Померанцева, мужність, завдяки якій:

– людину неможливо примусити діяти наперекір своїм думкам, не можна купити похвалою;

– автор береться за важку тематику і своєю безкомпромісною творчістю здійснює певний «відповідальний вчинок» (термін М.Бахтіна), не обмежений винятково художньою метою, а такий, що виходить у позалітературне життя і, зокрема, у власне життя митця;

– автор спроможний свідомо відмовитися від того, щоб щось писати, якщо по-справжньому не має що сказати читачеві.

«Ми повинні, – завершує свої міркування В.Померанцев, – самі вчитися виявляти громадянську мужність, самі йти на ці вольові зусилля. Мужність тому й називається мужністю, що пов'язана з ризиком, нестатками і трудами, а благ не приносить... Щоби вчинки такого ґатунку надалі стали буденними, поширеними, масовими й не тягнули за собою ні злиднів, ні ризику, тобто не вимагали громадянської мужності, – нам потрібно сьогодні виказувати громадянську мужність»¹³³. Однак таке розуміння щирості вже наперед не передбачає й заперечує саму можливість розмови про необхідність

¹³¹ Баран Є. Навздогін дев'яностим... С.6.

¹³² Померанцев В. Об искренности в литературе . *Новый мир*. 1953. №12. С.221.

¹³³ Там само. С.5.

пристосування (навіть з огляду на те, що «тебе ніхто слухати не буде»²⁵) до будь-якої кон'юнктури.

Отже, літературна критика у вказаному широкому сенсі слова й літературно-художня творчість споріднені між собою як варіанти самодостатніх у своїх засадах діяльностей. Адже вона, критика, сама, не в останню чергу, витворює той світ, про який потім і говорить, максимально спрямована при цьому на зовнішній стосовно неї й художньої літератури соціум та його проблематику. А звідси – не тільки певний збіг авторської інтенції в письменника і критика¹³⁴, а й неминуча власна (не-художня, не-об'єктна) ідеологічність критики, що добре усвідомлював Р.Барт. Так, пишучи про сферу компетенції критика, він зокрема зазначав: «...У компетенції критика знаходиться не сенс твору, а сенс того, що критик про нього говорить»¹³⁵; критика як метамова, що утворює свою зв'язну знакову систему, – «це щось інше, ніж винесення правильних суджень в ім'я «істинних» принципів. Звідси випливає, що найгірший гріх критики – не ідеологічність, а її замовчування; це злочинне умовчання називається «спокійною совістю» (*bonne conscience*) або ж самообманом. Як, справді, повірити, ніби літературний твір – це об'єкт, що лежить поза психікою й історією людини, яка його запитує, мовляв, чи володіє критик щодо нього ніби екстериторіальністю? [...] Якщо критика лише метамова, то це означає, що справа її – з'ясувати зовсім не «істини», а тільки «валідності». Мова сама по собі не буває істинною чи хибною, вона може тільки бути (або не бути) валідною, тобто утворювати зв'язну знакову систему»¹³⁶.

Такій критиці повною мірою притаманне те, про що писав В.Брюховецький, вважаючи, що саме погляд на критику як на «форму соціальної діяльності [...] відбиває природу критики, її активне начало»¹³⁷. Для такої критики художня література – це часто лише привід для розмови про щось значно більше й вагомніше, ніж власне літературна сфера.

С.Баран пише: «Є одна особливість літератури, про яку мало і чомусь неохоче говорять: кожний із письменників рано чи пізно приходиться до розуміння, що його найважливішим завданням є зафіксувати час і людей у часі. [...] Як відомо, найпослідовнішою у виконанні цього завдання літератури є Критика. Вона фіксує конкретних людей і конкретний час»¹³⁸. Так, може, тому цей сучасний український критик вважає свої критичні праці «одним із варіантів фіксування» власного життєвого досвіду й відповідно зізнається, що

¹³⁴ Баран С. Навздогін дев'яностим... С.9.

¹³⁵ Барт Р. Критика и истина. М., 1989. С.362, 366.

¹³⁶ Барт Р. Что такое критика. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* М., 1989. С.271, 272.

¹³⁷ Брюховецький В. Силовое поле критики. С.165.

¹³⁸ Баран С. Навздогін дев'яностим... С.163.

«укладав» свою книгу «насамперед для себе»?¹³⁹ Отож і видавав би її накладом в один примірник, тобто для індивідуального вжитку?! Що це за лукавство? Або вести свою професійну гру, і тоді писати і друкуватися для читача, несучи повну відповідальність (зокрема й перед собою) за все висловлене, або ні. Третього тут не дано. Тим паче, що реальний читач у своїй масі – посправжньому звичайний читач, тобто не професійний критик, на відміну від Є.Барана. І такий читач має законне право очікувати професійної (за своїм рівнем, звісно, а не за манерою викладу) розмови про художню літературу, тобто такої, на яку здатен тільки фахівець і яка принципово відрізняється від простого повідомлення приватних персональних вражень від того чи того тексту.

З огляду на це аж ніяк не можу сприйняти та й, чесно кажучи, зрозуміти спробу Є.Барана сховатися то за машкару «звичайного читача», то за роль «бібліофіла». Зважмо хоча б на те, що реальний звичайний читач занадто різний для того, щоб навіть у площині індивідуального «футуристичного проєкту» критика визначати його за допомогою таких атрибутів, як непересічність і творча індивідуальність, та ще й така, «котра мислить, і яка змушує мислити інших»¹⁴⁰. Зрештою, твердження Є.Барана про те, що будь-яка «інтерпретація чужого тексту справа невдячна.

Я старався не інтерпретувати, а творити: літературний світ, уявлення про літературу»¹⁴¹, сприймається не інакше, як капітуляція критика, відмова служити своїй професійній справі.

Через спрямованість критичної діяльності на позалітературну сферу критик, як вважав І.Франко, у своєму ставленні до конкретного письменника залежить від потреб моменту¹⁴². «Для літературної критики, – зазначає, спираючись на Франковий досвід, В.Брюховецький, – важлива спрямованість, націленість на розв'язання нагальних проблем часу – тобто публіцистичність [...] публіцистична загостреність [...] є атрибутивною ознакою для критики, бо та просто втрачає всяке значення, якщо не стоїть на активних соціальних позиціях»¹⁴³. Тут реалізується та сама світоглядна парадигма, яка присутня й у відомих поетичних рядках Є.Євтушенка «Поэт в России больше, чем поэт», і у твердженні С.Зенкіна: «Література завжди цікава тією мірою, якою не дорівнює собі, є чимось крім себе самої»¹⁴⁴. Ці слова можуть комусь видатися такими, що кореспондуються з наступними міркуваннями Л.Гінзбург: «Літературознавство само по собі й само для себе. Це приносить не кращі плоди. Множаться на

¹³⁹ Там само. С.7.

¹⁴⁰ Там само. С.163.

¹⁴¹ Баран Є. Звичайний читач. Тернопіль, 2000. С.3.

¹⁴² Франко І. Леся Українка. *Збір. творів: У 50 т.* К., 1981. С.254.

¹⁴³ Брюховецький В. Силове поле критики. С.164.

¹⁴⁴ Зенкин С. Поэтика трансгрессии (Заметки о теории. 13). *Новое лит. обозрение.* М., 2006. №78. С.392.

такому ґрунті роботи без власної думки й без місця в загальному культурному зв'язку», особливо коли в літературознавство приходять люди не тому, «що для них існує література (її завдання, специфіка), а тому, що існує такий розділ знання – наука про літературу загалом, як така»¹⁴⁵. Проте зв'язок тут – суто поверхневий, тому що в Л.Гінзбург ідеться винятково про необхідність опори літературознавства на діючу літературу та різні сфери пізнання й людського досвіду. Хоча певне прямолінійне протиставлення погляду літературознавця на художню літературу й на власне науку, відтінок якого все ж виникає у процитованих словах авторитетної російської авторки, як на мене, не можна вважати виправданим, а тим паче – продуктивним. Та й у цілому бажано, щоб не випадало з поля зору, що перш, ніж бути чимось ще, художня література мусить бути саме художньою літературою, тобто мистецтвом слова. Те ж стосується й літературознавства: воно, попри всю свою «пограничність» і багатогранну причетність до багатьох культурних сфер, усе таки мусить, як пише Л.Гінзбург, бути вибіркоким, триматися обраних кордонів. Відповідно літературознавець, «щоб сказати нове і своє», повинен мислити в обраному напрямку»¹⁴⁶.

Якщо це справді так, то таку критику, що через ту чи ту свою причетність до розгляду новітньої літературно-художньої продукції може входити до зони об'єктного матеріалу науки про літературу, аж ніяк не підпорядкуєш літературознавству, тому що це просто неможливо. Загалом у взаєминах такої критики й літературознавства виникає та ж сама ситуація, яка у другій половині ХІХ ст. існувала у стосунках між амбітною російською революційно-демократичною критикою й тогочасним російським суспільно-літературним процесом, на яку звернув увагу Ф.Достоевський. «Бажати, переконувати і вмовляти інших до спільної діяльності, – проникливо й дотепно зазначав великий російський класик, – [...] законно і вищою мірою корисно», але «писати в «Современнике» укази, [...] вимагати, [...] розпоряджатися – пиши, мовляв, ось обов'язково про це, а не про це – і помилково і марно (хоча вже через одне те, що таки не послухаються)»¹⁴⁷.

Літературознавство перебуває стосовно літературної критики (у вже згаданому широкому її розумінні) у суто конкурентних стосунках, тим паче в умовах ринкової дійсності й демократично орієнтованого суспільства. І якщо наука про літературу прагне протистояти тиражуванню у критичних текстах фальші, некомпетентності тощо, прагне протидіяти провокативним критичним практикам, які не мають жодного стосунку до проблеми суспільно-естетичного

¹⁴⁵ Гінзбург Л. Разговор о литературоведении. С.45-46.

¹⁴⁶ Там само. С.45.

¹⁴⁷ Достоевський Ф. Г-н -бов и вопрос об искусстве . Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1978. Т.18. С.100.

