Ганс Роберт Яус

ДОСВІД ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ І ЛІТЕРАТУРНА ГЕРМЕНЕВТИКА

ОСНОВИ

ГАНС РОБЕРТ ЯУС

ДОСВІД ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ І ЛІТЕРАТУРНА ГЕРМЕНЕВТИКА

Hans Robert Jauß

Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik

ГАНС РОБЕРТ ЯУС

ДОСВІД ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ І ЛІТЕРАТУРНА ГЕРМЕНЕВТИКА

З німецької переклали
Роксоляна Свято і Петро Таращук

Київ
Видавництво
Соломії Павличко
«Основи»
2011

ББК 83
Я88

Ганс Роберт Яус (1921—1997) — німецький історик і теоретик літератури, спеціаліст із романської медієвістики, активний учасник дослідницьких колоквіумів "Поетика і герменевтика" (1963—1988), один із лідерів т. зв. констанцької школи рецептивної естетики. "Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика" (1977) — magnum opus науковця, дослідження, що, по суті, об'єднало дві автономні праці, писані впродовж тривалого часу.

В першій частині автор обґрунтовує тезу, що досвід естетичного сприймання можна описати й історично осмислити через його три базові функції — поезис, естезис і катарсис (відповідно, продуктивний, рецептивний та комунікативний аспекти естетичної діяльності). Друга частина — це короткий нарис історії функції запитання і відповіді. В третій же частині йдеться про історичний вимір поняття горизонту та діалогічного розуміння.

Адресовано фахівцям, студентам і всім, хто цікавиться літературною теорією XX століття.

Це видання здійснене за фінансової та експертної підтримки програми перекладів Німецького культурного центру Ґете-Інституту і Міжнародного фонду "Відродження".





Перекладено за виданням:
Hans Robert Jauß. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. —Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1982.
© Роксоляна Свято, Петро Таращук
Український переклад, 2011.
© Видавництво Соломії Павличко
«Основи», 2011.

ISBN 966-500-329-8

ЗМІСТ

Вступне слово перекладача 9
Передмова 11

Частина перша
ДОСЛІДЖЕННЯ В ЦАРИНІ
ДОСВІДУ ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ

Вступ: Поновлення питання про досвід естетичного сприйняття 15

А: Нарис теорії та історії досвіду естетичного сприйняття 24
1. Що таке досвід естетичного сприйняття? 24
2. Критика естетики негативності Адорно 34
3. Естетична насолода та базові досвіди поезису, естезису й катарсису 53
4. Двозначність і непокірливість прекрасного: огляд Платонової спадщини 66
5. Поезис: продуктивна сторона естетичного досвіду (construire et connaître) 75
6. Естезис: рецептивна сторона естетичного досвіду (voir plus de choses qu'on n'en sait) 90
7. Катарсис: комуніктивна здатність естетичного досвіду (movere et conciliare) 119
8. Естетична функція та смислові сфери життєвого світу 137
   а) До розмежування смішного та комічного 147
   б) Соціологічне та естетичне поняття ролі 157
   в) Релігійні витоки та естетична емансипація індивідуальності 164

Б: Естетична ідентифікація: дослід із літературними героями 175
1. Розмежування первинних рівнів естетичної ідентифікації 175
2. Історичне пояснення взірців взаємодії 184
   а) Асоціативна ідентифікація 184
   б) Ідентифікація захоплення (адміративна) 188
   в) Симпатетична (співчутлива) ідентифікація 192
   г) Катарсична ідентифікація 197
   ґ) Іронічна ідентифікація 201

В. Комунікативна функція фікційного 208
1. До генези поділу на фікцію та реальність 208
2. Досконале як принадність уявного 215
3. Використання фікції при наочному представленні та зображенні історії 230
а) «Res fictae» як спокуса для історіографії 230
б) Герменевтична функція «трьох ілюзій» класичної розповідної історіографії 234
в) Аналіз використання засобів фікції в історіографії Ранке 238
г) Спроба осмислення донаративних прикладів наочного представлення та відображення історії 242
ґ) Гебелева версія «пожежі Москви»: риторична історіографія проти наукової 247

Частина друга
НАРИСИ ГЕРМЕНЕВТИКИ ЗАПИТАННЯ І ВІДПОВІДІ

Вступ: Межове становище літературної герменевтики 254

А. Адам, що запитує: До історії функції запитання й відповіді 264
1. Адаме, де ти? 264
2. Ніколи не розпитуй мене! 267
3. Запитування як початок розуміння 274
4. Перше, останнє та допитливе запитання 279
5. Дидактичні запитання, катехізиси та їхні наслідки 286
6. Mais où sont les neiges d'antan? 295

Б. Три конкретні випадки естетичного застосування 307
1. Міф про гріхопадіння (1М., 3) в літературній інтерпретації 307
2. Питання Йова та його далека відповідь (Ґете, Ніцше, Гайдеґер) ... 317
3. Діалогічне і діалектичне в «Небожі Рамо» (або: як Дідро сприймав Сократа, а Ґеґель — Дідро) 328

В. «Фауст» Ґете і «Фауст» Валері, або Про труднощі доведення міфу до кінця 355

Ґ. Запитання до міфу і ствердження ідентичності в історії «Амфітріона» 377

Ґ. «Нова Елоїза» Русо і «Страждання молодого Вертера» Ґете в зміні горизонту між французьким Просвітництвом і німецьким ідеалізмом 414
1. Розрив між сподіваннями і сприйняттям у «Новій Елоїзі» Русо 416
2. Реконструкція запитання, на яке були відповіддю «Нова Елоїза» і «Страждання молодого Вертера» 426

3. «Вертер» Ґете на горизонті сподівань німецької рецепції Русо 434
4. «Страждання молодого Вертера» як перша відповідь Ґете Русо 443
5. Погляд на «Вільгельма Майстра» («Еміля естетичного виховання») 457
Вибірковий покажчик літератури до розділу II Ґ 461

Частина третя

ПОЕТИЧНИЙ ТЕКСТ У ЗМІНІ ГОРИЗОНТУ РОЗУМІННЯ

Вступ: Структура горизонту і діалогічність 463
1. Розуміння і тлумачення як опосередкування горизонту 465
2. Діалогічне розуміння в літературній комунікації 472
3. Підсумки і перспективи 483

А. Частковість рецептивно-естетичного підходу («Іфігенія» Расина і Ґете) 495
Післямова до теоретичної дискусії (1973 р.) 516
1. Рецепція і вплив 518
2. Традиція і вибір 521
3. Горизонт сподівань і комунікативна функція 525

Б. Естетичне опосередкування соціальних норм ("La douceur du foyer") 528
1. Від образного поля вірша до комунікативної функції лірики 528
2. Синхронічний аналіз одного лірично репрезентованого значеннєвого підсвіту: *"La douceur du foyer"* 533
а) Ситуативний основний взірець (ролі, час і місце) 534
б) Нормативний основний взірець (принципи, вартості, санкції) 537
в) Значеннєвий підсвіт і його замкнені межі 539
г) Легітимація та ідеологічна функція 542
3. Суспільна функція сприйняття лірики та її комунікативна система в життєвому світі 1857 р. 546

В. Текст минулого в діалозі з сучасністю (класика — знову модерн?) 555
1. Естетичне сприйняття як омолодження минувшини 555
2. Гільдесгаймерова реприза «Марії Стюарт» Шилера 562
3. «Нові страждання молодого Вертера» Пленцдорфа 568

Ґ. Поетичний текст у зміні горизонту читання (вірш Бодлера «Сплін II») 573
1. Увиразнення різних горизонтів читання як герменевтична проблема 573

2. Прогресивний горизонт естетичного сприйняття (герменевтична реконструкція першого читання) 581
3. Ретроспективний горизонт тлумачного розуміння (конституція значення під час другого читання) 589
4. Конкретизація вірша в зміні горизонту його рецепції (історичне розуміння і естетичне судження) 596

Бібліографічний додаток 610
1. Редакційні зауваги 610
2. Покажчик літератури 610
3. Покажчик (Першоджерела і автори) 618

Вступне слово перекладачів

Ганс Роберт Яус (1921—1997) — один із найвпливовіших німецьких літературознавців і теоретиків другої половини XX століття. Представник так званої «Констанцької школи» (з 1967 року Яус очолював у тамтешньому університеті кафедру теорії літератури). Учень Ганса-Ґеорґа Ґадамера. Викладав також у Сорбоні, Єйльському та Колумбійському університетах. Спеціаліст із романської медієвістики.

Відкидаючи як позитивістичне літературознавство та історію, орієнтовані на критерій «об'єктивності», так й ірраціоналістичну *Geistesgeschichte* (дослівно, «історію духу»), що розглядала історію культури як історію духовних ідей, а також й ідеалістичну концепцію телічності історії*, у своїх пошуках Яус звертається до філософської герменевтики Ґадамера, намагаючись у такий спосіб повернути історичну перспективу літературознавчим дослідженням.

Разом із Вольфґанґом Ізером вважається «автором» і головним теоретиком рецептивної естетики, що чи не першою звернула увагу на читача, на його перспективу і досвід сприймання — власне, на діалог між текстом і читачем.

Рецепція, за Яусом, є не лише історично змінною, а й завжди індивідуальною, залежною від попередніх знань і сформованого ними «горизонту сподівань». Ключовими в цьому контексті є також поняття «естетичної дистанції» та «зміни горизонту». Перше — це «міра несподіваності тексту для читача»**, власне, міра його (не)відповідності тому-таки горизонту сподівань. На думку апологетів рецептивної естетики, саме це й визначає художню цінність твору. Та хоч би якою значимою була естетична дистанція, хоч би яким новаторським і незвичним (або ж «негативним», якщо скористатися термінологією Адорно) спершу здавався певний твір, із часом дистанція стиратиметься, а сам твір ставатиме для наступних поколінь усе звичнішим або й тривіальнішим. Так і відбувається повторна зміна горизонту — поступове засвоєння «негативного» твору і вписування його в «позитивний» (утверджувально-афірмативний) канон.

З іншого боку, кожен твір із часом може втратити свою початкову прозорість, а найочевидніші для попереднього читача значення — забутися. Яусова ж літературна герменевтика якраз і покликана щоразу долати цей розрив між минулим і теперішнім, налагоджувати «містки розуміння» до того, що з часової чи культурної перспективи вже не є очевидним саме по собі. Власне, завдяки цій герменевтичній «прихильності» (Wohlwollen) — у сенсі «прагнення розуміти» — Яус і опиняється в принциповій опозиції до літературної деконструкції, яку, навпаки, цікавить саме цей-таки сприйняттєвий розрив, «розлам», що ставить під сумнів і саму можливість розуміння.

---

* Див.: *Яусс Г.-Р.* Рецептивна естетика й літературна комунікація / пер. з фр. Я. Цимбал // Слово і час. — 2007. — № 6. — С. 37—46.

** Див.: *Зубрицька М.* Читач як культурологічна категорія в культурологічному дискурсі XX століття // Вісник Львівського університету. — Серія «Журналістика». — Вип. 31. — 2007. — С. 166—173.

