«Жанри» – це саме життя літератури;
їх доконечне усвідомлення, повне розуміння властивого
кожному сенсу, глибоке занурення в саму їхню сутність –
ось що дає правду і силу.

Генрі Джеймс

TZVETAN TODOROV

La notion de littérature

et autres essais

ЦВЄТАН ТОДОРОВ

Поняття літератури

та інші есе

Переклад з французької
Євгена Марічева

Київ

Видавничий дім
«Києво-Могилянська академія»
2006

ББК 83я44
Т50

У книжці зібрано написані в різний час есе літературознавця, семіотика, лінгвіста Цветана Тодорова, присвячені таким темам, як літературні жанри, поетичне і фантастичне, індивідуальна творчість у її зв'язку з жанром та ін. У своїх працях автор звертається до творчості Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Генрі Джеймса, Едгара По, Новаліса.

Книжка адресована тим, хто вивчає теорію й історію літератури та мовознавство, буде корисною для всіх, хто цікавиться проблемами сучасного гуманітарного знання, прагне знайомства з найвидатнішими здобутками сучасної науки.

Переклад здійснено за виданням:
Tzvetan Todorov. La notion de littérature et autres essais.
Copyright © Éditions du Seuil, 1987.
All rights reserved.

Cet ouvrage a été publié dans le cadre
du Programme d'Aide à la Publication "SKOVORODA"
de l'Ambassade de France en Ukraine
et du Ministère français des Affaires Etrangères.

Це видання було здійснене
в межах Програми сприяння видавничій справі "СКОВОРОДА"
Посольства Франції в Україні
та Міністерства закордонних справ Франції.

© Марічев Є. Т., переклад, 2006
© Видавничий дім «Києво-Могилянська академія, 2006

ISBN 966-518-347-8

1

Поняття літератури

Перш ніж поринути в безодню питання «що таке література?», я вхоплюся за маленький рятівний буй: моя розвідка стосуватиметься насамперед не самої сутності літератури, а дискурсу досліджень, які подібно до мого власного намагаються зробити її об'єктом аналізу. Різниця тут у виборі маршруту, а не в кінцевій меті; але хто з нас може стверджувати, що подорож буде менш цікавою, ніж пункт призначення?

I

Почнемо з того, що поставимо під сумнів правомірність поняття літератури: адже саме існування літератури не стає очевидним лише тому, що існує відповідне слово, чи тому, що це слово покладено в основу університетських курсів.

Для таких сумнівів можна знайти підстави, передусім чисто емпіричні. До сьогодні ще не досліджено повної історії цього слова та його еквівалентів у різних мовах і в різні епохи; проте навіть поверховий погляд на це питання показує, що існувало воно не завжди. У європейських мовах слово «література» в його нинішньому значенні цілком недавнє: воно датується мало не XVIII ст. То, може, йдеться про історичне явище, а зовсім не про «вічне»? Між іншим, численні мови (наприклад, в Африці) досі не мають родового терміна для позначен-

ня всіх видів літературної творчості; але ми вже живемо не в епоху Леві-Брюля, щоб знаходити пояснення цієї відсутності в славнозвісній «примітивності» цих мов, які начебто не здатні до абстрагування, а отже, не знають і слів, якими позначаються родові, а не видові поняття. До цього можна додати, що сучасна література надзвичайно багатоформна: хто насмілиться сьогодні чітко розмежувати те, що є літературою, і те, що нею не є, з огляду на невблаганне різноманіття друкованих творів, які з різних поглядів прийнято вважати літературою?

Ці аргументи не мають вирішального значення: те чи інше поняття може існувати навіть тоді, коли у словнику ще немає точного слова на його позначення; але вони ведуть до першого сумніву в «природному» характері літератури. Однак теоретичний розгляд проблеми заспокоїть нас не більше. Звідки з'явилася в нас упевненість, що таке явище, як література, справді існує? З досвіду: ми вивчаємо літературні твори в школі, потім в університеті; ми купуємо літературу в спеціалізованих крамницях; ми звикли цитувати «літераторів» у повсякденних розмовах. Якась сутність «література» функціонує в міжособистісних і суспільних стосунках – ось що видається незаперечним. Нехай так. Але що ми цим довели? Що в ширшій системі, яка є таким-то суспільством, такою-то культурою, існує певний елемент, який можна виокремити і який звикли позначати словом «література». Чи довели ми водночас, що всі конкретні твори, які виконують цю функцію, мають спільну природу, яку ми тим самим маємо право визнати? Зовсім ні.

Назвемо «функціональним» такий підхід до явища, котрий визначає його як елемент ширшої системи завдяки тій ролі, яку воно в ній відіграє; і «структурним» – інший підхід, за якого ми прагнемо з'ясувати, чи всі одиниці, що виконують одну й ту саму функцію, мають однакові властивості. Потрібно чітко розмежовувати функціональний і структурний погляди, навіть якщо й можна подекуди переходити від одного до іншого. Щоб проілюструвати цю відмінність, візьмемо інший предмет: реклама, без сумніву, виконує в нашому суспільстві цілком певну функцію; втім, справа суттєво ускладниться, коли ми спробуємо з'ясувати її структурну тотожність: реклама

може використовувати різні засоби впливу – візуальні, слухові (або й інші), вона може мати або ні тривалість у часі, її можна давати повністю чи частинами, вона може послуговуватися такими різноманітними прийомами, як пряме спонукання споживача, опис предмета, натяк, антифразиз тощо. Отже, функціональна єдність реклами (припустимо на деякий час, що вона існує) зовсім не обов'язково передбачає її структурну єдність. Структура і функція не перебувають у відношенні строгої взаємної імплікації, хоча між ними можна завжди спостерігати спорідненість. Ми маємо тут справу радше не з різними об'єктами, а з різними поглядами на один і той самий об'єкт: якщо з'ясується, що література (або реклама) є структурним утворенням, то доведеться описувати функцію її складових; і навпаки, функціональна єдність «реклама» – це частина структури, яку, скажімо, вміщує в собі суспільство. Структура складається з функцій, а функції утворюють структуру; але оскільки предмет пізнання будується поглядом на об'єкт, то відмінність між структурним і функціональним поглядом не стає менш стійкою.

Отже, існування такого функціонального утворення, як «література», зовсім не передбачає існування відповідного структурного утворення (хоча і спонукає нас передбачити таку можливість). Але функціональні визначення літератури (радше через роль, яку вона відіграє, ніж через те, чим вона є) дуже численні. Не слід вважати, що функціональний підхід завжди веде до соціології: коли такий філософ, як Гайдеґґер, замислюється над сутністю поезії, він також користується функціональним поняттям. Сказати, що «мистецтво – це втілення в життя істини», або що «поезія – це обґрунтування буття через слово», – значить висловити побажання того, чим мали би бути мистецтво і поезія, нічого не говорячи про особливі механізми, які роблять їх придатними для цієї справи. Попри те що йдеться про онтологічну функцію, вона все ж таки є функцією. Втім, сам Гайдеґґер погоджується, що функціональна сутність зовсім не обов'язково має збігатися із структурною сутністю, оскільки він каже нам, між іншим, що в його пошукові «йдеться тільки про велике мистецтво». Він висуває не внутрішній

критерій, який дозволив би дати визначення будь-якому твору мистецтва (і літератури), а лише твердження щодо тієї ролі, яку мала б відігравати певна (краща) частина мистецтва.

Можливо, отже, що література є тільки функціональним утворенням. Але я поки що цим не обмежуватимуся і припущу – нехай навіть у підсумку я буду розчарований, – що їй притаманна також і структурна єдність; і я намагатимуся з'ясувати, у чому саме ця єдність полягає. На цьому шляху мене випередило багато дослідників-оптимістів, і я виходитиму з висновків, яких вони дійшли. Не заглиблюючись у історичні деталі, я спробую розглянути два найпоширеніші типи запропонованих рішень.

Перше визначення літератури містить два різних моменти. За родовою ознакою мистецтво є наслідуванням, види наслідування будуть різними залежно від використаного матеріалу; література – це наслідування за допомогою слова, тоді як живопис є наслідуванням за допомогою зображень. За видовою ознакою це не будь-яке наслідування, оскільки мистецтво наслідує не реальні, а вигадані предмети, що не потребують фактичного існування. Література – це *вимисел:* ось її перше структурне визначення.

Це визначення склалося не за один день, і при цьому використовувалися дуже різні терміни. Можна припустити, що саме вказану властивість літератури має на увазі Арістотель, коли констатує, по-перше, що поетичне зображення паралельне тому, яке твориться «фарбами й фігурами» (Поетика, 1447a); і, по-друге, що «поезія говорить більше про загальне, а історія про окреме» (1451b; це зауваження мало й іншу мету): фрази, що утворюють літературу, не змальовують окремі вчинки, єдино можливі тільки в реальності. В іншу епоху скажуть, що література неправдива, оманлива по самій своїй суті; Фрай вказував на двозначність таких термінів, як «фабула», «вимисел», «міф», які можна застосовувати як до літератури, так і до усілякої брехні. Але це неправильно: фрази, з яких складається література, не більше «хибні», ніж «істинні»; перші логіки новітніх часів (наприклад, Фреге) вже зауважували, що літературний текст не піддається

випробуванню на істинність, що він не є ні хибним, ні істинним, що він – вимисел. Це стало нині загальновідомою істиною.

Чи є таке визначення задовільним? Можна було б замислитися, чи не відбувається тут підміна визначення літератури визначенням однієї з її якостей. Ніщо не заважає, аби реальні події сприймалися як літературний сюжет; для цього навіть не треба нічого міняти в його композиції, а лише сказати собі, що нас не цікавить істинність цієї історії і що ми читаємо її так, «нібито» вона була плодом літературної творчості. Можна будь-який текст читати як «літературний»: питання його істинності не поставатиме, *тому що* він сприйматиметься як *літературний*, а не навпаки.

Замість визначення літератури нам пропонують тут у непрямий спосіб одну з її ознак. Але чи у будь-якому літературному творі можна знайти ці ознаки? Чи випадково ми залюбки застосовуємо слово «вимисел» тільки до певної частини літератури (романи, новели, театральні п'єси), і з набагато більшою неохотою, а то й зовсім ніколи, якщо йдеться про іншу її частину, як-от поезію? Можна було б сказати, що так само, як фраза з роману не є ні істинною, ні хибною – хоча й описує якусь подію, так само і поетична фраза не є ні вигаданою, ні невигаданою: питання не постає з огляду саме на те, що поезія ні про що не оповідає, не позначає жодної події, а дуже часто задовольняється висловленням певного роздуму чи враження. Видову відмінність «вимисел» не можна застосувати до поезії, інакше родовий термін «наслідування» (або «зображення») має втратити весь свій конкретний смисл, щоб залишатися слушним; поезія часто не посилається на жодну зовнішню реалію, вона самодостатня. Питання стає складнішим, коли ми звертаємося до жанрів, які, хоча й часто їх називають «нижчими», наявні в усіх «літературах» світу – молитв, заклинань, прислів'їв, загадок, лічилок (у зв'язку з кожним з цих жанрів виникають, звичайно, різні проблеми). Чи стверджуватимемо ми, що вони теж «наслідують», чи ми виключимо їх із сукупності явищ, які позначаються терміном «література»?

Якщо все, що зазвичай вважається літературою, не обов'язково ґрунтується на вимислі, то, навпаки, не всякий вимисел є обов'язково літературою. Звернімося до «історій хвороб» Фрейда: буде недоречно дошукуватися, чи всі перипетії з життя маленького Ганса чи людини з вовками правдиві; ці пригоди належать саме до сфери вимислу: про них можна сказати лише те, що вони переконливо чи непереконливо підтверджують положення Фрейда. Або зовсім інший приклад: чи слід відносити всі міфи до літератури (адже всі вони, без сумніву, є «вимислом»)?

Звісно, я не перший, хто критикує поняття наслідування в літературі й мистецтві. Протягом усієї епохи європейського класицизму це поняття намагалися змінити, щоб зробити придатним для використання. Адже щоб зробити цей термін застосовним до всіх вказаних видів словесної діяльності, необхідно йому надати дуже широке значення; але тоді він поширюється на багато інших явищ і вимагатиме додаткових видових уточнень: кажуть, що наслідування має бути «художнім», а це означає, що для визначення ми беремо термін, який саме й потрібно визначити. Десь у XVIII ст. відбувається переворот: замість пристосовувати старе визначення пропонують інше, зовсім нове. Ніщо так не проливає світло на це питання, як назви двох праць, які позначають межі двох періодів. 1746 року з'являється естетичний трактат, який втілив загальний дух епохи: це – «Красні мистецтва, зведені до одного загального принципу» абата Баттьо; принципом у цьому разі є наслідування прекрасної природи. З ним перегукується інша праця, 1785 року, – «Спроба об'єднання всіх красних мистецтв і наук під поняттям довершеного в собі самому» Карла Філіппа Моріца. Красні мистецтва знову збирають докупи, але цього разу за ознакою прекрасного, що розуміється як «довершеність у самому собі».

І справді, саме через призму краси постає друге велике визначення літератури; уявлення про те, що література має «подобатися», тут бере гору над уявленням про те, що вона має «навчати». Ідея прекрасного викристалізується під кінець XVIII ст. у ствердженні самодостатньої, неінструментальної природи твору. Раніше прекрасне ототожнювали з корисним, тепер його сут-

ність почали пов'язувати з відсутністю утилітарної мети. Моріц пише: «Справжня краса полягає в тому, що та чи та річ означає для себе тільки саму себе, що позначає вона лише саму себе, містить тільки саму себе, є цілим, довершеним у собі». Але ж мистецтво визначається саме як краса: «Якби єдиним смислом мистецтва було вказувати на щось зовнішнє щодо нього, воно стало б через це річчю, позбавленою будь-якої самостійності; тоді як краса сама для себе є головною метою». Живопис – це зображення, які ми сприймаємо заради них самих, а не з огляду на якусь корисність; музика – це звуки, цінність яких у них самих. Нарешті, література – це мова, яка не є знаряддям і цінність якої полягає у ній самій; це, як каже Новаліс, «висловлення задля висловлення». Більш докладний опис цього перевороту можна знайти в центральній частині моєї книги «Теорії символу».

Таку позицію обстоюватимуть німецькі романтики і передадуть її символістам; вона домінуватиме в усіх символістських і постсимволістських рухах у Європі. Більше того, вона стане вихідною точкою перших сучасних спроб створити науку про літературу. Чи російський формалізм, чи американська Нова критика відштовхуються від одного й того самого постулату. Поетична функція – це та функція, яка зосереджує увагу на «повідомленні» задля нього самого. Досі це домінуюча концепція, хоча формулювання може й змінюватися.

Правду кажучи, таке визначення літератури не заслуговує, щоб його кваліфікували як структурне; нам кажуть про те, яку функцію має виконувати поезія, а не те, як вона досягає своєї мети. Проте дуже скоро функціональний підхід був доповнений структурним поглядом: одна властивість твору більше, ніж усі інші, змушує сприймати його задля нього самого, ця властивість – упорядкованість. Ще Дідро саме так визначав сутність прекрасного; пізніше термін «прекрасне» замінять словом «форма», а його, в свою чергу, витіснить термін «структура». Дослідження літератури, розпочаті формалістами, мають ту цінність (і саме тому вони і заклали підвалини сучасної поетики), що це були дослідження системи в літературі, системи в творі. Отже, література – це системно організована мова, яка цим зосереджує

увагу на собі самій, яка набула властивості самоцілі; таким є друге структурне визначення літератури.

Розглянемо тепер і це друге визначення. Мова літератури – чи це єдина мова, якій притаманна систематична впорядкованість? Відповідь буде «ні», і цього разу без жодних вагань. Чітка організація і навіть використання однакових механізмів (рима, полісемія тощо) спостерігається не тільки у тих сферах, які зазвичай порівнюють з літературою, наприклад у рекламі, а також і в тих, які в принципі дуже далекі від неї. Чи можна сказати, що судовий або політичний виступ не організований, не підпорядкований чітким правилам? Не випадково, наприклад, до епохи Відродження, а особливо в грецькій і римській античності, рука в руку з поетикою прямувала риторика (слід було б навіть сказати: поетика йшла тільки за риторикою), метою якої було кодифікувати закони таких типів дискурсу, які відрізнялися від власне літературного дискурсу. Можна піти ще далі й замислитися, чи релевантне саме поняття «система твору», через надзвичайну легкість, з якою створюється така «система». У мові є обмежена кількість фонем і ще менше розпізнавальних фонемних ознак; граматичних категорій кожної парадигми небагато: повторюваність не потребує жодних зусиль – вона неминуча. Відомо, що Соссюр висловив гіпотезу щодо латинської поезії, згідно з якою поети вписували в канву вірша якесь власне ім'я: ім'я того, кому вона призначалася, або того, кому вірш присвячений. Ця гіпотеза заводить у глухий кут – не тому, що бракує доказів, а радше через те, що їх надто багато: у вірші помірної довжини можна знайти анаграму будь-якого імені. Але Соссюр не обмежувався лише поезією: «Ця звичка була другою натурою всіх освічених римлян навіть тоді, коли вони бралися за перо, щоб написати найменшу дрібницю». Хіба тільки римляни? Соссюр дійшов до того, що виявив анаграму міста Ітона в латинському тексті, котрий у XIX ст. студентам розміщеного там коледжу задавали як вправу; на жаль для нього, автором цього тексту був *учений* з Королівського коледжу в Кембриджі, який жив у XVII ст., а сам текст потрапив до Ітонського коледжу через сто років після того, як був складений!

Якщо систему з такою легкістю знаходять всюди, то її немає ніде. Проведемо додаткову перевірку: чи справді впорядкованість кожного літературного тексту така висока, що ми можемо характеризувати його як «самодостатній», «неперехідний», «непрозорий»? Сенс цього твердження ще можна зрозуміти, коли йдеться про довершене в самому собі, як сказав би Моріц, – про вірш; а що сказати про роман? Я далекий від думки, що він є лише «зрізом життя», де немає умовностей – а отже, й системи; але наявність системи не робить його мову «непрозорою». Навпаки, ця мова (принаймні в класичному європейському романі) слугує для зображення предметів, подій, вчинків, персонажів. Однак якщо мета роману не полягає в його мові, то не можна стверджувати й того, що вона полягає у виявленні механізмів його побудови. Щоправда, можуть сказати, що в романі непрозорим, неперехідним, самодостатнім є сам зображений світ? Але ж таке розуміння «непрозорості» стосується предмета будь-якої буденної розмови.

II

У наш час робилися спроби об'єднати обидва визначення літератури. Але оскільки жодне з них, узяте окремо, не є по-справжньому задовільним, просте їх складання ніяк не може просунути нас уперед; щоб подолати їх слабкість, треба було б їх органічно поєднати, а не просто додати одне до одного, і тим більше не змішувати одне з одним. Проте саме це, на жаль, зазвичай і відбувається.

Рене Веллек розглядає «природу літератури» в одному з розділів «Теорії літератури» – класичної праці Веллека і Воррена. Він зазначає спершу, що «найпростішим способом вирішення цього питання є виявлення особливого методу, яким література використовує мову», і він подає три основні способи її використання: літературний, побутовий і науковий. Далі він послідовно порівнює літературне вживання мови з двома іншими. На відміну від мови науки мова літератури є конотативною, тобто багатою на асоціації та неоднозначною; непрозо-

рою (тоді як у науковому вжитку знак є «прозорим, тобто, не привертаючи до себе самого, він прямо відсилає нас до позначуваних предметів»); багатофункціональною: не тільки референтною, а також експресивною і прагматичною. На відміну від побутового мовлення мова літератури систематично організована («мова поезії організує і концентрує ресурси мови звичайної») і самодостатня, оскільки знаходить сенс існування лише у самій собі.

Досі ми могли вірити Веллекові – прихильникові нашого другого визначення літератури. Наголос на тій чи тій функції (референтній, експресивній, прагматичній) веде нас за межі літератури, туди, де текст цінний сам по собі (це те, що назвуть естетичною функцією завдяки тезі, висунутій Якобсоном і Мукаржовським у тридцяті роки). Структурним наслідком цих функціональних підходів стає тенденція до впорядкованості та актуалізації всіх символічних можливостей знака.

Далі йде, однак, ще одне розмежування, яке, на перший погляд, покликано лише поглибити протиставлення побутового і літературного вживання мови. «Природа літератури найбільш ясно постає при порушенні питання про референтність до предмета думки», – каже нам Веллек, оскільки в творах, яким найбільше притаманна ознака «літературності», «встановлюють референтність до світу вимислу, уяви. Зміст роману, вірша чи драми не можна визнати істинним у буквальному сенсі; перед нами не ті судження, якими оперує логіка». Саме в цьому, робить він висновок, полягає «відмітна риса літератури – її "вигаданість"».

Інакше кажучи, ми перейшли, навіть не помітивши цього, від другого до першого визначення літератури. Тепер виявляється, що сутність літератури полягає вже не в упорядкованості (а отже, самодостатності) її мови, а в її вигаданості, в тому, що вона використовує речення, які не є ні істинними, ні хибними. Чи випливає з цього, що обидва визначення рівнозначні? Таке припущення потребує принаймні того, щоб його сформулювати (не кажучи вже про те, щоб його довести). Ми не набагато більше просунемося вперед завдяки висновку Веллека про те, що всі ці властивості (впорядкованість, зосередження уваги на знаку *і* вигаданість) необхідні для

характеристики твору мистецтва; питання, що ми його ставимо, виглядає так: які відношення пов'язують ці властивості між собою?

Нортроп Фрай порушує аналогічну проблему в розділі «Літеральний і дескриптивний фазиси: символ як мотив і як знак» своєї «Анатомії критики». Він теж розпочинає з того, що розмежовує літературне і нелітературне (в якому об'єднуються «наукове» і «побутове» Веллека) вживання мови. В основу покладено протиставлення між зовнішньою (на те, чим не є знаки) і внутрішньою (на сам знак, на інші знаки) спрямованістю мови. З цим протиставленням пов'язана опозиція між відцентровою і доцентровою силами, між дескриптивним і літеральним фазисами, між символами-знаками і символами-мотивами. Характерною ознакою вживання мови в літературі є її внутрішня спрямованість. Зауважимо принагідно, що Фрай, а тим більше Веллек, ніколи не стверджує визначальної ролі цієї спрямованості в літературі, а говорить лише про її переважання.

І тут знову ми натрапляємо на друге визначення літератури; і зайвий раз ми непомітно для себе зісковзуємо до першого. Фрай пише: «Для всіх мовних структур у літературі вирішальною є спрямованість значень всередину самої літератури. Зовнішні значення і пов'язані з ними вимоги є другорядними, оскільки літературні твори не претендують на роль описових чи ствердних суджень, а отже, вони не є ні істинними, ні хибними... У літературі проблема реальності чи істинності підпорядкована основній меті літератури, яка полягає у створенні мовної структури, що знаходить сенс існування в самій собі; і денотативна функція символів відступає на другий план перед тією роллю, яку вони відіграють як мотиви, пов'язані в єдину структуру». У цьому останньому реченні непроникній щільності літератури вже протистоїть не проникність звичайних знаків, а мовні утворення, не пов'язані з вигадкою (їх можна перевірити в системі «істинне – хибне»).

Турнікетом, що дозволив здійснити цей перехід, є слово «внутрішній». Воно присутнє в обох протиставленнях, одного разу як синонім до виразу «непроникність», а в іншому – до виразу «вигаданість». Використання мови в літературі є «внутрішнім» – і тому, що тут

робиться наголос на самих знаках, і тому, що дійсність, до якої вони відсилають, вигадана. Але може бути, що окрім простої полісемії (тобто елементарного змішування термінів), існує взаємна імплікація між обома значеннями слова «внутрішній»: може бути, що всякий «вимисел» передбачає наявність «непроникності», а всяка «непроникність» – наявність «вимислу»? На це, здається, натякає Фрай, стверджуючи далі, що коли б твір з історії підпорядковувався принципові симетрії (тобто принципу системності, а відтак, ідеї самодостатності), то через це він перейшов би до сфери літератури, ґрунтованої на вимислі. Спробуємо подивитися, якою мірою ця подвійна імплікація є реальною; можливо, це допоможе з'ясувати характер відношення між нашими двома визначеннями літератури.

Припустимо, що історична праця відповідає водночас і принципові симетрії (а отже, підпадає під поняття літератури, згідно з нашим другим визначенням); чи стає вона через це вигаданою (тобто підпадає під поняття літератури, згідно з першим визначенням)? Ні. Поганою буде та історична праця, яка заради збереження симетрії готова відхилитися від правди; але така праця переходить з розряду «правдивих» в розряд «брехливих», але не вилучається із самої системи «істинне – хибне», з одного боку, і не включається в систему «вигадане», з іншого. Так само виступ якого-небудь політика може характеризуватися високим ступенем упорядкованості, але від цього він не стає «вимислом». Чи існує докорінна різниця між «системністю» тексту, що описує справжню подорож, і тексту, що описує подорож вигадану (один з них є вимислом, а інший ні)? Актуалізація принципу впорядкованості, увага до внутрішньої організації тексту не імплікують його вигаданості. Один із шляхів імплікації непрохідний.

А як виглядає інший шлях? Чи обов'язково вигаданість тягне за собою впорядковану організацію твору? Все залежить від значення, яке ми вкладаємо у поняття впорядкованості. Якщо ми розуміємо його у вузькому значенні як принцип повторюваності конструкцій, як на це вказують деякі зауваження Фрая, то потрібно буде визнати, що існують вигадані твори, по-

збавлені цієї властивості: трапляються оповіді, де діє лише єдина логіка хронологічної послідовності та причинних зв'язків між подіями (хоча таких прикладів і дуже мало). Якщо ж ми розуміємо його в широкому сенсі «наявності якоїсь організації», то доведеться визнати, що всім вигаданим текстам властива ця «спрямованість усередину»; проте важко буде знайти текст, який би не відповідав цьому. Таким чином, друга імплікація не є строгою, і ми не маємо права стверджувати, що обидва значення слова «внутрішній» є насправді одним і тим самим. І знову обидві опозиції (і обидва визначення) були просто механічно, а не органічно поєднані одне з одним.

Отже, єдиний висновок полягає в тому, що обидва визначення охоплюють чималу кількість творів, які зазвичай називають літературними, але не всі; і що ці визначення перебувають у відношенні взаємного зв'язку, але не взаємної імплікації. Ми залишилися в стані невизначеності.

III

Можливо, невдача моєї розвідки пояснюється самою природою порушеного питання. Я постійно запитував себе: що відрізняє літературу від того, що не є нею? Яка різниця між літературним і нелітературним вживанням мови? Але ставлячи запитання щодо поняття літератури таким чином, я нібито визнавав встановленим існування іншого єдиного поняття – поняття «нелітератури». Чи не слід було б визначитися саме з ним?

Хай там про що нам говорять – про дескриптивне письмо (Фрай), про повсякденне вживання мови (Веллек), про побутову мову – практичну чи нормальну, – завжди постулюють явище, саме існування якого надзвичайно проблематичне, варто нам перевірити його. Цілком очевидно, що такого поняття як сутності – що охоплює і побутову розмову, і жарт, мову чиновників і правників, а також мову журналістів і політиків, наукові праці й філософські чи релігійні твори – просто не існує. Ми не

знаємо точно, скільки є типів дискурсу, але ми легко погодимося, що їх більш ніж один.

Тут потрібно ввести родове поняття щодо поняття літератури: поняття *дискурсу*. Це – структурна пара до функціонального концепта «вживання» (мови). Чому необхідне це поняття? Тому що мова продукує – за допомогою словника і правил граматики – речення. Але речення – то лише вихідна точка функціонування дискурсу: ці речення зв'язуватимуться між собою та вимовлятимуться в певному соціально-культурному контексті; вони трансформуватимуться, таким чином, у вислови, а мова – в дискурс. До того ж дискурс не єдиний, а множинний – як у своїх функціях, так і у своїх формах: кожен знає, що *не можна надсилати інтимного листа замість офіційного* і що вони не пишуться однаково. Будь-яка вербальна властивість, факультативна всередині мови, може стати обов'язковою в дискурсі; вибір, що його робить те чи інше суспільство серед усіх можливих видів кодифікації дискурсу, визначає те, що назвуть її *системою жанрів*.

Літературні жанри й справді не що інше як такий вибір, що його суспільство робить умовним. Наприклад, сонет – це тип дискурсу, який характеризується додатковими обмеженнями щодо метрики й рими. Проте немає жодних причин обмежувати поняття жанру самою лише літературою: поза її межами становище таке саме. Науковий дискурс не допускає референції першої й другої особи дієслова, а також вживання дієслів іншого часу, ніж теперішній. Дотепи підпорядковуються семантичним правилам, відсутнім в інших типах дискурсів, тоді як їх метрична організація фіксується лише в самому процесі конкретного висловлювання. Парадоксальна особливість деяких дискурсивних правил полягає в тому, що вони скасовують дію певних правил мови; так, наприклад, як показали Семюел Левін і Жан Коен, окремі граматичні або семантичні обмеження в сучасній поезії знімаються. Але з огляду на оформлення певного дискурсу йдеться завжди про збільшення, а не про зменшення кількості правил; доказом цього є те; що в таких поетичних висловах, «що відхиляються» від правил, ми легко відтворюємо порушене лінгвістичне правило: воно було не ліквідоване, а скоріше «зняте» новим правилом.

Жанри дискурсу, як ми це бачимо, пов'язані як з мовною матерією, так і з історично окресленою ідеологією суспільства.

Якщо визнати існування дискурсів, то наше запитання про специфіку літератури мало би бути переформульоване в такий спосіб: чи є правила, властиві всім явищам літератури (що визначаються інтуїтивно), і тільки їм? Але якщо поставити запитання в такій формі, то відповідь на нього, як видається, може бути тільки негативною. Ми вже згадували численні типи текстів, які свідчать, що риси «літературності» виявляються також і поза літературою (від каламбурів і дитячих лічилок до філософських медитацій, не забуваючи про журналістські репортажі чи описи подорожей); вони свідчать також і про неможливість знайти спільний знаменник для всіх видів «літературної» продукції (хіба що користування мовою).

Все докорінно змінюється, якщо ми поглянемо вже не на «літературу», а на її різновиди. Зовсім неважко визначити правила, властиві деяким типам дискурсу (це завжди робили різноманітні «Arts poétiques», щоправда, плутаючи інколи функцію опису з функцією припису); в інших випадках сформулювати такі правила складніше, але наша «дискурсивна компетенція» завжди дозволяє нам відчувати існування таких правил. Ми бачили вже, що перше визначення літератури особливо добре пасує до оповідної прози, тоді як друге підходить поезії; можливо, справедливо було б шукати походження цих двох таких незалежних одне від одного визначень в існуванні цих двох настільки різних «жанрів»; справа в тому, що «література», яку ми, власне, розглядали, не однакова в тому й другому випадку. Перше визначення ґрунтується на оповіді (Арістотель розмірковує про епопею і трагедію, а не про поезію), друге – на особливостях поезії (наприклад, аналіз віршів, здійснений Якобсоном); таким чином, характеризували два основні літературні роди, вважаючи щоразу, що мають справу з літературою загалом.

У цілком аналогічний спосіб можна встановити правила, властиві тим різновидам дискурсу, які зазвичай вважаються «нелітературними». Тож я запропоную

таку гіпотезу: якщо стати на структурну точку зору, то можна стверджувати, що кожний тип дискурсу, котрий звичайно називається літературним, має нелітературних «родичів», і вони до нього ближчі за будь-який інший тип «літературного» дискурсу. Наприклад, деякі типи ліричних віршів і молитва мають більше спільних правил, ніж той самий вірш та історичний роман на кшталт «Війни і миру». Таким чином, опозиція між літературою і нелітературою поступається місцем типології дискурсів. «Поняття літератури», як я його тепер сприймаю, збігається з тим поняттям, яке мали останні з класиків і перші романтики. Кондільяк зауважував у своєму «Мистецтві писати»: «Що більше розмножуються мови, які заслуговують на те, щоб їх вивчали, то важче сказати, що розуміється під поезією, тому що кожен народ має про неї власну думку. (...) природність, властива поезії і кожному типові віршів, є умовною природністю [!], яка надто мінлива, щоб її можна було визначити. (...) Марно було б намагатися розкрити сутність поетичного стилю: її у ньому зовсім немає». А ось що пише Фрідріх Шлегель у своїх «Фрагментах» у журналі «Атенеум»: «Дефініція поезії може тільки визначити те, чим вона має бути, а не те, чим вона була або є насправді; інакше вона формулювалася б у найкоротшій формі: поезією є те, що так назвали будь-коли і будь-де».

Результат цього екскурсу може видатися негативним: він полягає в запереченні правомірності структурного поняття «літератури» і запереченні самого факту існування однорідного «літературного дискурсу». Незалежно від того, чи правомірне функціональне визначення літератури, її структурне визначення таким не є. Втім, результат негативний тільки на перший погляд, адже на місці самої лише літератури з'явилися численні типи дискурсу, які так само заслуговують на нашу увагу. Якщо вибір нашого предмета дослідження зумовлюється чисто ідеологічними міркуваннями (які треба буде тоді пояснити), то ми більше не матимемо права займатися тільки літературними підвидами, хай навіть наше місце роботи і зветься «сектором літератури» (французької, англійської чи російської). Можна ще раз зацитувати Фрая, тепер уже без застережень: «Наш літературний універсум роз-

винувся в універсум слова» («Анатомія критики»), або загальніше: «Будь-який викладач літератури мав би усвідомлювати, що літературний досвід є *лише видимою* частиною мовного айсберга: під ним міститься підсвідома сфера риторичних реакцій, що їх спричиняють публічність, суспільні припущення та буденна розмова; такі реакції залишаються недоступними для літератури як такої, хай навіть вона буде найбільш народного рівня, як у кіно, на телебаченні чи в коміксах. Але викладач літератури матиме справу із загальним мовним досвідом студента, включно з його дев'ятьма десятими позалітературного» («Світське Письмо»).

Слід визнати, що існує єдине поле досліджень, поки що безжально поділене між семантиками та літературними критиками, соціо- та етнолінгвістами, спеціалістами з філософії мови та психологами, і на ньому поетика поступиться місцем теорії дискурсу та аналізу її жанрів. Саме під таким кутом написані наступні сторінки.

2

Походження жанрів

I

Невідступна увага до жанрів може видатися в наші дні марним витрачанням часу, коли взагалі не анахронізмом. Кожен знає, що їх було чимало – балад, од і сонетів, трагедій і комедій – в добрі часи класиків; але сьогодні? Видається, що навіть жанри XIX ст. (котрі, як на мене, вже не є цілковито жанрами) – вірш, роман – розкладаються, принаймні в тій літературі, на яку «зважають». Моріс Бланшо так писав про одного сучасного письменника, Германа Броха: «Він зазнав, як і багато інших письменників нашого часу, того потужного тиску літератури, яка більше не мириться з відмінностями між жанрами і хоче зламати кордони».

Вважається навіть ознакою справжньої модерності для письменника, якщо він більше не дотримується поділу на жанри. Ця думка, трансформації якої можна простежувати від часів кризи романтизму початку XIX ст. (хоча німецькі романтики самі були великими будівничими жанрових систем), знайшла собі в наші дні одного з найкращих рупорів у особі Моріса Бланшо. Виразніше за будь-кого Бланшо висловив те, що інші не наважувалися думати або не могли сформулювати: сьогодні немає нічого проміжного між окремим і поодиноким твором і всією літературою як остаточним жанром; його немає, оскільки розвиток сучасної літератури полягає саме в тому, щоб зробити з кожного твору запи-

тання про саме буття літератури. Перечитаймо ці красномовні рядки: «Значення має тільки книжка сама по собі, як вона є, без усіляких жанрів, поза будь-якими рубриками – проза, поезія, роман, оповідання. Книжка не дозволяє підводити себе під ці рубрики і не визнає за ними права визначати її місце і форму. Вона не належить більше до жодного жанру, будь-яка книжка належить до самої лише літератури, ніби ця остання володіє заздалегідь, у їх загальності, таємницями і формулами, які тільки й можуть надати тому, що пишеться, реальність книги. Отже, все відбувається так, неначе жанри зникли, література стверджується сама, виблискує сама в таємничому світлі, яке вона поширює і яке кожне літературне творіння відбиває їй, примножуючи її, – немовби існує справді певна "сутність" літератури» («Майбутня книжка» (*Le Livre à venir*, 1959). Або ще: «Той факт, що форми, жанри вже не мають справжнього значення, що було б, наприклад, абсурдним питати себе, належать чи ні "Поминки за Фіннеганом" до прози і до мистецтва, яке зветься мистецтвом роману, вказує на ту глибоку роботу літератури, яка прагне утвердитися у своїй сутності, руйнуючи відмінності й межі» (*L'Espace littéraire*, 1955).

На боці Бланшо стоїть сила очевидності. Непокоїти міг би тільки один момент у цій аргументації: привілейоване становище, що надається нашому *тепер*. Відомо, що будь-яке тлумачення історії йде від теперішнього моменту, так само, як і тлумачення простору будується від *тут*, а іншого – від *я*. Втім, коли сузір'ю я-тут-тепер надається таке виняткове місце – точка завершення цілої історії, – можна замислитися, чи відіграла тут певну роль егоцентрична ілюзія (власне, додаткова приманка до тієї, яку Полан називав «ілюзією дослідника»).

Втім, коли читаєш навіть праці Бланшо, де стверджується це зникнення жанрів, бачиш у дії категорії, схожість яких із жанровими відмінностями важко заперечувати. Зокрема, один розділ «Майбутньої книжки» присвячений особистим щоденникам; інший – пророцтву. Говорячи про того ж таки Броха («який більше не мириться з поділом на жанри»), Бланшо повідомляє нам,

що він вдається «до всіх способів вираження – оповідних, ліричних і дискурсивних». Важливіше те, що вся його книжка базується на відмінності між двома фундаментальними, можливо, не жанрами, а способами – оповіданням і романом, причому оповідання характеризується впертим пошуком своєї власної вихідної точки – яку стирає і ховає роман. Отже, зникли не жанри «взагалі», а жанри-минулого, і їх замінили інші. Говорять вже більше не про поезію та прозу, свідчення і вимисел, а про роман і оповідання, наративне і дискурсивне, діалог і щоденник.

Те, що твір «не кориться» своєму жанрові, не означає, що жанр не існує; хотілося б майже сказати: навпаки. На це є дві причини. По-перше, тому, що для існування порушення потрібен закон – який саме і буде порушено. Можна піти ще далі: норма стає видимою – живе – тільки завдяки її порушенням. Саме про це, між іншим, і пише сам Бланшо: «Хоча правда те, що Джойс ламає романну форму, розхитуючи її, слід також попередити, що вона живе, можливо, тільки через відхилення. Вона розвивається не шляхом породження чудовиськ, незугарних творів, без законів і без чіткості, а шляхом провокування виключно винятків до самої себе, які утворюють закон і водночас його ліквідують. (...) Треба думати, що кожного разу, коли в цих виняткових творах буде досягнута певна межа, то тільки цей виняток відкриває нам цей "закон", щодо якого він утворює також незвичайне і необхідне відхилення. Все відбувається так, немовби в романічній літературі, а можливо, в усій літературі, тільки через виняток, який його усуває, ми в змозі розпізнати правило: правило або, точніше, центр, що його непевним ствердженням є конкретний твір, уже руйнівний прояв, миттєва і невдовзі негативна присутність» (*Le Livre à venir*).

Але це ще не все. Для того щоб бути винятком, твір не лише обов'язково передбачає існування певного правила; є ще й те, що, ледве усвідомлений у своєму статусі виняткового, твір стає у свою чергу, завдяки успіхові продавця та увазі критиків, правилом. Вірші в прозі могли здаватися винятком за часів Алоїзіуса Бертрана та Бодлера; але хто ще наважиться сьогодні написати

олександрійським римованим віршем – хіба що це буде нове порушення нової норми? Хіба виняткові ігри слів Джойса не стали правилом для певної категорії сучасної літератури? Хіба роман, хоч яким «новим» він є, не продовжує чинити тиск на твори, що пишуться?

Повертаючись до німецьких романтиків, і зокрема до Фрідріха Шлегеля, ми знаходимо в його творах поруч із твердженнями на кшталт «кожен вірш – це свій власний жанр» фрази, якій йдуть у протилежному напрямку і встановлюють відношення між поезією та її жанрами. Поезія ділить з іншими видами мистецтва зображення, експресію, вплив на адресата. З побутовим чи науковим дискурсом у неї є спільним використання мови. Притаманними виключно їй є тільки жанри. «Теорія видів поезії є вченням про специфічне поетичне мистецтво». «Види поезії і є сама поезія» («Про мистецтво поезії»). Поезія – це жанри, поетика – теорія жанрів.