буттєвого діалогу й розуміння мистецтва, базуються на сваволі у ставленні до художніх текстів, спрямовані винятково на маніпуляцію суспільною свідомістю (а отже, зазіхають на свободу читача як особистості), то вона може це зробити тільки в тому разі, якщо висуне і плекатиме у своєму лоні належну альтернативу – літературознавчу літературну критику, яка, попри всю свою межовість із іншими суспільними діяльностями, базується на професіоналізмі, літературознавчій освіченості й загалом сучасних уявленнях про критерії істинності гуманітарного знання.

Саме така фахова літературно-критична діяльність, яка, за словами В.Державина, «не серцезнавство і не сміє претендувати на читання в серцях»¹⁴⁸, справді здатна не потурати «скороминущій моді на певний жанр» і загалом не стабілізувати певну літературну моду, а отже, не знижувати «рівень літературної культури» й не призводити, штучно культивуючи фіктивні естетичні вартості, «до фальшування цілого літературного життя»¹⁴⁹.

У цьому випадку науку про літературу й літературознавчу літературну критику будуть об'єднувати спільні методологічні (сфера цілепокладання) і теоретичні засади, базові критерії й параметри діяльності, просто реалізуватися вони будуть у тих формах, які органічні сферам компетенції кожної з них. Інакше кажучи, літературознавству потрібно мати й постійно підтримувати свій власний професійний цех критиків, для яких би критика була тим, чим для митця служить література, а для справжнього ученого наука – Долею, способом життя і провідною сферою особистісної творчої й життєвої реалізації.

Така літературознавча літературна критика завдяки своїй спрямованості до поточного літературного процесу виступала б його внутрішнім фактором, а як складова частина науки про літературу – була б внутрішнім спонукаючим чинником її власного розвитку, а також посередником між художньою літературою, літературознавством і читацькою аудиторією. Адресована широкому читацькому загалові, літературознавча літературна критика не просто могла б, а була б свідомо зобов'язаною служити розв'язанню саме актуальних культуротворчих завдань і, основне, ефективно сприяти формуванню такої читацької свідомості й загалом культурно-інтелектуальної атмосфери, які б стимулювали подальший розвиток української національної літератури як сучасної європейської літератури.

¹⁴⁸ Державин В. «Попіл імперій» Юрія Клена і новітні спроба переоцінки його поезії. *Література і літературознавство*: Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. Ів.-Фр., 2005. С. 287.

¹⁴⁹ Там само. С. 28, 29, 31-34.

НАРАТИВ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ: ВІД ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА ДО БОРОТЬБИ З ТЕРОРИЗМОМ.

Друкується за виданням:
«Політичний менеджмент», №3 (35) (червень 2009)

Наратив є типовим інструментарієм з точки зору соціального інжинірингу, бо дозволяє як утримувати соціальну систему в стабільності (і тоді вона переходить в метастабільний стан), так і виводити її звідти. Наратив несе в собі ідеологію, оскільки він є поглядом на світ з цілком конкретної позиції, звідки впливають поняття ворога/друга.

Ідеологія визначається нині досить широко як уявлення реальності, що впливає на сприйняття людей і подій¹⁵⁰. Саме звідси впливає те, що ми вважаємо правильним чи ні. Більше того, ми завжди захищаємо нашу модель сприйняття від будь-якого впливу, тому так важко її змінювати.

Систематика впливу може реалізуватися в трьох можливих напрямках:

- у фізичному просторі, коли застосовуються чисто військові методи;
- в інформаційному просторі, коли йдеться про інформаційну війну, яка змінює інформаційні потоки, які отримує супротивник і його населення;
- у віртуальному просторі, коли є прагнення працювати з моделлю світу з тим, щоб зняти мотивацію на ведення війни.

Зараз нас цікавить саме останній шлях. На найбільш глибинному рівні конфлікт записаний в наших головах як зіткнення Добра і Зла. Коли ми дійдемо в його реалізації до конкретних персонажів, то на екрані чи в книзі перед нами буде виникати конкретика конфлікту у вигляді, наприклад, зіткнення мільйонера і злочинця чи навіть начальника ЖЕКу і мешканця будинку.

Кіно активно відтворює потрібну модель світу, оскільки воно додатково володіє гедоністичними функціями, бо нам приємно дивитися й дізнаватися про розвиток подій саме таким чином. Саме кіно є сьогодні основним джерелом породження й утримання віртуального простору.

І тут завжди буде національна специфіка. Якщо «Мосфільм» радянської доби вивищував секретаря обкому як найвищий прояв Добра, то «Голлівуд» робив те саме в образі шерифа. Дж. Бонд як кіногерой у цьому плані перебував на межі між силами Добра і силами Зла, тому це давало багато можливостей для розвитку сюжету.

¹⁵⁰ Corman S. Weapons of mass persuasion: communicating against terrorist ideology. *Connections*. 2006. Vol. V. N. 3. P.95.

Примати мають відстежувати соціальну інформацію. У зв'язку з цим виокремлюються деякі моменти, що становлять особливий інтерес у цьому плані. Водночас саме такі моменти і мають бути в основі тих чи інших видів наративів, які, наприклад, реалізуються в драмі. Це може бути, серед іншого, боротьба за статус чи вибір пари. Тоді виникає наступний варіант класифікації п'єс У. Шекспіра¹⁵¹.

Тип конфлікту	Розв'язання	
	Негативне	Позитивне
СТАТУС	Трагедія	Героїчна драма
	Річард III	Генрі V
ПІДБІР ПАРИ	Любовна трагедія	Комедія
	Ромео і Джульєтта	Дванадцята ніч

Комунікативний вплив як такий досліджується досить давно. Античність, шукаючи методи впливу, віднайшла на цьому шляху риторику. Одночасно ті автори були першими, хто відкрив інструментарій сократичної бесіди, яка надає право постійного контролю для співрозмовника на відміну від монологічного виступу¹⁵². Цікаво, що в довоєнний час цей тип впливу був відроджений у вигляді панельного виступу Г. Оверстрітом, коли є кілька промовців, а потім до обговорення підключається і вся аудиторія. Під час війни К. Левін, вивчаючи споживання субпродуктів, довів, що метод обговорення за участю аудиторії більш переконливий, ніж лекційний.

Сьогодні відбулося відродження уваги до поняття наративу, який тепер розглядається як один з методів боротьби з тероризмом¹⁵³. Реально наратив є вербальним виразником причинно-наслідкових конструкцій, притаманних людині. Саме тому зустрічаємо його всюди – від кіно і літератури до новин.

Наратив в головах військових стає заміником поняття ідеології, оскільки саме він формує модель світу (і базується на ній). А саме модель світу відкриває людині, хто в неї ворог і хто друг, які цілі вона має і що її очікує. І оскільки терористичні мережі не мають нічого, окрім наративів, що тримають їх вкупі, робота з наративами стала нині роботою військових.

Організаційні риси тероризму виносять на одне з перших місць саме об'єднавчу роль факторів, які перетворюють мережеву структуру на таку, що може бути ефективним суперником структури ієрархічної. Можна згадати наступні характеристики терористичних організацій, які, на нашу думку,

¹⁵¹ Nettle D. What happens in Hamlet? Exploring the psychological foundations of drama . *The literary animal. Evolution and the nature of narrative*. Ed. by J. Gottschall, D.A. Wilson. Evanston, 2005. P.72.

¹⁵² Зелинский Ф. Ф. Древнегреческая литература эпохи независимости. Ч. I. П., 1919. С.148.

¹⁵³ 4. Cillufo F. J. Some thoughts on networked radicalization. Interview // IO Sphere. - 2007. Summer.

підштовхують його до використання саме наративних форм об'єднання. Вони мають такі відмінності від політичних структур¹⁵⁴:

- вони є таємними;
- таємний характер робить важливим акцент на лояльності групі;
- незаконний характер заважає рекрутуванню нових членів.

Тобто закриті структури найбільш зацікавлені в наявності чіткої власної ідеології, що дозволяє їм відокремитися від інших, на власний розсуд інтерпретувати події, створювати в системі великого світу свій власний малий світ. Аль-Каїда, наприклад, базується на одному такому тексті, який виховав радикальний ісламізм. Це коментарі С. Кутуба до Корану. В результаті поширення цього тексту тип мислення однієї людини охопив велику кількість його послідовників.

Якщо нині війну з тероризмом реально намагаються переформатувати на війну ідеологій, то, відповідно, збільшується і роль наративів. Взагалі зміна наративів масової свідомості є передумовою будь-якої соціальної трансформації. Як «перебудова», так і «помаранчева революція» базувалися на зміні домінуючого наративу. Комплекс «Ленін – Партія – Комсомол» у першому випадку потрапив під обстріл саме заради того, щоб дати можливість увести новий наратив, який умовно можна позначити як «Капіталізм – Ринок – Демократія».

В ідеологічному плані перемогу у війні з тероризмом вбачають сьогодні у створенні «конкурентного продукту»¹⁵⁵].

Щоб побачити в наративі те, чого не помічають у ньому військові і тому не можуть з ним адекватно оперувати, слід повернутися до вихідного розуміння наративу в літературознавстві, звідки він і походить. О. Фрейденберг відстежувала появу нарації в античності¹⁵⁶. Її погляди і сьогодні цікавлять дослідників, хоча й змінилися базові школи та академічні «боги», бо О. Фрейденберг належала до школи М. Марра¹⁵⁷. Цікаво, що батько О.Фрейденберг був далеким від античності, він створив сучасну АТС¹⁵⁸. А також сконструював аеростат і тричі літав в Одесі на ньому, зробив варіант

¹⁵⁴ Cyberterror. Prospects and implications. White paper Monterey, 1999 / Center For the Study of Terrorism and Irregular Warfare.

¹⁵⁵ Perl R. Combating extremist ideologies: measuring effectiveness – considerations for public diplomacy . *Connections*. 2006. Vol. V. N 4.

¹⁵⁶ Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета . *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино*. М., 1988; Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978; Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. - М., 1997; Фрейденберг О. М. Происхождение греческой лирики . *Вопросы литературы*. 1973. № 11.