Іншим важливим для Яусових теорій (особливо для цієї праці) поняттям є «самонасолода в насолоді (чимось) іншим» (Selbstgenuß im Fremdgenuß). Мова про дистанціювання особи від об'єкта насолоди, що, на думку дослідника, і становить основу досвіду естетичного сприйняття. Осмислювана як процес, ця «самонасолода в насолоді (чимось) іншим» проходить три етапи: 1) *поезис* (продуктивна сторона досвіду естетичного сприйняття); 2) *естезис* (його рецептивна сторона); 3) *катарсис* (момент взаємодії та комунікації між мистецьким твором і реципієнтом — коли відбувається пошук асоціацій та процес розмаїтих форм ідентифікації та взаємодії з літературними героями).

Найвідоміші з-поміж Яусових досліджень такі: *«Literaturgeschichte als Provokation»* (*«Історія літератури як провокація»*, 1970), *«Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung»* (*«Мала апологія естетичного досвіду»*, спільно з Максом Імдалем, 1972), *«Krise der Erwartung, Stunde der Erfahrung»* (*«Криза сподівання. Година досвіду»*, спільно з Одо Марквардом і Горстом Зундом, 1982) і, звісно, *«Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik»* (*«Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика»*, 1977) тощо.

Досі в українському перекладі було надруковано лише уривок пропонованої тут праці (*Яусс Г.— Р.* Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) / Пер. Юрія Прохаська // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. — 2-е вид., доп. — Л., 2002. — С. 368—403). Інші ж дослідження автора й нині доступні українському читачеві лише в оригіналі або ж іншомовних перекладах.

Щойно взявшись до перекладу цього найбільшого за обсягом Яусового дослідження, ми зіштовхнулися з першою і найбільшою проблемою — перекладом самої назви, точніше, її частини — «Ästhetische Erfahrung». Справа в тому, що нім. *Erfahrung*, традиційно передаване як «досвід», є не надто точним. Адже в оригіналі, на відміну від української мови, це слово стосується не лише минулого часу (досвід як те, що вже існує в сформованому вигляді), а й теперішнього (актуальне переживання чогось — пор. з дієсловом *erfahren*).

У Ганса Роберта Яуса йдеться радше про друге значення слова — про процес «переживання» конкретних текстів, зміну в їх розумінні та тлумаченні. Хоч інколи заходить і про звичне для нас значення досвіду — як сукупності вже пережитих досвідів сприймання та переживання чогось (власне, літературних творів). Позаяк «переживання» в українській мові має певний чуттєвий акцент (а німецьке *Erfahrung* рівною мірою стосується і чуттєвого, і розумового сприймання), ми зважилися відступити від уже сформованої традиції перекладу назви, запропонувавши компромісний варіант — «досвід естетичного сприйняття». Хоча там, де це не суперечить логіці тексту, залишаємо і звичний для вуха «естетичний досвід».

Зважаючи на велику кількість іншомовних цитат, неуникними виявилися численні перекладацькі примітки, які подаємо або в квадратних дужках, або під позначкою «*» (в тому числі, підрядковий переклад поетичних текстів).

Передмова

Одного чудового дня пробила шлюбна година й для Меркурія, котрий найдовше з-поміж усіх богів лишався нежонатим. У такій важливій справі наречений потребував компетентної допомоги. Віртус порадив йому звернутися до Аполлона, який відразу й підібрав Меркурієві освічену кандидатку. Це була Філологія, дівчина з досконалими знаннями про все — від краси небесних явищ до таємниць підземного світу. В супроводі муз рушили всі троє нагору, на Парнас, аби отримати згоду на шлюб від божественного зібрання. Боги ж зробили навіть більше — підвищили статус обраниці, перетворивши її на богиню. Фронезис, мати нареченої, вбрала доньку в святкові шати; та перед цим Філологію змусили порвати свої книжки. Ошатно вбрана й позбавлена звичного тягаря, вона сіла в паланкін, який несли Амур, Лабор, Епімелія та Агрипнія, і розпочала свою небесну мандрівку. В пам'ять про весілля лишився тільки цей дарунок, але він був таким незвичайним, що заради нього варто було вигадати всю цю історію.

Міф про виникнення *«Семи вільних мистецтв»* ліг в основу семитомної праці Марціана Капелли «De nuptius Philologiae et Mercurii» («Про шлюб Філології та Меркурія»). Вона з'явилася в V столітті й лишалася авторитетним підручником упродовж усього Середньовіччя, а в XVI ст. її перевидавали вісім разів. Ця книжка залишила відчутний слід у культурі, та потім стала жертвою освітніх канонів Нового часу. І вже відтоді її вважали нечитабельною.

Якщо підручник перетворився на предмет антикваріату й пішов у небуття, то й у міфу є шанси відродитися, якщо в кон'юнктурі часів знову проб'є його щаслива година. Цьому сприяє й те, що міф — як історія, навмисне створена для того, аби пояснити сенс певного явища від самих його початків, — зазвичай не менше приховує, аніж пояснює. Відкрити та пояснити замовчане в старих міфах — не такий вже й несуттєвий привід, аби знову до них повертатися. Особливо ж, якщо їхній авторитет здатен виправдати сенс якоїсь нової спроби і пояснити його на повторюваних обставинах. Лише завдяки цим новим обставинам у «роботі над міфом» вдається виявити те, що за старих умов видавалося несуттєвим. В нашому випадку міф у різний спосіб вміщував у собі відповіді на ті запитання, що могли цікавити читача наступних поколінь: чому Меркурій хотів або мусив одружуватися? чому Віртус порадив йому звернутися саме до Аполлона? що сподівалися отримати обидва експерти, а пізніше й найвище божественне зібрання, за своє посередництво в справі зведення Меркурія з Філологією? чому саме знищення книжок було умовою для досягнення безсмертя? чи Філологія тільки завдяки цьому катарсичному актові могла стати достойною весільного дару семи вільних мистецтв? Якщо на колишні обставини (весілля Меркурія з Філологією) накласти обставини нинішні (звісно, маю на увазі любовний зв'язок «досвіду естетичного сприйняття» й «літературної герменевтики»), — знайдуться відповіді на деякі з тих запитань, які залишив нам міф Марціана Капелли.

До речі, це алегоричне прочитання не є аж таким випадковим, як може спершу здатися скептичному читачеві. Адже хіба Меркурій, римський

бог торгівлі, не є міфологічним перевтіленням Гермеса, грецького посланця богів, який приносив вість олімпійців смертним, перекладаючи її на людську мову й прояснюючи незрозумілий сенс божественних слів? А Меркурій (а відтак і Гермес) хіба не є богом герменевтики? Якщо визнати цей ключ виправданим, зрозумілим стає і вчинок Гермеса. Одружившись зі смертною, гідною здобути безсмертя, він хотів нарешті випробувати свої герменевтичні функції і на людській мові. Про що свідчить це в світлі сучасних наукових обставин? Хіба не про те, що герменевтика має відмовитися від своєї теоретичної автономії і ввібрати досвід поезії, якщо вона — в насолоджувальному розумінні (genießendes Verstehen) — хоче брати участь в естетичній комунікації, з якою маємо справу в мистецтвах?

Зі свого боку, й філологія має відмовитися від частини колись набутих ролей, аби стати вільною та рівноправною партнеркою герменевтики, а не лишатися прислугою філософії, теології чи інших книгознавчих дисциплін. Вона має забути своє книгознавство, вчене залюбування нескінченними коментарями й звернути увагу на естетичний досвід, який це знання уможливив і зробив придатним до сприйняття, якщо вона в розуміючій насолоді (verstehendes Genießen) хоче збагатити подружній діалог чимось таким, чого Меркурій вже не може знати. Шанс у такого діалогу з'явився завдяки новоукладеному шлюбу *досвіду естетичного сприйняття* та *літературної герменевтики*: він дає підстави сподіватися, що красні мистецтва, які колись вважали вільними, буде застосовано в нових цілях (на противагу їхньому постійному прислужництву в сфері культурної індустрії та масового споживання). В цьому Одо Марквард вбачає шанс для «години досвіду в кризі сподівання». Мається на увазі шанс естетичного переживання — за умови, що той візьме на себе нові функції, — відвернути втрату переживання в сучасному індустріальному суспільстві. В нинішньому високотехнологічному світі така втрата переживань, поза сумнівом, спричиняє кризу, адже сподівання, зростаючи з непомірною швидкістю, вже не вписуються в рамки досвіду й не можуть більше збагачуватися завдяки «historia docet». Мірою того, як прірва між сподіваннями та досвідом сприйняття зростає, а реальність видається все фіктивнішою, мистецтво рухається в напрямку антифікції, естетичне відвертається від принципу сподівання, утопії й можливих світів і повертається до принципу досвіду, пізнаваної насолоди, естетичного порятунку справжнього світу та міжлюдської комунікації, а відмова від світу так само загрожує кризі сподівань.

Якщо обґрунтованою появою естетичного застосування я маю завдячувати Аполлону, то міф нагадує, що не менш потрібною була й подальша підтримка муз, Віртуса, та й всього божественного зібрання, аби з'явилася ця книжка. Присвята в її трьох частинах вказує на те, що від початку була людина, яка вказала авторові, чим нині можуть допомогти музи, а також пояснила, що пізніша порада Аполлона лише тому й могла бути дієвою, що їй передували не менш значущі напучування Віртуса. Маю на увазі тут свій багаторічний діалог із Райнгартом Козелеком. Цій людині я завдячую своїм приходом в історичну герменевтику (після того, як покинув історію); він подав мені взірець осмисленої історичної праці й водночас постійно підбадьорював, аби я міг опиратися естетичному ескапізмові та впроваджував естетичний досвід для розуміння історичного

життя. Хто в цій ситуації виконував роль божественного зібрання — не важко здогадатися, зважаючи на постійні апелювання та втручання. Йдеться про дослідницьку групу «Поетика та герменевтика», на колоквіумах якої я мав унікальну змогу обговорювати свої ідеї, чути підтримку й критику з позиції та досвіду інших дисциплін, користатися здобутками спільної праці; але таким чином, щоби шлюб між досвідом естетичного сприйняття і літературною герменевтикою часом не переріс у «Liaison dangereuse» [небезпечний любовний зв'язок].

Контекст діалогічного постання книжки змушує пояснити, чому я не хочу й не можу систематично виокремити та в історичній перспективі висвітлити обраний предмет. Зважаючи на його — предмету — стрімку еволюцію, ми потребували б у такій подорожі навіть більше зупинок, аніж є в семитомному трактаті «міфологічного» попередника. Та якщо цілком уникнути закритої за формою монологічної аргументації, багаторазових розгонів, стрибків та переходів неможливо, пропонуємо в книжці й шлях крізь час — останнє десятиріччя — з ситуаціями теоретичної дискусії, в ході яких і відбувалися пошуки відповідей на цікаві нам запитання. Цим визнанням я прагну не лише перетворити систематичну нужду на герменевтичну чесноту, але виходжу насамперед із переконання, що літературна герменевтика від початку була парціальною та діалогічною, тож не мала потреби пояснювати попередню теорію лише на історичних прикладах. Щоби відшукати безпосередній вклад літературної герменевтики в міждисциплінарну теорію розуміння, треба осмислити її власну практику, висвітлюючи водночас умови естетично спорідненої комунікації. Цей постулат цілком відповідає феноменологічному визначенню розуміння як експлікації імпліцитного сенсу, а також і міфологічному прообразу (з попереднім визначенням само-розуміння в інших). Тож на сполучнику *і* в двочленній назві книжки лежить вся серйозність та алегорична честь посередництва в цьому шлюбі: божественне зібрання отримувало надію на оновлення комунікації через розквіт вільних мистецтв, якби бог герменевтики й пробуджена до естетики філологія надалі слідували принципам естетичного досвіду, разом із спокусливою принадністю формули «самоносолоди в насолоді (чимось) іншим» (Selbstgenuß im Fremdgenuß) уможливилося б і розуміння себе самого в досвіді іншого, а в речі відкрилося б невимушене саморозуміння.