Виступаючи на захист правомірності дослідження жанрів, ми принагідно знаходимо відповідь на запитання, непрямо поставлене в заголовку: походження жанрів. Звідки походять жанри? Відповідь дуже проста: вони походять від інших жанрів. Новий жанр завжди є трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування. Сьогоднішній «текст» (це слово означає також жанр в одному з його розумінь) завдячує однаково як «поезії», так і «романові» XIX ст., так само як «comédie larmoyant» поєднувала в собі риси комедії й трагедії попереднього століття. Ніколи не було літератури без жанрів, це – система, що переживає безперервну трансформацію, і питання походження не може, в історичному плані, вийти за межі сфери самих жанрів: у часі немає «до» для жанрів. Хіба в подібному випадку не казав Соссюр: «Проблема походження мови – це не що інше, як проблема її трансформацій». А ось думка Гумбольдта: «Ми називаємо ту чи іншу мову *первісною* тільки тому, що не знаємо попереднього стану її складових».

Питання походження, котре я хотів би порушити, має, проте, не історичний, а системний характер; і те, і те видається мені однаково правомірним, одна-

ково необхідним. Треба питати не: що передувало жанрам у часі?, а: що визначає народження жанру в кожну мить? Точніше кажучи, чи існують у мові (оскільки тут йдеться про жанри дискурсу) форми, які, хоча й представляють жанри, ще не є ними? І – якщо так – як відбувається перехід одних у інші? Але для того щоб спробувати відповісти на ці запитання, потрібно спочатку з'ясувати: що таке, по суті, жанр?

II

На перший погляд, відповідь сама собою зрозуміла: жанри – це класи текстів. Але таке визначення погано приховує за множинністю термінів, що входять у гру, свою тавтологічність: жанри – це класи, література – текст. Тож перш ніж збільшувати кількість назв, потрібно, мабуть, поміркувати над змістом цих понять.

І насамперед поміркувати над поняттям тексту або – запропонуємо ще один синонім – над поняттям дискурсу. Нам скажуть, що це – послідовність речень. І ось тут починається перше непорозуміння.

Ми надто часто забуваємо елементарну істину щодо будь-якої пізнавальної діяльності, а саме: що точка зору, обрана спостерігачем, перекроює і перевизначає її об'єкт. Те саме стосується й мови: точка зору лінгвіста малює в масі мовної матерії властивий їй об'єкт; об'єкт, який уже не буде таким самим, якщо змінити точку зору, хай навіть матерія залишиться без змін.

Речення є одиницею мови і лінгвіста. Речення – це можлива комбінація слів, воно не є конкретним висловлюванням. Одне й те саме речення може бути висловлене в різних обставинах; для лінгвіста тотожність речення не змінюється, навіть якщо через зазначену різницю в обставинах воно змінює смисл.

Дискурс складається не з речень, а з висловлених речень або, коротше кажучи, з висловлювань. Але інтерпретація висловлювання визначається, з одного боку, висловленим реченням; а з іншого – самим актом висловлювання. Це висловлювання включає суб'єкта ви-

словлювання, адресата, до якого звертаються, час і місце, попередній і наступний дискурс; тобто контекст висловлювання. І ще, іншими словами, дискурс є завжди і обов'язково актом мовлення.

Поглянемо тепер на другий член висловлювання «клас текстів»: *клас*. Він створює проблему вже самою своєю загальною застосовністю: завжди можна знайти спільні риси для двох текстів, а відтак і об'єднати їх в одному класі. Чи варто називати результат такого об'єднання «жанром»? Гадаю, що ми не порушимо нормального значення цього слова і водночас матимемо зручне й дієве поняття, якщо домовимося називати жанрами тільки ті класи текстів, які сприймалися такими в історії. Свідчення цього сприйняття знаходять насамперед у дискурсі про жанри (метадискурсивний дискурс), а також – спорадично і непрямо – в самих текстах.

Про *історичне* існування жанрів свідчить дискурс про жанри: це не означає, однак, що жанри є лише метадискурсивними, а вже більше не дискурсивними поняттями. Про історичне існування жанру «трагедії» у Франції в XVII ст. свідчить дискурс про трагедію (який починається з існування самого цього слова); але це не означає, що самі трагедії не мають спільних рис і не можна описувати їх інакше, ніж через історію. Загальновідомо, що будь-який клас предметів можна перевести – переходом від розгляду його зовнішніх якостей до внутрішніх особливостей – в ряд властивостей. Остаточною метою дослідження жанрів, вихідною точкою якого слугують свідчення про існування жанрів, має бути саме встановлення цих властивостей.

Отже, жанри – це одиниці, які можна описати з двох різних точок зору – з точки зору емпіричного спостереження і з точки зору абстрактного аналізу. У суспільстві повторюваність певних дискурсивних властивостей набуває інституційності, а індивідуальні тексти продукуються і сприймаються відносно норми, яку становить така кодифікація. Жанр – літературний чи ні – є не чим іншим як цією кодифікацією дискурсивних властивостей.

Таке визначення вимагає, у свою чергу, пояснення обох членів, з яких воно складається: понять дискурсивної властивості та кодифікації.

Вислів «дискурсивна властивість» я розумію в інклюзивному сенсі. Всі знають, що, навіть коли обмежитися тільки *літературними* жанрами, будь-який аспект дискурсу може бути зроблений обов'язковим. Пісня протистоїть віршеві фонетичними властивостями; сонет відрізняється від балади своєю фонетикою; трагедія протистоїть комедії елементами теми; трилер відрізняється від класичного детективного роману будовою інтриги; нарешті, автобіографія відрізняється від роману тим, що автор нібито розповідає про факти, а не вигадує їх. Щоб згрупувати ці різні види властивостей (але така класифікація не має великого значення для моєї розвідки), можна скористатися термінологією семіотика Чарльза Моріса, адаптувавши її для наших цілей: ці властивості належать або до семантичного, або до синтаксичного аспекту тексту (зв'язку між частинами), або до прагматичного (зв'язок між адресантом і адресатом, учасниками акту мовлення), або, врешті-решт, до вербального (у Моріса цього терміна немає, але він може допомогти нам охопити все, що стосується самої матеріальності знаків).

Різниця між одним і іншим актом мовлення, а отже, і між одним та іншим жанром, може знаходитися на будь-якому з цих рівнів дискурсу.

У минулому могли намагатися вирізняти і навіть протиставляти «природні» форми поезії (наприклад, лірика, епічна поезія, драматична поезія) її умовним формам, як-от сонет, балада чи ода. Потрібно спробувати з'ясувати, в якій площині таке твердження зберігає свій сенс. Або лірична, епічна та ін. поезія є універсальними категоріями, а отже, дискурсом (що не виключає їх складності: наприклад, вони можуть бути водночас семантичними, прагматичними, вербальними); але в такому разі вони належать до загальної поетики, а не специфічно до теорії жанрів: вони характеризують можливі вираження *дискурсу*, а не реальні *дискурси*. Або ж ми звертаємося до історичних явищ, вживаючи такі терміни; так, епопея – це те, втіленням чого є *Іліада* Гомера.

У цьому разі йдеться таки про жанри, але – в дискурсивному плані – вони якісно не відрізняються від такого жанру, як сонет, що ґрунтується теж на тематичних, словесних та інших обмеженнях. Отже, можна лише сказати, що деякі дискурсивні властивості цікавіші за інші: мене особисто набагато більше цікавлять обмеження, які стосуються прагматичного аспекту текстів, ніж ті, що регламентують їхню фонетичну структуру.

Саме тому, що жанри існують як інститут, вони функціонують як «горизонти очікування» для читача, як «моделі писання» для авторів. Ми бачимо в цьому насправді два боки історичного існування жанрів (або, якщо так буде краще, два боки того метадискурсивного дискурсу, який своїм об'єктом обирає жанри). З іншого боку, автори пишуть залежно від (це не значить: згідно з) існуючої жанрової системи, і це вони можуть стверджувати як у тексті, так і поза його межами: на обкладинці книжки; це твердження, звичайно, не єдиний спосіб доведення наявності моделей писання. Крім цього, читач читає залежно від жанрової системи, яку він знає через критику, зі школи, із системи розповсюдження книжок або просто з розмов; при цьому він не обов'язково повинен усвідомлювати цю систему.

Через інституціоналізацію жанри пов'язані з суспільством, в якому вони існують. Саме цим аспектом вони найбільше цікавлять етнологів та істориків. Зокрема, перші в системі жанрів звертають увагу насамперед на категорії, які відрізняють її від аналогічної системи в сусідніх народів; ці категорії потрібно буде зіставити з іншими елементами однієї й тієї самої культури. Те саме відбувається і для істориків: у кожної епохи є своя власна система жанрів, пов'язана з панівною ідеологією. Подібно до будь-якої іншої інституції, жанри пов'язані з характерними рисами суспільства, до якого вони належать.

Необхідність інституціоналізації дає змогу відповісти на інше запитання, яке хочеться собі поставити: навіть якщо припустити, що всі жанри походять від актів мовлення, як пояснити, що всі акти мовлення не продукують літературні жанри? Відповідь буде такою: суспільство обирає і кодифікує акти, які найбільше

відповідають його ідеології; ось чому існування певних жанрів в одному суспільстві, їх відсутність в іншому демонструють цю ідеологію і дають змогу нам встановити це з більшою або меншою певністю. Невипадково епічна поема можлива в одну епоху, роман в іншу, причому індивідуальний герой роману протистоїть колективному героєві епічної поеми; кожен із зазначених виборів залежить від ідеологічних рамок, у яких він здійснюється.

Можна уточнити також місце поняття жанру за допомогою двох симетричних відмінностей. Оскільки жанр є історично засвідченою кодифікацією дискурсивних властивостей, неважко уявити відсутність кожної з обох складових цього визначення: історичної реальності та реальності дискурсивної. У першому випадку ми матимемо справу з тими категоріями загальної поетики, яку, залежно від рівнів тексту, звуть модусом, регістром, стилем чи навіть формою, манерою тощо. «Шляхетний стиль» або «розповідь від першої особи» – це напевно дискурсивні реалії; але їх не можна прив'язати до якоїсь єдиної миті часу; вони завжди можливі. Відповідно, в другому випадку йтиметься про поняття, які належать до історії літератури в широкому розумінні, такі як напрям, школа, рух або в іншому сенсі слова – «стиль». Очевидно, що символізм як літературний напрям історично існував; але це не доводить, що для творів авторів, які відносили себе до нього, спільним є дискурсивні властивості (і не просто банальні); єдність може утворитися навколо дружби, спільної діяльності тощо. Припустимо, що так воно і є; ми матимемо тут приклад історичного явища, яке не має точної дискурсивної реальності – і це не значить, що воно непридатне для дослідження, але цим воно відрізняється від жанрів, і тим більше від способів і т. ін. Жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень.

Такими видаються глобальні рамки дослідження жанрів. Наші нинішні описи жанрів, можливо, недостатні; це не доводить неможливості теорії жанрів, і зазначене вище можна було б вважати вступом до такої тео-

рії. Я хотів би з цього приводу нагадати інший уривок з Фрідріха Шлегеля, де він прагне помірковано підійти до цієї проблеми і запитує, чи не пояснюється те негативне враження, що складається при знайомстві з родовими відмінностями, просто недосконалістю систем, запропонованих у минулому: «Чи має бути поезія просто поділена? Або ж вона має залишатися єдиною й неподільною? Чи переходити по черзі від поділу до воз-з'єднання? Уявлення про універсальну поетичну систему в більшості випадків виглядає ще так само грубо й по-дитячому, як астрономічна система до Коперніка. Звичайні способи поділу поезії є лише мертве розчленування на обмежену перспективу. Чиєсь уміння або те, що приймається без зайвих застережень, ось – земля, нерухомий центр. Однак у всесвіті поезії немає нічого в стані спокою, все перебуває у становленні, трансформується і рухається гармонійно; а політ самих комет підпорядковується непорушним правилам. Але доки ми не можемо розрахувати орбіту цих зірок і передбачити їхнє повернення, справжня космічна система поезії не буде відкрита» (*Athenaeum*, 434). Комети теж рухаються за непорушними законами... Старі системи вміли описувати тільки мертвий результат; треба вчитися уявляти жанри як динамічні основи творення, якщо ми хочемо колись виявити справжню систему поезії. Можливо, настав час здійснювати програму Фрідріха Шлегеля.

Тепер необхідно повернутися до початкового питання стосовно системного походження жанрів. У певному сенсі відповідь на нього вже отримано, оскільки, як ми зазначали, жанри, як і будь-який акт мовлення, походять від кодифікації дискурсивних властивостей. Тож потрібно було б переформулювати наше запитання так: чи існує якась різниця між жанрами (літературними) та іншими актами мовлення? Молитва є актом мовлення; молитва є жанром (який може бути літературним або нелітературним): відмінність надзвичайно мала. Але в якомусь іншому прикладі: розповідь є актом мовлення, а роман – жанр, в якому обов'язково щось розповідається; однак відстань тут велика. І, нарешті, третій приклад: сонет є, безперечно, літературним жанром, але немає такої вербальної діяльності, як «сонетувати»; існують,

отже, жанри, які не походять від простішого акту мовлення.

Зрештою, можна зупинитися на трьох можливих варіантах: або жанр, подібно до сонета, кодифікує дискурсивні властивості, як будь-який інший акт мовлення; або жанр збігається з іншим актом мовлення, який існує не тільки в літературі, як-от молитва; або, нарешті, він походить від акту мовлення через певну кількість перетворень чи підсилень: як роман від розповіді. Тільки третій приклад являє собою фактично нову ситуацію; в обох перших випадках жанр нічим не відрізняється від інших актів. Тут, навпаки, ми виходимо не з дискурсивних властивостей, а з інших вже встановлених актів мовлення; ми йдемо від простого акту до складного. Це також і єдиний приклад, що заслуговує окремого розгляду. Отже, наше питання про походження жанрів набуває такого вигляду: через які перетворення певні акти мовлення стають певними літературними жанрами?

III

Спробуємо відповісти на це запитання, розглянувши кілька конкретних прикладів. Вибір такої процедури вже передбачає, що так само, як жанр не є сам по собі ні чисто дискурсивним, ні чисто історичним, питання системного походження жанрів не може бути чисто абстрактним. Навіть попри те що порядок наших роздумів вестиме нас, з міркувань ясності, від простого до складного, пояснення йтиме зворотним шляхом: виходячи з жанрів, які ми спостерігаємо, ми спробуємо знайти їх дискурсивний зародок.

Перший приклад буде взятий у відмінній від моєї культурі: в культурі заїрського племені любас; обираю його через порівняну простоту[1]. «Запрошення» – один з найпоширеніших актів мовлення. Можна обмежити кількість вживаних формул і отримати таким чином

[1] Вся інформація стосовно літературних жанрів любас та їх вербального контексту люб'язно надана пані Клементиною Фаїк-Ндзуджі.

ритуальне запрошення, як це робимо ми в деяких урочистих випадках. Але в любас існує також менший літературний жанр, похідний від запрошення, який застосовується навіть поза межами його первісного контексту. Наприклад: «я» запрошую свого шурина зайти до домівки. Ця зрозуміла формула з'являється, однак, тільки в останніх рядках запрошення (29-33: йдеться про віршований текст). Двадцять вісім попередніх віршів містять розповідь, в якій «я» йде до свого шурина, і цей останній запрошує його. Ось початок оповіді:

Я вирушив до свого шурина,
Мій шурин каже: здрастуй,
А я відповідаю: здрастуй і ти.
Трохи згодом він мені:
Заходь до хати і т. д.

Розповідь на цьому не кінчається; вона веде нас до іншого епізоду, де «я» просить, щоб хтось розділив з ним обід; цей епізод повторюється двічі:

Я кажу: шурине мій,
Поклич своїх дітей,
Щоб вони їли зі мною цей хліб.
А шурин каже: слухай!
Діти вже поїли
І вже пішли спати.
Я кажу: ти ба,
Ось такий ти, мій шурине!
Поклич свого великого собаку.
А шурин каже: слухай!
Собака вже поїв
І вже пішов спати...

Далі йде перехід з кількох прислів'їв, і нарешті ми доходимо до прямого запрошення, яке цього разу «я» адресує своєму шуринові.

Навіть не торкаючись деталей, можна констатувати, що між вербальним актом запрошення і літературним жанром «запрошення», прикладом якого є наведений вище текст, відбувається низка перетворень:

1) *інверсія* ролей оповідача й адресата: «я» запрошує шурина, шурин запрошує «я»;

2) *наративізація* або, точніше, обрамлення вербального акту запрошення актом розповіді; замість запрошення отримуємо розповідь про запрошення;

3) *деталізація*: людину не лише запрошують, а й пропонують поїсти хліба; людина не тільки приймає запрошення, а ще й бажає, щоб із нею розділили трапезу;

4) *повторення* однієї й тієї самої наративної ситуації, яка, проте, містить:

5) *варіацію* акторів, що грають однакову роль: спочатку діти, потім собака.

Цей перелік не є, звичайно, вичерпним, але він може дати нам уявлення про характер трансформацій, яких зазнає акт мовлення. Вони поділяються на дві групи, які можна назвати *а)* внутрішніми, де відхилення здійснюється всередині початкового акту мовлення, і *б)* зовнішніми, де перший акт мовлення поєднується з другим відповідно до певної ієрархії; це стосується трансформації 2, коли «запрошення» обрамляється «розповіддю».

Поглянемо тепер на інший приклад з тієї самої культури любас. Почнемо зі ще значнішого акту мовлення, як-от називання, присвоєння імені. У Франції значення антропонімів у більшості випадків забуте; значення власних імен можна зрозуміти лише через певний контекст або за асоціацією, але не завдяки самостійному значенню морфем, з яких вони складаються. Таке можливе у любас; але поруч із цими іменами, що не мають смислу, зустрічаються й інші, смисл яких цілком актуальний, а їх присвоєння, зрештою, обумовлене цим смислом. Наприклад (я не позначаю наголосу):

Лонджі означає «Лютість».

Мукундза означає «Світлошкірий».

Нгені означає «Мудрість».

Крім цих до деякої міри офіційних імен, людина може отримувати й прізвиська, більш або менш сталі, призначенням яких буде прославлення або просто ідентифікація характерних рис людини, наприклад через її професію. Те, що ці прізвиська створюються, наближає їх до літературних форм. Ось кілька прикладів однієї з форм таких прізвиськ – *макумбу*, або слів прославляння.

Сіпанда уа шіндумеену: колода, на яку спираються.
Діледжі діа квікіша муннуя: затінок, де можна сховатися.
Касунії касіігії нкеленде: сокира, що не боїться сучків.

Очевидно, що прізвиська можна розглядати як розширення імен. У тому і в іншому випадках люди описуються такими, як вони є або якими мають бути. З точки зору синтаксису відбувається перехід від окремого слова (загального іменника чи субстантивованого прикметника) до словосполучення, що складається з імені та пов'язаного з ним означення. У семантичному плані ми переходимо від слів, узятих у буквальному сенсі, до метафор. Ці прізвиська, як і самі імена, можуть також вказувати на прислів'я чи приказки.

Нарешті, у любас існує добре усталений – і добре вивчений – літературний жанр, який називається *касала*. Це – пісні різних розмірів (які можуть сягати восьмисот рядків), в яких «розповідається про різних людей і події роду, прославляються його померлі та/або живі члени, їхні визначні вчинки та дії» (Ндзуджі). Йдеться, отже, про нове поєднання характеристик і похвальних слів: тут вказують на генеалогію персонажів, розставляючи їх один відносно іншого, а далі їм приписують визначні якості; ці характеристики часто включають прізвиська, подібні до тих, які зазначені вище. Крім того, співець звертається до персонажів і закликає їх наслідувати поведінку своїх героїв. Кожний з цих різновидів повторюється багато разів. Очевидно, що всі характерні риси *касали* містилися найвищою мірою в імені, а ще більше в проміжній формі, якою є прізвисько.

Повернімося тепер до більш знайомої сфери – жанрів західної літератури, щоб спробувати з'ясувати, чи можна тут спостерігати трансформації, подібні до тих, які характеризують жанри любас.

Візьмемо для першого прикладу жанр, який мені довелося самому описувати у «Вступі до фантастичної літератури». Якщо мій опис вірний, то цей жанр харак-

теризується ваганням, яке має відчувати читач щодо природного чи надприродного пояснення подій, які подаються у творі. Точніше кажучи, світ, який описує автор, – це наш світ з його природними законами (ми живемо не у світі див), але в цьому середовищі відбувається подія, якій важко знайти природне пояснення. Таким чином, жанр кодує прагматичну властивість дискурсивної ситуації: позицію читача, таку, яку йому приписує книжка (і на яку індивідуальний читач може пристати або ні). Ця роль читача в більшості випадків не залишається імпліцитною, а зображується в самому тексті через персонажа-свідка; їх ототожнення полегшується наданням цьому читачеві функції оповідача: використання займенника першої особи «я» дає змогу читачеві ототожнити себе з оповідачем, а отже, з тим персонажем-свідком, який вагається щодо пояснення подій.

Облишмо, для спрощення, це потрійне ототожнення між імпліцитним читачем, оповідачем і персонажем-свідком; припустимо, що йдеться про позицію зображуваного оповідача. Одне з речень в одному з найбільш показових фантастичних романів – «Рукопис, знайдений у Сарагосі» Потоцького – символічно резюмує цю ситуацію: «Я майже почав вірити, що, аби втягнути мене у свої тенета, духи пітьми оживили тіла повішених». Бачимо двозначність ситуації: надприродна подія позначається підрядними реченнями; головне виражає думку, що оповідач вірить у цю подію, але ця його позиція пом'якшується апроксимацією. Головне речення передбачає внутрішню неправдоподібність того, що йде далі, і утворює цим самим «природні» й «розумні» рамки, в яких хоче утримуватися оповідач (і, звичайно, утримати в них *нас*).

Акт мовлення, який ми знаходимо на початку фантастичного, є, отже, навіть якщо трішки спростити ситуацію, складним актом. Його формулу можна записати так: «Я» (займенник, функцію якого ми пояснили) + дієслово позиції (як-от «вірити», «гадати» тощо) + надання цьому дієслову значення непевності (досягається двома головними способами: час дієслова (минулий) дає можливість встановити певну відстань між оповіда-

чем і персонажем; прислівники ступеня, наприклад «майже», «можливо», «безсумнівно» тощо) + підрядне речення, яке описує надприродну подію.

У цій абстрактній і скороченій формі «фантастичний» акт мовлення може, звичайно, перебувати поза межами літератури: це буде акт мовлення особи, яка розповідає про подію, що виходить за рамки природних пояснень, коли ця особа не хоче, однак, відмовитися від самих цих рамок і, отже, ділиться з нами своєю непевністю (ситуація, можливо, рідкісна в наші дні, але в кожному разі цілком реальна). Жанр повністю визначається актом мовлення; втім, це не означає, що вони однакові. Це ядро збагачується низкою підсилень у риторичному сенсі: *1)* наративізація: потрібно створити ситуацію, коли оповідач сформулює, зрештою, нашу символічну фразу або один з її синонімів; *2)* градація або принаймні незворотність у появі надприродного; *3)* розростання тем: деякі теми, як-от статеві збочення чи стан, близький до божевілля, матимуть перевагу над іншими; *4)* вербальне зображення, яке експлуатує, наприклад, непевність, що може виникати стосовно вибору між буквальним і метафоричним значенням того чи іншого вислову; всі ці теми і способи я намагався висвітлити у своїй книзі.

Таким чином, з точки зору походження, немає жодної різниці між фантастичним жанром і жанрами усної літератури «луба», хоча між ними і зберігається відмінність у ступені, тобто в складності. Вербальний акт, що виражає «"фантастичне" вагання», менш звичайний, ніж акт називання чи запрошення; і все одно це такий самий вербальний акт, як і інші. Перетворення, яких він зазнає, щоб стати літературним жанром, можливо, більш численні й різноманітні, ніж ті трансформації, з якими нас знайомила література «луба»; вони теж залишаються перетвореннями однієї природи.

Автобіографія є ще одним властивим нашому суспільству жанром, який описувався з достатньою точністю, щоб можна було до нього звертатися виходячи з нашої теперішньої точки зору[1]. Простіше кажучи,

[1] Я маю на увазі, зокрема, дослідження Філіпа Лежена.

автобіографію визначають дві ідентифікації: ідентифікація автора з оповідачем та ідентифікація оповідача з головним героєм. Ця друга ідентифікація очевидна: саме нею пояснюється префікс «авто», і саме вона дає змогу відрізнити автобіографію від біографії чи мемуарів. Перша ідентифікація більш витончена: вона відділяє автобіографію (так само, як і біографію чи мемуари) від роману, навіть якщо він сповнений елементів, взятих із життя автора. У цій ідентифікації відрізняються, зрештою, всі «опорні» чи «історичні» жанри від «вигаданих» жанрів: реальність об'єкта посилання ясно показана, оскільки йдеться про самого автора книги – особу, записану в актах громадянського стану його рідного міста.

Отже, ми маємо справу з актом мовлення, який кодифікує одночасно семантичні властивості (що передбачає ідентифікацію «оповідач-персонаж», треба говорити про себе) і властивості прагматичні (через ідентифікацію автора й оповідача, вважається, що нам говорять правду, а не вигадують). У такій формі цей акт мовлення надзвичайно поширений за межами літератури: до нього вдаються кожного разу, коли *розповідають про себе*. Цікаво зауважити, що у своїх дослідженнях Лежен, на якого я тут посилаюся, описуючи жанр, фактично встановив, який саме акт мовлення є його серцевиною. Таке зміщення предмета є показовим: ідентичність жанру забезпечується актом мовлення, від якого він походить, тобто розповіддю про себе; але для того, щоб стати літературним жанром, ніщо не заважає цій початковій умовності зазнати численних трансформацій (їх ми тут не торкатимемося).

А що можна сказати про ще складніші жанри, якот роман? Я не наважуся поринути у формулювання низки трансформацій, що зумовлюють його народження; але, виявляючи, беззаперечно, свій оптимізм, скажу, що й тут процес не видається мені якісно інакшим. Складність дослідження «походження роману» в цьому розумінні викликана тільки безкінечним переплетінням актів мовлення між собою. На самій верхівці піраміди має знаходитися умова щодо вигаданості (а отже, кодифікація певної прагматичної властивості), яка, у свою

чергу, вимагає чергування описових і оповідних елементів, тобто таких, що описують сталий стан і дії, які відбуваються в часі (зауважимо, що ці два акти мовлення узгоджуються між собою, а не входять одне в одного, як у попередніх прикладах). До цього слід додати обмеження, які стосуються вербального аспекту тексту (чергування дискурсу оповідача і персонажів) і його семантичного аспекту (особисте життя, змальоване переважно великими картинами епохи) і т. д. ...

Зроблений вище короткий перелік не відрізняється, в принципі, нічим (можливо, лише стислістю і схематичністю) від уже існуючих досліджень цього жанру. А втім, це не так: йому бракує тієї перспективи – малесенького зміщення, можливо, оптичної ілюзії? – яка дає змогу бачити, що не існує прірви між літературою і тим, що не є нею, що джерела літературних жанрів – і це так очевидно – у людському дискурсі.

3

Два принципи оповіді

Оскільки йтиметься про оповідання, то ми розпочнемо з однієї історії.

Річчардо Мінутоло кохає Кателлу – дружину Філіппелло. Але попри всі намагання Річчардо вона не відповідає йому взаємністю. Він дізнається, що вона дуже ревнує свого чоловіка, і вирішує скористатися з цієї слабкості. Він показує всім, що Кателла його не цікавить; зустрівшись якось з нею, він дає їй це зрозуміти особисто і водночас скаржиться на те, що Філіппелло начебто залицяється до його власної дружини. Кателла розлючена і хоче знати все. Це дуже легко, відповідає їй Річчардо: Філіппелло призначив побачення його жінці завтра в лазні неподалік; Кателла може піти туди сама замість неї і пересвідчитися в підступництві свого чоловіка. Вона так і зробила, але замість свого чоловіка зустрічається там з Річчардо, хоча й не впізнає його, бо в місці побачення суцільна темрява. Кателла задовольняє бажання того, кого вважає своїм чоловіком; але одразу потому починає лаяти його і каже, що вона – Кателла, а не жінка Річчардо. Тоді й Річчардо зізнається їй, що він не Філіппелло. Кателла в розпачі, але Річчардо переконує її, що скандал невигідний жодному з них і що «поцілунки коханця солодші за поцілунки чоловіка».

Отже, все закінчується добре, і Боккаччо додає, що цю історію, коли вона була розказана вперше, зустріли «загальним схваленням» («Декамерон», III, 6).

Отже, маємо тут низку речень, які всі визнають оповіддю. Але *як* утворюється оповідь? Повернімося до початку історії. Боккаччо описує спершу Неаполь – місце дії; потім представляє трьох героїв; далі розказує нам про любов Річчардо до Кателли. Чи є це оповіддю? Гадаю знову, що всі легко дадуть відповідь: ні. Відповідь визначається не розмірами тексту: він займає у Боккаччо лише два абзаци, але ми відчуваємо, що навіть якби він був уп'ятеро довшим, нічого б не змінилося. Проте коли Боккаччо каже: «У такому стані перебувала його душа, коли...», починається оповідь. Пояснення видається простим: спочатку ми бачимо опис певного стану, але оповідь цим не обмежується, вона вимагає розгортання дії, тобто зміни, відмінностей.

Кожна зміна й справді утворює нову ланку оповіді. Річчардо довідується про надзвичайну ревнивість Кателли – і це дає йому змогу замислити свій план – після чого він може здійснити його – Кателла реагує як треба – побачення відбувається – Кателла розкриває свою справжню особу – Річчардо розкриває свою – обоє щасливі. Кожна з виокремлених у такий спосіб дій іде за попередньою і в більшості випадків вступає з нею в причинний зв'язок. Ревнощі Кателли є однією з *умов* плану, що буде замислений; *наслідком* плану стає побачення; адюльтер *передбачає* громадську ганьбу і т. д.

Опис і оповідь передбачають часовість, але ця часовість має різний характер. Початковий опис вписувався в час, але цей час був тривалим; тоді як зміни, властиві оповіді, розбивають час на окремі одиниці; час як чиста тривалість протистоїть часові подій. Самого лише опису не досить для оповіді, але сама оповідь не виключає опису. Якщо спробувати знайти якийсь родовий термін, що включав би і оповідь, і опис (тобто тексти, що містять не тільки описи), то можна було б скористатися терміном «фікція» (або *вимисел*), відносно рідко вживаним у французькій мові. Ми отримали б подвійну вигоду: насамперед тому, що «вимисел» охоплює опис і оповідь; а по-друге, тому, що він нагадує перехідне і відносне, референційне, значення слів у першому й другому випадках (і Реймон Руссель, який створює оповіді, виходячи з відстані, що існує між двома значеннями одного

й того самого слова, не дає нам протилежного прикладу) на противагу неперехідному, буквальному значенню в поезії.

Такий спосіб розглядати оповідь як хронологічну і подекуди причинну послідовність переривчастих одиниць не є, звичайно, новим: нам добре відома нині праця Проппа про російські казки, в якій він доходить схожого висновку. Пропп називає *функцією кожен* з виокремлених у такий спосіб вчинків, коли він бачиться під кутом його корисності для всієї казки в цілому; і він твердить, що існує тільки тридцять один різновид функцій для всіх російських казок. «Якщо прочитати всі ці функції підряд, ми побачимо, що одна функція випливає з іншої за логічною й художньою необхідністю. Ми бачимо, що жодна функція не виключає іншої. Всі вони належать до однієї й тієї самої осі, а не до кількох осей». Функції йдуть одна за одною і не схожі одна на одну.

Пропп таким чином повністю аналізує казку «Гуси-лебеді»; ми нагадаємо тут цей аналіз. У казці розповідається про дівчинку, яка забула про свого братика, і гуси-лебеді забирають його з собою. Дівчинка вирушає на його пошуки і завдяки докладним підказкам їжачка врешті-решт знаходить хлопчика. Вона веде його додому, гуси намагаються наздогнати їх, але дівчинці допомагають річка, яблуня й пічка, і вони разом із братиком живі й здорові дістаються рідного дому. Пропп виділяє в цьому оповіданні двадцять сім елементів, у тому числі вісімнадцять функцій (решта елементів – то описи, переходи тощо), які всі входять до канонічного списку з тридцяти однієї функції. Кожна з цих функцій перебуває на одному й тому самому рівні; кожна з них цілком відмінна від інших; єдиний зв'язок, який вони підтримують між собою, це наступність.

Можна сперечатися щодо справедливості цього аналізу або, точніше кажучи, щодо того, чи не сплутав Пропп родову (і емпіричну) необхідність з теоретичною. Всі ці функції, можливо, однаково необхідні для російської казки; але чи з однакових причин? Здійснимо експеримент. Розповідаючи російську казку, я опустив декілька з початкових функцій: наприклад, що батьки заборонили дівчинці віддалятися від хати; що вона таки пішла гратися

і т. ін. Однак казка, в принципі, залишається казкою. З іншого боку, якби я не сказав, що дівчинка і хлопчик мирно жили в своїй хаті; або що гуси забрали хлопчика; або що дівчинка вирушила на його пошуки і т. д., казки б уже не було або це була б інша казка. Таким чином, не всі функції однаково потрібні оповіді; ми маємо з'ясувати тут ієрархічний порядок.

Аналізуючи таким чином казку «Гуси-лебеді», ми досягнемо такого результату: казка містить п'ять обов'язкових елементів: 1) спокійний стан на початку; 2) погіршання стану через викрадення хлопчика; 3) порушення нормального стану, помічене дівчинкою; 4) пошуки хлопчика; 5) відновлення початкової рівноваги, повернення до батьківського дому. Жодна з цих п'яти дій не могла би бути опущена так, щоб казка не втратила свою ідентичність. Можна, звичайно, вигадати казку, в якій не було б двох перших елементів і яка б починалася з уже ненормального стану; або в якій не було б двох останніх елементів і яка б закінчувалася нещастям. Але ми відчуваємо, що це були б дві половини циклу, в той час як тут ми маємо повний цикл. Теоретичні дослідження показали – а емпіричний аналіз підтвердив, – що цей цикл є складовою самого визначення оповіді: не можна уявити оповідь, яка б не мала хоч однієї частини циклу.

Не всі інші дії, виділені Проппом, мають однаковий статус. Деякі з них факультативні; вони додаються до основної схеми. Наприклад, відсутність дівчинки в момент викрадення може бути вмотивованою або ні. Дії можуть бути альтернативними: щонайменше одна з них повинна з'явитися в казці; йдеться про конкретизацію дії, передбаченої схемою. Наприклад, дівчинка знаходить братика, але як? – завдяки втручанню чогось допоміжного. Вона могла б знайти його завдяки тому, що швидко бігає, завдяки своїй кмітливості тощо. Відомо, що Клод Бреман поставив собі завданням скласти каталог можливих альтернатив, які має – абстрактно – оповідь.

Але якщо розташувати за такою ієрархією елементарні дії, то можна помітити, що між ними встановлюються нові взаємозв'язки: ми не можемо більше задовольнятися послідовністю чи наслідками. Очевидно, що перший елемент повторює п'ятий (стан рівноваги); а третій є обер-

неним до нього. Крім того, другий і четвертий елементи симетричні й обернені; хлопчика то викрадають з дому, то повертають його назад. Неправильно, отже, що єдиним зв'язком між одиницями є зв'язок *послідовного проходження*; ми можемо сказати, що ці одиниці мають перебувати також і у відношеннях *трансформації*. Ось так ми й вивели два принципи оповіді.

Чи може оповідь обійтися без другого принципу – принципу трансформації? Розглядаючи проблеми визначення та найменування, треба бути свідомим певної довільності, яка обов'язково супроводжує ці спроби. Ми маємо перед собою континуум фактів і взаємозв'язків; далі ми десь проводимо межу, називаючи все, що перед нею, оповіддю й неоповіддю – усе те, що знаходиться поза нею. Але слова мови, якими ми користуємося, демонструють різні особливості того чи іншого суб'єкта мовлення. Ми щойно протиставляли оповідь і опис за допомогою двох типів часовості, які вони виявляють; але дехто може назвати «оповіддю» таку книжку, як «У лабіринті» Роб-Грієː він, проте, призупиняє наративний час і подає як одночасні зміни в поведінці персонажів. Те саме стосується і наявності чи відсутності відношення трансформації між окремими діями. Можна штучно побудувати оповідь, в якій їх не буде; можна навіть знайти в деяких хроніках реальні приклади чистої логіки послідовного руху. Але, гадаю, легко погодитися з тим, що ні такі хроніки, ні роман Роб-Грієне є типовими представниками оповіді. Скажемо навіть більше: з'ясування різниці між оповіддю й описом або принципом послідовності та принципом трансформування допомагає зрозуміти, чому ми сприймаємо такі оповіді як маргінальні – у певному розумінні слова. Зазвичай навіть у найпростішій, найменш розробленій оповіді одночасно вступають у дію обидва принципи; свідченням (анекдотичним) цього є французька назва одного італійського вестерна: «Я прийшов, вистрілив і пішов»; за видимою чистотою послідовних дій криється відношення трансформації між «прийти» й «піти»!

Який характер цих трансформацій? Той, що ми його спостерігали досі, полягав у заміні певного терміна на протилежний; назвемо його для спрощення *запереченням*. Леві-Стросс і Греймас робили значний наголос

на цій трансформації, досліджуючи її окремі різновиди і мало не стверджуючи, що вона є єдино можливою; це пов'язане, безперечно, з тим особливим місцем, яке вже посідає заперечення в нашій системі мислення. Перехід від А до не-А являє собою до певної міри парадигму будь-якої зміни. Але цей винятковий статус не повинен доходити до того, щоб заперечувати існування інших трансформацій – а ми побачимо, що їх багато. У казці, яку аналізує Пропп, *можна помітити*, наприклад, трансформацію модальності: це – заборона, тобто негативне зобов'язання: батьки дівчинки не дозволяють їй ні на мить кидати братика. Або ж трансформація наміру: дівчинка вирішує вирушити на пошуки хлопчика, потім вона насправді вирушає в путь; маємо між цими двома діями зв'язок наміру з його здійсненням.

Повертаючись тепер до оповідання з «Декамерона», *ми можемо помітити в ньому* такі ж самі зв'язки. Річчардо нещасливий спочатку і щасливий у кінці: ось і маємо заперечення. Він хоче володіти Капеллою, потім володіє нею: ось трансформація модальності. Але тут вагомішу роль відіграють інші стосунки. Одна й та сама дія подається тричі: спочатку маємо план Річчардо заманити Капеллу в лазню, потім відбувається помилкове сприйняття цієї сцени Капеллою, яка думає, що зустрічається там зі своїм чоловіком; нарешті, з'ясовується справжня ситуація. Зв'язок між першим і третім реченням є зв'язком плану з його виконанням; у зв'язку між другим і третім реченнями протистоять одне одному помилкове сприйняття події та її справжній смисл. Саме цей обман вочевидь є рушійною пружиною оповіді Боккаччо. Якісна різниця відділяє перший тип трансформацій від другого. У першому випадку йшлося про зміну вихідного предиката: він був узятий у своїй позитивній або негативній формі, модалізованій або ні. Тут початковий предикат супроводжується другим предикатом, як-от «замислити» чи «дізнатися», який, хоч як це парадоксально, означає самостійну дію, але водночас ніколи не може з'являтися сам: замислюють завжди *іншу* дію. Ми бачимо, як тут окреслюється протистояння між двома типами організації оповіді: з одного боку, схема, де поєднуються логіка послідовності й трансформації першого типу; це будуть, до певної міри, найпростіші оповіді,

і я хотів би залишити для цього типу побудови назву «міфологічний». З іншого боку, тип оповіді, де логіка послідовного руху спирається на другий тип трансформацій, оповіді, де важливість події менша за важливість її сприйняття нами, за ступінь її знання нами: виходячи з цього, я пропоную назву «гносеологічний» для другого типу організації оповіді (його можна було б також назвати «епістемічним»).