¹⁵⁷ Иванов Вяч. Вс. Вводные замечания к статье О. М. Фрейденберг «Система литературного сюжета» . *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино*. М., 1988; Олейников А. Теория наррации О. М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // kogni.narod.ru/freiden.htm; Лотман Ю. М. О. М. Фрейденберг как исследователь культуры // *Труды по знаковым системам*. Вып. VI. - Тарту, 1973.

¹⁵⁸ Ксендзюк О. Нужные вещи // www.migdal.ru/times/51/4748/?print=1

кіноапарата, а 1914 року надсилав до військово-морського відомства креслення підводного човна¹⁵⁹.

Те, що Ю. Лотман фіксує як ваду саме школи М. Марра, з точки зору завдань військових є якраз цікавим, бо відображає саме той аспект моделювання світу наративом, який тепер став ще цікавішим. Ю. Лотман пише¹⁶⁰, що формальна школа, вивчаючи синтагматичні відношення, загубила значення. Реакцією на це стало вивчення саме семантики школою М. Марра – соціологічної, культурної, релігійно-міфологічної. О. Фрейденберг цікавлять в текстах фрагменти минулих конструкцій – міфів і ритуалів, що не мають сенсу в нових контекстах. Саме тому дослідники, які працювали в цій школі, називали свій метод палеонтологічним.

Стратегія О. Фрейденберг будується на двох напрямках¹⁶¹:

- продемонструвати незвідність первинного мислення до сучасного;
- пояснити можливості щодо підсилення цих форм в системі міфологічної образності.

Реально О. Фрейденберг, якщо поглянути з точки зору завдань, про які говоримо вже ми, прагне увійти в систему цього мислення, а не просто розкрити структурні основи побудови тексту. Вона намагається аналізувати глибинні структури віртуального простору. Але ці глибинні структури теж можуть мати або глибший, або поверховий характер. Структуралізм пішов за більш поверховими конструкціями, хоча, безумовно, і віртуального простору. Саме тут він і здобув свою славу¹⁶². Це стосується як російських, так і французьких структуралістів.

З точки зору О. Фрейденберг, розквіт грецької драми, до речі, демонстрував якраз невміння розповідати, яке прийшло пізніше. Архаїчні міми обманювали око, а не душу¹⁶³. Фокусники, акробати, жонглери виконують зорові функції.

Морфологія сюжету раніше збігалася з морфологією дії, а не слова. Це виникло, коли людство перебувало на етапі долітературного існування¹⁶⁴. І такі типи сюжетів теж є в нашому житті.

В грецьких романах, що будуються на архаїчних міфах, немає описів дій героїв, вони розповідають все прямою мовою¹⁶⁵. Тобто немає ситуації, коли

¹⁵⁹ 15. Рабинянц А. Г. Борис Пастернак и Петербург // www.roerich-museum.org/PRS/book4/13-Rabinyantc.pdf

¹⁶⁰ Лотман Ю. М. О. М. Фрейденберг как исследователь культуры . *Труды по знаковым системам*. Вып. VI. Тарту, 1973. С.483.

¹⁶¹ Олейников А. Теория нарратива О. М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // kogni.narod.ru/freiden.htm.

¹⁶² Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов . *Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму*. М., 2000.

¹⁶³ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С.234.

¹⁶⁴ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С.222.

¹⁶⁵ Фрейденберг О. М. Происхождение греческой лирики . *Вопросы литературы*. 1973. № 11. С.110.

об'єкт оповіді і оповідач існують роздільно. Вони поки що єдині. Взагалі нарацію створює понятійне мислення¹⁶⁶. Тобто це новий етап розвитку людини, а не просто зміна типів фіксації дійсності.

Персонаж і сюжет мають спільний генезис¹⁶⁷. Саме це виштовхує цю проблематику в бік військової справи і боротьби з тероризмом. Цікаве зауваження у О. Фрейденберг, що жанри тоді створюються в усій повноті, коли за своїм матеріалом вони починають збігатися з історичним періодом розвитку цивілізації¹⁶⁸.

Наратив упорядковує модель світу. Причому робить це позасвідомо, оскільки його сюжети після своєї появи відходять на периферію. Ми можемо лише підставляти нові події і нових героїв у вже існуючі схеми.

Революція 1917 року, наприклад, приносить новий наратив, спрямований проти існуючого. Це чітко видно з такого гасла, як «Мир хатам, війна – палацам». «Перебудова» знову змінює домінуючий наратив – як і «помаранчева революція». Кожна зміна наративів, як наслідок, дозволяє йти до змін в наступних просторах: від простору віртуального до простору інформаційного та фізичного.

Військові вимагають побудови контрнарративної стратегії боротьби з тероризмом¹⁶⁹. Це, в першу чергу, є творенням нових міфів. Сюди підпадає також пошук таких історичних прикладів, де насильство не було базовим інструментарієм вирішення проблем. Інструментарій із зміни ідентичності теж фіксується як ефективний варіант роботи із зміни ситуації.

Потенціал змін може лежати ще в реінтерпретації ситуацій, яка базується на феномені, відкритому Л. Виготським. Досліджуючи сприйняття дитиною літературних текстів, він побачив, що коли дитина не намагається відгадати, що саме від неї хочуть дорослі, то вона дає інтерпретації, які повністю розходяться з тими, що зафіксовані у світі дорослих. Наприклад, у випадку байок І. Крилова¹⁷⁰ розподіл позитиву/негативу у дітей зовсім інший. Ми можемо побудувати таблицю, яка відобразить саме реальне дитяче сприйняття, яке виявилось протилежним до дорослого.

Байка	Позитивний герой	Негативний герой
«Ворона і Лисиця»	Лисиця (розумна)	Ворона (дурна)
«Бабка і Мураха»	Бабка	Мураха (скнара)

¹⁶⁶ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 226.

¹⁶⁷ Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета. *Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино.* М., 1988.

¹⁶⁸ Там само. С.229.

¹⁶⁹ Casebeer W. D., Russel J. A. Storytelling and terrorism: towards a comprehensive 'counter-narrative strategy'. *Strategic Insights.* 2005. Vol. IV. P. 3.

¹⁷⁰ Выготский Л. С. Педагогическая психология. М., 1991. С.273.

«Вовк на псарні»	Вовк	Собаки і псарі
------------------	------	----------------

Тобто дорослий, мабуть, спирається на модель світу, якої ще немає в дитини. В результаті він реінтерпретує більш «біологічне» розуміння цих історій.

Є також давніші причинні зв'язки, загублені сьогодні. Так, С. Ейзенштейн у другій серій «Івана Грозного» відтворив схему, коли царя замінює заступник тоді, коли цареві загрожує небезпека¹⁷¹. С. Ейзенштейн знаходить багато прикладів такої нейтралізації соціальних протиставлень: не тільки цар – слуга, а й каліфи й султани, які йдуть у народ, щоб послухати правду, чи Бог у вигляді жебрака¹⁷².

М. Бахтін досліджував карнавалізацію як заміну верху й низу¹⁷³. Ще раніше цей аспект намагався розкрити С. Лур'є. До речі, С. Лур'є констатував, що в житті людського суспільства позасвідомо діяльність відіграє дуже велику роль¹⁷⁴. Тобто цю фразу можна розуміти і як перенесення методології З. Фрейда з індивіда на все суспільство.

Чим взагалі можна пояснити цей дивний для нас сюжет «випробувань» соціальної структури тим, що її ієрархічна будова починає скасовуватися на певний термін? Ця перевірка структури на міцність тільки підсилює її, оскільки знімає автоматичність її сприйняття.

Дослідження О. Фрейденберг демонструють широке коло прихованих для нас сьогодні символізацій. Це дає нам можливість зрозуміти символізації, якими використовуємо сьогодні, без відповідного знання. Коли колишній міністр оборони США Д. Рамсфельд говорив про терористів в Афганістані, що ми викуremo їх з їхніх нір, наприклад, то тут верхи закріплені за вищими творіннями, а низи – за нижчими.

У прадавні часи сакралізації влади цар прирівнювався до сонця, відповідно низи видаються нижчими істотами¹⁷⁵. Система заміни царя на раба була пов'язана із загибеллю царя під час циклу і заміни його новим. Як можна зрозуміти сьогодні, було знайдено компроміс, який дозволяв зберегти і царя, і ритуал – замість царя кілька днів правив раб, якого потім і вбивали. Як підкреслює О. Фрейденберг, щороку помираючий цар є основним образом первісного суспільства¹⁷⁶.

¹⁷¹ Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 108-109.

¹⁷² Эйзенштейн С. М. «Медник Сляй». Эйзенштейн С. М. Метод. Т. II. - М., 2002. - С. 319.

¹⁷³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

¹⁷⁴ Лурье С. Я. История античной общественной мысли. М. - Л., 1929. С.8.

¹⁷⁵ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

¹⁷⁶ Там само. С.82.

До речі, ці символізації дали відповідь і на те, чому юродивих як «блаженних» ніхто не чіпає. Виявляється, «блаженний» відноситься до мертвих, у Гомера цей епітет застосовувався тільки до богів¹⁷⁷. Божевілля – це «божа хвороба», що протиставляється пророцтву, ясновидінню.

Увесь цей блок символізацій, що не є проявленими для сучасної людини, все одно тисне на неї. З ними неможливо сперечатися, оскільки ми сприймаємо їх як закон природи. Тому подальші дослідження повинні продемонструвати розрізнення двох моделей впливу: тих, що ми відчуваємо, і тих, що ми не відчуваємо, оскільки вони закодовані в нашій системі ментальності. Останні можемо назвати ментальними структурами закритого типу. Основною їх характеристикою стає неможливість їх заперечення. Це можуть також бути більш сильні структури, на зразок тих, які вивчає психоаналіз, наприклад, колективне позасвідоме К. Юнга¹⁷⁸. К. Юнг, до речі, так підкреслював свою відмінність від З. Фрейда: якщо З. Фрейд вивчає хвору людину, що перебуває в невротичному стані, то він, К. Юнг, навпаки, вивчає людину здорову¹⁷⁹. Тобто працює не лише розрізнення рівнів індивідуального і колективного, а й розрізнення невротичний стан – нормальний стан.

Це може бути і дія інших ментальних структур, що простежується в боротьбі християнства з язичництвом¹⁸⁰. Якщо природа в християнстві слугує Творцеві, то в народній медицині саме вона є базовою, тому церква всіма силами завжди боролася проти жінок-знахарок. Тобто це дві різні ієрархічні системи, які присутні в нас і сьогодні.