Міфологічна екзегеза дає мені змогу насамкінець висловити подяку й тим інстанціям, що — як Гіменей, якого Марціан Капелла просив примирити стихії, — уможливили насамперед появу першої половини тому («Досвід естетичного сприйняття») у видавництві Вільгельма Фінка 1977 р., а потім й об'єднали його з продовженням (друга частина — «Літературна герменевтика») в новій книжці. Завдяки спільній та щедрій допомозі Фердинанда Шьонінга та Зигфріда Унзельда я вирішив утвердити своє принципово важливе *і* на позначення нового з'єднання та неминучого зв'язку між герменевтичною теорією та естетичною практикою також і в назві книжки. На IX колоквіумі дослідницької групи «Поетика та герменевтика» ми обговорювали межові взаємини літературної, теологічної та юридичної герменевтик у світлі проблеми «тексту та застосування» («Text und Applikation»). Відтак я отримав змогу розділити своє дослідження на три частини, кожна з яких, на мою думку, відповідала особливим потребам нинішньої естетичної та герменевтичної теорій. В частині I

розширено мій попередній огляд теорії та історії досвіду естетичного сприйняття та естетичної ідентифікації трьома студіями про комунікативні функції фіктивного. Частину II зосереджено на проблемі запитання та відповіді, яку розглядаю спершу в історичній перспективі, виокремлюючи її головні функції, а потім — в аспекті її естетичного застосування в поезії. В частині III я підіймаю питання про структуру горизонту й діалогічність розуміння, а також про зміну горизонту поетичних текстів; при цьому враховую свій досвід, отриманий при естетичному випробуванні герменевтичної теорії[1].

На цьому довгому шляху з 1966 року last but not least для мене, гідна всіх похвал ще одна особа — Марія Вітек. Вона — немов Епімелія та Агрипнія, втілення турботливості й безсонної праці духу, — розшифрувала та об'єднала для цієї книжки стільки листків із манускрипту, що коли б Парнас і далі існував, вона б заслужено мала вже потрапити туди, їдучи в одному паланкіні з Філологією.

[1] Дослідницьку ситуацію я окреслив у вступах до трьох частин. Якщо давніші роздуми було перегляну́то чи переосмислено згодом, про це сказано в редакційних примітках у бібліографічному додатку. Там є також пояснення до моїх цитувань, бібліографічний покажчик і список першоджерел та авторів (адже всі вони вже потрапили на Парнас). Текст Одо Марквардa «Криза сподівання — година досвіду» (*O. Marquard.* Krise der Erwartung — Stunde der Erfahrung) невдовзі з'явиться в серії «Розмови Констанцького університету» («Konstanzer Universitätsreden»).

Частина перша

ДОСЛІДЖЕННЯ В ЦАРИНІ ДОСВІДУ ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ

A celle qui,
dès notre première rencontre,
savait m'ouvrir les yeux
sur ce que j'apelle aujourd'hui
l'expérienxe esthetique*.

ВСТУП
ПОНОВЛЕННЯ ПИТАННЯ ПРО ДОСВІД ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ

Що таке досвід естетичного сприйняття, як він проявився в історії мистецтва, який інтерес може становити для сучасної теорії мистецтва? Ці запитання довгий час перебували на маргінесах як естетичної теорії, так і літературної герменевтики. Як до, так і після виокремлення естетики в самостійну науку в мистецько-теоретичній рефлексії вони займали те місце, яке їм відводили платонічна онтологія та метафізика прекрасного. Полярність мистецтва й природи, підпорядкування прекрасного істині та благу, ототожнення форми та змісту, образу й значення, співвідношення наслідування й творення були канонічними проблемами мистецько-філософського осмислення. Часто непомітний платонівський спадок заявляє про себе і в сьогоднішній філософії мистецтва, коли істині, що реалізується через мистецтво, надають перевагу над досвідом сприйняття у мистецтві, в якому естетична діяльність виокремлюється як людський витвір. Тож питання естетичної практики, яка для мистецтва завжди була діяльністю творення, сприймання і комунікації, досі не з'ясоване й заслуговує поновлення.

Про це свідчить і місце цієї проблеми в традиції: про вплив мистецтва йдеться передусім у риториці, інколи — у ворожій до мистецтва полеміці отців церкви, до певної міри — в морально-філософському вченні про афекти, пізніше — в психології смаків, згодом у соціології мистецтв і нарешті найчастіше — в так званих повідомленнях медій. Великими винятками у філософській традиції стали Аристотелева поетика в добу античності, а в Новому часі — Кантова «Критика здатності судження». Та з Аристотелевого вчення про катарсис, так само як і з кантівського трансцендентального висвітлення естетичних впливів постала всеохопна традиціотворча теорія досвіду естетичного сприйняття. На противагу цьому, Ґете відкинув проблему впливу як цілковито чужу для мистецтва. Він

* «Тій, що від нашої першої зустрічі вміла розкрити мені очі на те, що я нині називаю естетичним сприйняттям» (*фр.*).

звинуватив кантівську естетику в суб'єктивізмі й витворив свій додаток до теорії естетичного досвіду, в якому прекрасне повернуто під опіку рефлексивної здатності суджень. Його теорія з'явилася в XIX столітті в тіні дуже впливової естетики Гегеля, який утверджує прекрасне як чуттєву видимість і цим вказує шлях історико-філософській теорії мистецтв.

Відтоді естетична теорія зосереджує увагу на відображальній функції мистецтва, а саму історію мистецтв тлумачить як історію творів та авторів. З-поміж неосяжного безміру мистецьких функцій досвіду естетичного сприйняття в поле її зору потрапляють тільки продуктивні, рідше — рецептивні й майже ніколи комунікативні. Наукові дослідження мистецтва від часів історизму невтомно навчали нас традиції творів і їх інтерпретацій, їхній об'єктивній та суб'єктивній генезі. Тож сьогодні легше реконструювати місце мистецького твору в часі, з'ясувати оригінальність твору супроти попередників та наступників і навіть виявити його ідеологічні функції, аніж реконструювати досвід, який у продуктивній, рецептивній та комунікативній діяльності розвинув історичну та суспільну практику «in actu» (в дії); а вже з історій літератури та мистецтва ми отримували цілком конкретні наслідки цієї практики.

Таким окреслюється горизонт питань першої частини моєї праці. Як дослідження в царині досвіду естетичного сприйняття, воно неминуче видасться літературознавцям обмеженим. Також і там, де ви знайдете факти з історії інших мистецтв й відсилання до здобутків історії філософії та історії ідей, не сумнівайтеся, що автор свідомо спирався в своїх твердженнях на дослідження середньовічної та новітньої французької та німецької літератур, а свої герменевтичні рефлексії втілював на практиці в літературній інтерпретації. Водночас поєднання досвіду естетичного сприйняття та літературної герменетивки в назві мало б потвердити переконання автора, що досвід у стосунку до мистецтва не може мати переваг спеціальної науки, а рефлексія над умовами цього досвіду не має привілею філософської герменевтики або естетичної теорії. Відтак звичні вибачення за дилетантство, що є неуникними при переступі меж однієї дисципліни, в цій ситуації видаються недоречними.

В своєму дослідженні теорії та історії досвіду естетичного сприйняття ставлю, крім того, запитання, що лишилося нез'ясованим після моєї вступної лекції в Констанцькому університеті. Дещо обмежена розробка рецептивної естетики в «Історії літератури як провокації» лише заклала підґрунтя для такої необхідної ревізії позитивістичної історії літератури. Якщо вважати історію літератури процесом, у якому рівною мірою беруть участь автор, твір і читач, необхідно, аби в процесі літературної комунікації було утверджено, інтерпретовано та представлено обидві сторони творення та рецепції. Звідси постає питання й про досвід естетичного сприйняття (що завжди передує явному, безпосередньому представленню історії літератури та мистецтв у творі) як про основоположну естетичну практику, що виникає внаслідок триєдності продуктивної, рецептивної та комунікативної діяльності людини. Не зайвим буде при розробці теорії «Констанцької школи» (розвинутої, до речі, не лише мною) звернути увагу на її вихідну концепцію та окреслити ту науково-історичну й університетську ситуацію, в якій вона постала.

Це було десятиріччя університетської реформи, що втягнула в свій процес і констанцьких літературознавців, і відбувалася водночас у трьох площинах: демократизації університету як інституції; перетворення істо-

ричної освіти в професійно орієнтовану; та ревізії науково-теоретичного самоусвідомлення. Піднесення, стагнація та спад реформи[1] були тлом, на якому — і на противагу якому — було писано ця книжку (ситуація, звісно, не найсприятливіша для роботи над закритою теорією). Дослідження, об'єднані в цій праці, ще відсилають читача до полемічної ситуації тих часів, навіть якщо тут нема змоги докладно проаналізувати мою участь у методологічній дискусії 1970-х[2]. До ревізії інституційного та науково-теоретичного самоусвідомлення мали причетність колишні філологи, запрошені до роботи в новій констанцькій інституції. Вони здійснювали її через утвердження літературознавства як окремої дисципліни (спроба подолати кризу, успадковану від філологічних дисциплін); а також через поворот до теорії рецепції та теорії впливу літератури, що беруть початок від «Літературної історії як провокації» (1967) та «Апелятивної структури тексту» (1970) Вольфганга Ізера.

Насамкінець зауважмо, що провокацію породив не так наступ на шановані філологічні традиції, як несподівана форма апології. Зважаючи на великі успіхи лінгвістичного структуралізму, а також тріумф «наймолодшого» зі структуралізмів — структурної антропології, — в усіх царинах старих гуманітарних наук окреслилися зміни парадигми історичного розуміння. В цьому ми побачили шанс для нової теорії літератури власне не через подолання історії, а через невичерпне пізнання тієї історичності, що притаманна самому мистецтву та вирізняє її розуміння. Панацеєю мала стати не досконала таксономія, закриті знакові системи, а історія, що витікає з продуктивної роботи розуміння. Для того, щоби твір оцінювали за його впливом та рецепцією, а історію мистецтва розуміли як процес комунікації між автором та публікою, минулим і теперішнім, вивчення літератури мало оновитися й вийти з кількох тупиків — літературної історії (породженого позитивізмом), інтерпретації (що слугувала лише самій собі або метафізиці «ecriture» / «письма») та компаративістики (яка перетворила порівняння на самоціль).