Ясна річ, таке протиставлення не має на меті завершитися розподілом усіх оповідей світу на дві категорії: тут міфологічні, а там – гносеологічні. Як і в будь-якому типологічному дослідженні, я прагну радше виявити абстрактні категорії, які дають змогу описувати реальну різницю між тими й іншими оповідями. Справа, зрештою, не в тому, щоб знайти в оповіді виключно якийсь один тип трансформації. Так, наприклад, у казці «Гуси-лебеді» можна теж побачити певні сліди гносеологічної організації. Викрадення хлопчика сталося, коли його сестри не було поруч; в принципі, вона не знає, хто це зробив, і тут міг би мати місце пошук знання. Але казка каже дуже просто: «Дівчинка здогадалася, що вони забрали її братика», і не затримується на процесі. Що ж до оповідання Боккаччо, то воно цілком базується на незнанні, за яким іде розпізнавання. Прагнучи прив'язати ту чи ту окрему оповідь до того чи того типу наративної організації, слід шукати якісного або кількісного домінування певних трансформацій, а не їх виключної присутності.

Поглянемо тепер на кілька інших прикладів гносеологічної організації. У такому творі, як «Пошуки Грааля», зазвичай фрагментам, де розповідається про матеріальні події, передують інші фрагменти, де та сама подія згадується у формі пророкування. Такі трансформації припущення мають у цьому тексті певну особливість: вони завжди збуваються і навіть сприймаються персонажами як моральний імператив. Таким чином, розв'язка інтриги стає зрозумілою вже на перших сторінках з розповіді тітки Персеваля: «Адже ми добре знаємо, у цьому краї, так само як і в інших місцях, що в кінці троє лицарів дістануть більше за всіх інших славу пошуків Грааля: двоє будуть незайманими, а третій цнотливим. З двох незайманих один буде той лицар, якого ви шукаєте, а ви

другим; третім буде Богорт де Гаунес. Ці троє завершать пошуки». Або, наприклад, сестра Персеваля пророкує, де загинуть її брат і Галаад: «Заради честі моєї, поховайте мене в Духовному палаці. Чи знаєте, чому прошу вас я про це? Тому що там покоїтиметься Персеваль і ви поруч з ним». Загалом, в усій другій частині книги майбутні дії спочатку оголошуються сестрою Персеваля в одній і тій самій формі імперативних пророцтв.

Ці припущення, що передують події, доповнюються іншими, про які згадуєш тільки тої миті, коли подія вже сталася. Мінливості долі приводять Галаада до монастиря; починається пригода зі щитом; і в той момент, коли вона закінчується, з'являється небесний вершник і заявляє, що все було передбачено заздалегідь. «Ось що ви робитимете, – каже Йосип. – Покладіть щит туди, де буде похований Наскієн. Туди й прийде Галаад п'ять днів потому, як отримає наказ лицарства. – Все відбулося так, як він казав, оскільки на п'ятий день ви прибули в це абатство, де покоїться тіло Наскієна». Те саме відбувається і з Гаувеном: він дістає страшного удару мечем Галаада і одразу згадує: «Ось і підтвердилися слова, що їх почув я у день Святої Трійці, про меч, до якого я простягну руку. Мені було сказано, що невдовзі дістану я від нього страшного удару, і це той самий меч, яким щойно уразив мене цей лицар. Все сталося саме так, як і було мені сказано».

Але ще більше, ніж цією особливою трансформацією припущення, яким є «сповіщення», «Пошук Грааля» характеризується іншою трансформацією, а саме трансформацією знання, яка полягає в тлумаченні тих подій, що вже відбулися. Як правило, всі земні дії отримують з боку мудреців і самітників тлумачення духовного порядку; часто до цього додаються чисто земні одкровення. Наприклад, коли читаєш початок «Пошуку», то здається, що розумієш усе: ось шляхетні лицарі, які вирішують вирушити на пошуки Грааля, і т. д. Але розповідь мало-помалу розкриває нам і інший смисл цих самих дій: Ланселот, якого ми вважали сильним і бездоганним, виявляється невиправним грішником і живе в адюльтері з королевою Геньєврою. Мессір Гаувен, який першим дав обітницю вирушити на пошуки, ніколи не виконає її, бо в нього жорстоке серце і він не досить

думає про Бога. Лицарі, якими ми захоплюємося на початку, всі – невиправні грішники, які будуть покарані: вони роками не сповідалися. Початкові події згадуються знову, але цього разу ми вже бачимо правду, а не оманливу видимість.

Інтерес читача викликаний тут не запитанням «що буде далі?», яке відсилає нас до принципу поступового руху або до міфологічної оповіді. Ми добре знаємо, причому від самого початку, що відбуватиметься і хто дістанеться Грааля, хто буде покараний і чому. Інтерес народжується із зовсім іншого запитання, яке відсилає до гносеологічної організації і формулюється таким чином: що таке Грааль? У цій розповіді, як і в багатьох інших, йдеться про пошуки; однак те, що шукають, є не предметом, а смислом: значенням слова Грааль. А оскільки запитання торкається скоріше буття, ніж дій, то дослідження майбутнього блідне перед знайомством з минулим. Упродовж усієї розповіді постає питання про значення Грааля; головна розповідь є передачею знання; в ідеалі воно ніколи не припиняється.

Пошук знання домінує також і в іншому типі оповіді, який можна порівняти – з певною натяжкою – з «Пошуками Священного Грааля»: це – детективний роман з таємницею. Відомо, що він складається з проблемного зв'язку між двома історіями: історією злочину, непредставленою; та історією розслідування, представленою, єдиною причиною наявності якої є потреба допомогти нам розкрити першу історію. Насправді від самого початку нам подають якийсь елемент першої історії: злочин скоєно майже на наших очах; але не нам невідомо, хто саме його вчинив і з яких мотивів. Розслідування весь час повертає нас до одних і тих самих подій, при цьому перевіряються і коригуються найменші деталі, аж доки наприкінці випливає істина щодо цієї самої початкової історії; це – оповідь навчання. Але на відміну від *Грааля* знання характеризується тут тим, що воно має лише два значення: правильне або неправильне. Ми знаємо або не знаємо вбивцю; тоді як пошук смислу в *Граалі* характеризується безліччю проміжних ступенів, і навіть наприкінці не можна бути певним, що пошук завершений.

Якщо взяти тепер як третій приклад оповідання Генрі Джеймса, ми побачимо, що гносеологічний пошук може набувати ще інших форм. Як і в детективному ро-

мані, тут шукають правду про якусь матеріальну подію, а не про якусь абстрактну річ; проте, як і в «Пошуку Грааля», в кінці книжки ми не певні, що знаємо *єдину* істину: ми радше перейшли від початкового незнання до незнання меншого. «У клітці» – розповідь про молоду телеграфістку, яка цікавиться двома особами, котрих вона ледве знає, – капітаном Еверардом і леді Бредін. Вона читає телеграми, які вони надсилають одне одному, чує уривки фраз; але, незважаючи на свою здатність уявляти відсутні елементи, вона не в змозі відтворити точний портрет цих двох незнайомців. До того ж особиста зустріч з капітаном не набагато більше прояснює цю ситуацію: вона може бачити, який він із себе, бачити його жести, слухати його голос, але його «сутність» залишається так само, якщо не більше, невловимою, як і коли їх розділяло скляне віконце. Органи чуття фіксують тільки видимість, а правда залишається недоступною.

Розуміння надзвичайно ускладнюється тим, що телеграфістка вдає, ніби знає набагато більше, ніж воно є насправді, коли за певних обставин вона може розпитувати інших осіб. Так, вона зустрічає знайому, місіс Джорден, і та питає в неї: «Як, ви не чули про скандал?»... Вона [телеграфістка] висловилася так: «О! Адже не було нічого публічного...»

Джеймс ніколи не називає прямо «істину» чи «сутність»; вона існує тільки у вигляді різноманітної видимості. Така стійка позиція глибоко позначиться на структурі його творів і приверне його увагу до техніки «точки зору», до того, що він сам називає «цією дивовижною й досконалою непрямістю»: «У клітці» подає нам сприйняття телеграфістки, яке накладається на сприйняття місіс Джорден, котра сама розповідає те, що дізналася від свого нареченого містера Дрейка, який, у свою чергу, дуже поверхово знає капітана Еверарда і леді Бредін!

Зауважимо, що процес пізнання *домінує* в оповіді Джеймса, але він тут не єдиний. Твір також підпорядковано міфологічній структурі: початкова рівновага телеграфістки порушується зустріччю з капітаном; але в кінці оповідання вона повернеться до свого першого плану, а саме – вийти за містера Маджа. З іншого боку, поруч із

власне трансформаціями знання існують і інші, які мають такі ж самі формальні властивості, хоча й не стосуються одного й того самого процесу (термін «гносеологічне» тут не підходить); це стосується, зокрема, того, що можна було б назвати «суб'єктивацією», реакцією або особистою позицією з огляду на певну подію. «Пошук втраченого часу» розвине цю останню трансформацію аж до гіпертрофії: найменша життєва подія, як-от зростання перлини навколо піщинки, слугуватиме приводом для довгих описів того, як подія переживається тим чи іншим героєм.

Тут слід вирізняти два способи оцінювати трансформації: за їхньою здатністю до *формування* та за їхньою здатністю до *нагадування*. Під здатністю формувати я маю на увазі здатність трансформації формувати самій певну оповідну послідовність як епізод. Важко уявити (хоча це й не є неможливим) оповідь, яка містила б тільки трансформації суб'єктивації, яка зводилася б, іншими словами, до опису певної події та реакції, яку вона викликає в різних героїв. Навіть роман Пруста містить елементи міфологічної оповіді: неспроможність оповідача писати буде подолана; сторона Свана і сторона Германтів, спочатку роз'єднані, об'єднаються через шлюб Жільберти з Сен-Лу. Заперечення є, цілком очевидно, трансформацією з великою здатністю до формування; але пара незнання – (або помилка) знання теж часто використовується для створення рамок оповідей. Інші способи міфологічної оповіді видаються менш здатними (принаймні в нашій культурі) самим формувати послідовності-епізоди. Оповідь, яка містить тільки модальні трансформації, більше схожа на повчальну книжку, де послідовності матимуть такий вигляд: «Х повинен поводитися як добрий християнин – Х поводиться як добрий християнин». Оповідь, яка складається тільки з трансформацій наміру, буде близькою до деяких пасажів з «Робінзона Крузо»: Робінзон вирішує побудувати собі хату – він будує собі хату; Робінзон вирішує огородити свій садок – він огороджує садок і т. д.

Але цю здатність деяких трансформацій до формування (або, якщо так краще, синтаксичну здатність) не слід плутати з тим, що ми особливо цінуємо в оповіді, або з тим,

смисл чого є наиоагатшим, аоо ще з тим, що дозволяє точно відрізняти одну оповідь від іншої. Пригадую, що в одній з найбільш захопливих сцен шпигунського фільму «Досьє Іпкресс» («The Ipcress File») нам показують, як головний герой готує собі яєчню. Звичайно, цей епізод не мав жодного значення для оповіді (він міг би спокійно їсти сендвіча з шинкою); але ця цінна сцена стала неначе символом усього фільму. Я називаю це здатністю дії викликати емоції; на мою думку, переважно саме трансформації способу характеризують відмінність між тим чи іншим фіктивним світом; але самі вони заледве можуть виробити самостійну наративну послідовність.

Тепер, коли ми починаємо ближче знайомитися з цією суперечністю між принципом послідовного руху і принципом трансформації (а також і з його варіантами), можна поставити запитання, чи не зводиться ця суперечність фактично до тієї, яку Якобсон проводить між метонімією й метафорою. Таке порівняння можливе, але не видається мені необхідним. Важко прирівнювати всі трансформації до відношення подібності, так само, зрештою, як важко ототожнювати будь-яку подібність з метафорою. Послідовний рух теж нічого не виграє, якщо назвати його метонімією, або суміжністю, тим більше, що одна є, головно, часовою, а друга – просторовою. Порівняння буде тим більше проблематичним, що, за Якобсоном, «поезією править принцип подібності», а «проза, навпаки, живе в основному у відношеннях суміжності»; проте, на нашу думку, послідовність і трансформація однаково необхідні оповіді. Якщо протиставляти одне одному оповідь і поезію, можна зауважити, по-перше (і в згоді з Якобсоном), перехідний або неперехідний характер знака; по-друге, характер зображуваної часовості: переривчаста тут, вічний теперішній час там (хоча це не означає позачасовості); по-третє, характер семантичного підмета або *теми* тут і там: оповідь визнає тільки на місці підмета тільки окреме, поезія – як окреме, так і загальне. Щодо філософського дискурсу, то він характеризується одночасно виключенням окремого і позачасовістю; поезія, отже, являє проміжну форму між наративним і філософським дискурсом.

Але повернемося до оповідання і подумаємо, чи всі зв'язки між тими й іншими діями можна поділити на міфологічні й гносеологічні. У казці, аналізованій Проппом, є епізод, на якому ми не зупинялися. Коли дівчинка вирушила на пошуки братика, то на своєму шляху вона зустріла кількох можливих благодійників. Спочатку пічку, до якої вона звернулася, і та пообіцяла допомогти, якщо дівчинка з'їсть її пиріжок; але дівчинка зухвало відмовилася. Далі їй трапилися яблуня і річка: «одні й ті самі прохання і одна й та сама зухвалість у відповідях дівчинки». Пропп позначає ці три епізоди терміном «потроєння»; у фольклорі це надзвичайно поширений прийом.

Який саме зв'язок існує між цими трьома епізодами? Ми бачили, що в трансформаціях порівнюються два речення; різниця полягала в зміні, якої зазнавав присудок. Але зараз, у всіх трьох діях, описаних Проппом, без змін залишається саме присудок: кожного разу хтось щось пропонує, а хтось зухвало відкидає цю пропозицію. Змінюються суб'єкти дії (підмети) кожного речення й обставини. Ці речення постають не як трансформації одне одного, а як *варіації* однієї і тієї самої ситуації або як паралельні приклади застосування одного й того самого правила.

Можна, відтак, припустити третій тип побудови оповіді, вже не міфологічний чи гносеологічний, а, скажімо, *ідеологічний*, з огляду на те, що різні перипетії створюються якимсь абстрактним правилом, якоюсь ідеєю. Зв'язок речень між собою вже не є прямим, немає переходу від заперечної до ствердної форми або від незнання до знання; дії пов'язані між собою за допомогою абстрактної формули: формули запропонованої допомоги і зухвалої відмови, як-от у казці «Гуси-лебеді». Часто, щоб знайти зв'язок між двома матеріально зовсім різними діями, потрібно розвинути абстракцію дуже далеко.

Я спробував, узявши кілька текстів, описати логічні правила, ідеологічні імперативи, які керують подіями світу оповіді (але це можна було б зробити і щодо кожної з оповідей, що наводилися вище). Так, наприклад, щодо «Небезпечних зв'язків», всі дії героїв можна

подати як результат кількох дуже простих і абстрактних правил; ці правила, в свою чергу, відсилають до ідеології побудови книжки.

Це саме стосується твору Констана «Адольф». Основних правил, які керують тут поведінкою героїв, налічується два. Перше випливає з логіки бажання в тому вигляді, в якому вона стверджується в цій книзі: бажають того, чого не мають, і тікають від того, що мають. Відповідно, перешкоди підсилюють бажання, а будь-яка допомога ослаблює його. Першого удару буде завдано коханню Адольфа, коли Елеонора переїде до нього, кинувши графа П***. Другий станеться, коли вона почне лікувати його рану. Кожна жертва Елеонори дратує Адольфа: йому залишається менше речей, які він ще міг би хотіти. Втім, коли батько Адольфа вирішує розлучити їх, досягається протилежний ефект, і Адольф ясно говорить про це: «Думаючи, що можете розлучити мене з нею, ви прив'яжете мене до неї назавжди». Трагізм цієї ситуації пов'язаний з тим, що, бажання, підпорядковуючись цій особливій логіці, не перестає бути бажанням: тобто спричиняти нещастя того, хто не може його задовольнити.

Другий закон цього світу, теж моральний, буде сформульований Констаном у такий спосіб: «Велике питання в житті – це біль, який ми завдаємо, і найвигадливіша метафізика не виправдовує людини, яка розбила серце, що любило її». Не можна пристосовувати своє життя до пошуку блага, оскільки щастя одного є завжди нещастям другого. Але її можна побудувати виходячи з вимоги робити якомога менше зла: тільки ця негативна цінність матиме тут абсолютний статус. Заповіді цього закону матимуть гору над заповідями першого, коли вони суперечать одне одному. Саме з цієї причини Адольфові так важко буде сказати «правду» Елеонорі. «На цих словах я побачив, як обличчя її раптом вкрилося сльозами: я зупинився, сказав, що це все не так, відмовився від тих слів, почав пояснювати» (четвертий розділ). У шостому розділі Елеонора вислуховує все до кінця; вона втрачає свідомість, і Адольф тільки й робить, що запевняє її у своєму коханні. У восьмому розділі він має привід, щоб покинути її, але не користається з нього: «Чи міг я покарати її за ті необачності, що вона їх скоювала через мене, і з холодним ли-

цемірством шукати в цих необачностях привід, щоб без жалю покинути її?» Жалість бере гору над бажанням.

Таким чином, окремі й самостійні вчинки, здійснювані часто різними героями, вказують на одне й те саме абстрактне правило, на одну й ту саму ідеологічну побудову.

Ідеологічна побудова не має, очевидно, великої здатності до формування: рідко трапляється оповідь, в якій би дії, що є її результатом, не підкорялися б іншому порядкові – котрий не додавав би до першої побудови якоїсь другої. Адже певну логіку чи ідеологію можна ілюструвати до нескінченності; і немає причин, щоб одна ілюстрація передувала іншій або йшла слідом за нею. Наприклад, у «Небезпечних зв'язках» описувані дії вміщуються в рамки, створені міфологічною побудовою: надзвичайний стан, яким є правління «розпусників» Вальмонта і Мертея, буде замінений поверненням до традиційної моралі.

Ситуація дещо інакша в «Адольфі» і «Записках з підпілля» – іншому творі, що ілюструє ідеологічну побудову. Тут встановлюється інший порядок – який не є простою відсутністю попередніх, і він складається з відношень, які можна назвати «просторовими»: повтори, антитези й поступовість. Зокрема, в «Адольфі» розділи йдуть один за одним у хронологічному порядку: портрет Адольфа в першому розділі; наростання почуттів у другому й третьому розділах; їх повільний спад з четвертого по десятий розділ. Кожний новий прояв почуттів Адольфа має бути вищим за попередній в частині піднесення і нижчим у частині падіння. Кінець стає можливим завдяки події, яка вочевидь має винятковий оповідний статус, – смерті. У «Записках з підпілля» послідовний рух подій підпорядкований водночас поступовості і правилу контрасту. Сцена з офіцером скорочено подає дві ролі, визначені для оповідача; далі його принижує Звєрков, і сам він принижує Лізу; його знову принижує його камердинер Аполлон, і він знову принижує Лізу, цього разу ще більше. Оповідь припиняється через оголошення іншої ідеології, яку несе Ліза і за якою відкидається логіка хазяїна й раба, а людей люблять такими, як вони є.

Ми знову й знову бачимо: окремі оповіді підтверджують прикладами не один тип побудови оповіді (фактично будь-який з них міг би слугувати ілюстрацією для всіх принципів побудови); але кожен тип зокрема більше за інші сприяє розумінню того чи того тексту.

Можна зробити аналогічне зауваження, якщо докорінно змінити рівень і сказати: наративний аналіз буде слушним для дослідження певних типів тексту, а для інших – ні. Адже те, що я розглядаю тут, це – не *текст* з його власними різновидами, а *оповідь*, яка може відігравати важливу роль – або не відігравати жодної – у структурі тексту і яка, з іншого боку, присутня як в літературних текстах, так і в інших символічних системах. Фактом є те, що нині вже більше не література несе оповіді, потрібні будь-якому суспільству, щоб жити, а кіно: кінематографісти розповідають нам історії, а письменники грають словами... отже, типологічні зауваження, подані вище, стосуються, в принципі, не лише літературних оповідей, як це було в усіх моїх прикладах, а й усіх типів оповіді; вони належать не стільки до *поетики*, скільки до дисципліни, яка, на мій погляд, цілком заслужила право на існування і яку можна назвати *наратологією*.

4

Поезія без віршів

Цей заголовок слід читати як запитання: якщо забрати вірш, то що залишиться від поезії? Кожен знає ще з античності, що не вірш творить поезію, і свідченням тому – віршовані наукові трактати. Відповідь, однак, зовсім не така проста, якщо формулювати її в позитивних термінах: якщо не вірш, то що саме? За цим запитанням постає й друге, породжене складністю віднайдення відповіді на перше: чи існує якась транскультурна і трансісторична «поетичність», чи ми лише здатні знаходити локальні відповіді, обмежені в часі й просторі?

Щоб розглянути цю проблему, я хотів би звернутися тепер до вірша у прозі. Тут проза протистоїть віршеві; якщо виключити вірш, ми можемо спитати себе, в чому полягає вірш, а звідти повернутися до визначення поетичного. Ми маємо тут, можна сказати, ідеальні експериментальні умови, щоб дошукатися відповідей на наші запитання.

Якщо вірш у прозі є ідеальним для того, щоб спробувати знайти відповідь на запитання про характер «поезії без вірша», то все говорить за те, що ми для початку повинні звернутися до досліджень, присвячених цьому жанрові, і, зокрема, до вражаючої історії й енциклопедії жанру, якою є «Вірш у прозі від Бодлера до наших днів» Сюзанни Бернар (1959), щоб з'ясувати, чи там є відповідь. Розділ «Естетика вірша в прозі» й справді повністю присвячений цьому питанню.

На думку С. Бернар, сутність жанру абсолютно точно відбивається його назвою-оксюмороном: «Весь складний комплекс законів, які керують організацією цього оригінального жанру, міститься вже в зародку, в силі, в самій його назві: *вірш у прозі*. (...) І справді, вірш у прозі не лише за своєю формою, а й за своєю суттю ґрунтується на поєднанні протилежностей: прози й поезії, свободи й регламентації, руйнівної анархії й організуючого мистецтва». Автор вірша у прозі «прагне статичної досконалості, стану порядку й рівноваги – або анархічної дезорганізації всесвіту, з лона якого він може породити інший всесвіт, заново створити світ».

Ми все ще не відійшли від визначення вірша у прозі, а не поезії без вірша; варто при цьому зробити попереднє зауваження, оскільки воно стосується особливості підходу С. Бернар. Одна річ – стверджувати, що цей жанр характеризується поєднанням протилежностей, і зовсім інше – казати, що він може керуватися то одним принципом, а то протилежним до нього (наприклад, прагненням або до організації, або до дезорганізації). Перше твердження має точний пізнавальний зміст, і, як ми це побачимо, його можна підтверджувати чи заперечувати дослідженням прикладів; друге, навпаки, не має жодного такого змісту: А і не-А ділять всесвіт суцільно, і казати про предмет, що він характеризується або А, або не-А, значить нічого зовсім про нього не сказати. Проте С. Бернар йде без переходу від одного твердження до другого, як це можна було бачити в двох наведених групах речень, що відкривають і завершують першу частину її твору.

Та повернімося до питання, яке цікавить нас безпосередньо, до визначення поезії. Пояснивши, в чому полягає «проза» (реалізм, сучасність, гумор – залишмо поки що цю ідентифікацію осторонь), С. Бернар звертається до визначення вірша. Його першою і головною рисою є єдність: це визначення вірша «як єдиного *цілого*, основними характеристиками якого є єдність і концентрація», «все "працює" естетично, все сприяє повноті враження, все тримається нерозривно в цьому поетичному всесвіті, водночас дуже *єдиному* і дуже

складному»; це – «комплекс взаємозв'язків, високоорганізований світ».

Для сьогоднішнього читача звичні ці фрази, якими описуються єдність, повнота і зв'язність; однак йому більш звично бачити, як їх застосовують до будь-якої *структури,* а не лише до вірша. Можна додати, що, хоча будь-яка структура не є обов'язково поетичною, кожен вірш теж не обов'язково структурований в цьому розумінні слова: ідеал органічної єдності – це ідеал романтизму, але чи можна так підходити до будь-якого «вірша», не спотворюючи або текст, або метатекст, тобто критичний словник? Ми незабаром повернемося до цього.

С. Бернар зауважує, що визначення через єдність надто абстрактне (зрештою, хіба роман не є теж «високорганізованим світом»?), і тоді вона додає другу характеристику вірша, яка є деталізацією першої, але дає змогу відрізняти поетичний жанр від інших літературних жанрів: це – певний зв'язок з часом, точніше кажучи – певний спосіб вирватися з-під його влади. «Вірш постає як певна цілісність, неподільний синтез. (...) Ми приходимо тут до основної, фундаментальної вимоги до вірша: він може існувати як вірш тільки за умови, що приводитиме до "вічного теперішнього" мистецтва, яке триває найдовше, згортатиме мінливість становлення у позачасові форми – збігаючись цим із вимогами до музичної форми».

Попри те що ці фрази не є ідеально прозорими, ми хочемо знати, які саме мовні реалії вони охоплюють; ми дізнаємося, що ця особлива відсутність часової залежності є спільним знаменником тенденцій двох типів. У перших ми знаходимо принцип, який обґрунтовує також відсутність рими й ритму: це – повтор, котрий задає «ритмічну структуру *реальному часові* твору». У другому випадку замість призупиняти час його знищують: або нагромадженням різних моментів, або руйнуванням логічних категорій (втім, ця відмінність одразу ставиться під сумнів, оскільки С. Бернар додає, підкреслюючи слова: «що це одне й те саме»). Ця остання (або ці останні) характеристика виявляється так: «здійснюється різкий стрибок від однієї ідеї до іншої» або «бракує переходу»,

розпилюються «послідовності, зв'язки ідей, будь-яка зв'язність в описі: сучасні поети слідом за Рембо обирають переривчастість, щоб краще заперечувати реальний світ».

Облишмо той факт, що незв'язність постає тут окремим проявом, деталлю... зв'язності, єдності, цілості (за допомогою «вічного теперішнього часу»). Залишмо також на потім емпіричний аналіз цих тверджень. Тримаючись поки що самого лише визначення поетичності, ми отримуємо її еквівалентність позачасовості. Але різні «способи» створення цього позачасового стану – або різні процеси, *наслідком* яких може бути позачасовість (повтори, незв'язності), – дуже гіпотетично зводяться до цього єдиного спільного наслідку! Дедуктивний процес, котрий дає змогу підвести повтори й незв'язності під поняття позачасовості, так само крихкий, як і силогізми, до яких нас призвичаїв «театр абсурду»: люди смертні, миші смертні, отже, люди – миші... Обачніше й точніше було б, залишивши осторонь великі принципи єдності й позачасовості, котрі не дають нам нічого нового, так переформулювати тезу С. Бернар: поетичне виражається часом повторами, а часом незв'язностями. Це, можливо, правильно – ми зможемо це перевірити, але не дає нам *одного* визначення поезії.

Щоб розглянути емпіричну придатність цих гіпотез, повернімося тепер до самої практики вірша в прозі, де реалізується ідея поезії. У цьому пошуку нам, можливо, допоможуть два приклади – з найвідоміших – авторів віршів у прозі.

Цілком природно почати з Бодлера. Не він «винайшов» цю форму, це добре відомо нині (якщо припустити, що таке поняття винахідника має якийсь сенс), але саме він видав їй вірчі грамоти, ввів її в горизонт своїх сучасників і наступників, зробив з неї модель письма: жанр – в історичному розумінні слова; саме він популяризує вислів «вірш у прозі», оскільки вживає його, щоб позначити перші оприлюднені твори. Надія знайти відповідь на наше питання міцніє, коли читаєш у присвяті збірки, що автор мріяв про «диво поетичної прози, музикальної без ритму й рими»: ця музика означуваного,

що нам обіцяна, є лише термінологічним варіантом «поезії без вірша».

Отже, питання поставлене. Відповідь, яку дають на нього тексти збірки, – до певної міри і принаймні на перший погляд – розчаровує. Справа в тому, що Бодлер насправді не пише поезію без віршів, не шукає виключно музики смислу. Він радше пише вірші-в-прозі, тобто тексти, які за самим своїм принципом використовують поєднання протилежного (і з цієї причини можна вважати, що збірка, щодо назви якої Бодлер вагається, заслуговує більше на назву «Маленькі поеми в прозі», ніж «Паризький сплін», навіть попри те, що обидві ці назви певною мірою синонімічні). Все відбувається так, немовби Бодлер вивів тематику і структуру дев'яти десятих цих текстів з назви жанру – поетично-прозаїчного, або, якщо віддати перевагу менш номіналістичному баченню, немовби його притягував цей жанр тільки тією мірою, якою він давав йому змогу знайти адекватну форму («відповідність») для тематики дуальності, контрасту, протиставлення; відтак він добре ілюструє визначення, яке дала жанрові С. Бернар.

Це твердження можна підкріпити, згадавши насамперед різні фігури, які ми виявляємо, досліджуючи цю дуальність. Фігур таких три. Перша заслуговує на назву *неправдоподібність* (Бодлер сам говорить про «дивність»): описується тільки один факт, але він так погано узгоджується зі звичним, що ми не можемо сприймати його інакше, як протиставляючи «нормальним» фактам чи подіям. Мадемуазель Бістурі – найдивніша дівчина в світі, а диявол перевищує своєю щедрістю будь-які сподівання («Щедрий гравець»). У «Дарунках фей» відмовляються від вищого дарунку, а в «Портретах коханок» досконалість коханки призводить до її вбивства. Інколи цей контраст дає змогу протиставити героя оповіді його сучасникам: вони дотримуються наївного гуманізму, а він вважає, що треба завдавати болю, щоб розбудити гідність («Биймо бідних!»).

Друга фігура – *амбівалентність*. Обидві протилежні характеристики тут присутні, але йдеться про один і той самий об'єкт. Інколи, радше з раціонального погляду, амбівалентність визначають як контраст між

тим, чим речі є, і тим, чим вони здаються: жест, який ми вважаємо шляхетним, виявляється дріб'язковим («Фальшивий гріш», «Мотузка»), уявлення про жінку, яка насправді виявляється іншою («Дика жінка і коханочка»). Але найчастіше подвійним є сам предмет у своєму вигляді й у своїй сутності: жінка водночас потворна і привабліва («Породистий кінь»), ідеальна й істерична («Яка з них справжня?»), чоловік кохає і водночас хоче заподіяти смерть («Галантний стрілець») або втілює одночасно жорстокість і прагнення краси («Злий скляр»), кімната є водночас сном і реальністю («Подвійна кімната»). Деякі місця чи моменти підносяться вже тим, що можуть позначати двозначність: наприклад, присмерки – місце стрітення дня і ночі («Вечірній присмерк») або порт – взаємопроникнення дії й споглядання («Порт»).

Третьою й останньою фігурою дуальності, представленою, вочевидь, найширше, є *антитеза*, зіставлення двох істот, фактів, вчинків чи типів реакції, що мають протилежні властивості. Наприклад: людина і звір («Жартівник»), людина і природа («Пиріг»), багаті й бідні («Вдови», «Очі бідних»), радість і смуток («Старий блазень»), маси й самотність («Натовп», «Самотність»), життя і смерть («Стрілець і цвинтар»), час і вічність («Годинник»), земне й небесне («Чужинець»). Або ще, як у випадку з неправдоподібністю, це можуть бути дві протилежні реакції на один і той самий факт, які подаються поруч, одна з яких часто є реакцією натовпу, а друга – реакцією поета: радість і розчарування («Уже!»), щастя й нещастя («Бажання малювати»), ненависть і любов («Очі бідних»), відмова й згода («Спокуси»), захоплення й жах («Молитва митця») і так далі.

Таке зіткнення протилежностей може також переживатися трагічно чи щасливо: навіть схожі одне на одного живуть у стані неприйняття («Розпач старої»), навіть друга дитина, «настільки схожа на першу, що їх можна було б вважати близнюками», розпочинає з іншою «цілком братовбивчу війну» («Пиріг»). Але, з іншого боку, багату дитину і дитину бідну, хоча вони й розділені «символічними ґратами», об'єднують зуби «*однакової* білизни» («Іграшка бідняка»). Після різкого

нападу на старого жебрака, який відповідає тим самим, «я» може заявити: «Добродію, *ви рівня зі мною!*» («Биймо бідних!»). І хоча мрія протистоїть дійсності, вона може стати такою ж реальною («Плани», «Вікна»).

Цю постійну дуальність ми знаходимо не тільки в загальній композиції чи в тематичній структурі. Ми вже бачили, скільки назв утворено контрастним зіставленням: «Божевільний і Венера», «Собака і флакон», «Дика жінка і коханочка», «Юшка і хмари», «Стрілець і цвинтар». Інші безпосередньо вказують на дуальність (не кажучи навіть про ті назви, де вона розкривається в предметах, як-от порт чи присмерки), наприклад: «Подвійна кімната», «Яка з них справжня?», «Дзеркало». Самі речення коливаються часто між двома протилежними словами: «чарівна й бридка жінка», «стільки насолоди, стільки болю» («Галантний стрілець»), «пакет екскрементів» і «тонкі парфуми» («Собака і флакон»). Або візьмімо ці речення, що йдуть одне за одним у «Старому блазні»: «Всюди веселощі, ігри, розгул; всюди впевненість у хлібі на завтра; всюди шалене виверження життєрадісності. Тут суцільна убогість, убогість, вдягнена на довершення жаху в сміховинне лахміття...» Або ще таке в «Натовпі»: «Велелюддя, самотність: поняття тотожні й взаємообернені для жвавого і чуйного поета. Хто не вміє заповнювати свою самотність, не вміє також і бути самотнім у метушливому натовпі». Цілі тексти будуються на ідеальній симетрії: так, «Подвійна кімната» складається з дев'ятнадцяти абзаців, дев'ять на мрію, дев'ять на дійсність, а між ними абзац, що починається словом «але»... Так само в «Божевільному й Венері»: три абзаци на радість, три на смуток і сьомий посередині, в якому говориться: «Однак у цих загальних веселощах я помітив засмучену істоту». Сама присвята збірки ілюструє, а не викладає теоретично, цю постійну зустріч контрастів, через ковзання всередині однієї й тієї самої фрази поетичної форми до теми великого міста, причому те й інше розглядаються Бодлером як невід'ємна складова вірша в прозі.

Контрасти стають такими звичними, що ми навіть забуваємо, що йдеться про контрасти, про суперечності, про страждання, які можуть виявитися трагічними.

У Бодлера антитеза вміщена в систему відповідностей, і це не тільки тому, що сама назва-оксюморон – вірш у прозі – цілком відповідає суперечностям, про які має йтися. Хоч яким є предмет чи описуване почуття, воно, врешті-решт, включається в безліч відгуків, як, наприклад, та жінка, «алегорична жоржина», для якої в «Запрошенні до подорожі» поет мріє знайти країну-обстановку, схожу на неї: «Чи не була б ти там, як рамою, оточена своєю подібністю і не змогла б споглядати себе, відображаючись, кажучи словами містиків, у своїй власній *відповідності*?» Помилуємося примноженням подібностей: аналогія з чотирма членами (жінка для країни – те саме, що портрет для рами) підсилюється схожістю між суміжними предметами: рама повинна бути схожою на портрет, а країна – на жінку; не забудьмо й те, що портрет цей – портрет жінки, що він є її вірним зображенням (не вистачає тільки прямої схожості між рамою картини і країною). Такий найвищий ступінь «відповідності» аж ніяк не є винятковим у поетичному світі Бодлера, хоч як би він зображався – віршами чи прозою, і це є, беззаперечно, доброю ілюстрацією того, що С. Бернар називала «сукупністю відносин, високоорганізованим світом». Попри все це, саме зіставлення контрастного забезпечує єдність Бодлерової збірки.

Зв'язок між віршем у прозі, з одного боку, і тематичним контрастом, з іншого, не обмежується самою лише подібністю структури. Відомо, скільки існує віршів, у яких праця поета береться як предмет, і цим до подібності додається зв'язок участі: «Молитва митця», «Собака і флакон», «Натовп», «Старий блазень», «Спокуси», «Бажання малювати», «Втрата ореолу» і багато інших. Але найбільш визначним тут є те, що згадуваний контраст складається саме з «прозаїчного» і «поетичного» – які розуміються цього разу вже не як літературні категорії, а як виміри життя і світу. Хіба ж не правда, що поетом є той, хто лине мрією за хмари, тоді як інші прагнуть опустити його на землю, ближче до прозаїчної юшки («Юшка і хмари», «Чужинець»)? Хіба не правда, що жити як поет – це значить жити в ілюзії («Нехай я поет, та все ж не такий я легковірний, як вам хотілося б

думати», «Дика жінка і коханочка»)? Жити, як ці безтурботні бродяги, вільні від матеріального коріння, якими захоплений хлопчик, про якого оповідач – поет – каже: «На мить у мене промайнула дивна думка, що в мене міг би бути брат, про якого я нічого не знаю» («Покликання»). Хіба «жахливий тягар» життя не протистоїть саме сп'янінню від «вина, поезії або чесноти» («П'янійте»)? І хіба це не проза життя, якому ми присвячуємо весь день, сподіваючись, що зможемо врівноважити її серед ночі чисто поетичною діяльністю: «Господи, Боже мій! Пошли мені милість твою, щоб міг я написати кілька красивих віршів, які б довели мені самому, що я не останній з людей» («О першій ночі»)?

Один вірш у прозі стверджує цю наступність тематичного й формального планів твердіше, ніж інші: це – «Тирс». Тирс – це предмет, жезл, яким користуються в релігійних ритуалах. Така дуальність, хоча й дуже звичайна, є вихідною точкою тексту, де тирс спочатку описується «згідно з моральним і поетичним сенсом», а далі «фізично». Тирс є, отже, предметом амбівалентним, як порт, як присмерки, оскільки він поетичний і духовний з одного боку, прозаїчний і матеріальний – з другого. Далі додається ще одна антитеза, антитеза прямої і кривої. А потім, так, неначе зв'язок між поезією й мистецтвом не досить ясний, неначе структурної аналогії недостатньо, іде пряме прирівнювання: тирс – це робота самого митця. «Тирс – це образ вашої дивовижної дуальності, могутній і шанований учителю» (текст присвячено Лісту). «Пряма лінія і лінія арабеску – задум і вираження, незламність волі, звивистість слова, єдність мети, різноманітність засобів, всемогутня і неподільна амальгама геніальності – який аналітик знайде в собі ганебну сміливість розділити і розлучити вас?» Матеріальний і духовний – тирс спочатку присутній у прозі й у поезії; злиття прямої і кривих – він є тепер символом змісту і форми в мистецтві – а вони, в свою чергу, ідеально продовжуються в прозаїчному і поетичному. Чи можна мріяти про кращий символ поеми в прозі, ніж тирс?

Такою є єдність «Маленьких віршів у прозі» Бодлера, такою є й думка про поезію, яку вони нам переда-

ють. Очевидно, що в цій думці немає чогось несподівано дивного: поетичне розглядається тут тільки в його змагальному зв'язку з прозою, і воно є не більше ніж синонімом мрії, ідеального, духовного – хочеться сказати, без тавтології, поетичного. Якщо вірити самому Бодлеру, то поетичне – це чиста тематична категорія, до якої додається вимога стислості. Текст, який, власне, може бути оповідним так само, як і описовим, абстрактним чи конкретним, для того, щоб бути поетичним, має залишатися коротким; це правило По сприймалося Бодлером як основоположна риса жанру («ми можемо обірвати там, де захочемо: я – свої мрії, ви – розгляд рукопису, читач – читання; адже я не обплутую його непокірної волі безкінечною ниткою витонченої інтриги», написано в присвяті до збірки). Вірш короткий; поетичне – надзвичайно легке: на цьому можна було б скінчити, якби не треба було додати вже виявлену «працю» відповідностей, яка діє як у «Маленьких віршах у прозі», так і у «Квітах зла». Ця остання риса Бодлера, очевидно, є підтвердженням першого припущення С. Бернар, за яким поетичне ототожнюється з підпорядкуванням принципові подібності.

Але візьмімо інший приклад, максимально близький до Бодлера як в історичному, так і в естетичному плані: «Осяяння» Рембо. Ці тексти написані прозою, і водночас ніхто не заперечує їх поетичного характеру; навіть попри те що сам Рембо не називає їх «віршами у прозі», це роблять читачі, і цього нам досить, щоб вважати їх придатними для нашої розвідки.