Сюди слід віднести й різні методи впливу на глядача, відпрацьовані у своїх основних моментах ще за часів античності¹⁸¹. Мається на увазі, в першу чергу, поняття катарсису, який виступав як очищення людини від афектів.

Аристотель у «Поетиці» підкреслював якраз загальний характер своїх правил. Це принципово мета-рівень. Наприклад, він стверджує, що поет має розповідати не про те, що трапилося, а про те, що могло би трапитися. В цьому відмінність між поетом і Геродотом¹⁸². Цікаве з точки зору систематики впливу і його зауваження про те, що нас не турбує, коли ворог примушує страждати ворога¹⁸³. Тобто чутливою для нас є боротьба між двома світами, між двома

¹⁷⁷ Там само. С.130.

¹⁷⁸ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного. *Архетип и символ*. М., 1991.

¹⁷⁹ Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. М., 1994. С.63.

¹⁸⁰ Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвующего большинства. М., 1990. С.51.

¹⁸¹ Савченкова Н. М. Производство аффекта в греческой культуре // [anthropology.ru /ru/texts /savchenk/affect_0.html](http://anthropology.ru/ru/texts/savchenk/affect_0.html); Рабинович Е. Г. «Безвредная радость»: о трагическом катарсисе у Аристотеля // es-dejavu.ru/c/Catharsis.html; Улыбина Е. В. Взаимодействие тела и слова в теории катарсиса Выготского // es-dejavu.ru/c-2/Catharsis-2.html; Козлова Г. А. Проблема творчества в древнегреческой литературе. Православно-христианская точка зрения // kalinin.itech.ru/pravoslavie/publish.php?id=page18

¹⁸² Аристотель. Поэтика. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 35-36.

¹⁸³ Там само. С.42.

протилежностями. В «Політиці» Аристотель також звертається до поняття катарсису¹⁸⁴.

Слід згадати дослідження О. Лосева, який підкреслював, що неможливо, виходячи з сьогоденного розуміння і психології, і інших підходів, реконструювати очищення за Аристотелем¹⁸⁵.

Минуле не бачило індивідуального, оскільки було зорієнтоване на вічне¹⁸⁶. А. Гуревич в одній з ранніх праць писав, що деконтретизація того періоду є зворотним боком атемпоральності¹⁸⁷. Про брак індивідуального багато писав і П. Біціллі¹⁸⁸. Тобто вибудовується системний ланцюжок, який дозволяє (чи не дозволяє) породження певних понять. Ми навели цей приклад, коли одне породжує інше, для того, щоб звернутися до проблеми програмування свідомості наступних поколінь деякими типами текстів.

Коли Sandia Laboratory (США) констатувала, що ідеї чи то В. Леніна, чи то А. Гітлера були видруковані за 10 - 15 років до того, як вони отримали реалізацію в житті, вони тим самим сформулювали нову наукову проблему: робити моніторинг Інтернет-простору на предмет появи революційних ідей наперед. Якщо С. Кутуб своїм текстом породив Аль-Каїду, то новий автор також може це зробити.

Один з цікавих варіантів методологічного обґрунтування цього підходу – це поняття антисистеми, яке задається як протистояння як минулого, так і сучасності конкретному варіанту майбутнього¹⁸⁹. При цьому знищення «чужого» стає основним заняттям цього сегмента суспільства. Посилаючись на Л. Гумільова, автори цього напрямку знаходять антисистемність в більшовизмі, фашизмі, оприччині і старообрядництві.

І. Шишкін запропонував розподіл антисистем на три типи¹⁹⁰:

- релігійно-філософські, який не сприймають матеріальний світ;
- суспільно-політичні, які не визнають багатоманітність суспільного розвитку;
- технократичні, які не приймають «нерозумні» стихії природи.

На жаль, вивчення антисистем у цьому вигляді пішло винятково шляхом намагання створити теорію зіткнення етносів, хоча системно це більш широкий вид теорії. По суті ми можемо говорити про наукові, політичні, ідеологічні, релігійні антисистеми, які не матимуть жодного стосунку до етнічного фактора.

¹⁸⁴ Там само.

¹⁸⁵ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.

¹⁸⁶ Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолствующего большинства. М., 1990. С.67-68.

¹⁸⁷ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С.144.

¹⁸⁸ Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995.

¹⁸⁹ Корявцев П. М. Философия антисистем // antisys.narod.ru/antisys.html; Лазарев Д. Опыт диагностики антисистем // antisys.narod.ru/lazarev.html

¹⁹⁰ Шишкин И. С. Внутренний враг // conrad2001.narod.ru/russian/library/articles/article_7.htm

В. Вернадський, наприклад, робив акцент на книгодрукуванні, коли говорив, що тільки разом з ним виникла можливість протистояти домінуючим поглядам¹⁹¹. І майбутній розвиток науки він вбачав тільки в еретиках, а не в тих, хто підтримував панівні теорії. Якщо подумати, в чому могла полягати саме роль книгодрукування, то можна дійти наступних висновків з точки зору співвідношення системи і антисистеми:

- книгодрукування дає можливість утримувати антисистемні уявлення;
- тиражування не дає можливості повного знищення ідей;
- тиражування знижує рівень уваги, оскільки виникає безліч різних теорій.

Книга О. Фрейденберг «Поетика сюжету і жанру» була заборонена через кілька тижнів після її виходу¹⁹². Отже і її побачили як таку, що могла зашкодити режимові, як чергову антисистему. Про це О. Фрейденберг згадує у своїй коментарях до листів Б. Пастернака, свого двоюрідного брата.

Загалом наратив ми можемо поставити ще в один контекст. Це звуження простору можливого, оскільки зовнішній світ постає тепер перед нами винятково як варіант реалізації одного з можливих сюжетів. Ю. Лотман колись писав, що література дає ширше коло можливостей, з яких тільки частина може реалізуватися в реальному житті. Якщо В. Пропп ще 1928 року віднайшов один сюжет чарівної казки¹⁹³, то, відповідно, це говорить або про звуження фізичного простору, або про звуження віртуального простору. Ми бачимо в навколишньому світі тільки те, що повинні там побачити.

¹⁹¹ Вернадский В. И. Очерки по истории современного научного мировоззрения. *Труды по всеобщей истории науки*. М., 1988. С.82.

¹⁹² Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С.147.

¹⁹³ Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ФОРМАЛІЗМУ: АСПЕКТИ І КОНТЕКСТИ

«У нас не було свого формалізму...» – цей стереотип разом із багатьма іншими очевидними і звичними, хоча й неперевіреними уявленнями сучасне літературознавство успадкувало від колоніальної доби. Через те, що український формалізм, як і решта українських -ізмів, «не існував», «не прищепився», «недорозвинувся», то й серйозному обговоренню ця тема не підлягала.

Однак виникає закономірне питання: хіба може національна культура, навіть перебуваючи у вкрай скрутних підневільних умовах, не реагувати на зміни, які стрімко відбуваються в навколишньому світі? Ба більше, як впливає з праці Світлани Матвієнко, це питання постає в цілком парадоксальній формі: як могло статися так, що українська наука, стимулюювана потєбнянськими ідеями народження формалістичного дискурсу, сама залишилася поза його межами?

Праця Світлани Матвієнко «Дискурс формалізму: український контекст» переконливо демонструє підстави для критичного перегляду дотеперішніх уявлень про українське літературознавство першої половини ХХ сторіччя. Дослідниця виявляє контактні зв'язки українських учених з російським формалізмом, з'ясовує, з яких причин вони вдавалися до методологічної мімікрії, ідентифікуючи себе з соціологізмом, виявляє формалістичні елементи їхніх концепцій і методик. Притім дослідниця визнає відкритий, дискусійний характер цієї перспективної проблематики й основний акцент робить на необхідності уникати упередженості й розглядати українське літературознавство в усій його багатогранності. Гадаю, навіть, що для її статті більше пасував би заголовок зі знаком питання: «Українська версія формалізму?» – з огляду на коректність і вдумливість застосованого дослідницького підходу, який радше заохочує читача до пошуку, аніж переконує у знайденому.

Отож, для продовження розмови варто виділити кілька нез'ясованих проблем і дискусійних пропозицій. Насамперед, перспективними видаються можливості конкретизації, уточнення своєрідності «української версії» через *вивчення методологічних її складників*. Розмаїття відтінків українського формалістичного чи поетикального дискурсу помітили вже сучасники. Якщо в анотації 1925 р. на заплановану, але, на жаль, нездійснену другу книгу свого дослідження «Основи літературно-наукової критики» Л. Білецький помістив

«формально-поетикальну теорію» у рямці філологічної школи¹⁹⁴, то К. Копержинський зазначив наявність у ній елементів порівняльно-історичної методики¹⁹⁵, а П. Филипович, наголосивши на її відмінності від «чистого формалізму», фактично заявив про методологічну універсальність формальних дослідів, які, за його словами, в Україні «знайшли загальне визнання, бо тільки через них можна зрозуміти специфіку літературних творів, збудувати наукове літературознавство»¹⁹⁶. Пізніше про філологічний вишкіл представників українського формалізму говорив Д. Чижевський¹⁹⁷. Інтеграційні підходи помітні й у сучасних дослідників, наприклад, М. Наєнко об'єднав формальну школу разом із філологічною в межах естетико-філологічного підходу¹⁹⁸. Ця нерозмежованість зі спорідненими методологіями, очевидно, виросла історично в українському літературознавстві з традицій потєбнянської лінгвопоетики, «наукової критики» І. Франка, «філологічного методу» В. Перетца. Методологічна інтерференція не є ані вадою, ані перевагою української критики, а просто – феноменом, який потребує пильного вивчення.

Щоправда, як засвідчує досвід російського формалізму, його фанатичне прагнення теоретичної чистоти і методологічної послідовності не лише виявилось в маніфестації крайнощів (як-от заяви В. Шкловського про літературний твір як «чисту форму», «суму прийомів»), але й принесло вагомі літературознавчі відкриття (розмежування категорій метру і ритму, фабули і змісту, мови поетичної і буденної тощо) і спричинилося до теоретико-літературного перевороту, який стимулював розвиток літературно-критичної думки в різних країнах.