Теорія рецепції пізніше принесла «констанцькій школі» небувалий успіх. Вона викликала латентний інтерес, посилений в 1960-ті роки загальним невдоволенням попередніми канонами філологічної освіти[3] та критикою «буржуазного ідеалу науки» з боку студентських протестних рухів. Невдовзі рецептивна теорія потрапляє в епіцентр дискусій між критикою ідеології та герменевтикою. Та найбільшу цікавість вона ви-

---

[1] Див.: Gebremste Reform ein Kapitel deutscher Hochschulgeschichte. Universität Konstanz 1966 bis 1976 (ред.). — Konstanz, 1977.

[2] Докладніше про це: Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft // Linguistische Berichte. — № 1. — 1969. — С. 44—56; Kleine Apologie der esthätischen Erfahrung // Konstanzer Universitätsreden. — Konstanz, 1972. — С. 59); Über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode (1974) — тут як післямова до частини III, A; The Idealist Embarrassment: Observations on Marxist Aesthetics // New Literary History. — № 7. — 1975. — С. 191—208; Zur Vorsetzung des Dialogs zwischen ‚bürgerlicher' und ‚materialistischer' Rezeptionsästhetik // *Warning*. — 1975. — С. 343—352; Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur // Poetica. — № 7. — 1975. — С. 325—344; Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation // Auf den Weg gebracht... (Festschrift Kiesinger). — Konstanz, 1979; а також інтерв'ю: Diacritics. — Spring. — 1975. — С. 53—61; New Literary History. — № 11. — 1980. — С. 83—95; та Revue des Science humaines. — № 177. — 1980. — С. 21).

[3] Докладніше про це див.: *Fuhrmann M.* Alte Sprachen in der Krise? — Stuttgart, 1976. Тут і далі автор обґрунтовує потребу ревізії класичного освітнього канону та розвиває пропозицію латиністів застосувати рецептивну теорію до нової парадигми літературної освіти.

кликала в науковців. Це спричинилося до появи безлічі рецептивно-історичних і літературно-соціологічних досліджень. Така зміна парадигми мала успіх не в останню чергу й тому, що йшлося не лише про внутрішньо-німецький розвиток. Мої підступи до історії літератури та мистецтва, що виходили з уявлення про пріоритетність рецепції, передували празькому структуралізмові, який своєю чергою постав як продовження російського формалізму (до речі, про недовершеність результату західних досліджень чеські автори дізнавалися через видання та презентації Констанцької дослідницької групи[1]). «Семіологія мистецтва» Яна Мукаржовського й «Теорія конкретизації» Фелікса Водічки подолали догмат про несумісність синхронії та діахронії, системи та процесу; а на Заході в цей час осмислювали структуру як процес і намагалися ввести суб'єкта в самододостатній лінгвістичний універсум. Коли у Франції Поль Рикер вказав на спільний корінь герменевтики демістифікації та герменевтики повернення смислу, в Німеччині в дебатах поміж Габермасом і Гадамером критика ідеології та герменевтика все ще протистояли одна одній. І все ж така «родинна» ворожнеча не завадила тому, щоб обидві галузі спільно виступили проти об'єктивізму та логічного емпіризму так званої єдиної науки, висунувши ідею розмовності людського світового досвіду та змусивши рахуватися з комунікацією як передумовою до з'ясування смислу.

Нема потреби повертатися до історії внутрішньо-німецьких дебатів, що точилися між таборами «буржуазної» та «марксистської» теорій літератури щодо обґрунтування та застосування рецептивної теорії[2]. Я вважаю суперечку про «ідеалістичну» та «матеріалістичну» позиції в літературній теорії, естетиці та герменевтиці завершеною з того моменту, коли було з'ясовано всі взаємні наступи[3] (ідеалістичні імплікації матеріалістичної та матеріалістичні дезидерати «буржуазно-ідеалістичної» теорії), а недогматичні представники обох таборів постали перед спільною потребою — пристосувати рецептивну теорію до нової історії літератури та мистецтв.

Та аналіз естетичної практики буде неповним, якщо ототожнити творчу та рецептивну діяльність з економічною діалектикою продукування та споживання й залишати поза увагою комунікативну діяльність — як третій, посередницький, елемент досвіду естетичного сприйняття[4]. Він наявний і в моделі колообігу Карла Маркса, поданій у «Вступі до критики політичної економіки» (що й дало, зрештою, змогу марксистській рецептивній теорії легітимізувати свій відхід від моделі віддзеркалення[5]). Цей третій елемент, що своєю чергою ділиться на дистрибуцію та обмін і ви-

---

[1] Див. *Streidter.* — 1969. Зокрема, його вступ до *Vodička.* — 1976. та *Stempel.* — 1972.

[2] До її розгляду з різних позицій неодноразово повертатимусь.

[3] Див.: *Schlaffer.* — 1974. Праця має красномовну назву — «Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen» («Розширення матеріалістичної теорії літератури через визначення її меж»); а також репліки Ізера та Яуса // *Warning.* — 1975. Обидві відсилають до праці Наумана (*Naumann.* — 1975).

[4] Скажімо, віднедавна Науман (*Naumann.*— 1973. — С. 18) почав враховувати в діалектиці творення та рецепції також сферу дистрибуції. Див.: Das Dilemma der «Rezeptionsästhetik» // Poetica. — № 8. — 1976. — С. 451.

[5] «В продукуванні об'єктивізується особа, в споживанні суб'єктивізується річ; суспільство в формі загальних, панівних правил забезпечує посередництво між продукуванням та споживанням; в обміні їхнім посередником є ненавмисна визначеність індивіда» (Marx-Engels-Werke. — Т. 13. — С. 621).

ступає посередником між процесами вироблення та споживання, відповідає за сферу взаємодії; але здійснити комунікативний акт показово, забезпечити інтерсуб'єктивність комунікації дає змогу лише на ранній стадії економічних відносин, лише в абстрактному протиставленні суспільства та індивіда. Марксову модель колообігу — як основу нової теорії естетичної практики — могли б розвинути й вдосконалити, піднісши статус взаємодії, якби не критика Юрґена Габермаса. Звернувши увагу на однобічність Марксової теорії суспільства, що мала згодом якнайсерйозніші наслідки, дослідник зауважив, що прирівнювання практики й техніки призвело до того, що сама теорія «експлікує не так пов'язаність між взаємодією та працею, як під специфічним гаслом суспільної практики редукує перше до другого — фактично зводить комунікативний акт до інструментального»[1]. Хто поділяє цю критику, має орієнтуватися в своїх сподіваннях нової суспільної практики (що вивела б комунікативний акт із підпорядкування актові інструментальному й знову врівноважила три елементи взаємодії — технічний, комунікативний та світоглядний) не лише на ідеал позавладного дискурсу. Таке сподівання видається більш виправданим тепер, коли взаємодія трьох функцій людської діяльності показала, де саме в естетичній діяльності техніка проявляється як «поезис», комунікація — як «катарсис», а світогляд — як «естезис». І стається це в досвіді мистецького сприйняття, який через відокремлення від владних відносин без жодного тиску ззовні довгий час іде шляхом естетичної освіти.

В досвіду естетичного сприйняття ще нема своєї канонізованої історії, а відтак не може бути й відповідного зібрання першоджерел[2]. Саме через нестачу власних ресурсів у таких дослідженнях, як це, мусимо спиратися на дослідження з інших дисциплін і переймати висновки з дотичних праць, у жодному разі не виставляючи цього напоказ. Висловлюючи поіменну подяку, назву й ті праці, які я використовував лише на «підготовчому етапі», не вшанувавши належно їхніх загальних задумів. Утім, вже як додаткові ракурси для розгляду того самого предмета, вони також виявляють свою історичну повноту і свій новий міждисциплінарний інтерес.

Ганс Блюменберґ у «Процесі теоретичної допитливості» (1973) («Prozeß der theorethischen Neugierde») посутньо доповнює історію досвіду естетичного сприйняття, простежуючи точки перетину теоретичного та естетичного від античності й аж до повного їх роз'єднання на початку Нового часу. Ернст Блох у «Принципі сподівань» («Prinzip der Hoffnung», 1959) осмислює досвід естетичного сприйняття у категоріях «Пред-явлення» (das Vorschein), чим розширює Фройдову однобічну теорію творення ідеалу. Жан Старобінський у «Живому оці» («L'Œil vivant: I, 1961; II, 1970) розглядає історію уяви як історичну психологію афектів, видобуваючи з неї герменевтичний інструмент вже не-редукціоністського психоаналізу фантазії. Жан-Поль Сартр у книжці «Що таке література?»

---

[1] Див.: *Habermas*. Arbeit und Interaktion. — 1968. — С. 45; розробляти ці ідеї я продовжив у праці «Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus» // Frankfurt. — 1976. — особливо С. 160.

[2] Найвичерпнішим, хоч і зорієнтованим лише на «після-життя» античності, а відтак відкритим до все нових інтерпретацій, залишається Борінський (*Borinski*. — 1914).

(«Qu'est-ce que la littérature?», 1948) робить кроки до реабілітації читача, в «Уявному» («L'imaginaire», 1940) — до феноменології свідомості, що уявляє, а в пізніших працях приходить до теорії продуктивної рецепції. Натомість Мікель Дюфрен (Mikel Dufrennes) у «Феноменології естетичного досвіду» («Phénoménologie de l'expérience esthétique», 1976) вдається до трансцендентального аналізу споглядальних актів та їх «афективних апріорі», пов'язуючи різні види мистецтва. Вольфганг Ізер роташовує рецептивну теорію, викладену в «Акті читання» («Der Akte des Lesens», 1976), поруч із теорією естетичного впливу, повертаючись від розгляду процесів сприйняття до проблеми формування смислу в читача, а фікцію описує як комунікативну структуру. «Структура художнього тексту» (1972) Юрія Лотмана — це також і компетентна в царині естетики семіотика, що дає змогу по-новому поєднати поетичний текст із категоріями «підвищеної інформативності» та «моделювальних систем». «Структури життєвого світу» («Die Strukturen der Lebenswelt», 1975) Альфреда Шютца і Томаса Лукмана стали важливою передумовою для відмежування естетичного від інших смислових сфер людської діяльності. Одо Марквард у «Поетиці та герменевтиці» (1973, «Poetik und Hermeneutik» III, VII, VIII) неодноразово розглядав категорію естетичного історично та систематично, виходячи з її компенсаторних функцій, а також дав поштовх до інтерпретації сучасного мистецтва з позицій протилежних до новочасної «ателічності». «З'ясування поняття мистецтва» («Die Auflösung des Kunstbegriffs», 1976) Дітера Велерсгофа — найновіший аналіз сучасних проявів і обширів естетичного — виводить аналіз поза часові рамки представленого мною.

Я усвідомлюю, що цей огляд відтворює канонічні форми мого власного досвіду, а відтак окремі прізвища лишилися поза увагою. Та я вважав зайвим вступати в полеміку з представниками тих позицій, які публічно робили передчасні висновки про естетику мистецького твору або ж зовсім не звертали увагу на комунікативну здатність естетичного сприймання. Під цю категорію підпадають теорії так званої Паризької семіотики й групи «Tel Quel», проти яких Сартр свого часу висунув відомий і досі не заперечений аргумент: вони, кажучи його словами, підносять твір як «ecriture» (письмо) і відсувають читача, забуваючи при цьому, що література є формою комунікації[1]. Оскільки ж я віддав перевагу історико-герменевтичному підходові, відновивши в правах функції досвіду естетичного сприйняття, я не мав бажання повертатися до давньої суперечки зі структуральною лінгвістикою, поетикою та семіотикою. А вже за всіма цими розмаїтими результатами варто вирішувати, які методи (їх неодмінно треба узгодити) можуть привести до проблеми літературної комунікації, і чим їх можна доповнити.