Почнемо із заперечного висновку: Рембо не керується принципом подібності, який можна було бачити в дії у Бодлера. Метафора – головний троп у Бодлера – тут майже відсутня. Порівняння, коли вони трапляються, не виявляють жодної схожості: це чисто немотивовані порівняння. «Море чування – наче груди Амелії» («Чування III»): але ми нічого не знаємо про Амелію, а відтак ніколи не дізнаємося, яке ж воно – море чування. «Це так само просто, як музична фраза» («Війна»): але, наскільки відомо, музична фраза не є втіленням простоти, і до того ж текст, який передує цьому порівнянню і який воно мало б прояснити, теж далеко не простий. «Мудрість, якою нехтують так само, як і хаосом» («Життя I»): ось дві протилежності, об'єднані

зневажливим ставленням. «Гордість значно добріша, ніж втрачені милосердя» («Геній»): знову два невідомих, які порівнюються через третє... Ніяк не сприяючи встановленню світу, заснованого на універсальній аналогії, ці порівняння проливають світло на незв'язність описуваного світу.

Якщо справді хотіти знайти тропи в Рембо, то це будуть випадки метонімії; але вони не створюють світу відповідностей. Та й у цьому немає певності, оскільки можна стверджувати, що так само як частини тіла чи ті властивості предметів, які хочеться спочатку тлумачити через синекдоху, виявляються зрештою таки буквальними частинами чи властивостями, які не вказують на жодну цілісність, так само той розірваний і скорочений світ, про який буквально говорить Рембо, не вимагає жодної заміни, яка б упорядковувала його. А втім, виникає велика спокуса знайти тут метонімію, навіть попри те, що ми не завжди вміємо впевнено визначати кінцеву точку метонімії. Коли ми читаємо: «наша говірка стишує барабан» («Демократія»), наші мовні звички роблять перестановку: «говірка» означає мовлення, інструмент – шум, який він створює; на наступному етапі кожна з дій вказує на свого рушія. Коли ми чуємо: «пісок... вимитий небом» («Метрополітен») або «чорнозем гребня затоптано ходою вбивств і битв» («Містичне») (Деякі переклади взято з: *А. Рембо.* П'яний корабель.– К.: Дніпро, 1995; переклад Юрія Покальчука, Михайла Москаленка, Всеволода Ткаченка.– *Перекл.*), у нас знову виникає враження, що використання метонімії типу рушій – дія або рушій – місце дії посилює незрозумілість вислову.

Одну з добре відомих стилістичних характеристик тексту Рембо можна теж прив'язати до метонімічного руху: поет описує оптичні ілюзії так, нібито це реальність; якась річ у верхній частині картини піднімається; а якщо вона знизу, то опускається. Але ж хіба не є метонімією цей перехід – через суміжність, а не через подібність – від зображення до зображуваного предмета? Так, наприклад, у лісі «опускається собор і піднімається озеро» («Дитинство III»), з'являється «над найвищими вершинами неспокійне море» («Міста I»), «на дні ставка хтось грає в карти» («Історичний вечір»);

метаморфоза вмотивована у «Після потопу»: «море, що височіло вгорі, як на гравюрах». Саме метонімія, на мій погляд, знову відповідає за такі вислови, як «сталеві пасовиська» («Містичне»), «трикольорові... очі» («Парад»), «пряні долини» («Життя I»), «гірка рівнина», «жебрацьке дитинство» («Життя II»), «погляди, повні паломництва» («Дитинство I»), або за такі дивні фрази: «здичавілі дворяни полюють на свої хроніки» («Міста II»), «Роланди трублять про свою відвагу» («Міста I»), «ліричні сцени... хиляться долу» («Сцени»), «Лампади й килими чування гомонять, мов хвилі» («Чування III») або: «оглядаю історію скарбів, які ви знайшли » («Життя I»).

Якщо «Осяяння» поетичні, то вони такі не тому, що «дуже організовані» в тому розумінні, яке міг мати цей вислів в бодлерівському контексті, і не через свою метафоричність (метонімія вважається прозаїчною). Та й не цим їх зазвичай характеризують; С. Бернар, як ми вже бачили, виводила другу основоположну тенденцію з вірша у прозі Рембо: незв'язність, переривчастість, заперечення реального світу. Це можна виразити одним словом: текст Рембо відкидає зображення; і саме цим він поетичний. Але таке твердження вимагає певних пояснень, зокрема того, що стосується зображальності літературних текстів.

Етьєн Суріо в своїй «Відповідності мистецтв» (1947, 1969) максимально ясно поставив проблему презентації в мистецтві, вважаючи її характерною й типологічною рисою. Справа в тому, що поруч із презентативними видами мистецтва існують інші, які не є такими і яким Суріо дає назву «репрезентативних». «Сонаті чи собору властиві, так само, як сюжет, всі атрибути – морфологічні та інші, які утворюють структуру твору. А в презентативних мистецтвах існує своєрідне онтологічне роздвоєння – їм властиві безліч сюжетів. (...) Така онтологічна дуальність (з одного боку – твір, з іншого – зображувані предмети) характеризує презентативні мистецтва. У презентативному мистецтві твір і предмет змішуються. Репрезентативний твір викликає, сказати б, поруч із собою та поза своїми межами (принаймні поза своїм тілом і за межами своїх явищ, хоча вони і виходять

з нього і тримаються на ньому) появу світу істот і речей, які не можуть змішатися з ним». З цього випливає великий поділ мистецтв на «дві окремі групи» – «групу мистецтв, де світ твору породжує щось онтологічно відмінне від самого твору; і групу мистецтв, де твір тлумачиться через зображуване у ньому, при цьому в творі не вбачається нічого іншого, крім нього самого».

Однак коли Суріо звертається до сфери літератури, він змушений констатувати асиметрію в своїй таблиці «відповідності мистецтв»: не існує по-справжньому «репрезентативної» літератури або літератури першого ступеня. Первісною формою літератури виглядає «арабеска приголосних і голосних, їх "мелодія" (...) їх ритм і, ширше, загальний рух фрази, періоду, послідовності періодів тощо». Ця «первісна клітинка (де має знаходитися, в принципі, мистецтво до деякої міри музикального поєднання складів, без жодного наміру значення, а отже, репрезентативного нагадування) практично не зайнята – за винятком "чистої просодії", яка не існує як самостійне мистецтво: вона лише передбачається в поезії як первісна форма мистецтва насправді другого ступеня». Така слушність означника дає змогу протиставити поезію прозі (саме так Суріо відповідає на запитання, яке я собі ставлю в цих рядках), але вона, цілком очевидно, відіграє досить незначну роль щодо літератури загалом: *Lautdichtung* дадаїстів, футуристичні неологізми, леттристська або конкретна поезія. Причиною цього, на думку Суріо, є музикальна бідність звуків мови, порівнюючи із власне музикою; і, можна додати, візуальна бідність літер, порівнюючи з тією кількістю засобів, якими володіє живопис.

Все це видається цілком справедливим, проте починаєш шкодувати, що співвідношення вираження презентативного/репрезентативного компонента стосовно літератури дає такі бідні результати. Такі бідні, що можна замислитися, чи його тлумачення є саме тим, яке підходить до літературної сфери, і чи не більше пасує воно тому, що є для літератури лише матеріалом, а саме мові. Суріо і сам пише: «Література... бере всі свої знаки з системи, яка вже склалася поза її межами: з мови». «Первісна форма» літератури – це не звуки, а слова й речен-

ня, а в них уже є означник *і* означуване. «Презентативна» література – це не лише та література, де означник перестає бути прозорим і перехідним, а та, набагато більша в кількісному і якісному вимірі, де означуване теж перестає таким бути. Йдеться про те, щоб поставити під сумнів автоматичне нагромадження, про яке йшлося вище (*«без жодного наміру значення, а отже,* репрезентативного нагадування»), щоб з'ясувати, чи не існує такої форми письма, де присутнє значення, а не репрезентація. Саме цю презентативну літературу ілюструють «Осяяння» Рембо, і саме у презентативності полягає їх поезія.

Засобів, якими користується Рембо, щоб знищити репрезентативну ілюзію, дуже багато – від ясного металінгвістичного коментаря, як у знаменитій фразі з *«Варварського»: «Прапор, немов кровоточиве м'ясо* над шовком морів і полярних квіток (але їх не існує)», аж до відверто аграматичних речень, сенсу яких ми ніколи не знатимемо, як те, котрим завершується «Метрополітен»: «В той ранок, коли стався ваш двобій із Нею посеред сніжних спалахів, оці зелені губи, льоди, і чорні прапори, і сині промені, і пурпурові аромати сонця полюсів – твоя потуга». Між тим і іншим низка способів, які роблять репрезентацію непевною, а потім і неможливою.

Так, наприклад, невизначені речення, які наповнюють більшість «Осяянь», не заважають будь-якій репрезентації, але роблять її надзвичайно неточною. Коли в кінці «Після потопу» Рембо каже, що «і Королева, Чаклунка, яка розпалює жар у горщику землі, ніколи не захоче розповісти нам те, що знає і що нам не відоме», ми бачимо конкретний жест жіночого персонажа, але ми нічого не знаємо про сам персонаж або про його зв'язок з тим, що було раніше (потопи), і, зрозуміло, ми не знаємо того, «що нам не відоме». Так само, як ми ніколи нічого не знатимемо про «двох вірних дітей», про «музичний будинок» чи про «самотнього, тихого і красивого старого», про якого говорять «Фрази», і не знатимемо про інших персонажів «Осяянь». Ці істоти виникають і зникають, як небесні тіла серед темної ночі, на мить, яку триває осяяння. Переривчастість має подібний ефект: кожне

слово може нагадувати якесь зображення, але всі разом вони не утворюють цілого і відтак спонукають нас зважати тільки на слова. «Для Єлениного дитинства тремтіли хутра, й тіні, і груди біднячок, і легенди небес» («Fairy»): сама кількість цих підметів уже становить проблему, оскільки кожний сприяє тому, щоб зробити нереальним попередника. Те саме і щодо додатків у наведеній фразі з «Метрополітену» або в іншій фразі з того ж таки тексту, де є «дороги, лямовані ґратами й мурами», «жахітні квіти», «корчми, які ніколи не відчинять-ся, – і також принцеси, і, якщо ти ще не до краю змучений, також і зоряна наука – небо». Можливо, це та причина, з якої завжди хочеться переставляти місцями слова в текстах Рембо, з тим, аби зв'язати їх».

Інші способи роблять репрезентацію не лише непевною, а й по-справжньому неможливою. Це можуть бути оксюморони і суперечливі речення, зміна обрамлення викладу, де «я» і «ти», «ми» і «ви» рідко втримуються від початку й до кінця тексту (наприклад, «Після потопу», «Парад», «Життя I», «Ранок сп'яніння», «Метрополітен», «Світанок»); чи є ця «Being Beauteous» зовнішньою чи внутрішньою щодо сюжету, коли вона каже наприкінці: «*наші* кістки одягнені в нове закохане тіло» («Being Beauteous»)? Те саме і щодо вже згадуваної звички Рембо описувати властивості чи частини предметів, ніколи не називаючи самих предметів, так що й не знаєш по-справжньому, про що йдеться. Це стосується не тільки таких текстів, як «H», котрий виглядає як справжня загадка, а й багатьох інших, як про це часто свідчить нерішучість критиків. Саме ця увага до властивостей на шкоду предметам, які вони характеризують, створює враження, що Рембо завжди вживає родовий термін замість потрібного слова і забарвлює свої тексти сильною абстракцією. Що значить «нічна розкіш» у «Бродягах» або «небачена розкіш» у «Фразах»? «Вульгарна щедрість» або «революції кохання» у «Казці»? «Літня трава» і «серйозний порок» у «Побожності»? «Моє збентеження» і «цей гидкий розпач» у «Фразах»? «Красиві сплески» і «холодний вплив» у «Fairy»? «Економічний жах» і «буржуазна магія» в «Історичному вечорі»? Рембо показує також свою схильність до універсальних квантифікаторів, неначе він законода-

вець: «разюча візія чуттєвих композицій з істотами найрозмаїтіших характерів і всіх подоб» («Чування II»), «усі характери відбились на моєму обличчі» («Війна») і т. д.

Цьому аналізові поразки репрезентації в «Осяннях», якого ми ще торкатимемося докладно далі, можна протиставити два аргументи. По-перше, неправда, що всі тексти «Осянь», а в кожному тексті всі його речення, підтверджують цю тенденцію: хоча репрезентація часто не вдається, але так само часто вона і здійснюється. З іншого боку, одні й ті самі словесні характеристики, що зумовлюють цю поразку, трапляються і поза межами літератури, і тим більше поезії: наприклад в абстрактних і загальних текстах.

На щастя, відповідь на обидва ці зауваження одна й та сама. Опозиція презентативне / репрезентативне для мови – це не два класи висловлювань, а дві категорії. Мова може бути прозорою чи непрозорою, перехідною чи неперехідною; але це лише два крайні полюси, а конкретні висловлювання перебувають, сказати б, завжди десь поміж ними обома, вони тільки ближчі до тієї чи другої крайності. Категорія ніколи не буває ізольованою, і саме її комбінація з іншими перетворює заперечення репрезентативності на джерело поезії в «Осяннях»: наприклад, філософський текст, який теж не «репрезентує», зберігає зв'язність на рівні самого свого смислу. Саме їхній «презентативний» характер робить ці тексти поетичними, і можна було б подати типологічну систему, інтеріоризовану читачами Рембо, навіть якщо він про це й нічого не знав, у такий спосіб:

	Поезія	Проза
Презентативне	Вірш	Вірш у прозі
Репрезентативне	Епопея, оповідь (récit) і версифікований опис	Вимисел (fiction) (роман, казка)

І це повертає нас до вихідної точки. Позачасовість, яку С. Бернар хотіла перетворити на сутність поетичності, є лише другорядним наслідком заперечення репрезентації в Рембо, порядку відповідностей у Бодлера; відтак ми по-справжньому спотворили б факти, намагаючись звести до неї те й інше. Але, якщо навіть

тексти двох поетів, яких розділяють ледве десять років, які пишуть однаковою мовою і в однаковій інтелектуальній атмосфері пресимволізму, називають (вони самі або їхні сучасники) «поетичними» з таких різних, таких незалежних одна від одної причин, то чи не слід нам визнати очевидне: *єдиної* поезії немає, а існують і існуватимуть різні поняття поезії, які змінюються не тільки залежно від епохи чи країни, а й залежно від того чи іншого тексту? Опозиція презентативність / репрезентативність є універсальною і «природною» (вона вписана в мову); але ототожнення поезії з «презентативним» вживанням мови є історично обмеженим і культурно детермінованим: воно залишає Бодлера поза межами «поезії». Залишається спитати – але ми бачимо, яку попередню роботу слід провести, щоб отримати відповідь, – чи немає все ж таки певної схожості між усіма різними причинами, з яких можна було в минулому називати той чи інший текст поетичним. У цій же статті моєю метою було показати, що ця схожість не там, де гадали, і сформулювати деякі з тих причин точніше.

5

Вступ до правдоподібного

I

Якось у V ст. до Різдва Христова посварилися на Сицилії двоє чоловіків, і сварка ця призвела до неприємних ускладнень. Наступного дня постають вони перед владою, яка має з'ясувати, який з двох винуватий у тому, що сталося між ними. Але як це зробити? Сварка сталася не на очах у суддів, які, отже, не могли бачити і зафіксувати реальну подію; органи чуття безсилі; залишається єдиний спосіб: вислухати розповідь кожного з позивачів. Через це становище обох чоловіків змінюється: йдеться вже не про те, щоб з'ясувати істину (що неможливо), а щоб наблизитися до неї, створити враження істини, і це враження буде тим сильнішим, що вправнішою буде розповідь. Щоб виграти справу в суді, не так важливо бути правим, як вміти говорити. Платон напише з гіркотою: «В судах насправді менше за все турбуються про те, щоб сказати правду, а намагаються переконати, і переконання схоже на правдоподібність». Але цим самим розповідь, дискурс перестає бути у свідомості тих, хто говорить, покірним відбитком речей і набуває самостійного значення. Відтак слова вже не просто прозорі імена речей, вони утворюють самостійне ціле, яке регулюється своїми власними законами і яке можна оцінювати як таке. Їхня важливість перевищує важливість речей, які вони мали відбивати.

Того дня сталося одночасне народження свідомості мови, науки, яка формулює закони мови, риторики, і концепції – правдоподібності, яка заповнює порожнечу між цими законами і тим, що вважається основною властивістю мови: її зв'язок з дійсністю. Відкриття мови дуже швидко дасть свої перші результати: *теорію риторики, філософію мови софістів. Але* потім намагатимуться знову забути мову, діяти так, неначе слова – це лише покірні назви речей. Протягом двадцяти п'яти століть намагатимуться переконати одне одного, що дійсність є достатньою причиною для слова; протягом двадцяти п'яти століть потрібно буде безнастанно відвойовувати право на сприйняття мови. Літератури, хоч вона й символізує самостійність дискурсу, не вистачило, щоб подолати думку, що слова відбивають речі. Основоположною рисою нашої цивілізації залишається ця концепція мови-тіні, можливо, з мінливими формами, але вони від цього не перестають бути прямими слідами предметів, які вони відображають. Досліджувати правдоподібність рівнозначне тому, щоб показати, що дискурси регулюються не кореспондуванням з їх об'єктом, а своїми власними законами, і заперечувати ту фразеологію, яка всередині таких дискурсів прагне переконати нас у протилежному. Йдеться про те, щоб вивести мову з її ілюзорної прозорості, навчитися сприймати її та одночасно досліджувати способи, якими вона користується, щоб, подібно до невидимки Уеллса, що ковтає свою хімічну настоянку, більше не існувати в наших очах.

Концепція правдоподібності більше вже не є розхожою. Її не знайдеш у «серйозній» науковій літературі; однак вона продовжує панувати в другорядних коментарях, у шкільних виданнях класиків, у шкільній практиці. Ось приклад такого використання, взятий з одного коментаря до «Весілля Фігаро» (серія «Les petits classicues Bordas», 1965): «*Рух змушує забути про неправдоподібність.* – Наприкінці другого акту граф відіслав Базиля і Гріпсолейля в село з двох конкретних причин: попередити суддів; знайти "селянина із запискою" (...). Зовсім неправдоподібно, щоб граф, який тепер достеменно знає, що Керубіно був уранці в кімнаті

графині, не вимагає жодних пояснень від Базиля щодо його брехні і не намагається влаштувати йому очну ставку з Фігаро, поведінка якого видається йому дедалі більше двозначною. Ми знаємо, і це буде підтверджено в п'ятому акті, що очікування побачення з Сюзанною недостатньо, щоб схвилювати його такою мірою, коли йдеться про графиню. – Бомарше був свідомий цієї неправдоподібності (він записав це у своїх рукописах), але він не без підстав вважав, що в театрі жоден із глядачів не помітить цього». Або ще: «Бомарше сам залюбки зізнавався своєму другові Гюдену де ля Бренельрі, «що в непорозуміннях нічних сцен мало правдоподібності». Але він говорив далі: «Глядачі охоче піддаються цій своєрідній ілюзії, коли з неї виникає розважальна плутанина».

Термін «правдоподібний» вжито тут у його найбільш загальноприйнятому значенні – «такий, що відповідає дійсності». Про певні дії, певну поведінку кажуть, що вони неправдоподібні, якщо вони навряд чи можуть статися в світі. Перший теоретик правдоподібності – Коракс пішов далі: правдоподібне не є, на його думку, відношенням з реальністю (як є ним істинне), а є відношенням з тим, що більшість людей вважають реальним, іншими словами, з громадською думкою. Потрібно, отже, щоб дискурс відповідав іншому дискурсові (анонімному, безособовому), а не його об'єктові. Але якщо придивитися до попереднього коментаря, то можна побачити, що Бомарше спирався ще й на інше: він пояснював побутування тексту, посилаючись не на загальну думку, а на особливі правила його жанру («в театрі жоден з глядачів не помітить цього», «глядачі охоче піддаються цій своєрідній ілюзії» і т. д.). Отже, у першому випадку йшлося не про громадську думку, а просто про літературний жанр, а не якийсь специфічний жанр Бомарше.

Таким чином, на світло виходять кілька значень терміна «правдоподібність», і треба їх розрізняти, адже полісемія слова дуже важлива, і нехтувати нею не можна. Згідно з першим значенням, йдеться про зв'язок з дійсністю. Друге значення – те, що його давали Платон і Арістотель: правдоподібне – це зв'язок окремого тексту

з іншим текстом, зв'язок загальний і туманний, який звуть громадською думкою. У французьких класиків знаходимо вже третє значення: комедія має свою власну правдоподібність, відмінну від трагедії; існує стільки правдоподібностей, скільки є жанрів, і обидва поняття прагнуть до злиття (поява цього значення слова є важливим кроком у відкритті мови: ми переходимо тут від рівня сказаного до рівня «сказати»). Нарешті, в наші дні переважає ще одне вживання: про правдоподібність того чи іншого твору говорять з огляду на те, чи намагається він примусити нас повірити, що він відповідає реальному, а не своїм власним законам; інакше кажучи, правдоподібне – це маска, яку надягають на себе закони тексту і яку ми маємо сприймати як зв'язок із реальністю.

Візьмімо ще один приклад цих різних значень (і різних рівнів) правдоподібного. Ми знаходимо його в одній з книжок, які найбільше суперечать реалістичній фразеології: «Жак-фаталіст». У кожну мить оповіді Дідро свідомий численних можливостей, що розкриваються перед ним: оповідь не визначена наперед, всі шляхи годяться (в абсолюті). Ту цензуру, яка змусить автора обрати з них єдиний, ми назвемо правдоподібністю. «Вони... побачили гурт людей з жердинами й вилами в руках, які стрімголов наближалися до них. Ви подумаєте, що це були люди з корчми, їхні слуги й розбійники, про яких ми говорили. (...) Ви подумаєте, що це маленьке військо накинеться на Жака з його хазяїном, що станеться кривава бійка, люди лупцюватимуть одне одного ціпками, лунатимуть постріли з пістолів, і тільки від мене залежить, щоб усе це сталося; але прощай, історична правда, прощай, розповідь про кохання Жака. (...) Цілком очевидно, що я не пишу роман, адже я ігнорую те, чим романіст негайно скористався б. Той, хто прийме те, що я пишу, за правду, помилятиметься, можливо, менше, ніж той, хто прийме це за казку».

У цьому коротенькому уривку робиться натяк на головні властивості правдоподібного. Свобода оповіді обмежується внутрішніми вимогами самої книги («історична правда», «розповідь про кохання Жака»), інакше кажучи, її належністю до певного

жанру; якби твір належав до іншого жанру, то й вимоги були б іншими («я не пишу роман», «романіст негайно скористався б»). У той самий час, відкрито кажучи, що розповідь керується своєю власною економією, своєю власною функцією, Дідро відчуває потребу додати: те, що я пишу, – правда; якщо я обираю певний хід, а не якийсь інший, це означає, що події, про які я розповідаю, відбувалися саме так. Він повинен представити свободу як необхідність, зв'язок з письмом як зв'язок з реальністю за допомогою фрази, яка робиться тим більше двозначною (але також і більш переконливою) попередньою заявою. У цьому полягають обидва основних аспекти правдоподібності: правдоподібне як дискурсивний, абсолютний і неминучий закон; і правдоподібне як маска, як система риторичних способів, яке прагне подавати ці закони як підкорення об'єктові.

II

Альберта Френч хоче врятувати чоловіка від електричного стільця; його засудили за вбивство коханки. Альберта повинна знайти справжнього вбивцю; в неї лише один доказ: коробочка сірників, забута вбивцею на місці злочину, на якій можна бачити його ініціал – літеру М. Альберта знаходить записник убитої і по черзі знайомиться з усіма, в кого ім'я починається на М. Третім виявився власник сірників, але, пересвідчившись у його невинуватості, Альберта шукає четвертого М.

Один із найбільш захопливих романів Вільяма Айріша «Янгол» («Black Angel») побудований на логічній похибці. Знайшовши власника коробочки сірників, Альберта втратила свою провідну нитку. Шансів, що вбивцею буде четверта людина, ім'я якої починається на М, не більше ніж ним виявиться будь-хто інший, чиє прізвище записане в записнику. З точки зору інтриги для четвертого епізоду підстав немає.

Як сталося, що Айріш не помітив такої логічної невідповідності? Чому він не розмістив епізод із власником сірників після трьох інших, так, щоб це відкрит-

тя не позбавляло подальшого перебігу подій правдоподібності? Відповідь дати легко: автору потрібна таємниця; до останньої миті він не повинен розкривати нам ім'я злочинця; проте загальний наративний закон вимагає, щоб часовому рядові відповідала градація напруженості. Згідно з цим законом, остання спроба має бути найсильнішою, останній підозрюваний є злочинцем. Саме для того, щоб відійти від цього закону, щоб уникнути надто легкого розкриття, Айріш ставить винуватого в кінець ряду підозрюваних. Отже, щоб дотриматися правил жанру, щоб дотриматися правдоподібності детективного роману, письменник ламає правдоподібне в світі, про який він пише.

Цей розрив має неабияке значення. Через ту суперечність, яку він змушує пережити, він показує водночас множинність правдоподібного і те, як саме детектив підкоряється цим умовним правилам. Це підпорядкування не є саме по собі зрозумілим, навіть навпаки: детективний роман прагне показати, що він зовсім не обмежений ними, і для цього був використаний хитромудрий спосіб. Якщо всякий дискурс перебуває у відношенні правдоподібності зі своїми власними законами, то для детективного роману правдоподібне є темою; це вже не просто його закон, а також і його предмет. Це, так би мовити, обернений предмет: адже закон детективу передбачає встановлення *антиправдоподібного*. Втім, у цій логіці оберненої правдоподібності немає нічого нового; вона так само стара, як і будь-які міркування про правдоподібність; ми знаходимо у авторів цього поняття – Коракса і Тізіаса – такий приклад: «Якщо хтось сильний поб'є слабкого, то це буде правдоподібним *фізично*, оскільки він мав усі матеріальні засоби, щоб це зробити; але це неправдоподібно *психологічно*, тому що неможливо, щоб обвинувачений не подумав, що його запідозрять».

Візьміть будь-який роман із загадкою, і ви помітите одну й ту саму закономірність. Вчинено злочин, і потрібно знайти злочинця. За кількома окремими деталями треба відтворити якесь ціле. Але закон відтворення ніколи не буває законом звичайної правдоподібності; навпаки, саме підозрілі люди виявляються невинувати-

ми, а невинуваті – підозрілими. Злочинець у детективі – той, хто не здається винуватим. Детектив спиратиметься у своєму кінцевому дискурсі на логіку, в якій зв'язуються до того часу розкидані елементи; але ця логіка базується на науково можливому, а не на правдоподібному. Викриття має бути підпорядковане цим двом імперативам: бути можливим і неправдоподібним.

Викриття, тобто істина, несумісне із правдоподібністю. Про це свідчить низка детективних інтриг, основаних на напруженості між правдоподібністю й істиною. У фільмі Фріца Ланга «Неймовірна правда» («Beyond a Reasonable Doubt») ця антитеза доведена до краю. Том Гаретт прагне довести, що смертна кара – аж надто крайній засіб, що часто засуджують невинуватих; за підтримки свого майбутнього тестя він обирає злочин, на якому затупцювала поліція, і вдає, що він сам вчинив його: він вправно сіє круг себе докази і провокує свій арешт. До цієї миті всі герої фільму вважають злочинцем Гаретта; але глядач знає, що він невинуватий: істина неправдоподібна, а правдоподібність не правдива. Цієї миті відбувається подвійний переворот: правосуддя знаходить документи, що доводять невинуватість Гаретта; але водночас ми дізнаємося, що його поведінка була лише надзвичайно вправним способом приховати свій злочин: саме він вчинив убивство. І знову маємо повну розбіжність між істиною та правдоподібністю: якщо ми знаємо, що вбивцею є Гаретт, то інші повинні вважати його невинуватим. Лише наприкінці істина й правдоподібність сходяться; але це означає смерть персонажа і кінець розповіді: вона може тривати тільки в тому разі, якщо існуватиме розрив між істиною й правдоподібністю.

Правдоподібність – це тема детективних романів; а їх законом є антагонізм між істиною і правдоподібністю. Але встановлюючи цей закон, ми знову стаємо перед лицем правдоподібного. Спираючись на антиправдоподібне, детектив підпадає під закон іншого правдоподібного, а саме правдоподібності самого жанру. Відтак марно він заперечуватиме звичайну правдоподібність, він завжди буде підпорядкований абиякому правдоподібному. Проте ця обставина являє собою серйозну загрозу для життя детективу, заснованого на таємниці,

адже розкриття закону тягне за собою смерть загадки. Непотрібно буде йти за винахідливою логікою детектива, щоб розкрити злочинця; досить розкрити набагато простішу логіку автора детективних романів. Злочинцем буде не хтось із підозрілих; він не перебуватиме в центрі уваги в жодний момент розповіді; він завжди буде певним чином пов'язаний із подіями, але з певної причини – *зовні дуже важливої – ми не вважатимемо його потенційним* злочинцем. Відтак неважко розкрити злочинця в детективі: для цього досить йти за правдоподібністю тексту, а не за істиною описуваного світу.

У долі авторів детективів прихована певна іронія: вони ставили за мету знехтувати правдоподібністю; але що краще їм це вдається, то більше вони створюють нову правдоподібність – ту, що пов'язує їхній текст із жанром, до якого він належить. Детективний роман подає нам, таким чином, найчистіше зображення неможливості втекти від правдоподібності. Що більше ми засуджуватимемо правдоподібне, то більше ми будемо підпорядковані йому.

Автор детективних романів не єдиний, хто зазнає такої долі; вона очікує на нас усіх і кожної миті. Ми одразу опиняємося в менш вигідному становищі, ніж він: він може заперечувати закони правдоподібності й навіть взяти собі за закон антиправдоподібне; ми ж бо марно відкриватимемо закони та умовності навколишнього життя, не в нашій силі їх змінити, ми муситимемо дотримуватися їх, хоча така покора стає вдвічі важчою після такого відкриття. Одного дня ми з гірким подивом помічаємо, що нашим життям правлять ті самі закони, які знаходимо на сторінках газети «Франс-Суар» і які ми не можемо порушити. Знання того, що правосуддя підпорядковане законам правдоподібного, а не істинного, не вбереже нікого від засудження.

Та незалежно від цієї серйозності й непорушності законів правдоподібного, з якими ми маємо справу, правдоподібне підстерігає нас звідусіль, і ми не можемо втекти від нього – так само, як і автор детективних романів. Нас змушує до цього установчий закон нашого дискурсу. Коли я говорю, те, що я кажу, підпорядковуватиметься певному законові й входитиме в певну прав-

доподібність, яку я не можу пояснити (і відкинути), не вдаючись для цього до іншого висловлення з імпліцитним законом. Через висловлювання мій дискурс завжди належатиме до чогось правдоподібного; проте висловлювання не може, за визначенням, бути пояснене до кінця: якщо я говорю про нього, то говорю вже більше не про нього, а про висловлене висловлювання, яке має своє висловлювання, котре я не зможу висловити.

Закон самопізнання, який нібито сформулювали індуси, також стосується предмета висловлювання. «Серед численних філософських систем Індії, наведених Полем Гессеном, сьома заперечує, що "я" може бути безпосереднім об'єктом знання», «адже якби наша душа надавалася до пізнання, потрібна була б іще одна, щоб пізнати першу, і третя, щоб пізнати другу» (Борж). Закони нашого власного дискурсу водночас правдоподібні (через сам той факт, що вони є законами) і непізнавані, оскільки описати їх може тільки інший дискурс. Заперечуючи правдоподібне, автор детективних романів занурюється в правдоподібне іншого, але не менш сильного порядку.

Таким чином, той самий текст, у якому йдеться про правдоподібне, є, своєю чергою, правдоподібним: він підпорядковується ідеологічному, літературному, етичному правдоподібному, яке змушує мене сьогодні займатися правдоподібним. Тільки знищення дискурсу може знищити його правдоподібне, хоча правдоподібне мовчання не аж так важко уявити... Справа, однак, у тому, що ці останні речення належать до інакшого правдоподібного, правдоподібного вищого ступеня, і в цьому вони схожі на істину: хіба ж не є вона розміщеним на відстані і перенесеним у часі правдоподібним?

6

Привиди Генрі Джеймса

Історії про привиди супроводжують весь довгий літературний шлях Генрі Джеймса. «Де Грей: Роман» написано 1868 р., коли авторові ледь виповнилося двадцять п'ять років; «Приємний куточок» (1908) – один із його останніх творів. Їх розділяють сорок років, протягом яких світ побачили два десятки романів, понад сто новел, театральні п'єси, газетні статті. Додамо одразу, що ці історії з привидами зовсім не створюють простого і легкого для розуміння образу.

Певна кількість з них, очевидно, відповідають загальній формулі фантастичного оповідання. Воно визначається не простою присутністю надприродних явищ, а тим, як їх сприймають читач і герої. Відбувається незрозумілий феномен; аби слухатися голосу детермінізму, читач змушений обирати між двома виходами: або зводити цей феномен до знайомих причин, до нормального порядку, вважаючи уявними незвичні факти; або ж припустити існування надприродного і, отже, внести певні зміни в комплекс уявлень, які формують його образ світу. Фантастичне триває стільки, скільки триває ця непевність; щойно читач обере той чи інший вихід, і він поринає в дивовижне або в казкове.

«Де Грей: Роман» відповідає цій характеристиці. Смерть Поля де Грея можна пояснити двома способами: якщо вірити його матері, то він помер через те, що впав з коня; на думку ж його друга Герберта, над родом Греїв тяжіє прокляття: якщо перше почуття увінчається шлю-

бом, то той, хто його переживає, має вмерти. Маргарет – дівчина, яку кохає Поль де Грей, сповнена сумнівів; на неї чекає божевілля. Крім того, відбуваються маленькі дивні події, які можуть бути збігом, але можуть також свідчити про наявність невидимого світу. Так, коли Маргарет раптово захворіла, то скрикнула; Поль почув її, хоча він у цей час спокійнісінько прогулювався верхи за кілька кілометрів звідти.

«Борг привида» (1876 р., перекладений французькою у збірці «Образ на килимі») схожий спочатку на історію про надприродне з поясненнями. Раз на три місяці в покинутому будинку капітан Даймонд одержує певну суму грошей від привида; його це мучить, але він сподівається таким чином заспокоїти дух своєї дочки, яку несправедливо прокляв і вигнав з дому. Коли капітан тяжко захворів, він попросив свого молодого друга (оповідача) піти по гроші замість нього; юнак вирушає, тремтячи від страху; він бачить, що то зовсім не привид, а сама дівчина, жива й здорова, так дбає про свого батька. Цієї миті фантастика вступає у свої права: молода жінка виходить на хвилину з кімнати і раптово повертається «з напіввідкритими вустами і виряченими очима» – вона щойно побачила привид свого батька! Оповідач пізніше дізнається, що старий капітан віддав Богові душу саме в ту мить, коли його дочка побачила привид...

Такий самий надприродний феномен буде описаний в іншому оповіданні, написаному двадцять років потому, – «Друзі друзів» (1896 р., перекладене в збірці «Образ на килимі»). Тут дві особи переживають симетричні події: кожен бачить свого батька чи матір тієї миті, коли вони помирають за сотні кілометрів звідти. Однак це оповідання важко назвати фантастичним. У кожному тексті є своя домінанта, елемент, який підпорядковує всі інші, який стає генеративним принципом усього цілого. Проте в оповіданні «Друзі друзів» домінантою є тематичний елемент: смерть, неможливість спілкування. Надприродний факт відіграє другорядну роль: він сприяє створенню загальної атмосфери і дає змогу сумнівам оповідачки (щодо посмертної зустрічі цим самих двох героїв) знайти обґрунтування. Тож вагання в тексті відсутні (вони не зображалися в «Боргу привида», але відчу-

вался там), і цим самим текст відходить від норми фантастичного.

Інші структурні аспекти оповідання також можуть вплинути на його фантастичний характер. Зазвичай історії про привиди розповідаються від першої особи. Це дає змогу легко ототожнити читача з героєм (герой грає роль читача); водночас слово оповідача-героя має подвійні характеристики: воно перебуває поза межами випробування істини як слова оповідача, але воно мусить пройти його як слово персонажа. Якщо автор (тобто незображений оповідач) каже нам, що він бачив привид, вагання більше бути не може; якщо це робить якийсь простий персонаж, можна приписати його слова божевіллю, наркотику, ілюзії, і непевність знову не має права на існування. Займаючи привілейоване положення стосовно них обох, оповідач-герой полегшує вагання: ми хочемо йому вірити, але не зобов'язані.

«Сер Едмунд Орм» (1891) добре ілюструє останній приклад. Оповідач-герой сам бачить привид кілька разів поспіль. Однак ніщо інше не суперечить законам природи, таким, як їх звичайно знають. Читач опиняється у безвихідному стані вагання: він бачить примару разом з оповідачем і водночас не може дозволити собі вірити в це... Подібні видива дають інший ефект, коли про них розповідає хтось, а не оповідач. Наприклад, у «Справжньому занятті» (1890) два персонажі – чоловік і жінка (так само, як у «Сері Едмунді Ормі») – бачать померлого чоловіка цієї жінки, який не хоче, щоб новоприбулий спробував написати його біографію... Але читач відчуває себе набагато менш схильним вірити у привиди, оскільки він бачить цих двох осіб ззовні і може легко пояснити собі ці видіння вкрай знервованим станом жінки і впливом, який вона має над іншим чоловіком. Так само в «Третій особі» (1900) – гумористичному оповіданні про привидів – дві кузини, старі діви, які знемагають від бездіяльності й нудьги, починають бачити родича контрабандиста, померлого кілька століть тому. Читач надто відчуває відстань між оповідачем і героями, щоб всерйоз сприймати їхні видіння. І, нарешті, в такій новелі, як «Мод-Евелін» (1900), вагання зводиться до нуля: розповідь ведеться тут від першої особи, але оповідачка ні краплі не вірить твердженням іншого героя (якого, зреш-

тою, вона знає дуже опосередковано), який заявляє, що живе з дівчиною, яка вже п'ятнадцять років як померла. Тут ми виходимо зі сфери надприродного і маємо справу з описом випадку патології.

Іншу загрозу для фантастичного жанру становить алегоричне тлумачення надприродної події. Ще в «Сері Едмунді Ормі» можна було читати всю історію як ілюстрацію до певного уроку моралі; втім, оповідач не пропускає нагоди висловити його: «Це був приклад справедливого покарання, коли за гріхи матерів, якщо це не гріхи батьків, відповідають діти. Нещасна мати мусила платити своїми стражданнями за ті, що вона їх заподіяла; а оскільки бажання знехтувати законними сподіваннями чесного чоловіка могло знову виявитися в дівчини мені на шкоду, потрібно було вивчати і стежити за цією молодою особою, щоб вона зазнала мук, якщо б завдала мені такої самої кривди». Зрозуміло, якщо читати оповідання як казку, як інсценування певної моралі, ми не зможемо відчути «фантастичне» вагання. Ще одна казка Джеймса – «Приватне життя» (1892) – ще більше наближається до чистої алегорії. Письменник Клер Вовдрі веде подвійне життя: одне з його втілень розпатякує на світські теми з друзями, поки друге створює в тиші геніальні сторінки. «Світ був дурний і вульгарний, і справжній Вовдрі був би великим дурнем, якби ходив у нього, коли він міг замінити себе, щоб розводити теревені та обідати в місті». Алегорія настільки ясна, що вагання знову зведено до нуля.

«Оуен Вінгрейв» (1892) міг би слугувати досить чистим прикладом фантастичного, якби надприродна подія відігравала значнішу роль. У будинку з привидами дівчина випробовує свого залицяльника на сміливість: вона загадує йому піти серед ночі в місце, що має славу небезпечного. Результат трагічний: «на порозі широко розкритих дверей Оуен Вінгрейв, одягнутий, як він [свідок] це бачив напередодні, лежав мертвий у тому самому місці, де колись знайшли його пращура...» Хто вбив Оуена – привид чи страх? Ми про це не дізнаємося, але, правду кажучи, це запитання не має великого значення: в центрі оповідання – драма, яку переживає Оуен Вінгрейв, прагнучи, з одного боку, захистити свої принципи, а з ін-

шого, зберегти довіру тих, хто його любить (ці два бажання виявляються суперечними). Знову ж таки фантастичне виконує підпорядковану, другорядну функцію. У кожному разі надприродне явище не подається явно як таке – на відміну від того, що відбувалося в одному з ранніх оповідань Джеймса – «Роман кількох старих суконь» (1868), де точнісінько така сама сцена не дозволяла читачеві жодного вагання. Ось опис трупа: «Його вуста були розкриті з виразом благання, страху, безнадії, а на чолі й бліДих щоках виблискували сліди десяти гидких ран, заподіяних *обома руками привида – двома руками помсти*». У подібному прикладі ми залишаємо фантастичне, щоб увійти в чарівне.