Ці дві якості – теоретико-методологічна рафінованість і евристичність – створили російській версії заслужену репутацію неперевершеного еталона. Але й російський формалізм, якщо придивитися до нього пильніше, не був суцільним, а охоплював різноманітні тенденції, між якими були відцентрові (концепція В. Жирмунського) і навіть супротивні (М. Бахтіна, котрий протиставив опоязівцям власні концепції соціальності літературного дискурсу, романного багатоголосся, карнавалізації, західні підручники зараховують до пізніх представників формалістичної традиції)¹⁹⁹.

¹⁹⁴ Білецький Л. *Основи літературно-наукової критики*. – Т. 1. – Прага, 1925.

¹⁹⁵ Копержинський К. Українське наукове літературознавство за останні 10 років // *На пошану акад. Михайла Грушевського*. – Т. 2. – К., 1929. Фотопередрук О. Горбача у вид.: Огоновський О. *Історія літератури руської*. – Ч. I, IV. – Мюнхен, 1992. Серія «Українське літературознавство». – Вип. 7. – С. 34-6.

¹⁹⁶ Филипович П. Українське літературознавство за 10 років революції // Филипович П. *Літературно-критичні статті*. – К., 1991.

¹⁹⁷ Чижевський Д. *Історія української літератури*. – Тернопіль, 1994.

¹⁹⁸ Наєнко М. *Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції*. – К., 1997. – С. 258.

¹⁹⁹ Ryan M. *Literary Theory: A Practical Introduction*. – Blackwell Publishers, 1999.

Вивченню методологічних компонентів літературно-критичного дискурсу могло б сприяти *розширення зіставних контекстів*. Чому б не взяти до уваги, окрім російського, й інші національно-історичні видозміни формалізму? Адже російська версія, хоча і вважається еталонною, не була єдиною. У попередників Світлани Матвієнко можна знайти натяки на інші синхронні контексти. Д. Чижевський, наприклад, пов'язував початки українських формальних студій із двома паралельними джерелами – впливами «новітньої європейської науки та російського т. зв. «формалізму» (Шкловський та інші)», зауваживши, знову ж таки, відмінність української версії від російської: «серед українських дослідників майже не було представників крайнього формалізму, які були серед росіян та іноді твердили, що зміст літературного твору взагалі не має н і я к о г о значення або що він ц і л к о м залежний від форми»²⁰⁰. Так, російські паралелі цілком ви-правдані, бо українці мали спільні зацікавлення й особисті контакти з росіянами, але існує потреба типологічних зіставлень з іншими аналогами формалізму.

Згідно з упорядниками Нортонівської антології теорії і критики²⁰¹, основні формальні підходи до літератури походять від слов'янських та англо-американських традицій початку та середини ХХ сторіччя. Слов'янська формальна традиція творилася в середовищі відомих нам Московського лінгвістичного гуртка, ОПОЯЗу й частково Празького лінгвістичного гуртка (Я. Мукаржовський та ін.). Англо-американська традиція формалізму має за попередника Т. С. Еліота («Традиція та індивідуальний таланти», 1917; «Гамлет і його проблеми», 1919; «Метафізичні поети», 1921), а поворотними її пунктами вважаються «Принципи літературної критики» (1924) Р. А. Річардса, «Сім типів багатозначності» (1930) Вільяма Емпсона, «Нова критика» (1941) Дж. К. Ренсома, «Майстерно виготовлена ваза: Дослідження поетичної структури» (1947) Клінта Брукса, «Словесний образ: Дослідження поетичного значення» (1954) В. К. Вімсе та Мол. і Монро К. Бердслі.

До цих традицій прилягають й інші, ближчі до слов'янського світу, яких не зауважує Нортонівська антологія. Найзначнішою традицією, з якою безпосередньо спілкувалися й українські, і російські критики, була німецька школа формальних студій (О. Вальцель, Л. Шпітцер, В. Дібеліус, Б. Зейферт та ін.). У французькому літературознавстві тієї пори трохи віддаленим видається метод «експлікації тексту», зате значно більше перегуків можна відшукати у Поля Валері. На представників нової критики мали вплив ідеї італійця Б. Кроче.

Ширший компаративний підхід здатний, на мою думку, кардинально змінити звужений стереотип «чистого формалізму», перед яким часто

²⁰⁰ Чижевський Д. *Історія української літератури*. – Тернопіль, 1994.

²⁰¹ *The Norton Anthology of Theory and Criticism* / General ed. V. B. Leitch. – New York; London, 2001.

застигаємо, немов загіпнотизовані, не помічаючи того цікавого явища, яке можна назвати українським формалізмом. Цікавого – бо неподібного, своєрідного, оригінального. Зіставлення дасть змогу переконатися, що різні видозміни формалізму мали подібний, але не ідентичний набір теоретичних і методологічних засад. Не раз ті риси, які віддаляють український феномен від російського еталону «чистого формалізму», можуть виявитися ближчими до неокритицизму чи німецької стилістичної школи.

Наприклад, для всіх формалістів характерною рисою є революційне за своїм методологічним значенням переакцентування уваги зі змісту на форму, але на відміну від російського формалізму, який декларував суто формальний підхід, вважаючи зміст усього лишень ефектом форми, представники неокритицизму, як і переважна більшість українських критиків, схилилися до думки, що форма є суттєвим складником змісту, способом його мистецького упорядкування. Іншими словами, як заманіфестував свої позиції у статті «Формалістична критика» (1951) К. Брукс, «в успішному творі форма і зміст не можуть бути розділені», «форма – це значення»²⁰². Українські неокласики мають більше спільного з методикою «пильного читання» і поетикально-стилістичних студій, аніж з теоретизуванням опоязівців.

І нарешті, з'ясування внутрішньої диференціації формалістичних тенденцій та компаративних контекстів доцільно доповнити розглядом їхніх *генеалогічних та еволюційних аспектів*.

Очевидно, своєрідність кожного національного варіанта формалізму формувалася, як уже було сказано, історично, на ґрунті національних традицій. У період зародження на початку ХХ сторіччя формалістичні тенденції протиставилися різноманітним виявам позитивістичного генетизму (історизм, соціологізм, психологізм, біографізм), суб'єктивізму (імпресіонізм), філософської метафізики (символізм), черпаючи ідеї з різноманітних попередніх джерел аж до аристотелівської поетики. У полемічному запалі формалісти не раз критично висловлювалися про такі явні джерела своїх ідей, як учення Олександра Потебні чи концепції російських символістів, хоча пізніше (як-от Борис Ейхенбаум у статті «Теорія формального методу», що була надрукована 1926 р. в журналі «Червоний шлях») визнавали методологічну вагу теоретичної спадщини О. Потебні і О. Веселовського, праць символістичного ґатунку (Вяч. Іванова, В. Брюсова, Д. Мережковського, К. Чуковського, А. Белого).

В українській ситуації спадкоємну лінію утворюють О. Потебня (але, напевно, не його «школа»), праця І. Франка «Із секретів поетичної творчості», філологічний семінар В. Перетца. Впадає в око близькість трихотомічної

²⁰² *The Norton Anthology of Theory and Criticism.*

концепції О. Потебні (естетично нейтральна зовнішня форма – внутрішня форма або ж образ – зміст, який є суб'єктивним внеском читачевого сприймання і народжується напругою між зовнішньою і внутрішньою формою) до неокритичної концепції (естетично нейтральний матеріал – структура як мистецький спосіб упорядкування матеріалу – функція або ж естетичний ефект).

Так само й І. Франко задовго до В. Перетца і російських формалістів, у синтетичному своєму дослідженні «Із секретів поетичної творчості» (1898-1899) розмежував цінності життєві, естетичні й мистецькі. Реальні явища постають перед нами як прекрасні чи потворні, добрі чи злі, типові чи виняткові, але мистецтво не співвідноситься прямо з жодним із цих оцінних параметрів, бо має власні виміри, які належать площині артистизму. «Для поета [...] для артиста нема нічого гарного ані бридкого, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, які ідеї бере поет як матеріал для свого твору, а в тім, як використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, – в тім однім лежить секрет поетичної краси [...] В артистичній творчості краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір, і якими способами артист зумів досягнути те враження»²⁰³. І тут помічаємо ті ж три структурні компоненти (естетично нейтральний матеріал, спосіб його структурування, функція), хоча рефлексійно не виділені.

Виклавши методологію аналізу текстових механізмів, що спричинюють естетичний ефект, І. Франко заклав підвалини «естетико-психологічного», чи поетикального, напряму в українській критиці. Представниками того типу модерного критицизму можна вважати Л. Старицьку-Черняхівську, М. Мочульського, Д. Лукіяновича, пізнього М. Могилянського та інших критиків, котрі за прикладом Франка вдалися до пильного вчитування в текст, анатомізуючого його розгляду з метою перевірити особисті читацькі враження, мотивувати імпресіоністичну оцінку переконливими аналітичними аргументами.

Не менш промовистими можуть виявитися й післяісторії формалістичних течій. На пізніших етапах спостерігаються різноманітні еволюційні лінії:

– перехід на рейки структуралізму, котрий у Празькому гуртку розбудовували російські формалісти – вигнанці зі своєї батьківщини (Р.Якобсон), чехи (Я. Мукаржовський). Певні зв'язки з ними мали й представники нової критики (Р. Веллек) і українські літературознавці-емігранти, зокрема Д. Чижевський – автор першої історіографічної праці, в якій

²⁰³ Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. *Зібрання творів*: У 50 т. – Т. 31. – С. 118.

національна література послідовно висвітлена крізь призму стильових категорій;

– ознаки повороту до теорії читацького сприймання, помітні у «Практичній критиці» (1929) Р. А. Річардса, деяких працях О. Білецького;

– тяжіння до феноменологічної традиції, яким позначена «Теорія літератури» (1949) Рене Веллека й Остина Воррена²⁰⁴.

Щоправда, історія й післяісторія модерної української культури й науки припала на часи радянського колоніялізму, й тому дослідникам доведеться застосувати особливі історичні та культурологічні підходи, аби врахувати увесь спектр розпорошених і знищених явищ.