Те, чим я завдячую авторам, яких вважаю своїми попередниками (а їх ставало дедалі більше), часто лишається непоміченим. Так стається через неминучі редукування їхніх теорій до окремих позицій, із яких я міг розвивати поставлені мною проблеми. Джон Дьюі зі своїм «Мистецтвом як досвідом» («Art as Experience», 1934) та Ян Мукаржовський з працею «Естетична функція, норма та естетична вартість як соціальні факти»

---

[1] В публічній дискусії з Ж.-П. Фає (J.-P. Faye), Ж. Рікарду (J. Ricardou) 9 грудня 1964 року, опублікованою під назвою «Que peut la littérature?» / «Що може література?» (Paris, 1965. — С. 107—127). Про Ролана Барта, який у «Задоволенні від тексту» («Le Plaisir du texte», 1973) знову повертається до переживання читачем філологічної насолоди, докладніше йтиметься в розділі I, А 3.

(1936) стали в тридцятих роках провісниками змін в естетиці мистецького твору. Перший із них визначав досвід естетичного сприйняття як іманентну «властивість» будь-якого досвіду (іншими словами, утвердив принцип прозорості естетичної функції, що може охопити та динамізувати всі інші види діяльності). Питання про специфіку естетичного підходу та відмежування досвіду естетичного сприйняття від інших сфер життєвого світу лишилися без відповіді, але уможливили й наступні питання. Вальтер Бен'ямін своїм «Твором про твір мистецтва» («Kunstwerkaufsatz», 1936), як і Герберт Маркузе своїм «Афірмативним характером культури» («Affirmativer Charakter der Kultur», 1937) розпочали дискусію про ліквідацію автономного мистецтва. Бен'ямін виводив досвід естетичного сприйняття із поняття аури. Аналізуючи наслідки ритуалізації аури в епоху технічної репродуктивності, він випередив тези А. Марло з «Musée imaginaire» («Уявного музею», 1951)[1] й надав технізованому мистецтву революційного значення. Маркузе виступив проти ідеалістичної культури буржуазної епохи, поставивши під загрозу попередній естетичний досвід ствердженням наявного (das Bestehende) та обґрунтувавши сподівання на кращий порядок через «звільнення від ідеалу» та емансипацію чуттєвого досвіду прекрасного. Для досвіду естетичного сприйняття з'явилася загроза цілковито перейти в сферу критики ідеології, проте Маркузе врешті сам звернув увагу на «вирішальний вимір свободи» і з «руйнівної правди мистецтва» вивів «обіцянку можливого вивільнення»[2]. Та з цим з'явилося ще одне завдання: обґрунтувати такий руйнівний, позавладний потенціал мистецтва (що «виходить за межі будь-якої класової сутності»), виходячи з історії його сприйняття; а відтак — вже з урахуванням історичної теології рятівної критики Бен'яміна — сподіватися на порятунок минулого вже не лише через «істинні моменти» збігу критики та пророцтва, а й через неперервність практичної, не повністю репресивної естетичної діяльності людини.

Безпосереднім поштовхом до написання цієї праці стало прочитання філософської герменевтики Ганса Ґеорґа Ґадамера «Істина і метод» («Wahrheit und Methode», 1960) та посмертної праці Теодора В. Адорно «Теорія естетики» («Ästhetische Theorie», 1970). Без Ґадамерової теорії герменевтичного досвіду, з її історичною експлікацією в історії гуманістичних ідей, без його принципу шукання доступу до всіх історичних розумінь через історію впливів, а також без його обґрунтування герменевтичної єдності розуміння, інтерпретації та застосування — без цих методичних передумов просто неможливо уявити мою працю. Поміж тим, суперечливою видається Ґадамерова ідея «порятунку минулого» за допомогою класичного, яке у «видатних текстах» має для нього «первинну перевагу та первинну свободу» щодо всієї іншої традиції[3]. Яким чином таку герменевтику традиції та її претензію на правду можна поєднати з історичністю та діалогічною продуктивністю розуміння, яким чином можна поєднати «смислову ідентичність» першопитань, які «вже подолали відстань між традицією та теперішнім»[4], із поступальною конкретизацією смислу відкри-

---

[1] В «Les voix du silence» *А. Марло* нема жодної вказівки на запозичення від Бен'яміна.

[2] Kontrrevolution und Revolte. — 1972. — С. 82, 104, 116.

[3] Післямова до «Істини та методу». Wahrheit und Methode. — 3-е вид. — Tübingen, 1973. — С. 539—540.

[4] Там само, а також: 1960. — С. 280.

тої діалектики запитання та відповіді? Відтак вважаю, що можу покликатися на Ґадамера проти Ґадамера, якщо віддам перевагу його активному визначенню розуміння, коли завдання ліквідації горизонту підпорядкую пасивному «злиттю горизонту», а процес історії впливів виводитиму з рецепції (в тому числі, й рецепції видатних текстів). Дискутивним у Ґадамеровій теорії герменевтичного досвіду виглядає й апелювання до згаданого досвіду естетичного сприйняття, коли насправді мало б ітися про розуміння мистецтва. Мова не так про сам естетичний досвід, як про його неіснуючий модус, естетичне переживання, яке Ґадамер бере до уваги, критикуючи «абстрактність естетичної свідомості» (С. 84). І хоча ця критика стосується занепалих форм естетичної освіти в XX ст., здобутки естетичного досвіду поміж полюсами культовості («естетичне не-розрізнення») та уявного музею («естетичне розрізнення») лишаються нез'ясованими, як і без відповіді лишається запитання, яким я міг би розпочати свою працю.

З іншого боку, в «Теорії естетики» Теодора Адорно на досягнення ще до-автономних мистецтв лягає тавро підлеглості, й всю комунікацію в сфері нинішнього мистецтва піддано невловимій маніпуляції з ідеологічною метою. З точки зору естетичної практики, машинерія культурної індустрії, маніпулюючи обслуговуванням потреб, звела весь досвід естетичного сприйняття до споживання та до утвердження наявного. За Адорно, в таких умовах лише монадний твір мистецтва (в силу своєї визначеної негативності), а також реципієнт, який самотньо рефлексує над твором, заперечуючи будь-яку естетичну насолоду, можуть протистояти всемогутності ідеологічної видимості: «Утримуючись від практики, мистецтво перетворюється на схему суспільної практики» (С. 339). Цим естетична теорія Адорно створила передумови для авангардистської літератури та мистецтва, надійно їх узаконивши. Виведені звідси тези естетики негативності, панівної і в Франції, викликали заперечення: піднесена до статусу універсального засліплення ідеолого-критична підозра, редукція естетичної функції до заперечення автономності мистецького твору (задля чого треба було відмовитися від усіх комунікативних і нормотворчих функцій старих мистецтв), пуризм естетичної рефлексії з вимогою утримувати мистецтво від будь-якої комунікації, й нарешті примат естетичної теорії над естетичною практикою (адже друга вже не є інтерпретацією).

Я присвятив докладну критику Адорно (I A, 2), моєму опонентові, котрому вдячний за спонуку продовжити апологію досвіду естетичного сприйняття. В історії сприйняття можемо знайти принаймні три переконливі підстави для сподівання, що анти-просвітництву нинішньої культурної індустрії можна протиставити не лише пуританську аскезу та елітарну нескінченну рефлексію, а для переходу до кращої практики можна сподіватися й на естетичну насолоду, якій — як джерелу нормотворчої сили — нині не довіряють. Отож перше. Хоч би яким невтішним видавалося ідеолого-критичному ригоризмові становище мистецтва в умовах панування та конкуренції мас-медій, в історії завжди існували епохи пригноблення мистецтв, які більшою мірою, ніж інші, прогнозували їх занепад. Скажімо, заборона живопису, що періодично поновлювалася за часів панування церкви, без сумніву, була не менша загрозливою, аніж «потоплення» живопису нашими мас-медія. Та все ж після кожної ворожої до мистецтва фази розвитку досвід естетичного сприйняття набував несподівано нової форми — через обхід заборон, переосмислення канонів або

винайдення нових засобів вираження (про це йтиметься в розділі А 4). По-друге, ця фундаментальна непокірливість досвіду естетичного сприйняття проявляється також у його постійному та не піддатливому до подальшого тиску дозволі ставити допитливі запитання або ж сугерувати приховане у фікціях, де система обов'язкових відповідей та дозволених запитань утверджує та легітимізує панівне становище певного світопояснення. Ця трансгресивна функція запитання та відповіді перебуває водночас і на обхідних шляхах фікційної літератури, й на магістральних дорогах літературних процесів. Рецепції міфу (про що вчить хоча б історія Амфітріона) залишають далеко позаду всі «переваги першоджерел» і — як засіб емансипації — цілком можуть конкурувати з філософським мисленням.

Щодо запитання, яким чином мистецтво може водночас заперечувати наявне й лишатися при цьому нормотворчим (або, іншими словами, яким чином мистецтво може створювати норми для практичної діяльності, не нав'язуючи їх — так, щоб обов'язковість цих норм випливала лише зі згоди суб'єкта сприйняття), то існує і третій рецепт від одного, поза всякими сумнівами, надзвичайно авторитетного просвітника XVIII століття. Кант пояснює здатність судити про смак таким чином: «Саме судження смаку постулює не згоду кожного (це може зробити лише логічно загальне, адже воно може навести причини); воно вимагає цієї згоди від кожного лише у випадку правила, з урахуванням якого кожен очікує потвердження не поняттями, а іншим приєднанням»[1]. Досвід естетичного сприйняття проявляє себе не лише в продуктивності як «створенні через свободу» («Hervorbringung durch Freiheit», § 43), а й в рецепції «як включенні в свободу». Оскільки естетична здатність судження може бути зразком як незацікавленого, не підпорядкованого жодній потребі, судження (§ 5), так і зразком судження відкритого, попередньо не визначеного умовами та правилами (§ 8), естетична діяльність здобуває опосередковане значення також і в практичній сфері. Саме ця «зразковість», яка, за Кантом, відрізняється від голого механізму наслідування характером спадковості, перебуває на межі між теоретичним і практичним здоровим глуздом, між логічною всезагальністю правил і випадків та апріорною значимістю звичаєвих законів, і таким чином прокладає місток між естетикою та мораллю[2]. Те, що спершу здається недоліком естетичного судження (його обов'язковість лише з позиції зразковості, але не логіки), згодом перетворюється на особливу перевагу: оскільки естетичне судження потребує узгодження з іншими судженнями, воно може брати участь у тих нормах, які лише конституюються, й водночас саме конструює суспільні відношення. Пізніше в неминучій плюралістичності суджень про смак (§ 29) Кант побачив «можливість виносити судження про все, завдяки чому й можна передавати своє відчуття всім іншим». І в такий спосіб Кант, хоч і не свідомо, зі своїм інтересом до прекрасного прийшов до показової аналогії з «Соціальною угодою» Русо. Естетичне судження, яке від кожного потребує уваги до спільного повідомлення, задовольняє й найвищі потреби. І з естетичної позиції воно реалізує дещо з першопочаткової суспільної угоди: «Кожен чекає також і загальної уваги до повідомлень усіх інших, немовби спираючись на якусь першопочаткову угоду, продиктовану самим людством» (§ 41).