Існує щонайменше один приклад, де двозначність зберігається впродовж усього тексту і де вона відіграє панівну роль: це «Поворот гвинта» (1898). Джеймс навіть так добре «повернув гвинт», що його дослідники утворили дві різні школи: з тих, хто вірить, що в маєтку Блай *справді* з'являлися нечисті сили, і з тих, хто все пояснює неврозом оповідачки... Немає потреби, звичайно, обирати між цими протилежними варіантами; правило жанру передбачає збереження двозначності. Однак вагання не зображується всередині книги: герої вірять або не вірять, а не вагаються між тим і іншим.

...Уважний читач, дійшовши до цього місця, має відчувати певне роздратування: чому хтось намагається примусити його вважати, що всі ці твори належать до одного жанру, тоді як кожен з них змушує дивитися на нього насамперед як на виняток? Можливо, центру, навколо якого я намагаюся розташувати окремі оповідання (але мені це так погано вдається), просто не існує? Або в усіх випадках знаходиться десь в іншому місці: свідченням цьому є те, що, аби втиснути ці історії в модель жанру, я мушу їх калічити, підганяти, додавати до них пояснювальні примітки...

Якщо читач добре знає творчість Джеймса, він міг би піти далі й сказати: свідченням того, що в Джеймса фантастичний жанр позбавлений будь-якої однорідності, а отже, і будь-якої слушності, є те, що згадувані досі розповіді не утворюють цілком окремої групи, яка б протистояла всім іншим текстам. Навпаки: існують чис-

ленні проміжні елементи, які роблять непомітним перехід від фантастичних до нефантастичних творів. Поруч із тими вже наведеними творами, де оспівується смерть чи життя з мерцями («Мод-Евелін», але також і «Вівтар мертвих»), є й такі, де говориться про забобони. Наприклад, «Останній з Валеріїв» (1874) – історія молодого італійського графа, який вірить у старих поганських богів і будує своє життя, спираючись на цю віру. Чи можна вважати це надприродним фактом? Або візьмімо «Автора "Бельтраффіо"» (1885): дружина відомого письменника гадає, що присутність її чоловіка шкодить здоров'ю їхнього сина; намагаючись це довести, вона, зрештою, доводить хлопчика до смерті. Що це: простий дивний факт чи втручання темних сил?

Все це не єдині незвичні феномени, про які Джеймс полюбляє розповідати своєму читачеві. Передчуття місіс Райвс у новелі «Сер Домінік Ферран» (1892) дають нам інший приклад: як може бути, щоб ця молода жінка була «попереджена» кожного разу, як нависає загроза над її сусідом по квартирі Пітером Бароном? Що сказати про пророчі сни Алена Вейворта, який бачить героїню своєї п'єси тієї самої миті, коли прототип героїні приходить до актриси, якій доручили грати цю роль («Нона Вінсент», 1892)? Зрештою, чи аж так відрізняється цей сон від сну Джорджа Дейна в утопії Джеймса «Велике гарне місце» (1900), де зображено дивні стосунки між сном і явою? І такі запитання можна порушувати ще й ще – як про це свідчить, до речі, вибір видавців, коли вони складають збірки з «історій з привидами» Генрі Джеймса: вони ніколи не досягають одного й того самого результату.

Однак цей безлад припиняється, якщо відмовитися від пошуків привида фантастичного жанру і звернути увагу на задум, який об'єднує творчість Джеймса. Цей автор не приділяє уваги події в цілому, а зосереджує її на зв'язку між героєм і подією. Навіть більше того: центром оповідання часто стає якась відсутність (щось приховане, мерці, твір мистецтва), а її пошук буде єдиною можливою присутністю. Відсутність – ідеальна і непорушна мета; прозаїчна присутність – це все, що ми можемо мати. Предмети, «речі» не існують (або, якщо вони й існують,

то вони не цікавлять Джеймса); його інтригує досвід переживання предметів, який можуть мати його персонажі. Немає іншої «реальності», як психічна; матеріальний і фізичний факт зазвичай відсутній, і ми не знатимемо про нього нічого іншого, ніж те, як його можуть переживати різні особи. Фантастичне оповідання обов'язково сконцентроване навколо якогось сприйняття, і як таке воно слугує меті Джеймса, тим більше, що об'єкт сприйняття завжди мав для нього фантомне існування. Але Джеймса цікавить дослідження всіх закутків цієї «психічної реальності», всієї різноманітності можливих відношень між суб'єктом і об'єктом. Звідси його увага до таких особливих випадків, як галюцинації, спілкування з мертвими, телепатія. Цим самим Джеймс здійснює основоположний тематичний відбір: він віддає перевагу сприйняттю перед дією, стосункам з предметом перед самим предметом, круговій часовості перед лінійним часом, повторенню перед різницею.

Можна піти ще далі й сказати, що задум Джеймса принципово несумісний із задумом фантастичної казки. Через вагання, які змушує переживати така казка, вона порушує запитання: це реальне чи вигадане? Це фізичний чи лише психічний факт? Для Джеймса, навпаки, немає щільного кордону між реальним і уявним, фізичним і психічним. Істина завжди і тільки персональна, це – істина когось; відповідно, питати «чи *насправді* існує цей привид?» немає сенсу, якщо він існує для когось. Ми ніколи не досягнемо абсолютної істини, золотий еталон загублено, ми приречені дотримуватися нашого сприйняття і нашої уяви – а це, зрештою, не такі різні речі.

...Тут читач – ще уважніший – може мене зупинити знову. Він скаже, що ми до цього часу тільки змінювали формальний жанр (фантастичне оповідання) на авторський (оповідання Джеймса), який теж, між іншим, насправді формальний. Але при цьому ми все одно втрачаємо специфіку кожного тексту Джеймса. Прагнення звести твір до варіанта жанру буде від самого початку помилковою ідеєю; вона спирається на порочну аналогію між природними фактами і витворами розуму. Кожну окрему мишу можна розглядати як варіант виду «миші»; народження нового індивіда ні в чому не змінює вид (або,

в будь-якому разі, така зміна надто мізерна). Витвір мистецтва (або науки), навпаки, не може подаватися як простий результат поєднання того, що вже існувало раніше; він є також і цим, але водночас він трансформує цю комбінацію, він встановлює новий код, першим (єдиним) повідомленням якого він є. Твору, що був би чистим продуктом уже *існуючої* комбінації, не існує; або, точніше кажучи, він не існує для літературознавства. Якщо, звичайно, не зводити літературу до певного маргінального випадку, котрим є масова література: до історії літератури входять детектив з таємницею, чорна серія, шпигунський роман, а не та чи та окрема книжка, яка може тільки слугувати прикладом, проілюструвати вже існуючий жанр. Щось значити в історії – це виходити з різниці, а не лише з повтору. Тому мистецький (або науковий) твір завжди містить певний трансформуючий елемент, певну інновацію системи. Відсутність різниці дорівнює неіснуванню.

Візьмімо, наприклад, останню й найбільш темну історію з привидами, написану Джеймсом,– «Приємний куток» (1908). Всіх наших знань про фантастичні оповідання і про оповідання Джеймса буде недостатньо, щоб ми її зрозуміли і задовільно переповіли. Придивімося ж пильніше до цього тексту, щоб побачити його через те, що в ньому є *унікального й специфічного*.

Повернення Спенсера Брайдона в Америку після тридцяти трьох років мандрів супроводжується дивним відкриттям: він починає сумніватися у своїй власній особі. Його життя до цього сприймалося ним як проекція його власної сутності; повернувшись до Америки, він усвідомлює, що міг би бути іншим. У нього є талант архітектора, будівельника, яким він ніколи не користався; а за роки його відсутності Нью-Йорк пережив справжню архітектурну революцію. «Якби ж то він лишень залишився вдома, він би випередив винахідника хмарочоса. Якби ж то він лишень залишився вдома, він би вчасно розкрив свій геній і започаткував би якийсь новий різновид архітектурного зайця і гнав би його, аж доки не загруз у золотій жилі». Якби він залишився вдома, то міг би бути мільйонером... Це «якби» починає переслідувати Брайдона; не тому, що він шкодує, що не став мільйонером, а тому, що він відкриває для себе, що міг би прожити інше життя;

і тоді чи було б воно проекцією тієї самої сутності чи якоїсь іншої? «Він починав розуміти, що все зводиться до проблеми того, чим він міг би бути особисто, як він міг би прожити своє життя і "розвиватися", якби не відмовився від цього з самого початку. Якою є його сутність? Чи існує якась інша? Брайдон вірить у існування сутності, принаймні в тому, що стосується інших, наприклад його подруги Аліси Стейвертон: «О! Ви така людина, яку ніщо не може змінити. Ви народилися, щоб бути такою всюди й завжди...»

Тож Брайдон вирішує віднайти себе, пізнати себе, досягти своєї справжньої ідентичності; і він розпочинає важкий пошук. Йому вдається визначити місце свого *alter ego* завдяки існуванню двох будинків, кожен з яких відповідає якійсь іншій версії Спенсера Брайдона. Він щоночі повертається до будинку своїх предків, чимраз тісніше звужуючи коло навкруг *іншого*. І так доти, доки одного разу... він не наштовхується на закриті двері, хоча сам він залишив їх відчиненими; він розуміє, що з'явилося видіння; він хоче втекти, але вже не може; воно перетинає йому шлях, оприявнюється; воно відкриває своє лице... І величезне розчарування охоплює Брайдона: *інший* – чужий. «Він згаяв ці свої ночі на сміховинну гонитву, а успіхом його пригоди стала насмішка... Така особа не відповідала йому *зовсім ні в чому*». Пошуки були марними, інший виявився його сутністю не більше, ніж він сам є нею. Найвища сутність–відсутність не існує, життя, що його прожив Брайдон, зробило з нього людину, в якої немає нічого спільного з тим, хто прожив би життя інакше. Але це не заважає видінню загрозливо наближатися, і в Брайдона немає іншого виходу, як зникнути в небутті – в несвідомості.

Прокинувшись, він бачить, що голова його лежить не на холодних плитах його спорожнілого будинку, а на колінах Аліси Стейвертон. Вона зрозуміла, що коїться, вона прийшла по нього в будинок, щоб допомогти. Відтак Брайдонові стають зрозумілими дві речі. По-перше, те, що його пошук був марним. Не тому, що результат розпачливий, а тому, що сам пошук не мав сенсу: це був пошук відсутності (його сутності, його справжньої ідентичності – особистості). Такий пошук не лише безрезультат-

ний (це не страшно), але він є також у глибинному розумінні егоїстичним актом. Сам він характеризує його як «простий і свавільний егоїзм», і Аліса Стейвертон підтверджує це: «Ви не думали ні про що інше, крім самого себе». Цей пошук, яким постулюється буття, виключає іншого. І в цьому друге відкриття Брайдона, відкриття присутності: Аліси Стейвертон. Припиняючи безплідний пошук свого єства, він відкриває для себе іншого. І він просить уже тільки про одне: «О! Залиште мене біля себе, залиште мене! – благає він, поки ще лице Аліси стоїть над ним; замість відповіді лице знову схилилося і лишалося близьким, ніжно близьким». Пішовши на пошуки глибокого *я*, Брайдон відкрив, врешті-решт, *ти*.

У цьому тексті ми натрапляємо на інверсію, яка проходить через увесь доробок Джеймса. Істотна присутність і незначуща відсутність вже більше не домінують в його світі: стосунки з іншим, навіть найприниженіша присутність стверджується на противагу егоїстичному (самотньому) пошукові відсутності. *Я* не існує поза межами своїх стосунків з іншим; буття – ілюзія. Таким чином, у кінці своєї творчості Джеймс переходить на інший бік великої тематичної дихотомії, що згадувалася вище: проблематика самотньої людини перед світом поступається місцем іншій проблематиці – проблематиці стосунків однієї людини з іншою. *Буття* витісняється *володінням*, *я* витісняється *ти*.

Ця радикальна зміна проекту Джеймса вже відчувалася в кількох попередніх творах. «Вівтар мерців» (1895) являє собою, на перший погляд, справжню апологію смерті. Головний герой Стренсом проводить своє життя в церкві, де він запалив свічки на спомин про всіх мертвих, яких він знав. Він відверто віддає перевагу відсутності перед присутністю, мертвим перед живими («Цьому індивідові треба було лише померти, щоб стерти все, що було в нього потворного») і закінчує тим, що мріє про смерть своїх близьких: «Він мало не бажав, щоб деякі з його друзів померли, з тим, аби таким чином він зміг відновити з ними більш приязні стосунки, ніж ті, якими вони були за їхнього життя». Але потроху в цьому житті з'являється певна присутність: присутність жінки, яка ходить до тієї самої церкви. Ця присутність

непомітно стає такою важливою, що, коли одного дня жінка зникає, Стренсом починає розуміти, що його мерці більше для нього не існують, вони померли вдруге. Він зможе помиритися зі своєю знайомою, але буде вже пізно: настав час, коли він сам мусить зійти в царство мертвих. Надто пізно: такий самий висновок читається в «Звірі у хащах» (1903), де зображено героя – Марчера, який усе своє життя шукав відсутність, не цінуючи присутності поруч із собою Мей Бертрем. Вона живе в присутності: «Чи можна бажати кращого, – питає вона в Марчера, – ніж думати про вас?» Тільки після смерті своєї подруги Марчер усвідомлює гіркий урок, який він отримав; але вже надто пізно, і він повинен змиритися зі своєю поразкою, поразкою, яка полягає в тому, щоб «не бути нічим». «Приємний куток» є, отже, найменш безнадійною версією цієї нової фігури в Джеймса: привид дає зрозуміти, що урок полягає у смерті. Великий, тяжкий урок життя полягає саме в тому, щоб заперечувати смерть, погоджуватися жити (цього можна навчитися). Присутність смерті дає нам зрозуміти – надто пізно! – що означала її відсутність; треба спробувати пережити смерть наперед, зрозуміти до того, як уже не вистачатиме часу.

...Вочевидь, скаже тут наш вибагливий читач, ви зійшли з хибного шляху тільки для того, щоб знову потрапити на нього. Ви мали розповідати нам про оповідання, про те, що є в ньому особливого й унікального, а тепер ви знову створюєте якийсь жанр, можливо, ближчий до цього оповідання, ніж попередні, але все ж таки жанр, для якого воно є лише однією з можливих ілюстрацій!

Хто винен у цьому? Чи не сама мова – зосереджена на сутності та узагальнююча за своєю природою: варто мені заговорити, і я входжу в світ абстракції, універсальності, понять, а не речей. Як назвати індивідуальне, якщо навіть власні імена, як відомо, не є власністю індивіда? Якщо відсутність відмінності дорівнює неіснуванню, чистій відмінності не можна знайти назви: вона не існує для мови. Специфічне, індивідуальне є в ній лише фантомом – тим привидом, який створює слово, цією відсутністю, яку ми даремно намагаємося осягнути, яку ми вхопили так

само мало до, як і після дискурсу, але яка продукує в своєму нутрі сам дискурс.

Або ж тоді, щоб дати слово індивідуальному, критик повинен мовчати. Ось чому, представляючи «Приємний куток», я нічого не казав про ті сторінки, які утворюють його серцевину і становлять одну з вершин мистецтва Генрі Джеймса. Вони *можуть сказати* це самі.

7

Межі Едгара По

Коли вперше читаєш три томи оповідань Едгара По, перекладені Бодлером, «Надзвичайні історії», «Нові надзвичайні історії» та «Смішні й серйозні історії», неможливо не захопитися їхньою надзвичайною різноманітністю. Поруч із дуже знаменитими фантастичними казками, такими як «Чорний кіт» або «Метценгерштейн», ми бачимо новели, які нібито будуються від протилежного пориву і які сам По називав логічними: «Золотий жук» або «Вкрадений лист». У цій таки збірці вміщено історії, що провіщають жанр «жахів»: «Hop-Frog», «Маска Червоної смерті» та інші, які належать до гротескних (якщо знову вдатися до тогочасної термінології): «Король Чума», «Диявол на вежі», «Знаменитість». По був також майстром чистого пригодницького оповідання («Маятник і провалля», «Плавання безоднею») і описового жанру: «Острів Феї», «Маєток Аргейм». І це ще не все: потрібно згадати філософські діалоги («Сила слова», «Дискусія між Моносом і Уною») та алегоричні казки («Овальний портрет», «Вільям Вільсон»). Дехто бачить у його творчості народження детективного роману («Вбивство на вулиці Морг») або наукової фантастики («Нечувана пригода Ганса Пфааля»)... Цього досить, щоб збентежити любителів класифікації.

До цієї першої, за обсягом, різноманітності додається інша, яка може виявлятися в одному й тому самому оповіданні. По викликав (і продовжує викликати)

інтерес критиків, які бачили в його творчості найдосконалішу ілюстрацію певного ідеалу – котрий, однак, виявляється щоразу іншим. У передмові до «Нових надзвичайних історій» Бодлер пише про По як про зразок декадентства, взірець для прихильників Мистецтва заради Мистецтва: він бачить у ньому те, що цікавить його особисто. Для Валері По прекрасно втілював тенденцію, яка полягає в тому, щоб домінувати над процесом творення, зводити його до гри правил замість лишити право ініціативи сліпому натхненню. Марі Бонапарт присвятила Едгарові По одне з найвідоміших (і найбільш заперечуваних) досліджень психоаналітичної критики: за її висновком, його творчість добре ілюструє всі великі відкриті останнім часом психічні комплекси. Башляр сприйняв По як майстра матеріальної уяви. Жан Рікарду – як адепта гри в анаграми... І цей список ще не вичерпано! Тож чи про одного й того самого автора йде мова? Як *може бути, щоб одні й ті самі твори стали прикладом* – більше того, особливим – таких віддалених одна від одної критичних тенденцій?

Доробок Едгара По, як і будь-якого автора, але в цьому випадку напрочуд гостро, кидає виклик дослідникові: чи існує спільний генеративний принцип для таких різних творів? Чи справді оповідання По малюють це «зображення в килимі», сформульоване Генрі Джеймсом? Спробуємо з'ясувати це, попри те що доведеться відмовитися від деяких усталених думок.

Цей генеративний принцип був названий першими великими шанувальниками По (і якби вагу поета визначали вагою його шанувальників, то По опинився б серед найбільших): Бодлером і Достоєвським. Але вони, очевидно, не оцінили всю його важливість, сприймаючи його в одній з його конкретних реалізацій, а не як основоположний рух. Бодлер знайшов потрібне слово: *виняток*, але він одразу додавав: *в моральному порядку*; він стверджував: «Ніхто не зміг розповісти з більшою чарівністю про *винятки* людського життя й природи», але він обмежився далі тим, що навів переліком декілька тематичних елементів. Подібне пише й Достоєвський: «Він обирає майже завжди найрідкіснішу реальність і ставить

свого героя в найбільш незвичне об'єктивне чи психологічне становище».

Проте замість спільного тематичного знаменника усі ці оповідання підпорядковуються абстрактному принципові, який породжує як те, що зветься «ідеями», так і «техніку», «стиль» або «розповідь». Едгар По – автор екстремального, надмірного, найвищого ступеня; він доводить будь-яку річ до її меж – і поза них, якщо можливо. Він цікавиться тільки найбільшим або найменшим: точкою, де та чи інша якість досягає свого вищого ступеня, або (але це часто одне й те саме) точкою, де ця якість може перетворитися на свою протилежність. Всюди один і той самий принцип, який визначає найрізноманітніші аспекти його творчості. Бодлер, можливо, найкраще резюмував це в назві, яку він вигадав для цього доробку: «*Надзвичайні* історії».

Якщо починати з найочевиднішого, то це стосується його тем. Ми вже зазначали наявність кількох фантастичних оповідань; але фантастичне є не що інше, як тривале вагання між поясненням природним і якимсь іншим поясненням – надприродним, що торкається тих самих подій. Це – не що інше, як гра на цій межі: природне – надприродне. Едгар По доволі ясно говорить про це в перших рядках своїх фантастичних новел, ставлячи альтернативу: божевілля (або сон) і, отже, природне пояснення; або втручання надприродних сил. Візьмімо для прикладу «Чорного кота»: «Для мене було б справжнім божевіллям сподіватися на це [на довіру читачів], у той час як самі мої почуття відкидають свої власні свідчення. Однак я не божевільний – і цілком певний, що я не сплю і не бачу сон... Пізніше, можливо, знайдеться чиясь голова, яка зведе мого фантома до стану банальності – більш спокійна, більш логічна голова, яка збуджується набагато менше за мою, яка побачить у тих обставинах, про які я з жахом пишу, лише звичайну низку дуже природних причин і наслідків». Або, наприклад, у «Щирому серці»: «Я дуже знервований, жахливо знервований – я завжди був таким; але чому ви стверджуєте, що я божевільний?»

Тон цього дослідження меж не завжди такий урочистий; наприклад, у оповіданні про хамелеопарда «Чет-

веро звірів у одному» вагання між людським і тваринним описуються цілком жартівливо; подібним же чином подається ця сама межа «божевілля – розум» у «Системі доктора Смоля і професора Перро». Але в тематичному плані є межа, яка притягує Едгара По більше за всі інші, і це легко зрозуміти, бо йдеться про межу істинну – межу смерті. Смерть присутня в Едгара По майже на кожній сторінці.

Нав'язлива ідея комбінується з найрізноманітнішими точками зору й освітлює дуже різні аспекти нежиття. Як можна здогадатися, вбивство відіграє першорядну роль; і воно постає в усіх своїх формах: холодна зброя («Чорний кіт»), удушення («Щире серце»), отруєння («Демон порочності»), замурування («Діжка амонтільядо»), вогонь («Hop-Frog»), вода («Таємниця Марі Роже»)... Фатальність природної смерті є теж часто повторюваною темою, коли така смерть буває колективною («Маска Червоної смерті», «Тінь») або індивідуальною («Спогади п. Августа Бедлоу»); те саме стосується і загрози неминучої смерті («Маятник і провалля», «Плавання безоднею»). Алегорії в По часто стосуються смерті («Острів Феї», «Овальний портрет»), а його філософські діалоги часто будуються на темі життя після смерті, як це видно в «Дискусії між Моносом і Уною» або в «Розмові Ейроса з Шарміоном». Життя після смерті – ось що надзвичайно чітко висвітлює межу, яка відділяє одне від іншого; звідси численні екскурси в цю царину: виживання мумії («Маленька розмова з мумією»), виживання через магнетизм («Правда про п. Вальдемара), воскресіння в любові («Морелла», «Лігея», «Елеонора»).

Є ще одне обличчя смерті, яке особливо зачаровує Едгара По: це похорон живої людини. Похорон, що спричинений бажанням убити («Діжка амонтільядо») або сховати труп («Щире серце», «Чорний кіт»). У найбільш вражаючому випадку похорон стається через помилку: живого хоронять, бо прийняли його за мертвого. Так сталося з Беренікою і з Маделайн Ашер. По описує стан каталепсії, що стає причиною такої помилки: «Серед величезної низки хвороб, викликаних цим фатальним і головним нападом, який спричинив таку жахливу

зміну в фізичному й духовному стані моєї кузини, треба вказати – як на найбільш тяжку і стійку – на своєрідну епілепсію, яка часто закінчувалася каталепсією – каталепсією, котра чистісінько скидалася на смерть і від якої вона в деяких випадках прокидалася цілком різко й раптово» («Береніка»). Каталепсія підносить гру меж до вищого ступеня: *не тільки смерть у житті (як будь-яка смерть), але й життя в смерті.* Похорон: шлях смерті; але похорон передчасний: заперечення заперечення.

Важливо зрозуміти, однак, що це зачарування смертю не є прямим результатом якогось нездорового пориву; воно є продуктом загальної тенденції, що полягає в систематичному дослідженні меж, до якого вдається По (*те, що можна назвати його «суперлятивізмом»*). Доказом цієї більшої загальності генеративного принципу є те, що його дію можна простежити на набагато менш похмурих фактах. Це стосується, наприклад, майже граматичних характеристик стилю Едгара По, в якому безліч вживань слів у формі найвищого ступеня. Читач знаходить їх на кожній сторінці; наведемо кілька *прикладів навмання:* «Неможливо, щоб справу колись замислювали більш обмірковано». «Хіба обурені вітри не рознесли аж до найвіддаленіших місць світу чутку про його незрівнянну підлість?» «Кабінет був найпросторішою кімнатою в усьому будинку – і навіть у всьому світі». «Немає в цьому краї замку, більше обтяженого славою й роками, ніж мій меланхолійний і старий спадковий маєток». «Це точно, що ніколи й ніхто так жахливо і такий малий проміжок часу не змінювався, як Родерік Ашер!» «О! Найбезжалісніші! О! Найбіснуватіші з людей!»... У його порівняннях або навіть в його описах завжди присутнє надмірне: «Якийсь вереск, наполовину з жахом і наполовину з торжеством – який може здійнятися тільки з пекла»; «раптом жахлива думка поганала кров потоками до мого серця»; «потужне ричання, схоже на гуркіт тисячі громів!» і т. д.

Найвищий ступінь, гіпербола, антитеза: ось зброя цієї дещо легкої риторики. Для сучасного читача, звиклого до скромніших описів, це, без сумніву, те, що найбільше застаріло в творчості Едгара По. Він використовує стільки надмірних почуттів, що вже й не залишає

нічого читачеві; слово «жах» залишає байдужим (тоді як можна бути наляканим згадкою, яка не дає назви, а задовольняється натяком). Вигукуючи: «О! Гнітюча й страшна машина Жаху й Злочину – Агонії й Смерті!» або: «О! Гігантський парадокс, страхітливість якого виключає будь-який вихід!», оповідач розгортає стільки емоцій, що його партнер – читач – не знає, що робити зі своїми власними. Але було б, безперечно, помилкою обмежуватися цією констатацією «поганого смаку» в Едгара По – так само, як і бачити в його творчості безпосереднє (і цінне) вираження нездорових фантазмів. Найвищі ступені По випливають з того самого генеративного принципу, що і його зачарування смертю.

Наслідки цього принципу ще не закінчили наводити. Адже По чутливий до всіх меж – у тому числі й тієї, яка надає статус літератури, вигадки його власним творам. Відомо, що він написав чимало есе (деякі з них перекладені Бодлером); але поруч з ними стільки його творів мають якийсь непевний статус, що видавці вагаються, в яку рубрику їх включати! «Магнетичне одкровення» фігурує то серед есе, а то серед «історій»; так само і «Шахіст з Мельцеля». У таких текстах, як «Тиша», «Тінь», «Сила слова», «Дискусія між Моносом і Уною», «Розмова Ейроса з Шарміоном», зберігається лише слабкий слід (але все одно зберігається) їхнього статусу вигадки. Найбільш вражаючим є приклад «Демона порочності», якого Бодлер помістив на початку «Нових надзвичайних історій»: протягом перших двох третин тексту ми гадаємо, що маємо справу з «теоретичною розвідкою», з викладом ідей По; потім раптово з'являється оповідь, миттєво глибоко змінюючи все, що було до цього, змушуючи нас коригувати нашу першу реакцію: невідворотність смерті надає нового блиску попереднім роздумам. Таким чином, висвітлюється – і трощиться – межа між вигадкою й невигадкою.

Все це знову ж таки поверхові риси творчості Едгара По, які можна спостерігати безпосередньо. Але істотніше рухає ним принцип меж – через основоположний естетичний вибір, з яким зіштовхується кожний письменник і перед лицем якого По знову робить вибір

на користь крайності. Класичний фантастичний твір є водночас і обов'язково імітацією, тобто зв'язком зі світом, і пам'яттю, і грою, а отже, правилом і внутрішньою організацією своїх власних елементів. Той чи інший елемент твору – сцена, обстановка, персонаж – є завжди результатом подвійного визначення: визначення, яке надходить від інших елементів тексту, і визначення, нав'язаного «правдоподібністю», «реалізмом», нашим знанням світу. Баланс, що встановлюється між цими чинниками, може бути дуже різним у «формалістів» і «натуралістів». Але дуже рідко диспропорція чинників сягає такого високого ступеня, як у По. Тут ніщо не є імітацією, все є побудовою і грою.

Марно було б шукати в оповіданнях По картину життя американців першої половини XIX ст. Їх дія відбувається звичайно в старих маєтках, у гнітючих замках, далеких і невідомих краях. Обстановка у По цілковито умовна: така, якої потребує перебіг дії. Біля будинку Ашерів є ставок, щоб туди можна було кинутися, а не тому, що ця місцевість відома своїми ставками. Ми бачили, що в його оповіданнях безліч не тільки висловів у найвищому ступені, а й таких самих персонажів: це все мешканці оповідань Едгара По, а не сучасної йому Америки. Кілька винятків з цього правила лише ще більше доводять його твердість: можливо, опис школи у «Вільямі Вільсоні» створений за особистими враженнями По в Англії; можливо, жінка, що воскресає, Лігея чи Елеонора, нагадує його дружину, яка померла молодою. Проте яка відстань між реальним досвідом і цими вчинками, цими надприродними, надмірними персонажами! Сам Бодлер, піддаючись реалістичній і експресивній ілюзії, вірив, що По багато подорожував; насправді ж подорожував брат По, а Едгар розповідав про подорожі. По – авантюрист, але не в банальному розумінні цього слова; він досліджує можливості розуму, таємниці художнього творення, секрети білої сторінки.

Він розлого пояснював це, між іншим, у працях про мистецтво й літературу, одна з яких була перекладена Бодлером: «The Philosophy of Composition» (під назвою «Генеза одного вірша»); при цьому Бодлер таки дещо сумнівався у відвертості По. Так, напри-

клад, він розповідає про створення свого знаменитого вірша «Ворон»: жодний вірш, жодне слово не взяті випадково (це означає також, що вони не пов'язані з «реальним»); вони опиняються у вірші через свої зв'язки з іншими словами та з іншими віршами: «Я зробив ніч бурхливою, щоб насамперед пояснити цього ворона, який шукає гостинності, а далі, щоб створити ефект контрасту з матеріальним спокоєм кімнати. Так само я посадовив ворона на бюст Палласа, щоб створити контраст між мармуром і опереннням; можна здогадатися, що ідея бюсту була навіяна не тільки птахом; бюст Палласа був обраний спочатку через тісний зв'язок з ерудицією коханця, а потім уже через саму звучність Палласа». В іншому місці він відкрито заявляє про свою відразу до принципу імітації: «Всі види мистецтва швидко розвивалися – майже кожен напряму завдяки тому, що він був найменш імітаційним», або ще: «Проста імітація того, що існує в світі, хоч якою точною вона є, не дає нікому права брати собі священну назву митця».

Отже, По не «художник життя», а будівельник, винахідник форм; звідси – використання ним найрізноманітніших жанрів (коли він їх не вигадує). Внутрішня організація елементів оповідання для нього набагато важливіша за їх узгодження з нашим знанням світу. По *зайвий раз досягає межі: межі стирання імітації, надзвичайного підкреслення ваги конструкції.*

Цей принциповий вибір має численні наслідки, які належать до найбільш характерних рис творів Едгара По. Подивимося ж на деякі з них.

По-перше, оповідання По (як і інші його твори) завжди будується з дивовижною чіткістю. В своїй теорії оповідання (викладеній в огляді оповідань Готорна) По вже тоді стверджує таку необхідність. «Вправний письменник побудував оповідання. Якщо він знає своє ремесло, то він не моделює свої думки за якимись випадками, а, ретельно і вдумливо замисливши якийсь єдиний результат, він думає, як його досягти, і вигадує, відтак, ці випадки – він комбінує події – які дозволяють якнайкраще отримати заздалегідь намічений результат. Якщо перша його фраза не спрямована на те, щоб дати такий

результат, то, отже, він зазнав поразки з першого ж кроку. У всьому творі не повинно бути жодного написаного слова, яке б не мало на меті – прямо чи непрямо – досягти цього наперед визначеного задуму».

У раніше наведеній цитаті, взятій з «Генези одного вірша», можна було визначити два типи внутрішніх обмежень: одні з них підпорядковані причинності, логічній зв'язності; другі підпорядковані симетрії, контрастові й градації, надаючи, таким чином, творові такої узгодженості, яку можна назвати просторовою. Дотримання логічного принципу веде до оповідань, побудованих у дусі дедуктивного методу, милого Едгарові По, як-от «Золотий жук», «Вкрадений лист», «Вбивство на вулиці Морг». Але є в неї й менш безпосередні наслідки; і можна замислитися, чи відкриття Едгаром По «демону порочності» не є одним із них. Такий особливий настрій полягає в тому, щоб діяти «з тієї причини, з якої ми не мали б цього робити»; але перш ніж зробити такий негативний висновок, По будує таку якість людського розуму, властивістю якого є визначення таких дій. Так, найбільш абсурдний зовні жест не залишається без пояснення, він також є частиною загального детермінізму (водночас По відкриває роль деяких несвідомих мотивацій). Загалом, можна думати, що фантастичний жанр притягує По саме через свій раціоналізм (а не всупереч йому). Якщо не виходити за межі природних пояснень, то слід погодитися з випадком, збігами в організації життя; якщо ми хочемо, щоб усе було визначене, потрібно допустити також надприродні причини. Те саме говорив про По і Достоєвський: «Якщо він і є фантастичним, то лише поверхово». По фантастичний, тому що він надприродний, а не тому, що він ірраціональний, і немає суперечностей між фантастичними і логічними оповіданнями.

Законом численних оповідань є градація: По привертає увагу читача спочатку загальним оголошенням надзвичайних подій, про які він хоче розповісти; потім він описує з багатьма деталями весь задній план дії; далі ритм прискорюється, аж доки він часто не завершується останньою фразою, сповненою найбільшого значення, яка водночас роз'яснює вміло під-

тримувану таємницю і сповіщає про жахливий, як правило, факт. Наприклад, у «Чорному коті» останньою є така фраза: «Я замурував чудовисько в могилі!», а у «Щирому серці» така: «Так б'ється його жахливе серце»; в «Падінні будинку Ашерів» також усе веде до такої фрази: «Ми закопали її в могилу живою!»

Цей формальний детермінізм виявляється на різних рівнях. Одним із найбільш красномовних є рівень самих звуків, оскільки багато оповідань функціонують, як гра слів: так, зокрема, побудовані деякі гротескні оповідання, як-от «Знаменитість», «Король Чума», «Маленька розмова з мумією» (героя цього останнього звуть *Allamistakeo*, тобто «все це – помилка»). Але це саме характерне часто і для інших оповідань, де формальні визначення менш очевидні; Жан Рікарду показав роль, яку відіграють деякі вербальні відповідності в таких оповіданнях, як «Золотий жук» або «Спогади п. Бедлоу». Нарешті, у По часто трапляється побудова за принципом «сходження в безодню», коли оповідання, що подається всередині іншого, в усьому схоже на нього, і ця схема особливо очевидна в «Падіння будинку Ашерів», де рамкове оповідання імітує водночас картину і книжку, про яку воно нам розповідає.

Кожний рівень організації тексту підпорядкований суворій логіці; крім того, ці рівні чітко координуються між собою. Візьмімо один приклад: фантастичні й «серйозні» оповіді в «Нових надзвичайних історіях» завжди подаються від першої особи, переважно головним героєм, без відстані між оповідачем і його розповіддю (обставини оповіді тут відіграють важливу роль): «Демон порочності», «Чорний кіт», «Вільям Вільсон», «Щире серце», «Береніка» тощо. Що ж до гротескних оповідань, як-от «Король Чума», «Диявол на вежі», «Знаменитість», «Четверо звірів в одному», «Маленька розмова з мумією», або оповідань жахів, як «Hop-Frog» і «Маска Червоної смерті», то вони розповідаються від третьої особи або оповідачем-свідком, а не діючою особою; події тут віддалені, а тон стилізований. Жодне перетинання не є можливим.

Другим наслідком крайнього вибору, зробленого Едгаром По (проти імітації, за побудову), є зникнення

оповідання або принаймні його простої й основоположної форми. Можна дивуватися такому твердженню з огляду на те, що По вважається першорядним оповідачем; але уважне читання переконає нас, що в нього практично завжди відсутній послідовний розвиток подій, що йдуть одна за одною. Навіть у пригодницьких оповіданнях, які найбільше наближаються до цього типу, як, наприклад, «Рукопис, знайдений у пляшці» або «Артур Гордон Пім», розповідь, що починається як проста низка пригод, обертається на таємницю і змушує нас повертатися назад і уважніше перечитати ці загадки. Те саме стосується і логічних оповідань, які в цьому сенсі дуже далекі від нинішніх форм детективних творів: логіка дії замінюється логікою пошуку знання, ми ніколи не бачимо послідовного розгортання причин і наслідків, а присутні лише при їх дедуктивному описі вже «постфактум».

Отже, в По відсутня традиційна розповідь, як відсутня в нього і звичайна психологія як спосіб побудови оповідання. Детермінізм фактів замінює психологічну мотивацію, як це часто помітно, а героям По – жертвам причинності, що виходить за межі їхнього впливу, – завжди бракує життєвості. По неспроможний побудувати справжню несхожість; його улюбленим стилем є монолог, і навіть його діалоги («Дискусія...», «Бесіда...») являють собою приховані монологи. Психологія може його цікавити лише як якась проблема з-поміж інших, як таємниця, в яку потрібно проникнути; як предмет, а не як спосіб побудови. Свідченням цього є таке оповідання, як «Вкрадений лист», де Дюпон – маріонетковий персонаж, позбавлений будь-якої «психології» в романному сенсі, тверезо формулює закони психічного життя людей.

Оповідання є по своїй суті імітаційним, таким, що повторює в послідовності описуваних подій послідовність сторінок, які гортає читач; По знайде спосіб позбутися цього. І насамперед найбільш очевидний спосіб: він замінить розповідь описом, де рухові слів протистоїть нерухомість фактів. Це веде до дивних наративних оповідань, як, наприклад, «Острів Феї» або «Маєток Арнгейма», або ще «Котедж Лендор», де По вводить

послідовність після події; але вона при цьому належить до процесу спостереження, а не до факту, який спостерігають. Більше того, ця ж таки тенденція перетворює наративні оповідання на переривчасте нашарування нерухомих моментів. Що таке «Маска Червоної смерті» як не статичне розташування трьох картин: бал, маска, що бентежить, видовище смерті? Або «Вільям Вільсон», де ціле життя зведене до кількох моментів, описаних з найбільшою точністю? Або ж «Береніка», де довга незавершена розповідь (повторювані, не єдині дії) передує зображенню небіжчиці, за яким після рядка крапок іде опис кімнати оповідача? У паузі – на білій частині сторінки – розігралося основне: осквернення могили, пробудження Береніки, божевільний жест, яким її зуби опинилися в скриньці чорного дерева на столі Егауса. Присутня тільки нерухомість, яка змушує здогадатися про вир дій.

По описує фрагменти цілого; а всередині цих фрагментів він обирає ще деталь; він вдається, з точки зору риторики, до подвійної синекдохи. Цю рису відкрив іще Достоєвський: «В його здатності уявляти є особливість, якої немає ні в кого іншого: це сила деталей». Так, зокрема, людське тіло зводиться до однієї зі своїх частин. Приклад – зуби Береніки: «Вони були тут, – а потім там, і всюди, видимі, відчутні; довгі, тонкі і надміру білі, в обрамленні блідих, викривлених мукою губ». Або око старого в «Щирому серці»: «Одне його око було схоже на око грифа, – блідо-синє око з більмом... Я побачив його надзвичайно чітко – все воно було синьо-сірого кольору і вкрите потворною пеленою, від якої замерзав мій мозок у кістках» (цей старий – тільки око і серце, що б'ється – нічого більше). А як забути про відсутнє око в чорного кота?

Отримуючи таке навантаження, деталь перестає бути способом створення відчуття реальності (яким вона буде, наприклад, у Флобера чи Толстого) і стає алегорією. Алегорію цілком влаштовує зникнення розповіді, характерне для По: будучи розгортанням вглиб, а не вшир, вона має певну спорідненість зі статичністю, а отже, з описом. Вся творчість По сповнена алегорії (чим пояснюється – мимохідь – захоплення психоаналі-

тичної критики – сучасної форми алегоричної критики). Деякі оповідання є явною алегорією (одне має підзаголовок: «Історія з алегорією»): як-от «Тиша», «Овальний портрет», «Маленька розмова з мумією» або «Вільям Вільсон»; інші витонченіше відкриваються для алегоричного тлумачення, не обов'язково вимагаючи цього («Лігея» або навіть «Викрадений лист»).