Сумніву не підлягає, однак, те, що Світлана Матвієнко обрала вартісний, плідний, творчий підхід. Українське літературознавство, як і українська література ХХ століття, справді потребують розгляду в різних теоретико-методологічних перекроях, експериментальних спроб інтерпретування в незвичних ракурсах. Бо таким був живий літературний процес – розмаїтий, багатогранний, щедрий на несподіванки, він чекає на вдумливих дослідників.

²⁰⁴ *The Norton Anthology of Theory and Criticism.*

ПОСТМОДЕРНІЗМ ЯК РАДИКАЛЬНА ОПОЗИЦІЯ ДО ФЕНОМЕНОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ

Друкується за виданням:
Іван Фізер. Філософія літератури /
наук. ред. В. Моренець. К.: НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012.

Постмодернізм: *post/ante/modo*

У другій половині ХХ ст. представники постмодерністської філософії Жака Деррида, Мішель Фуко, Жан Бодріяр, Жіль Дельоз, Жан-Франсуа Ліотар, Жорж Батай та ін.²⁰⁵ радикально переоцінили феноменологію (Гуссерля, Гайдегера, Сартра, Інгардена). Зокрема, вони критикували: 1) концепт суб'єкта як джерела значення, вірогідності й авторитету; 2) концепцію раціонально доведеної правди / істини; 3) концепцію телеологічності (цілеспрямованості) історичного процесу; 4) концепцію свідомості як безпосереднього доступу до дійсності. Філософи-постмодерністи доводили, що феноменологія та екзистенціалізм, як і, до речі, майже все попереднє філософування від Платона до Гуссерля, були наратологічними (логоцентричними), себто створювали, канонізували певні тексти (*yard seats*), які слугують базою для категоричних тверджень. Парадигма постмодернізму відкидає ці тексти, оповіді не лише як зайві, а й як згубні для вільного осмислювання життєвої проблематики. Постмодернізм «де легітимізує» їх, бо їхня філософська мова денотативна та нормативна і тому непридатна для вільного філософського дискурсу. Ставлення постмодернізму до мистецтва, зокрема літератури, визначається тим, що ця теорія, як твердить Байт Гайден, «зводить літературу до писання (*écriture, writing, письмо*), писання - до мови, а мову - в останньому пароксизмі розчарування - до базікання про мовчанку»²⁰⁶. Постмодернізм: 1) проголошує смерть автора (суб'єкта) у наративному, поетичному та драматичному текстах; 2) наголошує значущість індивідуалізації мови; 3) надає перевагу імітації (симуляції), стилістичній мішанині (*pasticcio*); 4) здебільшого використовує малі жанри, зосереджені на локалізованих, суб'єктивних і ситуативних подіях; 5) відкидає об'єктивні й універсальні

²⁰⁵ Див.: Derrida J. *De la grammatologie* (1967), *La dissémination* (1972); Foucault M. *Les Mots et les Choses Une archéologie des sciences humaines* (1966); Baudrillard J. *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972); Deleuze G., Guattari F. *L'anti-Oedipe* (1972); Lyotard J.-F. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979).

²⁰⁶ White H. *The Absurdist Moment in Contemporary Literary Theory / Hayden White / Tropics of Discourse : Essays in Cultural Criticism / Hayden White. Baltimore, 1978. P. 262.*

твердження, що ґрунтуються на правді; б) відкидає можливість знання. Постмодернізм, за визначенням Фредрика Джеймсона (Fredric Jameson), - це своєрідна шизофренія мови, тобто розрив м'яса означниками та їхніми означуваними. Смысловий зміст сказаного, написаного перестає генеруватись їхнім історично встановленим взаємозв'язком, як це впливало з і структуралізму Фердинанда де Соссюра (Ferdinand de Saussure), і виникає з контекст у довільно з'єднаних означників. Унаслідок цього функцією постмодерністської мови стає безперервна мовна гра, а не семантичне донесення того чи іншого повідомлення. У цій мові, позбавленій семантичної телічності (мети), усе розраховано винятково на якість естетичне задоволення, а не на формування ідей, сюжетів, цінностей, характерів. Постмодерний текст не є і не може бути інструментом історичного, політичного, філософського, одне слово - наукового дискурсу. Автор тексту, якщо умовно говорити про нього, - це лише маніпулятор знакових символів, а не творець трансцендентальних явищ. Постмодерна література відмовляється від цієї функції.

Термін із нульовим значенням

Ричард Рорті, видатний американський філософ прагматичного спрямування, висловився про постмодернізм так: «Сьогодні ніхто не має уявлення, що таке постмодернізм. Було б добре його позбутися. У жодному разі це не ідея. Це слово, яке претендує на ідею»²⁰⁷. Є в цій ремарці частка правди, але не більше, бо нинішню культурологічну ситуацію важко окреслити семантично відповідним терміном. Вона така розпливчата, децентрована і позбавлена чітких атрибутів, що саме цей порожній термін їй, либонь, найбільше підходить. Звичайно, термін, як свідчить його етимон, визначає семантичні параметри найменованого предмета, явища чи події. Найменування може бути метафоричним, метонімічним чи атрибутивним. Постмодернізм як термін таких параметрів не визначає, а тільки відсилає нас до того, що виникло після модернізму. Отже, невизначеність цих параметрів і є джерелом нескінченної плутанини навколо постмодернізму. На якій же тоді підставі відбувається його семантичне розшифрування? Воно переважно засвоюється готовим від його провідних прибічників, хоч би таких, як Жан-Франсуа Ліотар, Ігаб Гасан, Чарлі Дженкс, Мішель Беналу з тощо. Однак довіра до їхнього визначення - не завжди гарант загального схвалення. Загальна погодженість, однак, була б, як кажуть логіки, «сопгасіісііо іп Іегтіпії», бо постмодернізм - це культурологічна спрямованість непогодженості. «Активізуємо різниці, -

²⁰⁷ Гі,МТ. За: New York Times. Op-Ad page. 1997. 21 December. - P. 11.

пише Ліотар, - і збережим о честь назви»²⁰⁸. І саме тому, коли резюмувати такі тенденції нашого сьогодення, як заперечення центричності інтелекту, ієрархії вартостей, телічність наших вчинків, гіпостатичність мови, семантичну розсіяність, тематичну випадковість, текстуальну гру, повсюдну іронію, і назвати все це постмодернізмом, справді, крім встановлення часової хронології, навряд чи можна його інакше окреслити. Але і в цьому його прибічники не доходять ь цілковитої згоди. Ліотар, наприклад, твердить, що мистецький «твір може стати модерним лише тоді, коли спочатку він постмодерний»²⁰⁹. У такому разі постмодернізм не *post*, а *ante*. І тому мистецтво бароко, рококо, класицизму, романтизму тощо перед тим, як стати свого часу модерним, було, за Ліотаром, постмодерним, бо ламало тогочасні естетичні умовності. Але, завоювавши домінантне становище, воно ставало модерним і, як таке, уже більше не створювало нові естетичні реалії, а тільки повторювало і захищало само себе. Втративши деструктивну здатність, воно було радше заборолом, аніж генерувальною силою новаторського мистецтва. Така, вважає Ліотар, історія майже всіх визначальних «ізмів». За логікою цієї схеми, доля сучасного постмодернізму має бути подібною. Чи сьогодні, як і досі, він - лише прелюдія до того, що в процесі народження, Ліотар не говорить. «Постмодерний митець чи письменник, - твердить він, - перебуває у становищі, подібному до філософа. У принципі, текст, який він пише, чи твір, який він творить, не керується заздалегідь встановленими правилами, тому твори не можна оцінювати уже відомими категоріями. І письменник, і митець працюють без правил саме тому, щоб сформулювати правила того, що їм треба було створити»²¹⁰. А що ж їм робити далі? Дотримуватися правил, які вони ж і створили? Себто творити уже модерністське мистецтво чи відкинути ці правила знову, по-постмодерністськи, повторити той самий процес? Отже, за Ліотаром, постмодернізм, усупереч своїй префіксації, - напрям не тільки синхронний, а й реверсивний, себто з правом зворотного відсилання. Він присвоює собі всю ту попередню мистецьку і філософську у спадщину, яка періодично розходила ся з превалюючою понятійною та естетичною спрямованістю. Словом, він - не лише культурологічне спрямування нашого часу, а й постійний супутник оновлення. Створюючи власну діахронію, постмодернізм доводить і свою поточну вагомість. Щоправда, Ліотар дещо обмежує цю реверсивність. Не все, твердить він, що передувало модернізмові, було постмодерністським. «Модерністська естетика є естетикою величного, себто того відсутнього змісту, який не піддається представленню, але який завдяки своїй настирливості і таки

²⁰⁸ Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition : A Report of Knowledge*. Manchester : Manchester University Press, 1984. P. 82.

²⁰⁹ Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition*. P. 79.

²¹⁰ Там само. P. 81.

стає предметом рецепційної утіхи і задоволення»²¹¹. Постмодернізм, натомість, заперечує і блокує таке задоволення, перешкоджає виникненню колективної погодженості і її смаку. Якщо це так, що ж тоді було предметом постмодерністської рецепції і за якими критеріями його розпізнати? Адже без наявності тих чи інших критеріїв кожен із нас розпізнає його по-своєму, а тоді його як інтерсуб'єктивного явища немає і говорити про нього узагальнювальними термінами недоречно²¹². Чи не тому Річард Рорт і пропонує позбутися його?