---

[1] *Кант Е.* Критика здатності судження. — § 8.

[2] Там само. — § 32. Цит. нім. за: *Buck G.* — 1967. — С. 181.

А. Нарис теорії та історії досвіду естетичного сприйняття

1. Що таке досвід естетичного сприйняття?

Подальший виклад мав би дати найзагальніші уявлення про сферу досліджень, що відкривається з цим запитанням. Форми досвіду естетичного сприйняття не так повно засвідчені в історичних джерелах, як інші функції життєвого світу — скажімо, релігійна чи теоретична. Аби якнайдокладніше висвітлити проблему, я розташував приклади не в історичній послідовності, а за потреби брав їх із різних історичних епох.

В часи, коли на капітелях романських соборів процвітало символічне зображення природи, Бернар Клервоський скаржився в листі до абата Вільгельма, що тепер у монастирях із більшим задоволенням читають «in marmoribus» [у мармурі], ніж «in codicibus» [у списку], і цілий день милуються неймовірним розмаїттям тварин і міфічних істот, замість того, аби роздумувати над Богом текстів — Біблією[1]. Звинувачених монахів аж ніяк не виправдовувало пояснення, що вони, мовляв, мають перед очима не лише міфічних істот (таких, як античний кентавр), а також — і навіть насамперед — традиційні тваринні символи з «Фізіолога», які християнська традиція тривалий час використовувала для типологічного тлумачення Святої історії. Суворий у своїй вірі Бернар, не зважаючи на духовне значення цих символів, зрівнює їх усі — як демонів, утілених у гротескних фігурах. Мотивом до спокушання своїх ближніх він називає цікавість, породжену здивуванням від побаченої тут повноти й розмаїття форм. Також Бернар відкидає визнану ригористами «concupiscentia oculorum» [«спокусу очей»] — одну з благочестивих форм допитливості, яка в символічному об'єкті вміщує також його чуттєвий образ і дедалі більше вкорінюється в ньому. Ця критика доводить, що й релігійне мистецтво не до кінця застраховане від появи естетичних явищ, які переступають догматично встановлені значення. З теологічним символізмом у XII столітті приходить і відкриття видимої природи через образотворче мистецтво[2]. Звісно, цей аргумент лише мимоволі й опосередковано засвідчує, що естетична допитливість може бути чимось більшим, аніж чиста цікавість, аніж лише витріщання на нове, — власне, свіжим поглядом на функцію в процесі її відкриття. З позиції релігійного авторитету естетичне сприйняття має викликати постійну підозру в непокірливості: там, де воно слу-

---

[1] «Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicis, totumque occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando» [«Таким повним, і таким дивовижним видається розмаїття суперечливих форм, що хочеться читати радше в мармурі, аніж у книжках, цілий день дивуючись кожній із них, аніж роздумувати над законом Божим»] (Послання до абата Вільгельма. Розділ XII).

[2] *Chenu M. D.* La théologie an 12 siècle. — Paris, 1957. А також: *Jauß.* — 1977 b. — V. — C. 170.

гує породженню надчуттєвого значення, воно водночас породжує й чуттєве значення в усій його повноті та уможливлює насолоду здійсненим теперішнім.

Витлумачена в такий спосіб непокірливість досвіду естетичного сприйняття має своєрідну амбівалентність: трансгресивний рух естетичного сприймання в протилежному напрямку може спричинитися до того, що через ідеалізацію буде змінено й суспільне становище. Панівний авторитет може перебрати уявну владу естетичного переживання, аби змусити забути про дійсні хвороби суспільства через задоволення, яке з точки зору естетичної насолоди є прийнятним і не обмежується лише релігійними втіхами. Тож у добу високого середньовіччя Жан де Ґруші в своєму трактаті «De musica» [«Про музику»] саме так радить сприймати «chanson de geste» — як епічний жанр, створений насамперед для «простих або старих людей з робітничого середовища» в години їхнього спочинку від праці; щоби ті, мовляв, слухаючи про турботи й розмаїті випадки, що ставалися з високоповажними особами, «тим легше витримували власні біди й тим радісніше поверталися до своєї праці»[1]. В цьому незвично прямому судженні про застосування поезії — сьогодні його назвали б «ідеологічним» — є й натяк на те, що епічний виклад, звільняючи від щоденних клопотів, міг би також сприяти національному єднанню («ad conservationem civitatis»). В цьому середньовічному варіанті Аристотелевого катарсису естетична насолода цілком очевидно поєднує вивільнення з-під гніту буднів із солідаризацією заради майбутніх діянь. І зовсім не тому, що — як зауважив Даніель Пуарйон — проста публіка віднаходила б у поезії лише відображення власного становища, а через те, що ця контрастність могла б відкрити двері до героїчного світу бажання: «mais si les chevaliers rêvent de bergères, les petits gens peuvent rêver de combats, surtout si l'auteur sait les intéresser au sort de quelques héros qui agissent au nom de la communauté»[2].

Зачарування уявним героїчним світом із особливою силою мала відчувати та публіка, яка могла уникнути закритого горизонту, обмеженого неписьменністю і впорядкованого незмінними догмами віри, лише через слухання поезії чи споглядання картинок в «ілюстрованій Біблії храмів». Відкриття іншого світу по той бік щоденної дійсності й у наш час лишається найвиразнішою межею досвіду естетичного сприйняття. Навряд чи щось може потвердити це краще, ніж анекдот, згадуваний Жиродо: «A huit ans, on a mené mon père au Gymnase. Il y avait sur la scène un vrai piano. Il a hurlé de déception»[3]. На противагу міметичній або реалістичній естетиці, сподівання в дорефлексивних естетичних формах звернені до чогось, що не тотожне звичному світу, а виходить поза межі щоденного досвіду. Тому реальне фортепіано на сцені бентежить естетичне спо-

---

[1] «Cantus autem iste debet antiquis et civibus laboranibus et mediocribus ministrari, donec requiescunt ab opere consulto, ut auditis miseriis et calamitatibus aliorum suas facilius sustineant et quilibet opus suum alacribus aggrediatur». Цит. за: *Wolf J.* Die Musiklehre des Johannes de Grocheo // Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. — I. — C. 90.

[2] [«Та якщо лицарі мріють про пастушок, прості люди можуть мріяти про битви, надто якщо автор уміє зацікавити їх долею якихось героїв, що діють в ім'я громади»]. *Poirion.* — 1972. — С. 13.

[3] [«У *всім років мого батька привели в гімназію. Там на сцені стояв справжній рояль.* Він заревів від розчарування»]. Цит. за: *Nisin.* — 1959. — С. 19.

дівання, як вовк у зоопарку — наївні казкові уявлення дітей. Адже не потребуємо жодних аргументів для певності: вовк із «Червоного капелюшка» немає нічого спільного з вовком у зоопарку.

Спостерігач лише на рефлексивному рівні естетичного сприйняття, а також залежно від того, наскільки свідомо він перебиратиме на себе роль глядача, зможе естетично насолоджуватися і в процесі такої насолоди розуміти як просто впізнавані, так і особисто пережиті ситуації. Цей аспект осмисленого досвіду естетичного сприйняття звела до класичної формули строфа Вільгельма Буша: «Від чого в світі ми дратуємось — тим у картинках лиш милуємось» («Was man im Leben verdrießt / man im Bilde gern genießt»)[1]. Це і є естетичний варіант явища, якому соціологія пізнання дає назву *рольова дистанція*. Якщо здатність людини з будь-якого суспільства дистанціюватися від власних вчинків можна пояснити тим, що навіть у наївному щоденному побуті існує альтернатива в діях, і що різні ролі можуть суперечити одна одній, а людина в такому розриві між буденністю та іншими сферами свідомості (такими, як сон, релігія, наука) здатна відчувати власну, не залежну від жодних ролей, самість (Selbst)[2], то естетична настанова може, крім названих, створити і таку альтернативу, в якій людину грайливо позбавлять обов'язковості та рутинності щоденних ролей. Це внутрішнє відсторонення випливає з естетичної здатності гри — можливості з власної волі робити те, до чого тебе зазвичай змушують. Це здатність, яку Рільке екстатично підносить в своєму вірші: «І в ті хвилини ми натхненно // граємо життя й не думаємо про славу» («so daß wir eine Weile hingerissen / das Leben spielen, nicht an Beifall denkend»)[3].

Досвід естетичного сприйняття рольової дистанції можна довести до естетизму, якщо включити його в життєву ситуацію, яка потребуватиме за умовами моралі й такту цілком серйозної участі. Тож коли якийсь твір — скажімо, Ізенгаймський вівтар — сприймали б або інтерпретували лише як набір естетичних якостей, відмовившись від усього, що робить мартирологічний виклад шокуючим, жорстоким і саме тому показовим, це не просто б ранило благочестивий розум деяких людей, а й не відповідало би потребам розуміння як такого[4]. Флобер у негероїчних персонажах свого «Виховання почуттів» провокативно втілив естетичну рольову дистанцію, що завдяки його сучасникові К'єркеґору зажила поганої слави як вияв естетизму. Фредерік Моро, якого в апогей революції 1848 року через просту допитливість втягнули у вуличну бійку, все ж намагався зберегти вигляд фланера: «Les tambours baittaient la charge. Des cris aigus, des hourras de triomphe s'élevaient. Un remous continuel faisait osciller la multitude. Frédéric, pris entre deux masses profondes, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait

---

[1] Цією формулою А. Адлер обґрунтовував своє припущення, що старофранцузький епос слід інтерпретувати вже не як історичний мімезис, а як in extremis спекулятивну епічну ситуацію, яка лише створює видимість реального історичного змісту (Пор.: Там само. — С. 22).

[2] Див.: *Luckmann Th.* Persönliche Identität, sozialle Rolle und Rollendistanz // Poetik und Hermeneutik VIII. — С. 309—313.

[3] Todes-Erfahrung // *Rilke.* Neuen Gedichten.

[4] Див.: *Preisendanz W.* Poetik und Hermeneutik III. — С. 604.

assister à un spectacle»* (III, i). Цей епізод є літературним лише через загострення, а не через саму дію. Та чи справді саме щоденний досвід (можна пригадати хоча би комізм у похованнях!) перетворює серйозність кожної ролі на гру, тільки-но особа — хай то з власної або чиєїсь спонуки — перебирає на себе естетичну позицію глядача? В романі Флобера є епізод, що перетворює дуже серйозну історію фланера на звичайну виставу, розіграну в історично знаменному контексті. Як в естетичній позиції Фредеріка, так і в політичних вчинках його друзів Флобер завдяки прихованій іронії акцентує увагу на досвіді історії з других рук. Як естет лише відтворює віджилу романтику, так і революціонери тільки копіюють грандіозний взірець 1789 року. Відтак літературне бачення провалу 1848 року дивним чином збігається з аналізом Карла Маркса у праці «Вісімнадцяте брюмера Луї Наполеона»!