Третій (але не останній) наслідок головного вибору По: в його оповіданнях відчувається бажання обрати предметом літературу – це металітературні оповідання. Така стійка увага до логіки оповідання штовхає його на те, щоб робити з самого оповідання одну зі своїх тем. Ми бачили вже, що існують оповідання, побудовані на «сходженні в безодню»; але ще важливішим видається те, що багато оповідань створено в пародійному тоні й спрямовано як на їхній видимий предмет, так і на якийсь попередній текст чи жанр: це, знову ж таки, гротескні оповідання, з яких лише декілька були перекладені Бодлером. Знайомство з ними публіки, вочевидь, було ускладненим тим, що вони передбачають знання певної *літературної традиції*.

Отже, Едгар По є в усіх розуміннях письменником меж – і це водночас його головна заслуга і, якщо насмілитися так сказати, його межа. Він – творець нових форм, дослідник невідомих просторів, це очевидно, але його доробок є неминуче маргінальним. На велике щастя, в усі часи є читачі, що віддають перевагу маргінальному перед мейнстрімом.

8

Поетичний роман

У романі «Генріх фон Офтердінген» Новаліс тричі протиставляє одна одній дві категорії людей. Першим це робить Генріх під час розмови з купцями, його попутниками; протиставлення стосується, точніше кажучи, «двох шляхів, щоб досягти знання історії людства». «Один, важкий і безкінечний, з численними поворотами – це шлях досвіду; другий – одномоментний стрибок чи щось подібне, і це шлях внутрішнього споглядання. Той, хто рухається першим шляхом, змушений виводити одну річ з інших, і цьому немає кінця; але другий, навпаки, бачить негайно і пізнає одразу, інтуїтивно природу всіх речей і кожної обставини, які він може відтепер розглядати у живій різноманітності їх взаємних зв'язків, порівнюючи одну річ з усіма іншими так само легко, як це можна робити із зображеннями на картині».

Вдруге слово бере сам автор; це відбувається на початку шостого розділу. Ось портрет першої категорії людей: «Люди дії, народжені для справ світу, не баряться з тим, аби вивчати все самим і до всього звикати. (...) Їм не дозволено вдаватися до мовчазних роздумів, піддаватися закликам медитативної думки. Їхній дух ніяк не може замкнутися на собі, а їхня душа не здатна бути умоглядною; їм потрібно, навпаки, невпинно відкриватися зовнішньому світові і виявляти всю свою ревність, готовність та ефективність на службі розуму. Як герої вони є ті, навколо яких стікаються і юрмляться події, котрі чекають лише, аби їх

скеровували і вони здійснювалися. Ці люди мають здібність перетворювати на історичні факти всі примхи випадку, а їхнє життя – то безперервний ланцюг подій, водночас особливих і складних, вражаючих, дивовижних і пам'ятних».

А ось опис другої категорії. «Зовсім іншими є ці зосереджені, спокійні, незнайомі люди, для яких світ є внутрішнім, дія – умоглядною, а життя – таємним і непомітним зростанням сил внутрішнього. Жодна нетерплячість не штовхає їх назовні. Їм достатньо володіти в тиші, і якщо величезна арена зовнішнього світу не вселяє в них ніякого бажання виступити на ній самим, то це тому, що вони вважають її виставу достатньо чудесною і повчальною, щоб проводити свій час у спогляданні її. (...) Надто значні або надто різноманітні події можуть лише збентежити таких людей. Їхньою долею є цілком просте існування, і їм уповні вистачає розповідей і книжок, щоб знати все, що відбувається в світі, і знати все, що він містить. (...) За кожним внутрішнім кроком їх очікують найдивніші відкриття про сутність і значення цього світу. Ці люди – поети...»

І, нарешті, втретє вже Клінгзор коротко говорить про цей самий контраст і обмежується тим, що позначає цілковиту симетрію між обома типами людей: чисті герої, каже він, – «найшляхетніша особистість на противагу поетові, протилежний образ і пара». В іншому порівнянні Новаліс зауважує, що поезія може пробудити героїзм, але протилежне твердження ніколи не буде справедливим.

Можна спробувати схематично показати це протиставлення, щоб утримати його в пам'яті.

ГЕРОЇ	ПОЕТИ
досвід	споглядання
дієвість	роздуми
справи світу	сутність і значення світу
поважні й пам'ятні події	просте існування
участь самої особи в діях	цікавість до зовнішнього прояву світу

тіло	душа
навчання, розтягнуте в часі	негайне пізнання
перехід від однієї речі до іншої через	інтуїтивне сприйняття кожної речі,
дедукцію	взятої окремо, а потім порівняння
безперервний ланцюг подій	збільшення внутрішніх сил
збереження різноманітності й особливостей	таємна ідентичність речей, мікрокосму та макрокосму.

Проте й сам свій роман Новаліс мислить як належний до серії, яка також визначається в протистоянні з іншою. Це можна зрозуміти за кількома короткими зауваженнями, що містяться в чернетках і планах «Генріха фон Офтердінгена». «Не буде чисто історичного переходу до другої частини», – пише він; і далі: «Поетична організованість і узгодженість Генріха». Поетичні, а не історичні організованість і узгодженість. Його друг Тік висловлюється ясніше в «Передмові», де він наводить продовження роману, як його йому описував Новаліс: «Для нього неважливо було описати той чи той епізод, взяти поезію [визначену як загальний сюжет книги] під певним кутом зору і проілюструвати її оповідями та героями: навпаки, як він це дуже чітко зазначає в останньому [насправді, в передостанньому] розділі першої частини, він прагнув висловити саму сутність поезії і висвітлити найглибші її мотиви. (...) Природа, історія, війна чи звичайне життя з усією його банальністю перетворюються й обертаються на поезію...» Історичний або оповідний жанр, котрий згадує Тік так само, як і Новаліс, протистоїть іншому жанрові – поетичному.

Спокусливо, звичайно, ототожнити ці два протиставлення. І сам Новаліс не пропонує нам це зробити. Не лише тому, що він називає «поетами» людей, а тексти – «поетичними»; але також і тому, що друга (і найдовша) згадка обох цих категорій людей виводить на висновок: «По суті і за своїм характером Генріх мав би стати поетом». «Генріх фон Офтердінген» – історія

життя поета, а не героя, втілює водночас поетичний жанр і поетичну людину.

Нинішній читач обов'язково буде вражений розбіжністю між тим, що він бачить на титульній сторінці: «Генріх фон Офтердінген, роман» – досить мало «романних» сторінок чекає на нього далі. Я бачив би пояснення такого враження в протиставленні, яке Новаліс робив між цими двома видами текстів: поетичний роман, з одного боку, прикладом якого може бути «Офтердінген», і роман, який можна було б назвати – на противагу першому – наративним. Я схильний приписати цим двом жанрам не лише ті лаконічно згадувані з приводу текстів риси, а й ті, набагато численніші риси, що характеризують обидві категорії людей. Я навіть вбачав би в родових рисах «Офтердінгена» певний спосіб визначення дискурсу поезії – такого, як його використовували в романтичну епоху та потім. Але як перейти від осіб до класів текстів?

Я не торкатимуся тут кожної з усіх інтуїтивних думок Новаліса, хоча й не випускаю їх із виду; я спробую радше роз'яснити свої власні. Я читаю книжку; я виношу з неї враження, що це «роман-не-такий-як-інші»; і мені одразу спадає на думку визначення «поетичний». Тоді я шукаю в тексті ті речі, які привели мене до цього враження.

Беручи себе за приклад цього сучасного читача, я намагаюся відмітити всі деталі, які з першої сторінки «роману» мені видаються мало «романними». Перша дія, про яку нам розповідають (другим реченням тексту), полягає в тому, що герой – підліток – «думає»: і це дуже малоактивна дія. Втім, він не думає про якусь іншу матеріальну дію, а про слова якогось Чужоземця стосовно (і це все, що ми з цього приводу дізнаємося) почуттів до Блакитної Квітки. Отже, замість дії на кшталт: «Підліток робить те-то й те-то» ми маємо: «Підліток думає, що Чужоземець сказав, що Блакитна Квітка викликала певні почуття»: сама з'являється тільки на третьому етапі. Те саме стосується і другої дії, яка знову є спогадом про почуті колись розповіді.

Наступна дія: підліток бачить сон; і вона вводить у розповідь про його думки. Спогад і сон мають між со-

бою те спільне, що вони переміщають розповідь на інший рівень, що вони відкривають нову оповідну лінію і тим самим призупиняють початкову розповідь. У цьому сні мене спиняють два елементи. Генріх бачить уві сні, що йому сняться «невимовні події»: зрив, який стає для нас уже знайомим і який припиняє одну з розповідей, хоча й не може при цьому доносити до нас другу. Другий елемент знаходиться наприкінці сну, і він стає по-справжньому примітним тільки якщо забути, що ми уві сні: це перетворення блакитної квітки в «ніжне обличчя». Якщо ми не припускатимемо надприродного, то слід шукати певний алегоричний сенс у цих словах: тотожність між квіткою й жінкою є, можливо, лише метафоричною?

По завершенні сну ми приходимо до нової дії, але характер у неї аж ніяк не активніший: підліток (Генріх) і його батько починають абстрактну розмову про природу снів. Ні вона сама як дія, ні зміст цієї розмови нічим не впливають на перебіг розповіді. Сон у ній розглядається як спосіб спілкування: отже, вони спілкуються про спілкування. Згадується про сни інших людей, хоча при цьому й не розкривається, про що саме були ті сни: Генріх каже, що капелан якось розказав йому свій сон.

У свою чергу, батько ділиться спогадами про зустріч з одним старим і про розмову, що зав'язалася між ними, а розмова та була про поезію. Отже, батько, розповідає, що старий розповів йому, що розповідають поети... Потім він пригадує сон, що наснився йому двадцять років тому; тут мене вражає з першого разу, як і Генріха, схожість цього сну з його власним: в обох снах кожен бачив, як він заходить у якусь печеру в горі, як його засліплює світло, як виходить на рівнину і знаходить незвичайну квітку. Цей паралелізм ще більше, на мою думку, послаблює реальність, хай навіть і вигадану, описуваних дій, адже ця реальність заплутана вже тим, що йдеться про сни. Читаючи вдруге, я відкриваю нові паралелі між іншою частиною цього сну і загальним розвитком історії; те ж саме стосується і частини попереднього сну Генріха (смерть коханої). На завершення розділу – кінець цієї останньої розповіді про сон.

Резюмуючи моє враження, можна сказати: перша розповідь дуже обмежена, оскільки її весь час переривають другорядні розповіді; її можна, не надто скорочуючи, викласти так: Генріх щось пригадує, бачить сон, прокидається, говорить про сни взагалі, слухає, що про це каже його батько. Ця стислість не компенсується в розповідях другого ступеня (які, до речі, теж часто своєю чергою перериваються розповідями третього ступеня): дії, з яких вони складаються, так само як і дії першої розповіді, спочатку внутрішні, а крім того, не мають жодних наслідків для подальшого перебігу історії. Паралелізм і алегоричність довершують створення враження, цілком відмінного від того, яке звичайно залишають «романи».

Тоскно було б продовжувати це читання сторінка за сторінкою. Гадаю, що одні й ті самі прийоми підтримують «поетичну» атмосферу впродовж усього цього роману. Спробуємо розібрати їх по одному, враховуючи й інші їхні появи. Увагу нашу привертають чотири типи фактів: характер дій; обрамлення розповідей, або розповіді другого ступеня; паралелізми; алегоричність.

1. Характер дій. У першій частині «Генріха фон Офтердінгена» виділимо помітні дії, які виконуються героєм: Генріх їде і приїздить у потрібне місце, не зустрівши на своєму шляху жодної перешкоди; на місці він закохується в Матильду, яка відповідає йому тим самим. Це все, і ми можемо стверджувати, що цього небагато для ста двадцяти чотирьох сторінок тексту. Цих дій мало, і, більше того, в них немає нічого надзвичайного, це не якісь «вражаючі й пам'ятні події», якщо вживати термінологію Новаліса; якість не компенсує кількість.

Але для того, щоб отримати цей результат, я мусив вдатися до кількох обмежень: залишив тільки помітні дії, та й то – ті, про які розповідає автор. Так, у деяких обрамлених одна в одну розповідях зустрічаєш більше помітних дій, як-от у історіях, які розповідають купці, чи в словах Суліми, рудокопа та пустельника; облишмо поки що ефект від такого обрамлення. У розповіді автора є багато інших дій; але їх хочеться радше, як це й пропонував Новаліс, назвати «роздумами». Це своєрідні дії другого ступеня: не тому, що про них розповідає друго-

рядний оповідач, а тому, що вони можуть відбуватися тільки як відповідь на якусь іншу дію, обов'язково попередню. Це, наприклад, «пригадувати» або «думати про», або «роздумувати»; і все це – основна діяльність Генріха. Його інтерес до «видовища світу» далеко перевищує його власну участь у перебігу подій.

Ще один вид діяльності, яку дуже полюбляють герої книги, це розмови («розповіді й книги» займають велику частину їхнього часу); і ця дія помітна. Хоча слід звернути увагу на характер слів, що тут виголошуються, та на їх місце в різних розмовах. То правда, що розмова є дією першого ступеня в тому розумінні, в якому ми тут вживали цей термін; але в такому разі до уваги береться сам акт розмови, а не те, про що люди спілкуються: щоб Шехерезада залишилася живою, вона мусить говорити (добре), і не має значення, що саме вона казатиме. Проте цей аспект слова не підноситься в романі Новаліса: жодної особливої уваги не приділяється самому тому фактові, що герої розмовляють.

Однак чисто транзитивне слово ще не суперечить духу роману; досить згадати прийом, властивий шахрайському авантюрному роману, де герої нанизують (або вставляють) одну історію на іншу: якщо саме слово не є дією в прямому розумінні, то його зміст може бути розповіддю про дії. Але, крім кількох наведених винятків, це не стосується слів, якими обмінюються герої «Генріха фон Офтердінгена». Їхні висловлювання діляться, власне, на дві основні категорії. З одного боку, це – вірші, які розказують чи співають. У третьому розділі майбутній поет охоплений спочатку «невідпорним бажанням написати кілька слів на папері»; пізніше він співає своєму тестеві пісню з віршів. У четвертому розділі чуємо спочатку «Гімн хрестоносців», потім «тонкий і чарівний жіночий спів». У наступному розділі рудокоп співає двічі, а пустельник один раз. У шостому розділі спочатку співає Шванінг, потім Клінгзор. У своїх планах на другу частину Новаліс зазначав: «Вступний і заключний вірші і назви для кожного розділу. Між кожним розділом говорить поезія».

Часто трапляється другий тип розмови, розмова на загальну тему; власне, такими є більшість діалогів у

«Офтердінгені». Ми бачили вже, що батько й син розмовляють про сон взагалі; а Генріх розмовляє з купцями про шляхи пізнання історії. В іншій розмові тих самих осіб порівнюється живопис, музика й поезія так само, як у бесіді Генріха й Клінгзора. У четвертому розділі ведуть розмову про релігію; в п'ятому – про багатства, заховані в надрах землі, та про переваги й незручності самотності. Навіть між Генріхом і Матильдою розмова точиться більше навколо коханні взагалі, ніж навколо почуття, що їх єднає: їх цікавить більше «сутність» кохання, ніж його «справи».

Ці внутрішні (рефлексія) або абстрактні (дискусії) дії нейтралізують навіть рідкісні миті дії в прямому сенсі. Такими є зустріч Генріха з Матильдою; або зустріч рудокопа та його супутників з пустельником. Можна навіть подумати, що, нарешті, ми маємо ситуацію, гідну роману жахів (*gothic*): відвідання печер уночі, знайдені скелети невідомого походження, спів під землею. Далі заходять у іншу печеру, в якій сидить чоловік. Що ж відбувається при цьому? Рудокоп і самітник починають *вельми абстрактну розмову про смисл життя в суспільстві*. В інший спосіб численні роздуми, якими супроводжується найменша дія (наприклад, від'їзд Генріха), відіграють ту найбільш нейтралізуючу роль.

Мало «романні» самі по собі, дії в «Офтердінгені» ведуть до схожого ефекту тим, як вони зв'язуються одна з одною. Найпотужніші системи причин, які діють у романах, поділяються на два типи: або якась подія викликає іншу (це – класичний приклад розповіді про пригоди); або нова дія сприяє розкриттю прихованої правди. Жоден із цих двох типів причинності не представлено в нашій книзі; в ній ми не бачимо жодної таємниці, а причинність подій обмежується періодами на кшталт від'їзд – подорож – прибуття. Ще однією формою виявлення причинності є форма психологічного роману: всі дії сприяють створенню характеру (дещо інакше, ніж у «Характерах» Ла Брюйєра, де характер продукує серію дій, які його ілюструють). Проте не можна сказати, що Генріх – це характер, а мистецтво психологічної мотивації цілковито чуже Новалісу. Зрештою, в його романі ми не знаходимо також і тієї причинності, яку я називав

«ідеологічною» і яка полягає в тому, що всі дії породжуються якимсь абстрактним законом, наприклад концепцією моральної природи людини, як це відбувається приблизно в той же самий час в «Адольфі» Констана.

Однак різні події, про які розповідається в «Офтердінгені», не позбавлені зв'язку між собою. Майже як у психологічному романі, всі вони сприяють формуванню Генріха: не його характеру, а його духу. Кожна наступна зустріч дає йому змогу відкрити для себе частину людства чи світу і збагачує його внутрішній світ. Втім, найкраще буде нагадати слова Новаліса: життя Генріха – це «таємне й непомітне зростання внутрішніх сил». «Все, що він бачив, все, що він чув, відбувалося, як видається, лише для того, щоб зняти з нього ще один замок усередині його самого, відчинити йому нове вікно». У «Фрагменті» це сказано ще з більшою силою: «У "Генріху" дається, зрештою, вичерпний опис внутрішнього перетворення глибини душі (*innern Verklärung des Gemüts*)». Установче перетворення розповіді очевидне; але перетворюється тільки *Gemüt*; і це перетворення відбивається повністю у внутрішніх подіях, про які Новаліс не розповідає, а, швидше, робить вичерпний їх опис.

2. *Обрамлення.* Цілком очевидно, що обрамлення не відіграють у Новаліса тієї самої ролі, як, наприклад, у «Дон Кіхоті»; можна навіть сказати, якщо брати до уваги їх комплекс, що вони є наративними тільки як виняток. У більшості випадків, як ми це бачили, одне в одне обрамляються співи чи абстрактні роздуми. Часто також Новаліс каже про розповідь, але не уточнює її змісту: так, у першому розділі було зі словами Чужоземця чи зі сном капелана. В інших місцях він обмежується реченнями на кшталт: «Я чув колись, що розповідають про старі часи»; «якщо й було в нього уявлення про світ, то тільки через розповіді, які він міг чути»; «мати Генріха заходилася розповідати йому про веселе життя в Швабії, повідомляючи йому тисячі речей про цей край»; «розмова точилася навколо війни, спогадів про давні пригоди» і т. д. Новаліс уважніше ставиться до зображення висловлювання, ніж до відтворення висловленого. Візьмімо ще приклад з першої історії про поета, роз-

казаної купцями. Вони кажуть, що під час їхніх минулих подорожей хтось розповів їм про поета – автора чудових творів; але самі ці твори як завершення цього потрійного обрамлення вже не наводяться.

Щодо деяких чисто наративних обрамлень (друга розповідь купців, розповіді Суліми, рудокопа, пустельника, казка Клінгзора), то навіть якщо залишити осторонь усе те, що відрізняє їх від традиційних розповідей, не можна не констатувати, що їхній розрив з первісною розповіддю робить події, про які йдеться, менш захопливими, вводить додаткову відстань між ними й читачем.

3. *Паралелізм.* Тенденція до схожості чи до ототожнення керує зв'язком між численними елементами роману; у своїй «Передмові» Тік так зображав цю характерну рису: «Тут підносяться всі типи відмінності, якими епохи відділяються одна від одної, а світи вороже протистоять один одному». Головним є паралелізм між двома частинами; оскільки друга частина ніколи не була написана, треба знову надати слово Тіку: «Ця друга частина зветься "Звершення", так само, як перша отримала назву "Чекання", тому що в ній мало б розв'язатися і здійснитися все те, що в першій вгадувалося й передчувалося». Таким чином, Генріх неначе «пережив заново, але в новому і більш широкому плані, ніж у першій частині, свій досвід природи, життя і смерті, війни, Сходу, історії й поезії».

Цей загальний паралелізм примножується безліччю способів. Ми бачили вже, як схожі між собою сни батька й сина; Тік теж повідомляє нам, що на початку другої частини «садівник, з яким розмовляє Генріх, – той самий старий чоловік, який колись зустрічав батька Генріха». Побачивши Матильду, Генріх подумав: «Хіба ж не так само було в моєму сні, коли мені явилося видіння Блакитної Квітки?» Ототожнення одних героїв з іншими, до речі, дуже поширене в Новаліса, і він пише, наприклад, у плані другої частини: «Клінгзор – монарх Атлантиди. Мати Генріха – Уява, його Батько – Сенс. Шванінг – Місяць, король, збирач старожитностей – це Рудокоп, а також і Залізо. (...) Імператор Фрідріх – Арктур». Матильда – це також Кіанея і водночас Суліма

(і ще Поезія, Блакитна Квітка, Едда), і Новаліс пише далі: «Дівчина триєдина (*dreieiniges Mädchen*)». Це все, як він казав, «фігури картини», які пропонують порівнювати і навіть міняти одна одну.

Коли обрамлена розповідь схожа на розповідь, в яку вона обрамлена, а отже, частина схожа на ціле, або, говорячи словами Новаліса, коли ми знаходимо «зменшений образ великого світу», ми маємо справу з типом оповіді, що нині звуть «сходження в безодню». Що вражає у «Офтердінгені», то це велика кількість таких образів. Вони належать тут до двох видів: одні говорять про мистецтво чи поезію взагалі (про код), інші – про цю конкретну книгу (про ідею). Перші нас не здивують: Тік повідомляв про плани Новаліса написати нові романи, щоб описати в них інші сюжети, «так само, як щодо поезії він робив це в "Офтердінгені"»; головним героєм книги є саме поет. Купці, пустельник, Генріх і надто Клінгзор ведуть дуже витончені розмови про поезію; більше того, ми бачили, що навіть говорячи про типи людей, вони фактично не полишали сюжет. Сходження в безодню самого роману теж повторюється багато разів; ми зустріли це, принаймні частково, в снах на початку; злиття персонажів розкривають нам ще й інші: оповідь, яка заповнює третій розділ, є зменшеним образом усього цілого, оскільки Клінгзор – цар Атлантиди, а Генріх – поет, що бере його дочку. Те саме стосується і розповіді Клінгзора. «Фрагменти» з книги передрікають інші, нереалізовані відблиски: «Історія самого *роману*». «Вона розповідає Генріхові його власну історію».

Але найбільш довершену і вражаючу безодню ми бачимо в п'ятому розділі, де Генріх знаходить своє власне життя в книжці пустельника. Щоправда, він не знає мови цієї книги, але може зрозуміти розповідь мініатюр; схожість «повна, дивовижна»; він бачить навіть «мініатюру, на якій він упізнає печеру, а поруч із собою старого рудокопа і пустельника»: він майже бачить себе на картинці, де він зображений, коли дивиться на картинку, і т. д. Єдина різниця в часі: «на всіх був інший одяг, неначе з інших часів». Пустельник пояснює, що це «роман про казкову долю одного поета, де поетичний геній

зображений в розмаїтті своїх форм і дістає високу похвалу». Паралель стає геть захоплюючою, коли, знаючи долю «Генріха фон Офтердінгена», ми дізнаємося, що «в цього рукопису немає кінця».

Поруч із цими повторами й роздвоюваннями, що їх бачить читач, існують ще й інші, другого штибу, які пов'язані лише з тим, як герої сприймають довколишній світ. Їхнє життя сповнене передчуттів: так, мати передбачає, що Генріх познайомиться в Шванінга з дівчиною; у самого Генріха тієї миті, коли він залишає своє місто, виникає передчуття всього того шляху, що чекає на нього; він відчуває себе «цілковито сповненим чудових передчуттів» при зустрічі з Матильдою; при цьому, хоч би якою була подія, у героїв враження, що вони вже її переживали: в цьому світі, де часовий перебіг втратив істотність, вже немає первісного досвіду, повторення є початковим, відчуття «вже-знаного» стає загальним. «Коли старий замовк, у Генріха виникло враження, що він десь уже чув цей спів». «Генріх мав відчуття вже-баченого і таке враження, ніби він ступає по паперті внутрішнього й таємного палацу землі». Таке саме відчуття щодо Клінгзора пояснюється, принаймні частково, тим, що Генріх познайомився з книгою пустельника: різні форми паралелізму взаємно мотивують одна одну.

4. *Алегоричність*. Схильність до алегорії, тобто примус, здійснюваний на читача, з тим, аби він не хапався за перший смисл прочитаних слів, а шукав їхнього другого значення, була в Новаліса свідомою, адже в своїх чернетках він говорив про «жахливі алегорії», «алегоричних персонажів»; Тік писав у «Передмові» про «алегоричний характер» і робив такий висновок: «Все збігається і розчиняється в алегорії». Новаліс застерігав себе: «Але не надто алегорично».

Прихована в інших місцях, алегорія особливо виявляє себе в розповіді Клінгзора. Вона має тут декілька ознак. Однією з них, цілком очевидною, є добір власних імен: подібно до алегоричних персоніфікацій, героїв звуть Ерос, Писець, Міф, Аврора, Сонце, Місяць, Золото, Цинк і т. д. Іншою, більш розпливчастою, є сама складність розуміння послідовного розвитку розповіді, якщо триматися тільки буквального смислу. Надпри-

родне (парадигматична незв'язність) і дивність взаємозв'язків (синтагматична незв'язність) відіграють тут роль ознак алегорії і змушують нас іти шляхом тлумачення, що не залежить від головної семантичної неперервності.

Здається, що на цій стадії можна вважати доведеною наступність двох протиставлень: протиставлення жанрів і протиставлення людей. Залишається з'ясувати, чи справедливим є термін «поетичний», чи, з іншої точки зору, яка текстова підстава для всіх цих прийомів. Можна одразу сказати, що жоден із них сам по собі не є специфічно поетичним, якщо брати до уваги принаймні їхній загальний опис; обрамлення і паралелізм, зокрема, можна легко спостерігати в найбільш «романних» (або наративних) романах. Лише спільна дія чотирьох текстових ознак (серед інших) здатна справляти це враження; вони взаємно визначають одна одну, змушують нас тлумачити їх у той чи інший спосіб, тягнуть одна одну в одному й тому самому напрямку. Ці прийоми поетичні, якщо вони є такими, лише в тому, що їх з'єднує. Крім того, не слід забувати, що те, що я тут аналізую, це – моє інтуїтивне розуміння поетичного, а не те, як його розумів Новаліс (хіба що те й інше збігаються, чого не можна виключити).

Втім, я знаходжу для всіх чотирьох прийомів не один спільний знаменник, а, радше, два. Першою причиною цього є ліквідація панування логіко-часової послідовності фактів, її заміна порядком «відповідностей». У «Генріхові фон Офтердінгені» панує протилежне тому, що Новаліс називав «важким і безкінечним шляхом» або ще «безперервним ланцюгом подій», які керують романом «героїв», наративним романом. Цей ефект досягається, зокрема, (*а*) паралелізмами: схожість у поетів, відмінність у героїв; (*б*) способом формування послідовного розвитку дій; (*в*) відхиленнями, які породжує обрамлення. Другою причиною є тенденція до руйнування будь-якого зображення: якщо опис (нерухомий) чуттєвого світу уникнув ударів першої серії прийомів, то тепер опис і оповідь, тобто всілякий вимисел, неначе розчиняються, стають прозорими. Цьому сприяють на-

самперед пасажі із загальними розмовами (що їх ведуть автор або персонажі), вірші і, в інший спосіб, тенденція до алегорії. Різниця знаходиться тут на рівні «договору на читання», що зв'язує читача з текстом: поетичне читання має свої власні правила, які не зобов'язують, як це відбувається у фантастиці, до побудови уявного світу.

Клінгзор казав: «Поезія – це сам спосіб дій людського духу», вона не лишає поруч із собою місця для жодного іншого жанру; але він також додавав: «Поет, навіть якщо він водночас і герой, це – чистий Божий посланець», і так він повертається до відмінності, оскільки літературні жанри виявляються, таким чином, текстовою проекцією різноманітності позицій, що їх займають люди щодо життя.

9

«Осяяння»

Мій розум зневажають так само, як і хаос.
Що моє небуття перед заціпенінням, що на вас чекає?

Рембо. Життя I.

Справжня «проблема "Осяянь"» є, звичайно, не хронологічною, а семантичною: про що йдеться в цих загадкових текстах? І що хочуть вони сказати? Оскільки написано про Рембо надзвичайно багато, не можна не звернутися до цієї літератури, щоб знайти в ній відповідь; і хоча більшість авторів набагато більше цікавилися його подорожами в Англію чи в Хараре, його гомосексуальними стосунками чи пристрастю до наркотиків, ніж смислом цих текстів, існує, однак, чимало розвідок, присвячених тлумаченню «Осянь». Втім, коли їх читаєш, складається враження, що вони, як правило, не доходять або одразу переходять за межі реальної проблеми, яку порушує ця збірка «віршів у прозі». Щоб визначити мою власну реакцію стосовно тексту, я мушу коротко оглянути різні попередні дослідження, та пояснити, в чому вони мене не задовольняють.

Назвемо *евгемеристською критикою* першу форму реакції на текст Рембо, яку не можна, як на мене, по-справжньому назвати «тлумаченням». Античний автор Евгемер сприймав Гомера як джерело відомостей про описуваних у епопеї осіб та місця, як правдиву (а не ви-

гадану) розповідь; при евгемеристському підході в тексті негайно шукають ознак реального світу. Хоч як це дивно, але текст Рембо, який видається так мало пов'язаним з дійсністю, найчастіше читався як джерело інформації про життя поета. Справа це тим більш ризикована, що життя його залишається все ще мало відомим, а поетичні тексти часто є єдиним джерелом, яке ми маємо: біографія будується на основі доробку, і намагаються створити враження, що пояснюють творчість поета його життям!

Спробуємо судити про це на прикладі одного з найлегших для розуміння текстів «Осяянь» – вірша «Простолюд». Вислів «цей теплий лютневий ранок» і вказівка на те, що місцем дії не є південь, викликають такий коментар з боку Антуана Адама: «Ми в одній з північних країн, у лютому, і температура тут зараз помірна. Відомо, що за період з 1872 по 1878 р. температура була особливо м'якою в 1878 р. (середня температура в Осло: -0,7°С). Розповідають про поїздку Рембо до Гамбурга навесні 1878 р., і ця неясна, дещо змінена вказівка може відповідати віршу «Простолюд». На це Чедвік відповідає, що поема написана в лютому 1873 р., оскільки «Таймс» пише про повені в Лондоні в січні; а в тексті йдеться також і про воду, «залишену повінню від минулого місяця». Критикам доводиться виявляти метикуватість, гідну Шерлока Холмса, аналізуючи зведення про метеорологічні події за десяток років; проте вони не в змозі підтвердити свої гіпотези, такою бідною є початкова інформація (навіть коли вона «дещо змінена»).

Але проблема, звичайно, не в цьому. Навіть коли б деталі тексту узгоджувалися з метеорологічною історією, перехід від них до цієї історії залишався б дуже небезпечним: він передбачає, що треба забути про найелементарнішу різницю: між цією історією й вигадкою, між документами й поезією. А що як Рембо писав не про реальну повінь, не про теплу зиму, яка була й насправді? Те, що таке запитання можна поставити і дати на нього ствердну відповідь, робить непотрібною всю ерудицію Адама чи Чедвіка. Щоб знати це, досить було прочитати, що писав Рембо: «Твоя пам'ять і твої почуття будуть лише поживою твоїх творчих поривів» («Юність IV»).

Припустимо, однак, що текст таки описує життя Рембо. Якщо я вагаюся, щоб назвати такий висновок тлумаченням, то це тому, що він являє собою, в крайньому разі, певний внесок у вивчення біографії поета; і він аж ніяк не є поясненням його тексту. «Диявольський доктор» з «Бродяг» спрямований, можливо, на Верлена, як це на всі голоси твердили критики слідом за самим Верленом, а річка, «широка, як морська протока», в «Мостах» є, можливо, описом Темзи, як стверджує, наприклад, Сюзанна Бернар; але ніхто не пояснив смисл тексту, ототожнюючи його (якщо припустити, що таке буде зроблене) з походженням його частин. Сенс кожного слова і кожного речення визначається тільки в зв'язку з іншими словами, іншими реченнями цього тексту; мені соромно виголошувати таку очевидність, і проте її, напевно, не знають дослідники Рембо. Так, коли С. Бернар зауважує стосовно «Королівського панування» — іншого особливо ясного тексту «Осяянь», що: «Текст, з огляду на нинішній стан наших знань, залишається неясним», то це її зауваження, як на мене, аж ніяк не стосується нашого питання: жодне випадкове відкриття, жодний біографічний ключ не зроблять цей текст яснішим (він, до речі, цього не потребує), адже привід, що живив «пам'ять», і «почуття» не допомагають встановленню смислу.

Другою позицію щодо тексту Рембо є *етиологічна критика.* Але й тут ми знову ж таки не можемо по-справжньому говорити про тлумачення: замість шукати смисл тексту, ставлять запитання про причини, що спонукали Рембо висловлюватися саме так. Референційна прозорість поступається тут місцем прозорості, спрямованій на автора, чий текст є, власне, не вираженням, а своєрідним симптомом. Найбільш поширеним є таке пояснення: Рембо пише такі незв'язні тексти тому, що зловживає наркотиками; Рембо пише під впливом гашишу. То правда, що деякі вірші, наприклад «Ранок сп'яніння», можуть створювати враження, що вони описують життя наркомана. Такий висновок не є очевидним, та навіть якби це було так, ми не отримали б нічого нового для розуміння тексту. Казати нам, що Рембо вживав гашиш, коли писав той чи інший вірш, значить

подавати інформацію, так само мало корисну для тлумачення цього тексту, як і та, за якою він писав у ванні, чи в рожевій сорочці, чи при відчиненому вікні. Вона може лише, щонайбільше, сприяти фізіології літературної творчості. Запитання, яке ми мали б ставити, читаючи «Ранок сп'яніння» та інші подібні тексти, не в тому, щоб знати, чи був автор у стані наркотичного сп'яніння, а як розуміти цей текст, якщо не відмовлятися від пошуку смислу. Як реагувати на цю незв'язність або на цю видимість незв'язності?

До етиологічної критики належать також коментарі, де говориться: цей текст дивний, тому що він описує оперну виставу; або картину чи гравюру; або, як пише Делає про «Квіти», тому що Рембо лежить у траві на березі ставка і дивиться на рослини зблизька; Тібоде уявляє в «Містичному» виснаженого мандрівника, що лежить на землі, закинувши голову, і дивиться на зорі. Тут знову ж таки критик задовольняється тим, що визначає (*наскільки ж проблематично!*) досвід, який, можливо, спонукав Рембо написати цей текст, і не питає себе, що він означає. Таке твердження, проте, може трансформуватися в рамках тлумачення за умови, що говоритимуть не про картину, яку мав бачити Рембо, а про ту, яку змальовує його текст; за умови, отже, що говоритимуть про живописний результат (а не про привід).

Дві інші позиції критиків, які я хотів би тут розглянути, належать до тлумачення: вони прагнуть пояснити смисл чи структуру тексту. Втім, роблять вони це *в такий спосіб, який*, на мою думку, стирає те, що є в «Осяяннях» найбільш характерного, а отже, забувають найважливішу частину їхньої ідеї. Ситуація відносно проста, коли йдеться про *критику езотеричну*. Як і всілякі інші неясні тексти, «Осяяння» були предметом багатьох езотеричних тлумачень, які все прояснюють: кожний елемент тексту, або принаймні кожний проблематичний елемент, замінюють іншим, що береться з якого-небудь варіанта універсального символізму, від психоаналізу до алхімії. Дивний «син Сонця» з «Бродяг» стає єдністю, або любов'ю, або фараоном; веселка в «Після потопу» стає пуповиною;

а «Квіти» – чистою субстанцією, що міститься в металі. Такі тлумачення ніколи не можуть бути ні підтверджені, ні, до речі, заперечені, і через це вони мало цікаві; до цього слід додати, що вони перекладають текст *шматок за шматком, не беручи до уваги його композицію*, а цілком ясний кінцевий результат не дає змоги пояснити початкову неясність: навіщо було Рембо зашифровувати досить банальні думки?

Четвертий і останній підхід до тексту Рембо заслуговує на назву *парадигматичної критики.* У ньому виходять з явного чи імпліцитного постулату, що наступність не має значення; що завдання критика полягає в тому, аби зблизити більш або менш віддалені елементи в тексті, показати їхню однаковість, чи протилежність, чи спорідненість; одне слово – що істотною є парадигма, *а не синтагма. Текст Рембо, як і будь-який інший,* піддається таким операціям, незважаючи на те, чи проводяться вони в тематичному, семантико-структурному, граматичному чи формальному плані. Біда в тому, що таким чином зникає будь-яка різниця між «Осяяннями» і всіма іншими текстами. Річ у тім, що представник парадигматичної критики розглядає всі інші тексти так, немовби вони – «Осяяння», не мають порядку, зв'язності та наступності, оскільки навіть коли б він і знайшов усе це, то не брав би до уваги, а будував би на їх місці відкритий ним самим парадигматичний порядок. Але те, *що могло видаватися суперечним в аналізі інших текстів* (постулат неістотності синтагматичного виміру), дає неприпустимий результат щодо «Осянь», оскільки ми вже не маємо жодного способу висловити вражаючу рису цього тексту – його поверхову незв'язність. Трактуючи всі тексти так, нібито всі вони – «Осяяння», представник парадигматичної критики вже не може сказати, чим самі «Осяяння» відрізняються від інших текстів.

Я хотів би сформулювати, зважаючи на всі різновиди стратегії літературознавців, іншу позицію, якої, на мій погляд, вимагає текст «Осянь». Вона полягає в тому, щоб серйозно сприймати складність читання; щоб не вважати її просто вибоїною на шляху, випадковою відсутністю засобів, які мали б привести нас до найтоншого смислу, а щоб зробити з нього сам предмет нашого

розгляду; подумати, можливо, суть «Осяянь» – в самому способі появи (або ж зникнення) смислу, а не в тематичній чи знаковій декомпозиції. Чи не слід змінити кут зору так, щоб пояснення тексту поступилося – у випадку з «Осяяннями» – *ускладненню тексту*, яке висвітлить принципову неможливість будь-якого «пояснення».

Коли в тексті Рембо йдеться про світ, автор одночасно докладає всіх необхідних зусиль, щоб допомогти нам зрозуміти, що цей світ не є *правдивим*. Це будуть надприродні й міфічні істоти чи події, як-от потрійна метафора в «Bottom», богиня в «Світанку», янголи в «Містичному» або двостатева істота в «Античному»; предмети й місця, що сягають небачених розмірів: «Це склепіння – сталева мистецька конструкція поперечником близько п'ятнадцяти тисяч футів» («Міста II»), «Сто тисяч вівтарів собору» («Після потопу»), область, що разом з околицями мис таких самих розмірів, як і Аравія («Високий мис»), численні мости різноманітних форм («Мости»). Або це просто фізично можливі предмети, але такі неправдоподібні, що неможливо повірити в їх існування: наприклад, кришталеві бульвари в «Метрополітені» і бульвари з риштувань у «Сценах», собор посеред лісу («Дитинство III») і «вбиральні з дерева й кришталю, що рухаються по рейках і на невидимих коліщатках» («Міста I»), рояль в Альпах і розкішний готель на полюсі («Після потопу»).

Коли з'являються географічні підказки для того, щоб, сказати б, угамувати пристрасть Евгемера і дати змогу визначити місця, про які йдеться, Рембо, неначе задля сміху, досхочу змішує країни й континенти. Казковий мис нагадує Епір і Пелопоннес, Японію й Аравію, Карфаген і Венецію, Етну і Німеччину, Скарборо і Бруклін, а ще, ніби всього того було не досить, «Італію, Америку й Азію» («Високий мис»). Ідол водночас «мексиканський і фламандський», у кораблів «грецькі, слов'янські, кельтські» назви («Дитинство I»); аристократи – німецькі, японські й гуаранійські («Метрополітен»); в «Історичному вечорі» зібрані докупи Німеччина, татарські степи, Піднебесна, Африка і навіть «Західні краї». Де країна, яку описують ці тексти? Цьо-

го не зможе з'ясувати науковий диспут шанувальників Яви зі знавцями Англії.