Перцепція без концепції, текст без метатекстуальності

Термінологічна недоречність постмодернізму аж ніяк не означає відсутність тієї культурологічної спрямованості, про яку йшлося вище і яка на Заході триває вже близько чотирьох десятиліть, а в пострадянських країнах майже десятиліття. Чи справді ця спрямованість, як твердить Ліотар, передувала усім модернізмам - довести важко. Ми також не знаємо, що мав на увазі Арнольд Тойнбі, найвидатніший історик нашого часу, коли у своїй багатотомній праці «Дослідження історії»²¹³ назвав сучасний цикл цивілізації, який нібито почався в 1875 році, постмодерністським, або чому Федеріко де Оніс схарактеризував іспанську поезію на зламі століть так само²¹⁴. Проте немає сумніву, що чимало сучасних літераторів, митців, архітекторів, композиторів, критиків, філософів радикально відкинули багато з того, що впродовж століть створювали їхні попередники. Оголосивши себе вільними від тиску минулого, вони піднесли свою суб'єктивну безпосередність до єдиного адекватного критерію пізнання і поцінування. Цей радикальний розрив і з минулим знаменує посилену децентралізацію культурологічного поля, релятивізацію всіх вартостей, стирання меж між інтелектуальною ерудицією і думкою, наукою і припущенням, а врешті-решт, між елітною і масовою культурами. У такому полі, як висловився Ліотар, «усе дозволено»²¹⁵, усе перетоплюється у незрозумілий сплав. Еклектизм, пише він, «є нульовою точкою сучасної загальної культури: слухаєш музику регі, дивишся ковбойський фільм, їси страву в МакДональдз і на другий сніданок, місцеву страву на обід, користуєшся паризькими парфумами і в Токіо, одягаєш ретрокістю у Гонконгу; наукове знання стало предметом телевізійних ігор, мистецтво

²¹¹ Lyotard J.-F. The Postmodern Condition. P. 81.

²¹² Див.: Kohler M. Postmodernismus : ein Begriffsgeschichtlicher Überblick / M. Kohler . Amerikastudien. 1977. № 2 P.11.

²¹³ Toynbee A. A Study of History, 12 vols. Oxford, 1934-1961.

²¹⁴ Onís F. de. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882- 1932) / Federico de Onís. - Madrid : Perales barrios, 1987.

²¹⁵ Там само. P. 76.

зробилося кітчем і сприяє плутанині в естетичному смакові його патронів. Митці, власники галерей, критики і публіка - усі разом борсаються у вседозволеному ²¹⁶. З усіх проявів постмодернізму в галузі гуманітарних і суспільних наук найпомітніше його негативне ставлення до метамовної функції «вагомих дискурсів» (*grand recit*). Мета - мовність, доводить постмодернізм, не тільки перешкоджає цим наукам встановлювати правду безпосередньо, але, що найгірше, вона блокує наші пізнавальні можливості. Що б бути максимально продуктивними, ці науки мусять звільнитися від «концептуальних гідів», від «міфу філософії розуму», від «дедуктивної теорії пізнання». Адаже гіді, підтримані й узаконені інституційно чи політично, змушують їх трактувати правду опосередковано і тенденційно. А як звільнитися від цих гідів? «Силою забуття минулого», як це раніше пропонував Ніцше, чи деконструкцією, як нещодавно казав Деррида, чи «шизофренічною втечею в іманентну інтерпретацію», як це радить Жіль Дельоз? Безсумнівно, постмодерністська атака на метамовність «вагомих дискурсів» спричинила кризу у гуманітарних науках, зокрема в академічній філософії, якій традиційно приписували загальну академічну функцію, а отже, й академічну привілейованість. Резонанс цієї кризи пролунав тако ж по всіх тих політичних, суспільних і виховних системах, які так чи інакше поклалися на гносеологічну здатність дискурсів. Одне слово, сучасна криза «людських наук» (*les sciences humaines*), за Ліотаром, зумовлена репресивним характером «вагомих дискурсів», покладаючись на які, ці науки і ці системи стали тавтологічними, а тому втратили здатність творити нове знання. Сталінська наука, на його думку, - показовий приклад такої тавтології ²¹⁷. Постмодернізм атакував тако ж усі ті філософські та психологічні концепції нашого «Я», які наділяють його структурною єдністю, часовою тривалістю і трансцендентністю, себто здатністю виходити за межі часового і просторового закриття. Наше «Я», доводять постмодерністи, - не що інше, як порожня інтелектуальна конструкція без будь-якого емпіричного корелята. Воно роз'єднане, конфліктне, нестійке. Встановити його психологічну сутність неможливо. Судячи з мовної розсіяності нашого «Я», «воно є там, де його немає, і його немає там, де воно є». Саме по собі, твердить Ліотар, воно значить небагато, бо «існує у плетиві взаємин, котрі сьогодні, більше, ніж будь-коли, надто складні і мобільні. Сучасна людина, молода чи стара, багата чи бідна, чоловік чи жінка, постійно живє на перетині певних комунікативних струменів, якими проходять найрізноманітніші повідомлення»²¹⁸. Людина тут виконує функцію чи то реципієнта, чи то відправлювача а бо є тільки їхнім

²¹⁶ Там само. Р. 76.

²¹⁷ Onís F. de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882- 1932). Р. 37.

²¹⁸ *Ibid.* - Р. 15.

предметом. Поз а такою функцією її немає. Говорити, отже, про наше «Я» як тривале місце нашого мислення, пам'яті, досвіду, волі недоречно. І тому воно не є і не може бути джерелом самоочевидної правди, остаточного значення. Правда, що виникає на перетині комунікативних струменів, завжди відносна й ефемерна. Пошуки правди - це радше театральне дійство (performance), ніж її розкриття. Якщо о трансцендентне «Я» відсутнє, що ж тоді «узаконює» наші мовнозведені твердження, нашу думку про себе та світ? Хто ж тоді внутрішній арбітр, цензор і поціновувач наших бажань, смаків, уподобань, рішень? І з постструктуралістського визначення мови, яке побутує серед постмодерністів, виходить, що - позаяк встановити семантичну рівнозначність «означника й означуваного» неможливо, а кожна рецепція слова чи тексту, як правило, - це водночас їхня реконструкція - наука як текст сам у собі не може бути «узаконенням» самої себе. Узаконення її тверджень надходить іззовні. Ліотар, покладаючись на теорію «мовних ігор» Людвіга Вітгенштайна, твердить, що наукова мова - це гра і, подібно, як і всі інші мовні ігри, іманентного, себто власного, узаконення не має. Натомість, як і кожна гра, вона підпорядковується правилам домовленості та гравців, без яких гра неможлива. Саме ця домовленість, цей контракт, надає їй суспільного узаконення. Отже, мова суспільних і гуманітарних наук підлягає вимогам загальної агоністики. У цих науках «твердити» і «змагатися» - поняття рівнозначні. Виняток становить мова математичних наук, узаконення яких залежить від аксіоматичних систем, верифікації та експерименту. Це у теорії, але не завжди на практиці. У наш час оптимальної комерціалізації наукових досліджень, вважає Ліотар, спонсори часто використовують емпіричні науки для здобуття влади, аніж для доведення правди. «Вчених, технологів та їхній інструментарій, - пише він, - купують не для того, щоб знайти правду, а для збільшення влади»²¹⁹. Держави, національні чи приватні корпорації виділяють фонди на наукові дослідження пропорційно до збільшення влади. Тим наукових дослідників, котрі не в змозі довести свою здатність збільшити виробництво товару чи краще, капітал ігнорує. У кінцевому підсумку зв'язок наук і технології залежить сьогодні від коефіцієнта вкладу та прибутку. Зумисний парадигм чи випадковий парадокс Постмодернізм під впливом постструктуралістських припущень про «смерть автора» (Ролан Варт), про його «шизофренічну фрагментарність» (Жіль Дельоз), про його «зануреність у доедипальний період життя» (Жак Лакан) виявився вкрай скептичним до всіх традиційних понять, про автора, читача, літературний твір, жанр, критичну теорію, які базувалися на логоцентристських визначеннях. Мистецька творчість для нього - це, зокрема, наявна антитеза раціональної зумисності, телічної

²¹⁹Onís F. de. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882– 1932). P. 46.

спрямованості, етичної та естетичної переконаності. Як правило, вона позбавлена того, що в же Аристотель назвав «діаноєю». Так само, як і її автор, мистецька творчість паратактична, структурно роз'єднана. Її мова семантично, композиційно і тематично суперечлива. Вона – «ідіолект», який розкладає, децентрує, припиняє, відокремлює. Вона - сучасність без минулого і майбутнього. Вона - парадокс. Недоречно твердити, що у наш час така модель мистецького твору з'явилася «ex nihilo». Вона, безперечно, існувала й раніше. Ліотар, як згадувалося, казав, що ця модель завжди передувала кожному у модернізмові. Однак у минулому вона не була такою парадоксальною, як у постмодерністських творах. Як на мене, есеї Монтеня, написані від його *Atheneum*, навряд чи можна вважати, як це робить Ліотар, постмодерністськими²²⁰. Але навіть якби ці есеї були такими, навряд чи вони узгоджуються з вищезгаданою моделлю. Натомість сучасний постмодернізм, *ad oculum*, схожий на авангард 20-х років (себто на дадаїзм і сюрреалізм), хоч нетотожний йому, бо, як і авангард, зумовлений специфічним культурологічним контекстом²²¹. Але найважливішим є те, що авангардне і постмодерністське заперечення попереднього мистецтва аж ніяк не означає їхню відірваність од того, що вони заперечують. Така відірваність означала б клінічну амнезію. Якра з навпаки – заперечення загострювало свідомість заперечуваного. За визначенням Гуссерля, це радше свідоме «виведення за дужки» того, що перешкоджає свідомості творити нові форми чи по-новому тлумачити щось. І саме тому модерністської чи постмодерністської творчості як чогось самотнього немає. Є, натомість, творення протилежного, або, як казали давні римляни, «*creatio per contra*». Білих плям у часовій пов'язаності культурологічних явищ не існує. Вони існують тільки в клінічних випадках. Як на мене, «розірване буття» як гносеологічна парадигма Мішеля Фуко - це насамперед інтелектуальна фікція. У чому ж тоді специфічна спорідненість постмодернізму з авангардом, що передував йому? Сучасна постмодерністська творчість широко застосовує техніку чи процедури авангарду. І тільки. Якщо і дадаїзм, і сюрреалізм атакували, епатували буржуазію своєю бравадою, блазнюванням, анархією, виступали проти суспільного *status quo*, то сучасний постмодернізм у цьому не зацікавлений. Він просто байдужий до суспільства як цілісної і саморегульованої системи. Він воліє її занепаду, хоч зумисне її не створює. На думку постмодерністів, занепад чи розклад відбувається і без їхнього втручання в суспільні процеси. Сьогодні цей занепад помітно посилюється електронною технологією. Завдяки інтернету швидко зникають

²²⁰ Onís F. de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882- 1932). P. 81.