Між тим, досвід естетичного сприйняття, який тут через неподоланну дистанцію до дійсності доступний лише у вигляді невдалого досвіду «з других рук», можемо віднайти і там, де він «із перших рук» передає життєвій практиці свої норми та зміст, передуючи конкретному досвіду. Молодий Флобер в автобіографічній новелі «Листопад» звів сентиментальне бачення буржуазної культури читання до формули: «Ces passions que j'aurais voulu avoir, je les étudiai dans les livres»[1]. До таких висновків дійшов і Руссо, розповідаючи про нічні читання батька з сином: «Je n'avais aucune idée des choses, que tous les sentiments m'étaient déjà connus»[2]. Попередні уявлення про досвід естетичного сприйняття виводять вже з Еразмової формули «lectio transit in mores» [читання переходить у звичку]; в гуманістичній освіті поетична сила уяви мала перевагу над понятійністю філософії, коли йшлося про передачу зразків правильного мовлення й поведінки[3]. Врешті можна згадати один середньовічний приклад, що неймовірним чином поетично скорочує перехід від лектури до моралі. Флуар і Бланшфлор із однойменного роману любили одне одного ще з ніжного дитячого віку, тільки-но природа це їм дозволила; та не природа, а культура — в образі старанно прочитаних «поганських книг» — виховала їх, загострила їхні відчуття й дозволила знайти радість кохання ще по дорозі зі школи[4].

---

* «Барабани били наступ. Лунали пронизливі вигуки, переможне „ура". Натовп гойдався, нуртував. Фредерік, попавши в саму тисняву, не міг ворухнутися, захоплений цим видовищем і вельми вдоволений. Поранені, що падали, трупи, що лежали на землі, не були схожі на справжніх поранених, на справжні трупи. Йому здавалося, що він дивиться спектакль» Переклад укр. Дмитра Паламарчука. Цит. за: *Флобер Г.* Виховання почуттів // *Флобер Г.* Твори в двох томах. — Т. 1. — К.: Дніпро, 1987. — С. 272.

[1] [«Пристрасті, які я хотів би мати, я вивчав у книжках»]. Цит. за вид.: *Dumesnil R.* — 1946. — С. 70—71.

[2] [«Я ще не мав жодного уявлення про реальні речі, коли всі почуття вже були знайомі мені»]. *Les Confessions* // Œuvres completes (ред.). — Т. 1. — Paris, 1959. — С. 8.

[3] Див.: *Harth D.* — 1970. — С. 85—93.

[4]
Cil livres les fist moult haster;
Dona lor sens d'aus entramer.
Ensamble lisent et aprendent;
A la joie d'amor entendent;
Quant il repairent de l'escole,
Li uns baise l'autre at ecole.

[«Ці книжки зворушували їх, / Доводили їх до захвату. / Вони разом читали і вчилися, / Розуміли радощі кохання. / А коли зі школи повертались, / Цілувалися та обіймалися»]. (р. 229—235).

Інверсія цього прикладу (те, що породжені лектурою сподівання наштовхуються на незнану дійсність; що чисті почуття та високі поетичні пориви не хочуть втілюватися в житті й прямо можуть заявляти про себе лише як протиставлення щоденному досвідові в фантастичних світах мрій) і є патологічним зворотнім боком естетичного сприйняття. Тут знаходили свої сюжети найвидатніші твори романної літератури. Досить назвати «Дон Кіхота» та «Пані Боварі» — два найвідоміші випадки патологій, спричинених читанням романів. Обох протагоністів поєднує головна ідея: вони вважали, що на противагу прозаїчній дійсності мають втілити ідеали запозиченого й підживлюваного лише їхньою фантазією вигаданого світу. Різняться ж вони тим, що коли «останній лицар із Манчі», постійно помиляючись у своїх тлумаченнях, переводить протиріччя між літературою й життям у сферу комічного, то запізніла жінка-романтик, захоплена Бодлером-денді, самотня й не почута, гине в тривіальному оточенні. Натомість Ґете у «Стражданнях молодого Вертера» показує, що комунікативна сила читання може передувати патологічним наслідкам. Вертер і Лотта виявляють взаємність своїх почуттів перед грозою через літературний приклад: «потім вона поглянула на небо й на мене, і я побачив, що її очі повні сліз. Вона поклала свою руку на мою і мовила: "Клопшток!"»*. А вже наприкінці сентиментальна пара, цього разу читаючи Осіана (тут дублюється момент, коли Франческа й Паоло Данте, прочитавши «Ланселота», гинуть), не втримується від єдиних за весь час обіймів, що й визначають їх сумний кінець. Те, що пізніше епідемічна гарячка Вертера перетвориться на публічний скандал, зумовлено не лише бунтом індивідуальних почуттів. Вплив цієї літератури на життя був несподівано сильним ще й тому, що релігійний зразок ідентифікації став естетичним: «Ти ж, юначе, коли потрапиш у таку скруту, як він, знаходь собі втіху в його стражданнях, і хай тобі ця книжечка стане другом, якщо ти зі своєї вини чи з вини примхливої долі не знайдеш ближчого приятеля» (С. 206)[1].

Спокушальну силу естетичної ідентифікації однаково засуджували як ортодоксальні, так і вільнодумні критики профанної «книжечки для втіхи» (Trostbüchlein). Адже вона не лише пропонує взірець поведінки непевного естетичного відчуття, що суперечить буржуазному життєвому укладу: «кожен юнак прагне кохати, / дівчина кожна — коханою буть» («Jeder Jüngling sehnt sich so zu lieben, / Jedes Mädchen so geliebt zu sein»). Вона, крім того, стає втіхою від нездійсненних сподівань — «Хай книжечка стане тобі другом» («Laß das Büchlein deinen Freund sein»), — що раніше було привілеєм релігійних повчань. Тим часом, наївна ідентифікація, про яку сам Ґете попереджав у другому виданні цитованим віршем («Будь людиною і не повторюй за мною» / «Sei ein Mann, und folge mich nicht nach»), так і лишалася б тривіальною й не збереглася б на всіх рівнях літературної рецепції, якби не посприяла руйнації досвіду сприйняття (це — єдине, що могло надати поезії виразності). Але й у тривіальних формах наївної ідентифікації закоханих героїв та героїв-страждальців досвід естетичного сприйняття спрацьовує як відкривальна сила, що звертає увагу читача на людське захоплення як ознаку індивідуальності. Це

---

* Переклад укр. Сидора Сакидона. Цит. за вид.: *Гете Й. В.* Страждання молодого Вертера // *Гете Й. В.* Твори. — К.: Дніпро, 1982. — С. 223.

[1] Кінець передмови. Про Клопштока йдеться в листі від 16 червня.

збігається і з тим, що писав Плеснер: як біологія, так і емпірична психологія не здатні осягнути феномен захоплення (чи то іншою особою, чи то якоюсь річчю) як властиву лише людині форму пориву в певній ексцентричній ситуації[1]. Естетичне сприйняття пояснює та передає індивідуалізований образ «passions de l'âime» [пристрастей кохання]. Він набагато перевершує описану Зигмундом Фройдом естетичну ідентифікацію особи, що мріє й на безпечній відстані в уявній долі героя знаходить те, чого їй не дало життя. Орієнтація вгору є також лише одним із можливих напрямів естетичного сприймання. Андре Жоль показав це на прикладі балу-маскараду. Естетичний досвід гри, який вчить нас «поруч із нашим життям помістити інше життя, поруч із нашим світом — інший світ»[2], на балі-маскараді призводить до переваги трьох рольових категорій — лицаря, пастуха та шельми: «перша частина наших гостей шукає те, що нібито міститься зверху, друга — те, що знизу, а третя — те, що поза межами спільноти»[3]. В цих трьох напрямках — три головні складники літературної традиції: героїчний, буколічний та пікарескний. Вони відповідають глибшій потребі стати кимось іншим, а тому є чимось більшим, аніж лише довільне маскування в ролі, що не веде нас до іншого бажаного світу, а також не дає змогу взяти з собою хоча б частину нашої старої самості[4].

Ернст Блох вважав викривальний характер естетичного досвіду свідченням утопічності й відмежовував його від чистої ілюзорності Фройдових сновидінь як те, що «передує силі уяви». Як приклади він наводить «Вадуц» Брентано та «Орплід» Мьоріка — ідеальні поетичні ландшафти поза межами знаного світу, вифантазувані ще в дитинстві, які з живої фантазії можуть перейти в поезію, адже мають «серйозне п(е)ред-явлення (Vor-Schein) можливої дійсності» та ставлять питання про суть сподівання[5]. Досвід естетичного сприйняття, що передує цьому, згущується до літературної форми в мотиві «кохання через портрет», найбільш відомий з музичної сублімації в арії «Цей образ зачаровує!» («Dies Bildnis ist bezaubernd schön»), яку в Моцартовій «Чарівній флейті» Таміно співає для Паміни — ніколи ним не баченої чарівної коханої. Блохова інтерпретація історії про Турандот доповнена й середньовічним варіантом, у якому видіння коханої виникає лише від почутих про неї похвал і від вимовляння її імені. Це — «amor de lohn» («кохання здаля»), яке пробудило в Жофре Руделеві співака найчистішої туги, що сповняється в своїй несповненності; поетична легенда перевершує цей парадокс туги, адже наприкінці приводить Жофре над море до Триполіса, де в момент смерті назустріч йому виходить образ туги, аби вперше й востаннє взяти його в обійми[6].

---

[1] Trieb und Leidenschaft // *Plessner.* — 1976. — С. 159—169.

[2] *Jolles.* — 1932/33. — С. 293.

[3] Там само. — С. 287.

[4] Жоль ілюстрував це абсурдністю ролей «едемського сиру» та «десятки черв», які не можна успішно грати всю ніч на балі-маскараді.

[5] *Bloch.* — 1959. — Т. 1. — С. 108/109, а також Розділ 21: «Tagtraum in entzückender Gestalt: Pamina oder das Bild als erotisches Versprechen» («Фантазія в чарівному образі: Паміна, або образ як еротична обіцянка»).

[6] Див.: *Spitzer L.* — 1959. Він тлумачив поетичний поворот августинівського «noli foras ire: in interiore animae habitat veritas» [«не прагни назовні: істина всередині нас»] як суть поезії трубадурів (Там само. — С. 363—417).

Цей романтичний прообраз поезії трубадурів є в своїй парадоксальності найчистішим виявом досвіду естетичного сприйняття, який мовчки заволодів формулою милості Божої у Павла: «Як ті, що нічого не мають, але всім володіють» (Друге посл. Кор., 6:10). Вона літературно розкриває своє профанне «немовби» (als ob) у твердженні, що довершеність очікування може лише in extremis збігатися з дійсністю, або ж неминуче має прийти розчарування. Дон-Кіхотова любов до Дульсинеї лишається досконалою, адже він ніколи не здобуде свою кохану; у Прустових «Пошуках втраченого часу» кохання вмирає знову й знову, досягнувши бажаного, й знову оживає, коли ревнощі змушують уявляти, що кохана належить комусь іншому. Тож Прустові «Пошуки...» є також тією точкою, в якій змінюється напрям сподівань естетичного сприйняття: те, що передує силі уяви та руйнується через неподоланний брак у дійсному теперішньому, може реалізуватися в минулому, де очищувальна сила спогадів може віднайти в естетичній повноті те, що було недостатньо пережитим. Досвід естетичного сприйняття однаковою мірою спрацьовує і в проявах утопічного, і в ретроспективному впізнаванні. Він довершує недовершений світ не лише в проектуванні майбутнього, а й в збереженні минулого досвіду, адже без підтримки поезії та мистецтва, що прославляють і підносять його на п'єдестал, він лишався б утраченим на шляху людства.