Часто якась фраза чи слово в тексті відкрито роз'яснює, що описувана річ є лише образом, ілюзією, сном. Неймовірні мости зникають у світлі сонця: «Білий промінь з небесних висот розвалює цю комедію» («Мости»), і наводяться координати казкових міст: «Чия міцна рука, яка добра година поверне мені той край, звідки походять мої сни і мої найслабші відрухи?» («Міста I»). Істоти, згадувані в «Метрополітені», це – «фантасмагорії». Сон уже не є для Рембо, як це було, наприклад, у Бодлера, тематичним елементом, а радше механізмом читання, вказівкою на те, як потрібно тлумачити текст, що у вас перед очима. Персонажі «Параду» одягаються «із присмаком поганого сну», а гори з «Міста I» теж зі «сну»; «і візники, і коні зі сновидь» їдуть у «Вульгарному ноктюрні», і саме сон розповідають «Чарування». Вже давно відзначають театральний, «оперний» словник «Осяянь»; замість вбачати в цьому доказ того, що Рембо під час свого перебування в Лондоні ходив у театр, чи не слід помітити тут ознаку фіктивності, ілюзорності предмета, про який іде мова? Хіба не неіснування характеризує стільки згадуваних предметів – від «неможливих мелодій» «Історичного вечора» до корчем, які «ніколи не відчиняться» («Метрополітен»), і до парків невидимих замків – «втім, там немає на що дивитися» («Дитинство II»)? Всі краї в «Осяяннях», а не тільки арктичні квіти, про які говориться у «Варварському», заслуговують на цей різкий і остаточний коментар: «Вони не існують».

Зауважимо, що вказівка на фіктивність об'єкта є лише найбільш умовним способом поставити під сумнів здатність тексту говорити про той чи інший світ. Поруч із такою дискваліфікацією об'єкта спостерігається і дія, набагато підступніша, на здатність самого дискурсу слугувати об'єктом посилання. Істоти, на які вказує текст «Осяянь», переважно невизначені: ми не знаємо, звідки вони з'являються і куди зникають, і шок тим сильніший, що Рембо, вочевидь, навіть не помічає цієї невизначеності й продовжує вживати означений артикль, щоб уводити їх як саме

по собі зрозуміле. *Ці* коштовні камені, квіти, головна вулиця, вітрини, кров, цирки, молоко, бобри, склянки для кави, великий дім, діти в жалобі, казкові картинки, каравани: всі ці предмети виникають («Після потопу») одні поруч з одними, і при цьому ми нічого про них не знаємо, а поет цього не помічає, бо говорить про них так, неначе ми все розуміємо. Як знати – без додаткових деталей, без інших підказок – що таке «оперний пролом»? Що означає – «кликати свистом грозу»?, «Качатися в гавканні собак»? («Вульгарний ноктюрн»). «Дівчина з помаранчевими губами» («Дитинство I»), «мирні звірі» («Дитинство IV»), «самотній, спокійний і красивий старий» («Фрази»), «музика древніх» («Метрополітен»), «орнаментальний сік» («Fairy») і чимало іншого вочевидь вказують на якийсь конкретний предмет, про який за браком додаткової інформації ми не знаємо нічого і який нам невимовно важко уявити: ці предмети з'являються на надзвичайно малий час осяяння.

Взяті кожний окремо, ці згадувані предмети невизначені – настільки коротко, блискавично коротко вони згадуються. Тоді починаєш шукати реляційне визначення предметів стосовно одне одного або, що одне й те саме, частин тексту між собою. І саме тут шок виявляється найбільш різким: «Осяяння» піднесли переривчастість як принципову норму. Відсутність організації Рембо перетворив на принцип побудови цих текстів, і цей принцип діє на всіх рівнях, від цілого вірша до сполучення двох слів. Це очевидно, наприклад, у *відносинах між абзацами: їх немає*. Якщо припустити, що кожний абзац «Метрополітену», наприклад, резюмується іменником, що завершує його – а це весь час ставить нові проблеми, – то який зв'язок єднає в одному й тому самому тексті «місто», «битву», «сéло», «небо», «твою силу»? Або – в «Дитинстві I» – що виправдує перехід від ідола до дівчини, танців і принцес? *Всі тексти «Осяянь», а не лише якийсь один із них, могли б мати цю багатозначну назву «Фрази».*

Можна було б сказати, що перехід до наступного абзацу свідчить принаймні про зміну теми і виправдовує відсутність наступності. Але речення всередині абзацу

чи навіть однієї фрази нагромаджуються так само неорганізовано. Прочитаймо третій абзац «Метрополітену», який і без того вже досить відокремлений від сусідніх:

Зведи-но голову: аркоподібний дерев'яний міст; останні з городів Самарії; розмальовані маски під ліхтарем, що його так шмагає холодна ніч; юродива ундина у тріскотливім платті внизу, біля ріки; світлясті черепи на тлі горіхової барви та інші фантасмагорії – село.

Але що зв'язує всі ці «фантасмагорії» в одній фразі? Що дає змогу продовжити в одному й тому самому абзаці: «Бобри будували. Кавові склянки димилися в кав'ярнях» («Після потопу»)? І ми вже не знаємо, чи потрібно більше дивуватися незв'язності описуваного міста («Міста I») чи незв'язності тексту, який його описує, який нагромаджує в одному й тому самому абзаці мисливські халабуди, канали, ущелини, безодні, корчми, лавини, море, квіти, водоспад, передмістя, печери, замки, селища, бульвар у Багдаді – і ще багато іншого. Інструменти дискурсу, призначені для забезпечення їх зв'язності – анафори й дейктичні займенники – функціонують тут невлад: «Дзижчали магічні квіти. Схили його колисали» («Дитинство II»); але кого саме колисали? «Отже, тобі байдуже до тих нещасних і тих чорноробів?» («Фрази») – але яких саме? Або «ця особиста атмосфера», «І ніяковість кволих та убогих – на цьому дурному тлі!» («Історичний вечір»); але ж раніше не йшлося про тло чи атмосферу.

Сполучники, що виражають логічні стосунки (наприклад, причинність), рідко зустрічаються в тексті «Осянь»; про це можна не шкодувати, якщо усвідомити, що, коли вони з'являються, то нам дуже важко обґрунтувати – а отже, і зрозуміти їх. На відміну від «синтаксичного» Малармє, Рембо – поет лексичний: він ставить поруч слова, які далекі від будь-якого взаємозв'язку, і кожне зберігає свій власний наголос. Єдині відносини між подіями чи між фразами, що їх відтворює Рембо, це – відносини співприсутності. Так, усі різноманітні дії, про які йдеться у «Після потопу»,

об'єднані в часі, оскільки вони стаються «одразу після того, як згадка про Потоп застаріла»; дії «Історичного вечора» відбуваються в «якийсь вечір»: у «Варварському» – «через багато днів і пір року». Більше того, він показує і співприсутність у просторі: найяскравішим прикладом є «Дитинство III», де обставинна місця, якою починається текст – «у гаю», дає змогу нанизувати далі: пташка, годинник, яр, собор, ставок, маленький екіпаж і трупа бродячих комедіантів!

Досить часто просторова співприсутність підкреслюється неприхованими посиланнями на спостерігача, нерухома позиція якого вгадується завдяки прийменникам на кшталт «ліворуч», «праворуч», «вгорі», «знизу». «Праворуч літній світанок пробуджує... а схили ліворуч...» («Вибоїни»). «Ліворуч – чорнозем брівки... Позаду правої брівки... В той час як верхня смуга... внизу...» («Містичне»). «У вищербині зверху на дзеркалі праворуч...» («Вульгарний ноктюрн»). «Стіна навпроти» («Вечори II»). Отже, складається враження опису картини, яку робить нерухомий спостерігач, дивлячись на неї, і слово «картина» з'являється у «Містичному», як і «зображення» у «вульгарному ноктюрні»; але це – зображення, створені текстами: описова нерухомість неодмінно нагадує про живопис. Називні речення дають такий самий ефект нерухомості, чистої просторової й часової співприсутності; і таких речень дуже багато в «Осяяннях»: вони то займають стратегічне місце, надзвичайно важливе в тексті, як, наприклад, у таких творах, як «Being Beauteous», «Чування II», «Зимове свято», «Історичний вечір», «Тривога», «Fairy», «Вульгарний ноктюрн», «Дитинство II», «Ранок сп'яніння», «Сцени», то заполоняють увесь текст, як це ми бачимо у «Варварському», «Побожності», «Вибоїнах», «Від'їзді», «Чуваннях III».

Відтак нас не здивує, що ці тексти так добре пасують «парадигматичному» тлумаченню: за відсутності явних зв'язків питання просто лишають осторонь; за відсутності синтаксису звертаються до слів і шукають їх зв'язки – як це можна було б зробити на основі простої лексики. Тож Сюзанна Бернар правомірно говорить про музичну форму, розбираючи такий нерозбірливий текст,

як «Варварське» (вірші Рембо потребують термінології живопису й музики – немовби вони не послуговуються мовою!): одна фраза повторюється тричі – двічі на початку і один раз у кінці; іменники, що обрамлюють кожний абзац, об'єднуються в спільному вигуку: «О Розкіш, о світ, о музика!» Вражають також повтори у «Вульгарному ноктюрні», в «Генії», в «До розуму», вражає граматичний паралелізм, що домінує в таких текстах, як «Побожність», «Дитинство III», «Від'їзд», «Чування I», «Геній». Те саме і в семантичному плані: можна погано зрозуміти, про що йдеться у «Квітах», але не можна ігнорувати однорідні тематичні ряди, відповідності до яких знаходимо майже у всьому текстові: коштовні матеріали (золото, кришталь, бронза, срібло, агат, червоне дерево, смарагди, рубіни, мармур), тканини (шовк, газ, оксамит, сатин, килими), кольори (сірий, зелений, чорний, жовтий, білий, синій). – Невідомо, що об'єднує все це в плані референції, але вони вражають нас як перелік жіночої парадигми: ікона, дівчина, дами, дівчатка, велетки, негритянки, молоді матері, старші сестри, принцеси, маленькі іноземки... («Дитинство I»). Та чи не буде надто спрощеним радіти зі збігу між методом, який нехтує наступністю, і текстом, в якому її немає? Таке задоволення мало б непокоїти.

Атака на синтаксис стає особливо підкресленою, коли досягає речення. Сміливий альянс, що його створює Рембо між конкретним і абстрактним, добре відомий (на кшталт «води й смуток» («Після потопу»). Літературні жанри поєднуються в нього з матеріальними предметами чи істотами. «Всі легенди кружляють, а олені навалою біжать на селища» («Міста I»). «Коло бідних і небесні легенди» («Fairy»). «Можливо, саме на цих просторах зустрічаються місяці й комети, моря і міфи» («Дитинство V»). Або ще в «Після потопу»: «еклоги в сабо грюкають в садку». Навіть якщо й немає переходу від абстрактного до конкретного, відстань залишається великою, а координація проблематичною: «Продається... рух і майбутнє...» («Продаж»), «у нас є святі, хустки і нитки гармонії, і казкові хроматизми», «а потім танок відомих морів і ночей, нічого не варті таємничі перетворення і неможливі мелодії» («Історич-

ний вечір»), «приязнь і теперішнє», «геть ці забобони, ці старі тіла, ці пари й ці віки» («Геній») і т. д. Найвищим довершенням цієї відмови від синтаксису є чистий перелік, як у «Юності III» або у «Фразах»:

Імлистий липневий ранок. Смак попелу носиться в повітрі. *Запах дерева, що пріє в печі;* – перемоклі квіти, – безлад прогулянок, – мжичка на полях, – а чому б іще й не іграшки, і не фіміами?

або окремі слова, як у другому абзаці «Розпачу»:

(О пальмові віті! О діаманти! Кохання, сило! Вищі за всяку радість і всяку славу! В усіх подобах, скрізь, – демон, Бог, – Молодість оцього створіння: я!)

Ми бачимо, як зростає роль переривчастості – шляхом переходу від великих одиниць до малих: те, що абзаци незв'язні, не заважає кожному з них мати свою точку опори; проблема полягає лише в тому, чи слід шукати якусь одиницю, яка слугувала б вихідною для всього тексту. Тут відсутність предикації – ці переліки, *нагромадження слів чи синтагми* – не дозволяє більше жодної конструкції, навіть і часткової: розриви між фразами завдають шкоди референтові; розриви між синтагмами руйнують сам смисл. Тож ми задовольняємося розумінням слів, після чого відкривається шлях до будь-яких припущень від читача, *якими може бути* заповнений брак зв'язків.

Референція розхитується невизначеністю; вона стає проблематичною мірою того, як зростає розривність; вона остаточно перестає існувати через відверто суперечливі твердження. Рембо дуже прив'язаний до оксюморона – поєднання протилежних за значенням слів. Старі кратери «мелодійно ревуть», а «занепади апофеозу досягають полів на узвишшях, де серафічні кентавреси крутяться поміж лавинами» («Міста I»), де від «сміхотливих тортур» качаються у «жорстокій буряній тиші» («Розпач»), янголи «з полум'я й криги» («Ранок сп'яніння»), відбувається «вічне відхилення миттєвостей» («Війна») і «пустель чабрецю» («Після потопу»).

Ще характернішими є приклади, коли Рембо пропонує інколи два зовсім різні слова, немовби не знає, яке саме вжити, або це не має значення: «одна хвилина чи цілісінькі місяці» («Парад»), «маленький візок, що, покинутий у гаю або ж заквітчаний стрічками, котиться по стежці» («Дитинство III»), «грязюка червона або чорна» («Дитинство V»), «на ложі або на луці» («Чування I»), «модерні клубні салони або зали давнього Сходу» («Сцени»), «тут, будь-де» («Демократія»).

Інші тексти будуються відкрито на суперечності, як наприклад «Казка». Принц вбиває жінок; жінки залишаються живими. Він страчує своїх близьких; вони, як і раніше, оточують його. Він знищує худобу, палаци й людей: «Натовп, золоті дахи, чудові звірі все ще жили». Потім принц помирає, але залишається живим. Якось увечері він зустрічається з Генієм, але Геній – то він сам. Аналогічне бачимо і у «Дитинстві II»: померла жива, «молода мама по смерті сходить з перону», відсутній брат тут. Або ж хтось віддає все своє життя, але починає все знову щодня («Ранок сп'яніння»). Як побудувати референцію цих висловів, що таке бурхлива мовчанка, пустеля дерев, смерть, що не є нею, відсутність того, хто на місці?

Навіть коли розумієш смисл слів, неможливо побудувати їх референцію: зрозумієш те, що сказано, та не знаєш, про що йдеться. У текстах «Осяянь» чимало таких загадкових, двозначних висловів: по селах «сунуть оркестри рідкісної музики»; але що таке оркестр рідкісної музики? Або «фантоми розкошів близької ночі» («Бродяги»)? Або «дерево хижки», «атмосферні смуги», «геологічні нерівності» («Чування II»)? «Знахідки й терміни, про які й не підозрювали» («Продаж»)? «Момент навчання», «серйозна людина» («Історичний вечір»)?

Можна було б говорити, як і раніше, про невизначеність, але виникає думка, що, до того ж, річ насправді не названо її іменем. В «Осяяннях» дуже мало точних метафор, які можна було б виявити без вагань (навіть якщо є сумніви щодо предмета, про який ідеться): «печать Бога» в «Після потопу», «клавесин лугів» у «Історичному вечорі», «меланхолійне прання золотого захо-

ду сонця» у «Дитинстві IV» та ще кілька інших. Проте, з іншого боку, постійно відчуваєш бажання знайти метонімію та синекдоху. Багато виразів нагадують синекдохи типу «частина замість цілого». Рембо бере з предмета тільки його вигляд чи ту частину, яка пов'язана з особою чи з іншим предметом; він не обтяжує себе тим, щоб назвати ціле. «Я йшов, пробуджуючи живі й теплі подихи... і крила безшумно піднялися» («Світанок»): але кому належать ці подихи, ці крила? У «Варварському» ми бачимо не якусь істоту, а: «І там – спливають обриси, піт, і волосся, й очі» (і в «Квітах» килим «очей і волосся»). Або ця Прекрасна істота в «Being Beauteous»: «О! попелястий лик, з волосся щит, кришталеві руки!» З гудронової пустелі біжать «каски, колеса, човни, кінські крупи» («Метрополітен»): але якій істоті все це належить? А генія не називають інакше, ніж за його ознаками: його подих, його голова, його біг, його тіло, його вигляд, його поступ... («Геній»).

Можна поцікавитися, чи вправі ми говорити про синекдоху – в усіх цих випадках і в багатьох інших. Тіло розчленовується, цілісності розкладаються; та чи справді нас просять полишити частину, щоб знайти ціле, як при справжній синекдосі? Я сказав би, радше, що мова «Осянь» по суті буквальна і не вимагає або навіть і не допускає транспонування тропами. Текст називає частини, *але вони тут не* «заради цілого»; це, скоріше, «частини без цілого».

Так само і стосовно іншого виду синекдохи, ще більше присутньої в цих текстах, родового замість видового, іншими словами, згадування про окреме й конкретне через абстрактне й загальне. Для поета, якого, за загальним правилом, уявляють таким, що купається *в конкретному й чутливому, Рембо має дуже виражену* тенденцію до абстракції, яка проголошується з першої ж фрази першого вірша: «Одразу після того як згадка про Потоп застаріла...»: застарів не потоп, а згадка про нього. І впродовж усіх «Осянь» Рембо віддаватиме перевагу абстракції. Він каже не «чудовиськ» або «страхітливі дії», а «Всі страхіття опоганюють жести...» Не дитина наглядає, *а ми перебуваємо* «під наглядом дитинства»; і в тому ж таки тексті говориться

про «самотність», «втому», «механіку», «динаміку», «гігієну», «злидні», «моральність», «дію», «пристрасть»... («Н»). Море створене не зі сліз, а «з вічності гарячих сліз» («Дитинство II»). Піднімають не статки (що вже було б доволі абстрактним), а «субстанцію наших статків» («До розуму»). Навіть вигуки, якими пересипаний той чи інший текст, часто створені виключно з абстрактних слів: «Елегантність, наука, насилля!» («Ранок сп'яніння»). У величезних торгах, які оголошує «Продаж», теж домінує абстракція: продаватимуть «величезну неосяжну розкіш», «приклади розрахунків і нечувані стрибки гармонії», «міграції» й «рухи», «анархію» й «неподоланне задоволення». Або ще подаватимуть «те, чого не знають прокляте кохання і пекельна чесність юрби». Привертає увагу кількість проміжних елементів, що відділяють нас від вказаного об'єкта – якщо такий існує. «Прокляте кохання» – це перифраз, власна назва якого невідома, «юрба» – родовий термін; але ж навіть не «юрба» чогось не знає, а її чесність. І ми не забуваємо, що це визначення виконує тільки негативну функцію: це те, чого *не знають*. Чи можна бодай спробувати уявити, чого не знає чесність юрби?..

Або візьмімо такий текст, як «Геній», про який ми знаємо, що в ньому теж рясно використовується «матеріальна» синекдоха. Описуваною неназваною істотою є «прив'язаність і теперішнє»: проблематична, але точно дуже абстрактна узгодженість. На яку дію посилається така фраза: «Всім нам стало страшно від його поступки»? Рембо множить досхочу слова-посередники, що підштовхують нас від одного слова до іншого: «жахлива швидкість досконалості форм і дій»; ми готові уявити швидкість дії або досконалість форм (Рембо ніколи не скаже: дії швидкі, форми досконалі), але як бути зі «швидкістю досконалості»? Увесь словник поета втримується на цьому високому рівні абстракції: почуття, сили, нещастя, милосердя, страждання, насилля, велич, плодовитість, гріх, веселість, якості, вічність, розум, міра, кохання... В одній з фраз «Війни» підметом узято навіть «Дива природи».

Такий самий ефект абстракції (і також іммобілізації) досягається систематичною появою віддієслівних іменників замість дієслів. У «Генії» не вживаються дієслова *повалити, стати навколішки, зламати, вивільнити,* а говориться про «омріяне вивільнення, ламання криги», «давні коліновклоніння», «знищення всіх страждань». «Вульгарний ноктюрн» говорить про «обертання дахів» і «розпрягання». Голуби не відлітають, а «лет пурпурових голубів гримить навколо моїх думок» («Життя I»). «Сходяться разом гармонійні підйоми» у «Чування I». «Вічне відхилення моментів... жене мене» («Війна»).

Таке багатство абстрактного словника не веде в Рембо, як можна було б уявити, читаючи ці списки слів, до метафізичної тематики: якби в Рембо була якась філософія, про це б знали за століття його дослідження. Але родові чи абстрактні терміни дають той самий ефект, що й частини тіла, які з'являються, коли цілість так ніколи й не називається: доводиться за якийсь час усвідомити, що це не синекдохи, а частини чи якості, які треба сприймати такими, як вони є; таким чином, уже більше неможливо *уявити собі істоту, про яку йдеться,* і ми задовольняємося розумінням наданих їй ознак. Якими можна бачити жахливість? Дитинство? Субстанцію? Дива природи? Швидкість досконалості?

Це – одна з великих проблем, які завжди ставали перед дослідниками Рембо: по кожному окремому тексту, навіть попри те що розумієш смисл фраз, які його складають, надзвичайно важко сказати, кого саме ці фрази характеризують. Хто той Принц з «Казки» – Верлен чи Рембо? Про що говорить «Парад» – про військових, священиків чи блазнів? Про якого персонажа йдеться в «Античному» – центавра, фавна чи сатира? Хто та Прекрасна істота («Being Beauteous»)? Розум у «До розуму» – це платонівський логос чи логос алхіміків? Про що говорить «Ранок сп'яніння» – про гашиш чи про гомосексуальність? Хто «Вона» в «Розпачі» – Жінка, Діва Марія, Відьма, вампірка-християнство чи просто сама тривога? Хто та Єлена в «Faігу» – Жінка, Поезія чи Рембо? Якою є відповідь на загадку *H* – це куртизанка, мастурбація чи педерастія? І, нарешті, хто той Геній: Хрис-

тос, нова суспільна любов, сам Рембо? Антуан Адам, наприклад, майже всюди виявляє азіатських танцівниць: чарівна картина, народжена сухістю бібліотек.

Навіть якщо лишити осторонь евгемеристську ілюзію, велика кількість таких запитань не може не бентежити. І замислюєшся, чи не важливіше зберегти запитання, ніж квапитися шукати на нього відповідь. Так само, як у деталях своїх фраз, Рембо не спонукає нас у цілих своїх текстах до переходу від ознак до сутностей. Цілісність у нього відсутня, і, можливо, даремно ми силкуємося за всяку ціну чимось замінити її. Коли такий текст, як «Парад», закінчується фразою: «Я єдиний, хто має ключ від цього дикого параду», ми не зобов'язані бачити в цьому ствердження якогось таємного смислу, відомого Рембо, ствердження істоти, знання про яку раптово осяє весь текст; «ключем» може бути також спосіб, у який слід читати текст: а саме – не дошукуючись, про що він говорить, оскільки він не говорить *про* щось. Багато назв текстів, які завжди розуміють як іменники, що описують істоту-референта, можна читати також і як прикметники, що кваліфікують тон, стиль, характер самого тексту: хіба не є *варварським* текст з назвою «Варварське», хіба не є він завданням варварського штибу? Те саме можна сказати і про «Містичне», «Античне», «Fairy».

Коли невизначеність, переривчастість, членування істот і абстракція з'єднуються, то результатом стають фрази, про які хочеться сказати, що ми не знаємо не тільки, про що в них ідеться, а й що вони означають. Так, одне підрядне речення в «Юності II» має такий вигляд: «хоч і з подвійним значенням вигадки й успіху розуму, в людськості братерській і стриманій для всесвіту без образів»; фраза у «Fairy» виглядає так: «Гавані любощів і охлялих пахощів довірили літню спеку німим птахам, а належну знемогу – безцінному жалобному човну». Слова знайомі, синтагми, які вони утворюють, зрозумілі, але поза цим усім панує непевність. Острівці слів не спілкуються по-справжньому між собою за браком ясних синтаксичних шляхів. А коли така фраза з'являється наприкінці тексту, вона кидає щось подібне до ретроспективної темноти на все, написане до неї: наприклад,

«Нашому бажанню бракує музики розуму! («Казка») або «Але вже більше без *тоді*», чим завершується «Побожність».

Це враження стає ще гострішим, коли синтаксис не піддається ідентифікації або відверто відрізняється від синтаксису французької мови. Що значить «качатися на ранах» («Розпач»)? Або «видіння зринали на всіх висотах» («Від'їзд»)? Як тлумачити такий ряд: «світ ваші статки і ваша загибель» («Молодість II»)? Хто зможе колись намалювати синтаксичне «дерево» останньої фрази «Міста»: «Отак з вікна я помічаю новітніх привидів, що сунуть крізь загуслі й вічні вугляні дими,– наш затінок і наша літня ніч! – нові Еринії перед моїм котеджем, який став мені вітчизною і навіть серцем, адже все тут надто схоже: Смерть без плачів, наша діяльна дочка й служниця, зневірена Любов і миловидний Злочин, що плаче серед вуличного бруду»? Завжди виникає бажання шукати друкарські помилки в тексті Рембо, щоб можна було привести його до норми через синтаксичні або лексичні перетворення. Так, дехто додавав коми чи вилучав окремі слова в цій фразі з «Faігу»: «Після миті співу дроворубів під шум водоспаду під руїною лісів, дзвін худоби під луну балок, та крики степів». Або, наприклад, така фраза в «Життя I»: «Я пам'ятаю години срібла й сонця поблизу річок, руку округи на моєму плечі, і наші ласки серед пряних долин» – хіба не стане вона одразу прозорою, якщо замість «округи» прочитати «подруги»?

Різні форми заперечення референта і руйнування смислу перетворюються одна в одну, та відстань, що відділяє першу від другої, є значною. Від ясного, але неіснуючого референта переходять до невизначених предметів, відокремлених одне від одного так, що вони здаються нереальними; від одночасного ствердження протилежного, яке неможливо уявити – «він мертвий, він живий» або «він тут, його немає», доходимо до тієї декомпозиції та абстракції, які не дозволяє нам дістатися повноти й цілісності, знову й знову не дає змоги уявити її; до, нарешті, аграматичних і загадкових фраз, референта *і* смислу яких ми ніколи, а не лише «за нинішнього стану знань», не знатимемо.

Ось чому здається мені, що йдуть помилковим шляхом сповнені доброї волі критики, які люб'язно пропонують свої послуги, щоб відтворити смисл «Осяянь». Якби можна було звести ці тексти до філософського послання чи якоїсь речової чи формальної конфігурації, вони мали б не більше резонансу, ніж будь-який інший текст, або, можливо, ще менше. Втім, мало творів визначили історію сучасної літератури більше, ніж «Осяяння». Хоч як це парадоксально, але саме прагнучи відтворити смисл цих текстів, екзегет позбавляє їх цього смислу – адже їхній смисл (і це – обернений парадокс) полягає в тому, щоб не мати його, або, точніше кажучи, в тому, щоб зробити проблематичною його побудову. Рембо підніс до статусу літератури тексти, які не говорять ні про що, смисл яких нам не буде відомий – що надає їм величезного історичного сенсу. Прагнути розкрити те, що вони означають, цілком правомірне; проте менш правомірним є, коли, дійшовши кінця, одразу забуваєш труднощі цього пошуку: це значило б відібрати в них їхній головний сигнал, який саме й полягає в утвердженні неможливості розпізнати референта і зрозуміти смисл; а він є спо̀собом, а не матеріалом – або, радше, способом творити матеріал. Рембо відкрив мову в її самостійному (дис)функціонуванні, вільну від експресивних і репрезентативних обов'язків, де ініціатива по-справжньому віддана словам; він знайшов, тобто вигадав свою мову і заповів її як зразок поезії XX ст.

Саме так я розумію фрази Рембо, взяті мною для епіграфа: *в тому, що є мудрістю, ми бачимо тільки хаос.* Але поет втішається наперед: те, що ми звемо його небуттям, є, все ж таки, нічим, порівнюючи із сум'яттям, у яке він нас – його читачів – занурює.

10

«Небезпечний вік»

Про що йдеться у «Небезпечному віці» Генрі Джеймса? На це, на перший погляд, елементарне запитання нелегко знайти відповідь. Читач не дуже добре це знає, і єдиною його втіхою є те, що й самим героям не менш складно зрозуміти звернені до них слова.

І справді, велика кількість реплік, що ми їх читаємо в цьому романі, складеному, проте, майже виключно з бесід, являють собою прохання про пояснення. Ці запитання можуть стосуватися, між іншим, різних аспектів розмови і виявляти численні причини неясності. Перша – найпростіша і найменш уживана – полягає в нашій непевності щодо самого смислу слів; таку непевність зазвичай відчуває іноземець, що недосконало знає чужу мову; тут запитання торкаються словника. У «Небезпечному віці» немає іноземця, який погано говорить англійською; але один із героїв, містер Лонгдон, довго жив далеко від міста; повернувшись сюди, він відчуває, що вже не чує смислу слів, і принаймні в перших своїх розмовах він ставить запитання такого сорту: «Що ви розумієте під "рано"»?, «Що ви розумієте під "напругою"»? Ці запитання, хоч якими невинними вони здаються, змушують співрозмовників пояснювати і водночас повністю приймати смисл слів, тож подекуди вони спричиняють різку реакцію у формі відмови. «Що ви розумієте під "швидко"»? – знову питає містер Лонгдон, але герцогиня відрізає у відповідь: «Розумію те, що кажу». Ми по-

бачимо, втім, що власна племінниця герцогині вражена тією самою хворобою – не розуміє смислу слів.

Набагато поширенішою і дуже складною самою по собі є друга словесна ситуація, в якій пояснення, що їх вимагають, стосуються не смислу слів, а їх застосування до конкретних умов: тут не знають не словника, а референта. Це незнання спричинене в найелементарнішому випадку надто еліптичним характером початкової оповіді: в ній бракує доповнення, яке дало б змогу визначити поле його застосування. Ось кілька прикладів таких розмов: «Та з вашими думками це не заважає. – Не заважає чому? – Ну, тому, що ви звете, гадаю, *переговорами*. – Щодо руки Аггі?» «Приємно, що вона позбавила нас. – Ви маєте на увазі – щоб ми говорили при ній?» «Чи маю *я* спитати? – Але Вандербанк уже втратив нитку розмови. – Спитати що? – Чи одержує вона що-небудь...– Чи я не *досить* люб'язний? – Ван похопився».

Інколи оповідь не є власне еліптичною; але вона нашпигована анафоричними і дейктичними займенниками, попередня історія чи референт яких невідомі; запитання: «що ви хочете цим сказати?» стосується, звичайно, не смислу займенника, а спрямоване на те, куди його застосовують. «Він благоволить йому. – Старий – Ванові? – Ван – містерові Лонгдону». «Що між ним і нею є? – Мічі мав на увазі тих двох. – Між Едвардом і дівчиною? – Не кажіть дурниць. Між Петертоном і Джейн». «Та що ж вона таке замислила? – Для місіс Брук це було, вочевидь, питання з такою кількістю варіантів, що вона для проби спитала: – Джейн? – Господи, Боже мій, ні». Відстань між референтом, якого мають на увазі співрозмовники, може бути значною: «Ви хочете вгадати це? – Ви маєте на увазі, хто прийде на вечерю? – Ні, це не має значення. Я про те, чи Мічі піддався». Мічі, надзвичайно вправний у мистецтві вживати еліптичні вислови, так починає розмову: «Ну, то він зробив це?»

Анафоричні займенники становлять лише найкрасномовніший приклад цієї референційної невизначеності, якою позначені також і інші види висловів. Металінгвістичне питання, яке вони викликають, полягає не в тому, щоб запропонувати власні імена, а – в більш

невиразному вигляді – щоб спитати: «Що ви називаєте...?» «Я залишаю тебе на твою власну долю. – Що ви називаєте моєю долею? – Ну, щось таке жахливе...» «Я хочу, щоб ви робили зі мною точнісінько те саме, що ви робите з ним. – Це легко сказати, – відповіла дівчина дивним тоном. – Що ви маєте на увазі, коли говорите "робити"»? Герцогиня й цього разу не хоче нічого розтлумачувати містерові Лонгдону: «Вона боронить містера Мітчета, тому що хоче "старого Вана" для себе самої. – В якому сенсі – для себе самої? – Ви самі маєте подати сенс, а я можу лише вказати вам на факт». Зрозуміло, в більшості випадків ці різні форми референтної невизначеності додаються одні до одних і постають в рамках однієї фрази. «Ви хочете сказати, що *справді* не знаєте, чи вона матиме це? – Гроші, якщо він не погодиться?» «Він має погодитися на наслідки. – Він? – Містер Лонгдон. – А що ти розумієш під наслідками?» При цьому немає певності, що розкриття референта все ще можливе. Про що йде мова у цих словах, що їх Нанда адресує Вандербанкові: «Вас штовхають [але куди?] тон і течія, і вчинки всіх інших. Якщо такі речі [які?] заразні, як про це всі кажуть, ви доводите це [що?], можливо, так само, як і будь-хто інший. Але ви принаймні не починаєте, ви не можете бути тим, хто це почав, ви не починали?» Або такі фрази на адресу Мічі: «Я так і думав, але там усього набагато більше. З'явилося це, і буде ще більше. Бачите, коли не було спочатку нічого, а потім усе з'явилося так швидко». Марно чекати на якийсь елемент, що дозволив би прив'язати до реального світу ці невагомі фрази.

Існує також обернено симетрична ситуація, в якій виходять не з якогось вислову, щоб знайти його референта, а з якоїсь речі, щоб знайти її ім'я. «Я думав, що в нього дещо таке... – Дещо на кшталт нездорової модерновості? – То це ось так зветься? Дуже гарна назва». Або, наприклад, протиставляють дві назви одного й того самого предмета: «Ви називаєте Тіші Грендон жінкою? – А ви, як ви її називаєте? – Я? Краща подруга Нанди...» Інколи брутальне порівняння звичної назви речі і її окремої назви (троп) створює забавний ефект. «Ми не можемо бути греками, якщо захочемо. – Чи звете ви бабу-

сю греком?» «Коли ви вважаєте, що якась жінка "справді" бідна, ви ніколи не дасте їй і скоринки? – Чи звете ви Нанду скоринкою, герцогине?» Однією з характерних рис Нанди або, що одне й те саме, однією з особливостей її розмови є певна байдужість до слів, які вона вживає, аби лишень речі залишалися однаковими. «Ох, я не знала, що це мало таке значення – те, як це зветься», – каже вона матері, а потім містеру Лонгдону: «Я щаслива бути будь-чим – хоч як ви це називаєте, і хоча я не можу дати цьому ту саму назву – що було б гарним для *вас*».

Спочатку постає запитання про смисл цих слів, і ми залишаємося на рівні мови; вдруге, з огляду на перспективу дискурсу, виникає питання про зв'язок між словами і речами, що вони їх позначають. Але найпоширенішим і водночас найцікавішим є третій випадок: ми розуміємо смисл слів; ми знаємо їхнього референта; але ми замислюємося, чи слова таки означають те, про що вони, як видається, говорять, чи вони просто використовуються, щоб непрямо сказати про зовсім інше. Товариство, зображене в «Небезпечному віці» залюбки вживає непрямі вислови, і місіс Брук говорить про одного зі своїх друзів, що він – «товариш по нещирості». Знаючи здатність слів набувати нового смислу, Нанда тримається такого ставлення і до своїх власних висловів: «Треба дати, скажімо, виявитися смислу всього того, про що я кажу».

Непряме або символічне використання дискурсу властиве великій кількості прикладів, але можна почати з того, що відокремити одне від одного два види – лексичний і пропозиціональний символізм, залежно від того, знімається чи зберігається початкове твердження. Перший випадок – це приклад тропів, і ми дивуємося, що знаходимо так мало прикладів (чи є це характерним для будь-якої розмови або тільки для тих, що ведуться навколо місіс Брук?), де, до того ж, троп завжди супроводжується перекладом. І знову саме містер Лонгдон вперто не розуміє тропів. Наприклад, Мічі каже йому: «Дайте йому сунути туди пальця» і, бачачи його розгубленість, пояснює: «Я хочу сказати – дозвольте мені взяти в цьому участь». Або в іншій розмові: «Зламаний

ніс місіс Грендон, – пояснював Вандербанк містері Лонгдону, – це, добродію, ввічливий спосіб для цих дам вказати на розбите серце місіс Грендон». Тут вигадана метафора пояснюється метонімією вживання; але сам містер Лонгдон висловиться буквально: «Містер Грендон її *не любить*». *Коли за тропом не йде його переклад*, оповідач прагне принаймні повідомити про нього риторично: «образ герцогині», «вона говорила, не звертаючи увагу на його гіперболу», «після короткого огляду місіс Брук обрала іронію».

Єдиним тропом, що часто використовується у світській розмові, є евфемізм. Точніше кажучи, щоб не ранити чужі почуття, а також і самому показати свою стриманість чи скромність, ковзають з назви речі, яка містить собі певну оцінку, до близької родової назви, яка не оцінюється ні позитивно, ні негативно. Ось *перший позитивний приклад*: «Він багато розповідав мені про вашу матір. – Звичайно, приємні речі, бо інше ви б не стерпіли. – Саме це й маю на увазі». Щодо негативної ситуації, то вона ілюструється, зокрема, смислом, якого в цьому товаристві набуває слово «відрізнятися» або один з його еквівалентів: сказати про когось, що він відрізняється від інших, означає, що він далеко не ідеальний. «Ніщо не могло менше бути властивим йому, ніж ваші манери та ваші розмови, – каже містер Лонгдон Нанді, яка так тлумачить його слова: «Ви, мабуть, думаєте, що вони в нього не аж такі гарні». «Я, звичайно, не можу бути *вами*, Ван. – Я знаю, що ви цим хочете сказати. Ви маєте на увазі, що я лицемір». Таким чином, якщо хтось хотів би вжити слово «відрізнятися» *без зневажливого нюансу, необхідно на це вказати:* «Щоб догодити йому, сказав Мічі, – треба дати йому зрозуміти, що ви відчуваєте, якою мірою він *може* вважати вас інакшим. Я маю на увазі, звичайно, без ненависті до вас».

У розмові домінує пропозиціональний символізм: виголошене твердження не має відкидатися, але виявляється, що воно, зрештою, є лише вихідною точкою для асоціацій, котрі ведуть до нового викладу. У романі таку розмовну манеру називають словами «натяк», «інсинуація», «порада» тощо. Ось приклад такої ситуації. Мічі

спитав герцогиню, чому вона має саме таку думку про Нанду. Замість відповіді герцогиня в свою чергу питає в нього: «Скажіть мені, на яких підставах – у такому разі – робите ви що-небудь саме так?» Мічі, який добре зрозумів смисл слів, з яких складається речення, який зміг розпізнати референта викладеного, гадає, що узрів у ньому третій вимір, котрий є припущенням і котрий він пояснює новим запитанням: «Ви хочете сказати, що, коли дівчина, яку хтось кохає, сама цю людину кохає так мало?..» Це прохання пояснення є саме еліптичним; але нам зовсім неважко закінчити фразу: «Ця особа не має права ставити такі запитання?» Ретроспективно, завдяки тлумаченню Мічі, ми розуміємо, що в словах герцогині є недомовка. Проаналізуємо фази, якими проходить встановлення цього другого смислу. Слова герцогині являють собою риторичне запитання, яке можна пояснити, обернувши їх на негативне твердження: «Ви не маєте права на таке, ставити мені такі запитання». Чи можемо ми без допомоги Мічі визнати, що ця фраза з недомовкою, і пояснити її? У мене щодо цього є сумніви; але Мічі вважає, що буквальний смисл цих слів не має достатньої слушності, щоб виправдати їхнє існування; це порушення правил спілкування спонукає його шукати другий смисл (отже, тлумачення веде до символічності тексту, а відповідь провокує запитання. Виходячи з цього, потрібно ідентифікувати недомовку, існування якої ми визнали. Для цього Мічі вдається до банальних слів, властивих описуваному товариству (а також і сучасному читачеві), які набувають форми імплікації, чогось на кшталт: якщо ви публічно захищаєте інтереси дівчини, то, значить, ви з нею в тісних стосунках. Цій банальності немає потреби бути активно присутньою у пам'яті співрозмовників; вона залишається цілковито імпліцитною, аж доки її присутність стане необхідною, щоб тлумачити слова, які без цього видаватимуться невиправданими. Тоді буде досить виголосити першу пропозицію цієї імплікації, конкретизувавши її за допомогою особового займенника чи власного імені, щоб у голові співрозмовника виникла друга у формі недомовки.