²²¹ Фахівці з суспільних наук по-різному розуміють і окреслюють цей контекст: одні - як постіндустріальний, інші - як постколоніальний, ще інші - як оптимально споживацький.

бар'єри інтелектуального і творчого регулювання. У необмеженому кібернетичному просторі кожен може без чийогось дозволу чи апробації продемонструвати свій голос і знайти там для нього схвальну рецепцію. І, либонь, тому навмисним руйнуванням наявних структур постмодернізм не цікавиться. Натомість він є грою, карнавальним дійством [happening, performance)²²², а не, як авангард, засобом екстремистецьких перетворень. То що ж тоді постмодерністське мистецтво? Чи, за терміном Канта, «нецілеспрямована спрямованість», чи тільки омана модерних трікстерів і публічних блазнів? Сучасний постмодернізм як інтелектуальний бунт проти логоцентричних систем виник після війни у Франції, де для більшості лівих інтелектуалів марксизм був винятковим пояснювальним метатекстом. Тут постмодернізм справді з'явився як заперечувальна реакція на визначальну роль «вагомих дискурсів» чи текстів. Ця реакція тако ж пояснювалася надто сильним у Франції філософським скепсисом і довоєнними відкриттями у мікрофізиці, які довели фіктивність хімічного атома як кінцевої дійсності, закону інерції, абсолютного часу і простору, поділу світу на суб'єкт і об'єкт, словом - фіктивність ньютонівського макрокосмосу, що спирався на евклідову геометрію. Нова мікрофізика чи, конкретніше, квантова теорія не тільки позбавила раціональну філософію надійного онтологічного підґрунтя, що узаконювало її аподиктичні твердження, а й, як це довів Вернер Гайзенберг, поставила під сумнів можливість остаточної емпіричної верифікації. Без цього онтологічного підґрунтя (Grundlage) філософія уже не могла бути ані метатекстом, ані «метамовою» для суспільних і гуманітарних наук. Саме тому вона мусила зосередитися тільки на логічному аналізі синтаксису наукової мови. Уже в 20-30-х рр. «Віденське коло» філософів (Шлік, Карнап, Нойрат, Вайсманн, Райхенбах, Франк, Вітгенштайн) звільнило філософський дискурс від його традиційної багатофункціональності. Паралельно виникли спроби зберегти за цим дискурсом на суто антропологічній основі багатофункціональність. Такими були феноменологія Гуссерля, онтологізм Гайдеггера й екзистенціалізм Сартра. Феноменологія намагалася сягнути універсальної остаточної і через абсолютну суб'єктивність людини, онтологізм – через «буття-у-світі», а екзистенціалізм - через волюнтаризм індивідуума. Але ці намагання, попри багату ерудицію та академічну репутацію авторів, не змогли запобігти прогресуючому зниканню філософії як загальної пропедевтики. У 50-60-х рр. постструктуралізм позбавив ці філософські системи метамовної функції, а постмодернізм остаточно звів філософію до «мовної гри». Заперечення мікрофізики твердого ньютонівського ґрунту вдарило не тільки

²²² Див.: Benamou M. Performance in Postmodern Culture. Wisconsin : Center for XXth Century Studies & Coda Press, 1977.

по трансцендентальній філософії, а й по всьому спектру європейської культури. За Т. С. Еліотом, воно породило «порожню людину» у «спустошеній землі», а за Х. Ортегою-І-Гассетом – «вченого неуча», «натурменша», який поза вузькою технічною спеціалізацією залишався небезпечним варваром. Готовність рятувати людину та її культуру від занепаду (Шпенглер), безглуздя (Александр), кризи (Гуссерль) виявило чимало вчених, мислителів, політиків, теологів, але нікому з них не вдалося реконструювати ідейну певність і заспокійливу візію майбутнього й цим нейтралізувати чимра з сильніші праві та ліві тоталітарні ідеології, що зводили людину до гвинтика у всесильних державних машинах. Мистецтво міжвоєнного періоду настирливо вказувало на кризову ситуацію культури, ідейну порожнечу у й цілковиту безпорадність людини. Новели Франца Кафки, романи Томас а Манна, Марсел я Пруста, Роберт а Музіля, драми Семюеля Беккета, Ежена Йонеско, Жан а Жен е не тільки по-новому, по-модерністськи, реєстрували кризу, а й свідомо, хоч посередньо, були тако ж мистецькими анналами тогочасної європейської історії. Якщо шукати розширену метафору для цього періоду, то «Вирок», «Перевтілення», «У виправній колонії», «Процес Кафки» найразючіше розкривають його дегуманізуючий характер. Посилений соліпсизм, загальний песимізм у творчості цих майстрів мистецького слова - не лише прийоми естетичної відчуженості предмета, людини чи події, а й кореляція духовної порожнечі суспільства, відсутності трансцендентної основи у баченні й розумінні світу. Зрештою, після війни саме з цієї ідейної порожнечі виникло постмодерністське звання людини до самої себе, до своєї міграції із суспільного простору в суб'єктивний кокон, в якому їй нібито стало безпечніше і в якому вона і тільки вона заявила себе останнім арбітром своїх дій і поцінувань.

(Не)постмодерністський погляд на постмодернізм

На завершення цього есе висловлю декілька критичних міркувань про основний постулат постмодернізму - твердження, що він нібито звільняє нашу свідомість від «іонсвольовального понятійного апарату» і цим робить її відкритою до різноманіття дійсності, бо тільки такою свідомість здатна розпочинати вільну гру інтелектуальної і творчої непосредності. Будь-яке замирення нашого сприймання з цим «апаратом» завершується духовним поневоленням. Досі так є замирення, твердить Ліотар, нам надто дорого коштувало. Щоб справді звільнитися, його треба будь-якою ціною позбутися. погоджуюся: що в минулому, що зараз існувало та існує чимало рецептів, яким цей апарат не тільки є, а й має бути. Однак тривога за свободу людини не

повинна підштовхувати нас до фальшивих узагальнень і радикального заперечення наявності та потреби цього апарату. Твердити, що наші рецептори здатні безпосередньо встановлювати семантично значущий контакт із дійсністю, - це очевидний самообман. Навіть наївні біхевіористи, які зводили сприймання до суті о фізіологічної поведінки, вважали, що без достатньої фіксації наслідків зовнішнього спостереження, себто без накопичення досвіду, наш мозок не матиме жодного уявлення про світ. Для новонародженої дитини, казав Вільям Джеймс, видатний американський психолог, світ – це «безладдя, що розквітає і дзичить». І саме тому, як це сформулював Кант, наша «перцепція без концепції сліпа, а концепція без перцепції порожня». Психологи довели, що так зване безпосереднє знання, чи інтуїція, не виникає без попередньої рефлексії, бо його підсвідомо випереджає інтелектуальна підготовка. Не думаю, що Анрі Бергсон, французький філософ кінця минулого століття, мав рацію, коли доводив, що людина, зокрема творча, здатна інтуїтивно, себто безпосередньо, досягати дійсності в її первинній своєрідності²²³. В інтуїцію в її чистому й ізольованому вигляді можна хіба що вірити. Інтелектуальна інтуїція у феноменології Гуссерля, чи підсвідомо прихована творчість у психоаналізі Фрейда, а чи математична інтуїція, як на мене, в жодному разі не рівнозначні відсутності понятійного апарату. У чому ж помиляються постмодерністи, відкидаючи раніше сформульовані критерії, за якими ми сприймаємо, розуміємо, мислимо, оцінюємо, діємо? Їхня помилка полягає в тому, що вони наділяють ці критерії детермінуючою тенденцією. Справді, ці критерії, коли постають як ідеологеми, міфологеми чи імперативи і опосередковано чи безпосередньо стають об'єктом маніпуляції зовнішніх політичних, ідеологічних чи конфесійних систем, можуть мати таку тенденцію. Але в ідеологічно і політично плюралістичному середовищі вони, як правило, такими не є. У діалектичному співвідношенні з дійсністю, яка постійно змінюється, вони також міняються, «верифікуються» чи, за Томасом Куном, як парадигми «фальсифікуються» і підміняються новими «парадигмами»²²⁴. Такий зв'язок - запорука їхньої релятивності, часової приреченості та обмеженості аподиктичності. У вільному суспільстві вони на службі нашого інтелекту, а не навпаки. І ще: чи можна передбачити тривалість постмодернізму, вимірюючи її часовою динамікою попередніх «ізмів»? Либонь, ні, бо ті «ізми» виникали у принципово інших культурологічних контекстах. І тому постмодернізм закінчиться чи трансформується в якусь понятійну спрямованість тоді, коли наш культурологічний цикл вичерпається. Коли це станеться - годі вгадати. Але, зважаючи на домінування кібернетичної

²²³ Bergson H. *Essais sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Alcan, 1889.

²²⁴ Kuhn T. S. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago : University of Chicago Press, 1970.

технології в сучасному комунікативному просторі, – яка, про що вже йшлося, як ніщо до цих пір, створює індивідууму небувалі можливості для самовиявлення, – можна припускати, що триватиме він досить довго. Підстав для припущення, що його знищать авторитарні системи, немає, бо це, за Ліотаром, стало б поворотом до правого чи лівого терору, а закладати сьогодні ідеологічну базу для такого терору, себто повторювати нацистську чи більшовицьку міфологію, було б великим історичним безглуздом. Постмодернізм, як і все в історії, приречений на виснаження і розчинення у вічно конфліктуючих людських уподобаннях, антипатіях і бажаннях іншого. Так а вже закономірність людського життя.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ.....	6
ПЛАН ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ	12
ПИТАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ	Error! Bookmark not defined.
ІНДИВІДУАЛЬНЕ НАВЧАЛЬНО-ДОСЛІДНЕ ЗАВДАННЯ.....	Error! Bookmark not defined.
ПИТАННЯ ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ.....	Error! Bookmark not defined.
ЛІТЕРАТУРА ДО КУРСУ	20
ГЛОСАРІЙ	27
ХРЕСТОМАТІЯ.....	40