Для натяку потрібно, отже, мати три умови: щось має змусити шукати його; в головах обох співрозмовників повинна бути присутньою імплікація; нарешті, його має ввести певне висловлювання. Але ці умови можуть задовольнятися в досить різноманітні способи. Якщо почати з першої умови, то, звичайно, немає потреби, щоб підказка щодо натяку містилася в самому висловлюванні (хоча й таке теж можливе). Місіс Брук володіє, як видається, тим, що можна назвати межею мінімальної слушності, нижче від якої всі висловлювання перетлумачуються як алюзії (бо інакше вони і не були сформульовані). Порушення принципу слушності інколи є очевидним; так, коли Мічі питає в місіс Брук: «А де тепер дитина?», його співрозмовниця слушно питає в нього: «Чому ви кажете "тепер" – ніби колись було інакше!» *Але салон місіс Брук підняв планку слушності* набагато вище, ніж це буває звичайно; наприклад, коли місіс Брук каже про герцогиню: «Але ж їй ніколи *ні за що* не доводилося платити!», Нанда тлумачить це так: «Ти хочеш сказати, що тобі платити доводилося?» Вочевидь, не можна сказати «*X* – це *a*», хіба що той, хто це каже, має на увазі: але я не такий; спільна для членів цього кола імплікація полягає в тому, щоб не стверджувати щось про когось, хіба що протилежне буде справедливе само собою. Досить, щоб у відповіді було підкреслене, акцентоване якесь одне слово, щоб стало очевидним, що його імплікації впізнані; і такий спосіб сприймати слова інших дуже поширений у салоні. Наприклад, місіс Брук каже Мічі: «Дивом щодо вас є те, що ви ніколи не буваєте вульгарним. – Спасибі за все. Спасибі насамперед за "диво", – посміхається Мічі. – О! Я знаю, що кажу, – відповідає вона, не почервонівши». «Очевидно, коли ви говорите про "попередження", ви знаходите найбільш вдалі слова». «"Лояльність" – теж вишукане слово». «"Доступний" – гарне слово». Поглянемо навіть у загальнішому плані: у цьому середовищі жодне слово не є саме по собі зрозумілим; дискурс є *willkürlich*, довільним, а отже, свідомим; завжди можливі будь-які імена, будь-які способи говорити (або, як каже Вандербанк: «Ми все називаємо будь-як»), відтак імена й способи завжди можуть бути сугестивними: речі не обґрунтовують

слова, потрібно (або принаймні можна) шукати першопричину в іншому місці, і зокрема, в *іншому* смислі.

Відома всім співрозмовникам істина теж може змінюватися – головне, щоб вона залишалася в розмові. На такий сам по собі банальний факт, подання якого має щось парадоксальне, спираються фрази штибу: «Прийти сюди, коли вона знає, що я знаю, що *вона* знає...», «Я знаю, що ви знаєте, що мені стало відомо» (це надлишкове знання неначе врівноважує незнання, в яке занурені герої, щодо витлумачення кожного вимовленого слова). Немає потреби, щоб така річ була властива певному товариству і присутня в його пасивній пам'яті; досить назвати її одному зі співрозмовників, щоб раптово стати спільною для обох; при цьому можливі будь-які проміжні варіанти між справді спільною істиною, кодифікованою, наприклад, прислівником, і поділеним знанням, виведеним із безпосереднього контексту. Містер Лонгдон каже Вандербанку: «Ваша мати втішала мене більше, ніж інші». Це висловлювання, напевно, не вписується в парадигму жодної імплікації, спільної товариству. Але попередні фрази того ж таки містера Лонгдона пропонують нам ключ: якщо хтось утішав мене, – каже він зокрема, – то, значить, він мене не любить. Тож Вандербанк може легко тлумачити: «Ви хочете сказати, що була розмова?» Нанда каже Вандербанку: «Він полюбив вас одразу». Вандербанк витлумачує: «Ви хочете сказати, що я так вправно подіяв на нього?» Фраза Нанди теж, очевидно, не відсилає до жодної спільної імплікації; і ніщо в найближчому контексті не дає підстав Вандербанку для такого сміливого тлумачення. Тут формулювання недомовки (напевне уявної) слугує вихідною точкою для пошуку імплікації, яка б обґрунтувала тлумачення. Перший каже: *n*; другий відповідає: отже, *k*?, і це змушує першого, в свою чергу, зрозуміти, що йому приписують ланцюжок: «якщо *n*, то *k*». Справжньою недомовкою тут є прихована імплікація; а вона, в свою чергу, є вихідною точкою іншої імплікації, яка характеризує (неадекватно) ставлення Нанди.

Ці імплікації висловленого (або недомовки, або алюзії, або сугестії), які пропонує мовець або нав'язує його партнер, але які відбуваються завжди в окремому

дискурсивному контексті, посідають проміжне місце між двома явищами, одне з яких більш чітке, а друге практично без меж. Перше представлене імплікаціями фрази або припущеннями: вони належать до мови і можуть бути перелічені заздалегідь, і при цьому не буде потреби в будь-якому контексті. Наприклад, коли містер Лонгдон каже: «На щастя, дами ще не прибули», Мічі може відповісти, не показуючи якоїсь причетності чи особливої вишуканості: «А-а, *мають* бути дами?» Незаперечність припущень перетворює їх на дієву зброю для потреб аргументації; робляться навіть спроби замаскувати те, що є лише імплікацією висловленого, на імплікацію фрази. Місіс Брук каже: «Ви заперечуєте, що відмовили, а це значить, що ви подали надію нашому другові». Місіс Брук плутає тут, звичайно свідомо, протиставлення і заперечення; у фразі, яку вона витлумачує, сказано, що об'єкт не відмовився; але «погодитися» чи «подати надію» – є лише декілька можливих компонентів невідмови. Місіс Брук робить своє тлумачення не з огляду на логіку мови, а в злагоді із соціальною імплікацією, яка означає: якщо хтось не відмовляється, то це значить, що він готовий погодитися.

З іншого боку розміщуються імплікації вже не висловленого, а висловлювання, тобто події, утвореної продукуванням певних слів. Захоплений розмовою з містером Лонгдоном, Вандербанк називає місіс Брук «Фернанда», хоча він ніколи не кличе її по імені. Містер Лонгдон тлумачить цю обставину як ознаку, скажімо, певної вульгарності Вандербанка. Ця вульгарність не є, зрозуміло, імплікацією висловленого «Фернанда», а тільки через те, що це ім'я згадувалося за певних обставин. Ще один приклад: під час тієї ж розмови Вандербанк каже, що місіс Брук уже певний час зменшує роки своєї дочки. Ці слова мають імплікацію, яку містер Лонгдон прекрасно розуміє: місіс Брук прагне сама, аби її вважали молодшою. Але те, що він головним чином виводить, – це ще інша річ, яка є імплікацією висловленого: говорити так *показує* (а вже не значить) брак щирого ставлення до друзів.

Важко окреслити межі імплікації висловлювання, адже вербальний характер подій є випадковим: вер-

бальні події або висловлювання означають точнісінько так само, як і всі інші події, ситуацію чи факти. Наприклад, коли Нанда заходить до Вандербанка і бачить там тільки Мічі й містера Лонгдона, вона так розуміє ситуацію (хоча не було вимовлено жодного слова): «Ви хочете сказати, що Вана немає?» Містер Лонгдон особливо розраховує на проникливість своїх друзів, щоб вони розуміли ситуацію ще до того, як будуть вимовлені слова, і позбавляли його неприємності робити це. Мічі це вдається швидко, а Вандербанк в іншому випадку реагує повільніше. Його партнер наполягає: «Містер Лонгдон підняв іншу попільничку, але з таким виглядом, наче він робить це з огляду на тон Вандербанка. Потім він поставив її на місце, підніс до очей лорнета і спитав, уп'явшись у співрозмовника: – Ви не маєте й найменшої гадки?.. – Про те, що ви замислили? Як можу я мати якусь гадку, дорогий містере Лонгдон? – А я ось думаю, чи не мав би я її на вашому місці. У подібному випадку вам не спадає нічого на думку з того, що я імовірно хотів би сказати?» Інтонація, тон, жести, якими супроводжується слово, забезпечують наступність між вербальним і невербальним, вони схожі на невербальне оркестрування слів: «...відповіла Нанда тоном, з якого видно було, наскільки він зробив їй приємно». «Його інтонація чудово вказувала на різницю».

Таким чином – резюмуймо все, сказане раніше, – щоб краще розуміти, співрозмовник своєю чергою ставить запитання: що це значить? Що ви під цим розумієте? Що ви цим називаєте? У пошуках додаткової ясності він може також поглянути на саме висловлювання, попросити уточнити причини, що спричинили формулювання цих слів; це водночас прекрасний спосіб не відповідати на запитання, які вам адресуються (неначе треба показувати амбівалентність цієї поведінки, що має довершити акт спілкування і водночас блокувати його). Ми бачили вже розмову між Мічі й герцогинею, де ілюструється ця можливість; візьмімо ще один приклад. Герцогиня питає: «Можу я передати їй ваші слова?», а у відповідь Мічі сам ставить їй запитання: «Чому ви вважаєте, що вона чекає на щось від мене?» Відмова відповідати ще чіткіша в такому прикладі: «Навіщо ви влаштували, щоб

Нанда повернулася? – Дивна думка – питати мене про це о такій порі!»

Можна також відхилити розмову вбік, коментуючи саме слово, щоб визначити його власну вартість – навіть якщо доведеться потім робити висновок щодо того, хто його вимовив. Ось так Вандербанк невпинно коментує слова місіс Брук: «Мені так подобаються ваші вислови!»; «Як я люблю ваші вислови!» Такий вид коментарів стає способом показати, що кожний персонаж має власну манеру говорити й розуміти, яка, в свою чергу, сприймається і коментується іншими. Герцогиня каже про Мічі: «Він легко почувається в розмові, але це багато залежить від людей, з якими він розмовляє», тоді як місіс Брук так говорить про нього: «Розмовляти з вами майже неможливо (...) Більше ні з ким у мене так часто не виникає бажання припинити розмову». Щодо Тіші герцогиня висловлюється ще суворіше: «У її манері говорити просто відсутні якісь межі, вона каже все, що їй спадає на думку...» І, навпаки, Вандербанк «так розвинув мистецтво розмови, що дами мало не злітають у повітря». Місіс Брук воліла б ніколи не *називати* речі; коли вона змушена це робити, то відчуває великий жаль: «Я кажу справді гидкі речі. Але ми говорили й гірше, чи не так? (...) – Ви маєте на увазі гроші? – Так, хіба це не жахливо? – Те, що ви змушені про це думати? – Те, що я так говорю».

Навіть попри те що дискурсивні характеристики окремих персонажів не коментуються іншими, вони весь час підкреслюються, а інколи нам про них нагадує оповідач; всі вони виводяться на певну шкалу здатності розуміння. Ми бачили вже деякі риси містера Лонгдона; він не дозволяє собі говорити про когось, кого зараз немає, те, що він не зміг би повторити в його присутності: оповідач називає це «його звичкою не злословити віч-на-віч про тих, з ким він приязно поводиться на людях»; його манера вживати власні імена – це теж щось особливе. Іншою рисою, про яку вже згадувалося, є його відмова розуміти недомовки чи тропи. Справа в тому, що, як ми це бачили, будь-яке тлумачення такого штибу вимагає спільного для співрозмовників знання, а отже, певного спільництва; саме це спільництво відкидає міс-

тер Лонгдон, коли не розуміє. В одній з його розмов з герцогинею, наприклад, повно таких висловів: «Боюся, що не розумію вас», «Можливо, він не повністю зрозумів, але весь почервонів», «Він стояв, а на обличчі його відбивалася тяжка праця розуму»; саме за цю відмову від спільництва дорікає йому герцогиня: «Не намагайтеся напускати непотрібного туману, залишаючись скромним там, де в цьому немає потреби».

Багато інших персонажів, так само як і містер Лонгдон, уникають норми повного розуміння, представленої в цьому романі товариством місіс Брук. Спільною рисою для всіх виключених є те, що вони погано розуміють, але це нерозуміння необов'язково викликане відмовою приймати деякі постулати. На символічну глухоту більше за інших хворі чотири персонажі: Тіші Грендон, маленька Еггі, містер Кешмор і Едвард. Найтяжче хворіє маленька Еггі: прекрасно захищена своєю тіткою герцогинею від будь-яких контактів, що можуть погано вплинути на неї, вона зазнає труднощів не стосовно алюзій чи в пошуках референта, а просто тому, що не розуміє смислу слів. Про це свідчить розмова з містером Лонгдоном, мова якого, проте, вирізняється стриманістю. Вона каже: «Нанда – моя краща подруга після трьох-чотирьох інших». Містер Лонгдон коментує: «Чи не вважаєте ви, що вона радше "приставний стілець", як кажуть, а не краща подруга? – Приставний стілець? – наївно перепитала вона. – Якщо ви не зрозуміли, – мовить її супутник, – то я на інше й не заслуговую, тому ваша тітка залишила мене з вами не для того, щоб вчити вас сучасному жаргонові. – Жаргонові? – здивувалася вона знову з цілковитою невинністю. – Ви навіть ніколи не чули цього вислову? Я вважав би це великим компліментом нашого часу, якби не боявся, що до вас просто не допустили цієї назви. – Світло невідання в посмішці дівчинки було, вочевидь, золотим. – Назви? – повторила вона знову. – Вона недостатньо розуміла, і він відступився».

Тіші Грендон може зрозуміти за один раз тільки одну річ, але розмови батьків часто йдуть у кількох напрямках одразу; тож вона весь час запізнюється на кілька реплік. Єдиною поміччю для неї є її подруга Нанда.

«Він каже щось некрасиве? Я можу вас зрозуміти, якщо тільки Нанда пояснить, – повернулася вона до Гарольда. – Власне, я не розумію нічого, доки Нанда не розкаже». Містер Кешмор водночас надто буквальний і ясний у своїх словах; і, навпаки, надто повільний щодо розуміння, особливо, коли розмовляє з містером Бруком. «Містер Кешмор надто важко добирав смисл її слів». «Містер Кешмор розцвів – це була майже містика. – Я вас не розумію». «Змилуйтеся, про що саме ви говорите? Я це й хочу знати, – енергійно заявив містер Кешмор».

Найсубтильніший варіант символічної глухоти представлений Едвардом Брукенхемом. Він аж ніяк не краще за містера Кешмора розуміє те павутиння алюзій, яким його оточує дружина. Вона звертається до нього: «Далі, бачачи з обличчя Едварда, що це для нього таємниця: – Тобі не потрібно розуміти, але можеш мені повірити, – додала вона. (...) – Ці слова не наблизили його до розуміння (...). Морок для Едварда не був цілковитим, але він був щільним». Однак його роль хазяїна в домі, який править також і за осередок товариства, змушує його до поведінки, яка б не видавала його нерозуміння; цією поведінкою є, зрозуміло, мовчання – яке, проте, не позбавлене своєї власної двозначності. «Одною з його манер було, наприклад, дотримуватися найсуворішого мовчання, коли він мав найбільше чого сказати, а коли сказати було нічого, він також справляв мовчанку; і це також бентежило...» Таким чином, у цій бесіді, зокрема, ніщо не вказує на його нерозуміння – як, утім, ніщо не вказує і на те, що він саме мислить. «О! – сказав він просто. (...). О! – лише повторив він. (...) О! – зауважив Брукенхем. (...) О! – відповів Брукенхем. (...) О! – відповів її чоловік. (...), О! – повторив його співрозмовник. (...) О! – знову вимовив її чоловік» і т. д.

Цим інвалідам розмови протистоїть гурток місіс Брук, де не тільки всі все розуміють, а й усе можна говорити. І справді, основними правилами, що доповнюють одне одного, тут узято такі два принципи: можна говорити все; не слід нічого говорити прямо. Герцогиня називає це з певним зневажливим нюансом «ваше дивне періодичне прання брудної білизни на людях», а На-

нда, доброзичлива, як неофітка: «Ми говоримо про все і про всіх; ми завжди обговорюємо самих себе. (...) Хіба ви не вважаєте, що це найцікавіший вид розмови?» Водночас (одне дозволяє інше) таке виставлення брудної білизни може відбуватися тільки тому, що речі ніколи не називають їх іменами, а лише натякають на них. Звідси й ця фраза, що лунає, як закон в устах місіс Брук: «Зрештою, пояснення псують речі»; звідси також і її розпач, коли їй потрібно ясно сформулювати те чи інше судження («говорити про це надзвичайно вульгарно, але...»). Мічі констатує в свою чергу: що важче назвати предмет, то витонченішою стає розмова. «Найгірші речі здаються, звичайно, найкращими, щоб розвивати смисл мови». Найвищою мовою є вочевидь мова дельфійського оракула, який і не говорить, і не мовчить, а наводить на думку. Ця постійна вимога суперечить, однак, меті основної діяльності всіх цих персонажів, яка – ми це бачили – є не чим іншим, як проханням пояснень. Все відбувається так, немовби персонажами рухають дві протилежні сили, і вони є одночасно учасниками двох процесів з протилежними даними: підкоряючись, з одного боку, силі ностальгії прямого впливу на речі, вони силкуються проникнути в слова, пройти крізь них, щоб ухопити істину; але, з іншого боку, можлива невдача цих намагань наче нейтралізується задоволенням від того, що вони не називають істину, прирікають її назавжди на невизначеність.

Однією з головних подій, про які оповідає «Небезпечний вік», є якраз незручність, що її створює в цьому салоні бентежна, але неминуча поява Нанди, дочки місіс Брук, яка вже вийшла з дитячого віку і має, отже, право заходити до вітальні, але ще не досягла віку жінки і не повинна чути все. Сама Нанда сприймає спочатку тільки позитивні аспекти цієї події. «Тепер я буду сидіти там. Буду бачити всіх людей, хто приходить. Для мене це буде щось надзвичайне. Я хочу чути всі розмови. Містер Мічет каже, що так і треба, що це сприяє формуванню молодих умів». Але її мати бачить тільки зворотний бік присутності дівчини: це спричиниться до втрати свободи висловів, зашкодить їхнім

бесідам, а що ж у них є ціннішого? Цю думку вона з певними вивертами висловлює містерові Кешмору: «Вона [Нанда] відчуває, що її присутність стримує нашу свободу мови», і ще пряміше Вандербанкові: «Я мала на увазі, звичайно, зміну в моєму житті. Справа в тому, що моє життя певною мірою пов'язане з моїм розумом, а мій розум – з моїми розмовами. Гарна бесіда... ви самі знаєте, яке значення це має для мене. Тому, коли маєш свідомо псувати бесіду... тобто коли маєш робити її дурною, банальною, нічого не вартою; коли маєш такою мірою все прикривати – до того ж через зовсім зовнішню причину, – немає нічого дивного в тому, що інколи ділишся своїм роздратуванням з другом». Трохи згодом Нанда оцінює ситуацію іншими очима: «Чи не стаємо ми трішки такою собі стічною канавою, куди все скидається? – А чому б, – спитав Мічі, – не сказати більш граціозно, що ми стаємо маленькою еоловою арфою, почепленою на вікні вітальні, яка вібрує від подиху розмов?» З Вандербанком вона говорить більш прямо: її мати, каже вона, боїться, «що ми можемо почути серед вас те, що для нас не буде хорошим», боїться «що ми надто багато почуємо».

Генрі Джеймс розповідає в передмові до цієї книги, написаної за десять років після самої книги, що цей конфлікт і ця напруга становили сам зародок роману. «Небезпечний вік, – пише він, – це дослідження одного з таких періодів – обмежених чи тривалих – напруження й страху, це розповідь про те, як у конкретному випадку ставилися до перешкод старим свободам», про те, як «у товаристві зі звичкою до вільних бесід потрібно враховувати присутність нових і наївних, цілком не призвичаєних людей», це оповідь про «свободу, якій загрожує неминуче вторгнення винахідливого розуму». Однак цей зародок, – визнає він у цій-таки передмові, – був затемнений, так, що мало не пройшов непоміченим, тим, що з самого початку мало бути лише формою, яка несе в собі цей сюжет, способом підходу до нього та його розробки. Але, – зауважує він при цьому, «мій сюжет був, очевидно, зарані приречений на істотну надрозробку». Хіба що – і це Джеймс називає «важливою художньою істиною», що випливає, врешті-решт, з його досві-

ду, – така «надрозробка» неможлива ніколи в принципі? «Основний урок мого ретроспективного аналізу – то буде справді найвищий перегляд усього цього питання: що значить для об'єкта страждати, якщо це можна так назвати, від надрозробки? Моє сумління митця дістає полегшення в тому, що не розпізнає тут насправді жодного страждання...» Можливо, справа в тім, що розробка може стати сюжетом, а сюжет – способом розробки?

Ця форма, цей спосіб підходити до сюжету, а саме напруга, створена в розмові, є не що інше, як низка розмов. «Небезпечний вік» має ту цілком особливу рису в величезній сім'ї романів, що він написаний, сказати б, тільки діалогами; іншими словами, цей роман можна сплутати із драмою, а цей жанр завжди притягував до себе Генрі Джеймса. Він, власне, добре пояснив у згаданій передмові, яким чином він прагнув використати діалог. Потрібно зробити так, щоб «описувана зустріч сама розповіла свою історію, щоб вона лишалася замкненою в своїй власній присутності, однак на цій позначеній віхами ділянці вона має стати цікавою і лишатися цілком ясною...» А хіба не це дає драматична форма? «Божествена особливість актів п'єси, – думав я, – зберігається в своїй окремій об'єктивності. Ця об'єктивність походила, коли досягала ідеалу, від обов'язкової відсутності будь-якого погляду "ззаду", що мав би оглянути пояснення і підсилення, відірвати уривки й шматки від великої лавки ілюзорних ліків "простого" оповідача...»

Джеймса притягує до діалогової форми її об'єктивність, можливість відмовитися від усякого оповідача або, принаймні, від оповідача, який знає і пояснює. Можуть зауважити, що у «Небезпечному віці» таки є оповідач. Нам можуть нагадати його присутність приблизно кожні десять сторінок: це «глядач», «спостерігач» чи «слухач», якого називають то «бувалим», то «знаючим», а то «уважним». Інколи цього глядача згадують більш докладно: «глядач, схильний тлумачити сцену», який стає «винахідливим глядачем, на якого ми щойно натякали», або ще «нашим проникливим глядачем». Або ж припускають, що «хтось, хто добре знав його, знай-

шов би у цій сцені, якби був при ній присутній...» Або уявляють «швидкий поворот дзеркала, яке відбиває всю сцену». Іншим разом оповідач погоджується тимчасово на роль такого свідка: «Ми, звичайно, здогадалися б про нього, якби побачили...», або в іще більш прямий спосіб, хоча й негативно: «Оскільки містер Ван не зміг би висловити пізніше допитливому другові, яку дію справив на нього тон цих слів, його біограф користується цим, щоб не претендувати на більше розуміння, щоб, навпаки, обмежитися просто тим, що підмітити, як вони викликали на щоках містера Вана ледь помітне почервоніння». В іншому місці оповідач шкодує з приводу відсутності такого свідка: «Хто був там, щоб сказати, чи помітила це дівчина?», «історія цього не знатиме ніколи». В усіх випадках цей постійний свідок, навіть якщо його й не згадують повсякчас, залишається необхідним і втягнутим у подання описуваних подій; оповідач добре це знає: «проникливий глядач, присутність якого ми *постійно* припускаємо», «*постійний* свідок цих епізодів» (*виділено нами*).

Цей свідок, якого необхідно уявити (ця гадана присутність змушувала Достоєвського казати, що така оповідь є «фантастичною», оскільки припускає існування невидимих істот), не стає, однак, об'єднавчим наративним елементом; оповідач бачить, але не знає. Можна зауважити, що й самі персонажі вже мають дивну звичку (яка, між іншим, сприяє ускладненню розуміння їхніх слів і спричиняє прохання пояснень): вони називають інших не якимсь постійним і відомим усім ім'ям, а певними висловами, які змінюються залежно від обставин, немовби вони не хочуть нічого припускати щодо існування певної непорушної ідентичності в кожній людині, а лише фіксують їхні сприйняття – щоразу окремі й спроможні змінюватися. Так, говорячи Мічі про Кері Донер – гадану коханку містера Кешмора, герцогиня то називає її «абсурдною маленькою особою», то «чарівним зразком гарного смаку містера Кешмора, який ми бачимо на власні очі», а то ще «жертвою несправедливих наклепів», але ніколи не називає її власним ім'ям: бідолашній місіс Донер важко існувати як окремій особі. Тож якими нестійкими стають тоді люди, переходячи не лише з од-

нієї миті до іншої, але й з очей однієї особи до другої! Тому ж бо Нанда і скаже: «Ми всі до певної міри результат інших людей», або, звертаючись до Вандербанка: «Ми бачимо своє власне відбиття». Проте і сам оповідач обстоює аналогічну позицію і не називає своїх персонажів у одноманітний спосіб: одного разу це буде Вандербанк, іншого – старий Ван, третього – містер Ван, залежно від того, хто саме про нього говорить за тих чи інших обставин; власне, говорять знову ж таки персонажі, навіть коли слова вимовляє оповідач. Місіс Брук стає «предметом цієї похвали» в репліці Вандербанка, «подругою Нанди» в розмові з її дочкою. Одного разу про містера Кешмора кажуть як про «чоловіка її милості», іншого – щодо хазяйки дому він стає «гостем місіс Брук». У репліках, що їх Мічі адресує містерові Лонгдону (про якого ми знаємо, що він захоплюється апелятивами), він стає «предметом інформації Вандербанка», потім «можливим наперсником старого Вана»; а коли він розмовляє з Вандербанком, то стає «поклонником леді Джулії»; для місіс Брукенхем він – «найстаріший з її гостей».

Можна погодитися, що таким чином кожна «описана зустріч розповідає про свою власну історію». Але навіть якщо вона залишається «дуже цікавою», немає певності, що вона в той самий час і «дуже ясна: повертаючись до вихідної точки, скажемо, що важко, навіть коли перечитуєш пасаж, достовірно побудувати цю історію, перелічити хоча б її головні події, і, звичайно, ніхто не зможе пояснити точний характер стосунків, які зв'язують (обмежуючись тільки найголовнішими героями) між собою Вандербанка і місіс Брук, Вандербанка і Нанду, Нанду і містера Лонгдона.

Тут є проблема, яка видається болючим місцем цього роману. Читач будь-якого вигаданого тексту прагне відтворити історію, про яку цей текст розповідає. Він має для цього два види інформації. Перша повинна виводитися з описуваної поведінки; вона, отже, символізує – але не означає – реальність у вигаданому. Друга надається йому напряму оповідачем (або кількома оповідачами). Відомо, проте, що цей оповідач, у свою чергу, може виявитися «негідним довіри», а відтак зму-

сити читача самому виводити істину замість отримувати її в тому вигляді, як її подає оповідач. Оскільки в «Небезпечному віці» немає, сказати б, мови оповідача, ми можемо вважати героїв за оповідачів, і ми готові відтворити істину, навіть якщо вони викривлятимуть її. Але саме в цій справі читач і зазнає поразки. Чому?

Відкинемо для початку легку, але непридатну тут відповідь, згідно з якою нам даються тільки слова, тоді як дія відбувається поза їх межами. Наскільки можна про це судити, жодна важлива подія не вміщується в ті часові відтинки, що їх книжка замовчує, а також і в ті моменти, про які говориться, а відбуваються вони поза мовою, в невербальних діях: головні події життя цих героїв складаються з промов, і їхній світ є вербальним. Хіба не писав Джеймс у «The Question of Our Speech»: «Свої ролі ми переживаємо і граємо, головне, коли говоримо»? Слід додати насамперед, що жодний персонаж не погоджується – навіть тимчасово – грати роль оповідача й узагальнювати те, що щойно відбулося. Роман не просто складений з розмов, більше того – ці розмови якісь особливі: в них не йдеться про зовнішні для них події, вони задовольняються тим, що самі є подіями. Все побудовано так, немовби слово-розповідь і слово-дія вже не є додатковими аспектами якоїсь єдиної діяльності: ось це слово нічого не розповідає. Розмови утворюють історію, але не оповідають її.

Але й цього ще замало. Те, що, як ми здогадуємося, є головною канвою цієї історії – Нанда і місіс Брук закохані у Вандербанка, а він, бідолашний, бажає одружитися з багатою жінкою, яку він начебто кохає, розвиток почуттів містера Лонгдона до Нанди – все це відбувається на наших очах, і проте у нас відчуття, що ми бачимо все це якось непрямо. Справа не лише в тому, як ми це вже доволі бачили, що в цьому товаристві правилом є ніколи не називати речі, а тільки натякати на них. Складність має більш істотний характер, і саме цим пояснюється те, що вона є водночас темою бесід і принципом побудови роману. Нас крок за кроком підвели від найпростіших ситуацій, де можна було легко знайти, не зважаючи на непрямі вислови, твердий і прямий смисл, до тих нечітких слів, про які ми знаємо, що саме вони

означають, але знаємо теж, що ніколи не зможемо з певністю їх витлумачити. Є в цьому романі такі факти й дії, які ми можемо відтворити без жодних вагань, але інші – і з самої лише цієї причини, можливо, вони видаються нам найважливішими – ніколи не будуть *встановлені*. Нещирість досягла такого ступеня, що вже й не є нещирістю: прив'язі між словами й речами не просто відпущені чи перекручені; вони були розрубані. Мова функціонує в просторі, який назавжди лишиться лінгвістичним.

Не в тому справа, що героям бракує щирості чи вони не намагаються сформулювати хоч якусь думку про щось чи когось. Вони роблять це; проте ми не можемо покладатися на їхні слова, бо нас потай позбавили еталону істини. «Істину, для містера Лонгдона, було важко висловити»: і він не єдиний. Непрямі висловлювання, якими обмінюються герої, втягнули нас у рух, сила якого залишає далеко позаду алюзії, що слугували йому вихідною точкою. Кожне слово неначе вражене онтологічною підозрою, і ми вже просто не знаємо, чи веде воно до реальності, а якщо так, то до якої. Символізація й висновки могли нести надійну інформацію в світі, де вони регламентувалися прямим словом або принаймні інструментами, які дають змогу спрямовувати й перевіряти тлумачення. Але – і в цьому технічна майстерність Джеймса в «Небезпечному віці», непряма інформація не просто переважає в цій книзі, вона єдина присутня; досягаючи свого найвищого ступеня, вона змінює свій характер: вона вже більше не інформація. Читач, відтак, більш ніж будь-коли втягується в побудову фікції, але він відкриває для себе, що цю побудову не можна завершити.

Зв'язок мови зі світом неоднозначний, і такою ж самою є позиція Генрі Джеймса щодо цього зв'язку. Десь усередині себе він пише – він ніколи нічим іншим не займався – соціальний і реалістичний роман про кохання й гроші, а отже, про шлюб. Але слова не вхоплюють речей. Однак «Небезпечний вік» аж ніяк не потерпає від цього – і в цьому він схожий на своїх персонажів, – а стає цілковитою алегорією створення фікції. Джеймс потроху віддається насолоді, яку він знаходить у цих

фразах, котрі викликають до безконечності інші фрази; він знаходить її в цих персонажах, які провокують неначе самі собою появу своїх двійників або ж протилежних собі; в цих діях – плодах симетрії й пропорції. Той, хто діє словами, матиме тільки слова: цей висновок забарвлюється в Джеймса двома протилежними почуттями – жалем, що втрачено світ, і радістю із самостійного розмноження мови. Його романи втілюють цю двозначність.

Пруст теж розповідає у своїх «Пошуках втраченого часу», як персонажі відкривають для себе, що слова не обов'язково означають істину. Але це розуміння (що пряма мова слів недостатня) дається тут, лише щоб підвести до щасливого усвідомлення експресивної сили мови тіла або того, що його замінює у вербальному: фігуральної й непрямої мови. Поверхове розчарування компенсується в Пруста щастям, яке дає доступ до глибин. Непряма мова єдина правдива – але це вже багато, адже істина хоча б існує. Схожість із Джеймсом є, отже, оманливою: ми добре знаємо, що мова персонажів у «Небезпечному віці» непряма, але ми ніколи не досягаємо глибинної правди. Тут поверхня розчарування відсилає до чогось зовсім іншого (і в цьому мова є непрямою), але це інше є ще однією поверхнею, яка сама піддається тлумаченню. Тож Джеймс веде нас не до нової сутності, як це робитимуть після нього Пруст чи Джойс, а до відсутності всілякої сутності, тобто до знищення самих протиставлень між внутрішнім і зовнішнім, між істиною й видимістю.

Вся побудова «Небезпечного віку» (а не лише його персонажів) ґрунтується на нещирості, на *непрямості*, немовби вона втілює те, що вже не є правилом виняткового товариства, а просто правилом: ми завжди вже перебуваємо в непрямому. Джеймс так розповідає про свій план у передмові: «Я зробив на аркуші паперу елегантний малюнок кола, що складається з низки маленьких кружечків, розташованих на однаковій відстані від центрального предмета. Центральним предметом була ситуація, мій сюжет сам у собі; річ завдячуватиме йому назвою, а маленькі кружечки мають являти собою окремі лампи, як мені подобалося їх називати, кожна з

яких освітлюватиме з усією потрібною силою один з аспектів цього предмета. Адже я поділив його, чи не так? на аспекти (...). Кожна з моїх "ламп" буде світлом "світської зустрічі", пролитим на історію і стосунки відповідних персонажів, і висвітлюватиме повною мірою приховані барви потрібної сцени, змушуючи її ілюструвати аж до останньої краплі її внесок у мою тему».

Насправді все дещо складніше. Роман поділений на тридцять вісім розділів, кожний з яких відповідає театральній сцені: одні й ті самі персонажі розмовляють в ній від початку й до кінця. Але над цим поділом існує ще й інший – поділ на десять книг. Книги ці, подібні до актів п'єси, вирізняються єдністю місця, трішки менше єдністю часу, і, головне, вони мають назви (єдність дії). Їх назви – то імена персонажів: не обов'язково взяті серед тих, хто бере участь у розмові (наприклад, перша книга названа «Леді Джулія», хоча цього персонажа в книзі немає), але, скоріше, тих, які непрямо прояснюються розмовою і самі, своєю чергою, її визначають. Ці десять книг-персонажів освітлюють зрештою центральний сюжет, названий заголовком – вік бентежності. Ми маємо перед собою, отже, ідеальну сонячну систему (і Джеймс сам говорить про світло): центр, десять великих тіл навколо нього, і кожне з них має біля себе три або чотири супутники-розділи. Але ця сонячна система має дивовижну особливість, яка перевертає смисл порівняння: замість поширюватися від центру до периферії світло йде зворотним шляхом. Саме супутники освітлюють планети, а вони відбивають уже непряме світло до сонця. Відтак сонце залишається чорним, а «сюжет в самому собі» – невідчутним.

Можна було б милуватися безкінечним взаємопроникненням всіх елементів, що утворюють систему роману, і сам Джеймс як вірний, хоча й запізнілий представник романтичної естетики так описував у передмові результати своєї праці: «Він щасливо допомагає нам побачити, що важка відмінність між субстанцією й формою в по-справжньому відпрацьованому мистецькому творі дивовижним способом руйнується. (...). Вони розділені ще до дії, але священнодійство виконання нерозривно зв'язує їх (...). Зроблена річ є в ху-

дожньому сенсі злиттям або ж вона не була зроблена (...). Доведіть, що та чи інша цінність, той чи інший ефект у світлі глобального результату є частиною мого сюжету і що якась інша цінність, інший ефект належать до моєї розробки, доведіть, що я не трусив їх разом, як це має робити фокусник, на звання якого я претендую, своїм витонченим мистецтвом, і я погоджуся, що я – хвалько, що кричить перед ярмарковим балаганом». І справді, що може бути більш гармонійного, ніж це дослідження слова через саме вживання слова, ця алюзійна манера говорити про алюзію, ця ухильна книга про нещирість?

Я гадаю, що «Небезпечний вік» – один із найвизначніших романів нашого «віку» і виняткова книга – але не тільки, не стільки через ідеальне злиття «форми» й «змісту», якого досягають і багато інших творів і про які ми не знаємо напевне, чому слід ними захоплюватися. Я порівняв би його радше з великими романами, які прийшли пізніше і які наш час поважає набагато більше, через те, що він до кінця розвідує шлях, відкритий мовою, але невідомий літературі, через те, що він веде свою розвідку набагато далі, ніж будь-хто до нього і ніхто після нього. «Небезпечний вік» – виняткова книга в тому, що вона зображує – радше ніж висловлює – ухильність мови і нерозв'язність світу. Можна, таким чином, відповісти на поставлене спочатку запитання: про що йдеться у «Небезпечному віці»? Про те, що значить говорити і говорити про щось.

ЗМІСТ

1. Поняття літератури 5
2. Походження жанрів 22
3. Два принципи оповіді 40
4. Поезія без віршів 56
5. Вступ до правдоподібного 73
6. Привиди Генрі Джеймса 82
7. Межі Едгара По 94
8. Поетичний роман 107
9. «Осяяння» 121
10. «Небезпечний вік» 140

Наукове видання

Цвєтан Тодоров

ПОНЯТТЯ ЛІТЕРАТУРИ
ТА ІНШІ ЕСЕ

Переклад з французької
Євгена Марічева

Редактор *О. Л. Рудь*
Художнє оформлення *М. П. Черненка*
Технічний редактор *Т. М. Новікова*
Комп'ютерна верстка *М. С. Черноморд*
Коректори *Е. М. Айлярова, О. О. Бородіна*

Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
Свідоцтво про реєстрацію № 1801 від 24.05.2004 р.

Підписано до друку 12.12.2005. Формат 84x100/32.
Папір офсетний № 1. Друк офсетний. Гарнітура Mysl.
Ум. друк. арк: 8. Обл.-вид. арк. 8.
Зам. № 5-162.

Адреса видавництва та друкарні:
04070, Київ, Контрактова пл., 4.
Тел./факс: (044) 425-60-92.

Тодоров, Цветан.

Т50 Поняття літератури та інші есе / Перекл. з франц. Є. Марічева.– К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006.– 162 с.

ISBN 966-518-347-8

У книжці зібрано написані в різний час есе літературознавця, семіотика, лінгвіста Цвєтана Тодорова, присвячені таким темам, як літературні жанри, поетичне і фантастичне, індивідуальна творчість у її зв'язку з жанром та ін. У своїх працях автор звертається до творчості Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Генрі Джеймса, Едгара По, Новаліса. Адресована тим, хто вивчає теорію й історію літератури та мовознавство, буде корисною для всіх, хто цікавиться проблемами сучасного гуманітарного знання, прагне знайомства з найвидатнішими здобутками сучасної науки.

ББК 83я44

Поняття літератури

Літературні жанри, поетичне і фантастичне, індивідуальна творчість у її зв'язку з жанром: таких тем торкаються есе, зібрані в цій книжці. Коли я перечитую їх, то в око впадає певна особливість – їх, деякою мірою, проміжний характер. Мене не цікавить чистий умоглядний підхід чи опис фактів заради них самих: я весь час переходжу від одного до іншого. Така сама двозначність простежується і в самому стилі цієї книжки.
Я намагаюся уникати і такого собі імпресіонізму, який видається мені безвідповідальним, – не тому, що в нього немає теорії, а тому, що він не хоче це знати, і "терористичного" формалізму, де всі зусилля автора витрачаються на те, щоб якомога точніше записати часто дуже малозначуще спостереження.
Прагнучи ставити на двох коней, ризикуєш програти на обох – незавидна доля, від якої, втім, я не можу відмовитися.

Ц. Т.

ЦВЄТАН ТОДОРОВ. Співробітник Національного центру наукових досліджень Франції, літературознавець, есеїст. Один із найвідоміших та найактуальніших європейських мислителів сьогодення. Літературознавчий доробок Цветана Тодорова, якого поряд із Роланом Бартом вважають одним з яскравих представників французького структуралізму і постструктуралізму, позначений прагненням автора застосувати до явищ літератури і мови точні наукові методи, внести у літературознавство й лінгвістику категорії позитивного наукового знання. Як видається, такий підхід з плином часу не втрачає своєї слушності.