У вступних роздумах представлено окремі структурні властивості досвіду естетичного сприйняття, які тут розглядаю переважно як аспекти рецептивної та комунікативної діяльності. Перед тим, як звернутися до продуктивної сторони естетичного сприйняття, коротко підсумуймо викладене в першому розділі. З рецептивної точки зору, досвід естетичного сприйняття різниться від інших функцій життєвого світу своїм своєрідним відношенням до нього: він дає змогу «бачити по-новому», й завдяки цій відкритості до нового уможливлює насолоду здійсненим теперішнім; він провадить до інших світів фантазії та вберігає таким чином від тиску часу в часі; він передує майбутньому досвіду сприйняття, чим відкриває простір для подальших можливих дій; він дає змогу впізнавати минуле чи витіснене й таким чином зберігає втрачений час. Із комунікативної точки зору, естетичне сприймання уможливлює як специфічну рольову дистанцію реципієнта, так й ігрову ідентифікацію з тим, чим він мав би або хотів би бути: він дає змогу насолоджуватися тим, чого в житті не можна було б досягнути або що важко було б витримати; він задає базові рамки прикладів для ситуацій та ролей, які можна перейняти і при наївному копіюванні, і при вільній переробці; врешті він дає змогу розуміти власну самість як те, що можна протиставити всім ролям і ситуаціям як процес естетичного формування.

Захоплення продуктивними можливостями мистецтва найповніше потверджено в історії досвіду естетичного сприйняття. Мірою такого захоплення є досконала майстерність, завдяки якій митець, що творить вільно, перевершує ремісника, прив'язаного до правил[1], або ж здатність поета сказати й втілити у словах те, що інакше, за вимогами і умовами щоден-

[1] *Кант Е.* Критика здатності судження. — § 43.

ного існування, лишалося б німим, пригніченим або непізнаним. Сюди пасує улюблене мото з «Трилогії пристрастей» Ґете: «І коли людина через свої муки втрачає дар мови, / дай мені Бога: він скаже, за чим я сумую» («Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt / Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide»). Продуктивні можливості естетичного сприйняття та його катарсичний вплив тут збігаються: поет, який перетворює свій досвід на твір, знаходить у радості від його завершення водночас вивільнення своєї натури, до якого може долучитися й адресат. Т. зв. лірика індивідуальних переживань XIX століття взагалі піднесла цей досвід естетичного сприйняття до парадигми мистецького рівня[1]; між тим, вона є давнішою, ніж її суб'єктивне обґрунтування в естетиці геніальності, і її античну подобу знаходимо в платонівському вченні про ентузіазм. Тут творчий акт поета й «глядача» тлумачиться об'єктивно — як вихід за межі себе самого й наповнення божественним натхненням.

Але естетичний досвід продуктивної здатності людини від початку був також досвідом межі та спротиву, і в процесі творення з цим зіштовхувалися митці й поети. Напередодні появи естетики генія природу в людському творі мистецтва все ще сприймали як межу та ідеальну норму, які митець не може витворити сам (або, тим паче, перевершити): він здатен лише наслідувати або щонайбільше довершувати її там, де природа залишила недосконалий зразок. Щодо цієї межі естетичної здатності людини наведемо судження Ґалілея про Мікеланджело: «Геній Буанаротті підніс мистецтво бачити в мармуровій брилі прекрасну статую високо понад звичними уявленнями. І все ж така праця є нічим іншим, як звичайним наслідуванням певної пози та розташування частин тіла нерухомої людини. Людини, якою її створила природа, яка вміщує в собі так багато зовнішніх і внутрішніх органів, таку кількість м'язів, сухожиль, нервів, кісток, що вможливлюють стільки розмаїтих рухів. І врешті почуття та розум. Хіба не правда, що виготовлення статуї безмежно поступається творенню живої людини, навіть наймерзеннішого хробака?»[2]. З появою естетики суб'єктивності, коли естетичну діяльність перестали сприймати як здійснення чогось за зразком природи, а також після антиромантичного повороту По та Бодлера, коли перестали говорити і про творення «таке саме, як природне», естетична рефлексія, що супроводжує модерну лірику аж до Поля Валері, сприймає акт мистецького творення як мистецтво проти спротиву та непроникності природи. Антинатуралізм естетичного сприйняття цього модернізму Валері найглибше обґрунтував у своїх есеях про Леонардо й поетично осмислив у «Евпаліносі» («Eupalinos», 1921). Тут риси, що для Ґалілея були ознакою ідеальності природи, набувають негативного значення й опускаються до рівня зовнішнього горизонту умов естетичного продукування: природа для модерного

[1] Скажімо, Якоб Буркгардт у «Роздумах про світову історію» (*Jakob Burckhardt.* Weltgeschichtliche Betrachtungen (ред.). — С. 265) у розділі V: «Зробити внутрішнє зовнішнім, представляти його так, щоб воно діяло як представлене внутрішнє, як одкровення, — це рідкісна здатність. А от суто зовнішньому надати ще більше «зовнішності» може багато хто: все пробуджує в глядача або слухача переконання, що він єдиний це зумів, єдиний на це здатен, а відтак він — незамінний»).

[2] «Dialogo sopra i due massimi sistemi del monde» (1632). Переклад нім. за: *Löwith.* — 1971 (посил. 8).

митця відтепер (як колись мармурова брила для Мікеланджело) є лише заданою матеріальністю; необмежені можливості її матеріалу конструктивно впорядковуються наново через абстракцію людського витвору (і як ціліcть цей порядок є складнішим, аніж його частини). А митець переживає свій витвір перед нескінченною сліпотою та випадковістю розвитку природи як щасливе втілення відкритих можливостей свого власного, кінечного світу[1].

Після прориву автономної естетики генія творчий досвід естетичного сприйняття починає позначати не лише творення в суб'єктивній свободі без правил і зразків, або конструювання можливих світів по той бік знаного світу, а також і здатність генія відновити відомий, раніше знаний, але тепер чужий світ у його первинності й повноті: «le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'oranges virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée»[2]. Бодлерове визначення генія поєднує історико-філософське розуміння наївного (дитинство не лише індивідуальне, а й історичне (себто елінізм) — як противага відчуженому модерному суспільству[3]) зі свіжістю дитячого сприйняття: «L'enfant voit tout en nouveauté, il est toujours ivre» [«Дитина бачить усе в новизні, її постійно все п'янить»][4]. Дитяче сприйняття стає тут еталоном досвіду естетичного сприйняття не лише завдяки своїй первозданності та повноті відчуттів. В тому, що для дитини є новим, оскільки вперше побаченим, доросла людина відразу впізнає те, що в ній існує як уже пройдений досвід і що можна знову відродити до життя. Поет, здатний в свідомій естетичній діяльності зняти відчуження дійсності та відродити світ у його первозданній новизні, повертає в сферу нашої свідомості забуту або ж витіснену реальність. Бодлерова теорія естетичного сприймання передує тому, що стане спільним для естетики Фройда та Пруста: ані загострене сприйняття дійсності, ані несподіване представлення іншого світу, а лише відкриті в цьому процесі ворота впізнавання втрачених переживань[5], втрачений час, який, виявляється, можна знову віднайти, здатні розкрити всі глибини досвіду естетичного сприйняття.

Модерний поет, який відтак поєднує оновлене сприйняття з упізнаваністю витісненого досвіду, підносить тоталізуючу силу спогадів до статусу найвищої інстанції естетичного продукування. На противагу платонівському анамнезису, твір тут протиставлено не позачасовій есенції абсолютного пре-

---

[1] Про це див.: *Löwith K.* — Там само. — С. 69. А також: *Blumenberg.* — 1964.

[2] [«Геній — не що інше, як доброхіть віднайдене дитинство, дитинство, тепер уже обдароване, щоб висловити себе, зрілими помаранчами і аналітичним розумом, який дає йому змогу упорядкувати суму несамохіть зібраних матеріалів»]. *Baudelaire.* Le peintre de la vie moderne (1859) // *Baudelaire.* — 1951. — С. 880, а також: *Hess G.* — 1953. — С. 107—112.

[3] На невипадковий збіг між знаменитим Марксовим поясненням «вічної принадності», яку має для нас грецьке мистецтво як «неповторний період ... історичного дитинства людства, в якому воно найпрекрасніше розкрилося», та Шилеровою теорією наївного нарешті вказав Г. Тер-Неден, аби захистити сферу естетичного чуттєвого образу від редукціонізму матеріалістичної ідеологічної критики. — Див.: Gibt es eine Ideologiekritik ästhetischer Sinngebilde? («Чи існує ідеологічна критика смислової структури?») // *Schaffer.* — 1974. — С. 251—264.

[4] *Baudelaire.* — 1974. — С. 880.

[5] Водночас, за Фройдом, до повернення витісненого в досвіді естетичного сприйняття належить і тимчасовий дозвіл на заборонене (скажімо, під час святкувань).

красного: естетична діяльність сама породжує телос у процесі згадування, який довершує та увічнює в творі недосконалий світ і минулий досвід. Крім обох можливостей (що естетична діяльність наслідує заданий телос або телос сам визначає, що буде втілено в творі), існує також третя: естетична діяльність може не мати жодної іншої мети, аніж сам рух, тож її результат (який, до речі, може бути і простою видимістю досконалості) заперечує робочий характер мистецтва. Цю специфічну здатність досвіду естетичного сприйняття вперше виявив та описав не Валері у теорії «Поетики» («Poiétique»). Вже на порозі Нового Часу її дуже виразно засвідчив Монтень своєю манерою письма — як втілення власного досвіду в писанні. Нескінченні спроби його есеїв описують пошук, який у поступовому демаскуванні перевіряє гарантію ідентичності на інших і знову відкидає її: зобов'язання та почесті публічності, відмова від світу, стоїчна конверсія до себе самого, правдивість перед обличчям смерті, фідеїстичний скепсис і врешті повернення до «Paraître» [дослівно — «здаватися»] як до правди природного життя. Впродовж усіх фаз цього процесу з'ясовуємо, що на захист пошуку самоідентичності може стати естетична ідентичність, невід'ємна можливість виповідати себе самого («sa raconter»): «Je n'ay pas plus *faict* mon livre que mon livre m'a faict, livre consubstantiel à son autheur, d'une occupation propre, membre de ma *vie*»[1].

Перший феноменологічний опис, який можемо назвати досвідом естетичного сприйняття, знову й знову відсилає нас до тієї межі, що відділяє естетичне позиціонування від сфери релігійного досвіду. Цю відмінність можна пояснити антропологічно, історико-філософськи, але передумовою її завжди є своєрідність естетичного сприйняття, про яке досі нічого так і не сказали, попри всі спроби дати йому визначення. Маю на увазі добровільний характер естетичного розуміння смислу[2]. Саме те, що мистецтво не може мати жодного обов'язкового значення, а його правду не можуть ані заперечити догми, ані «фальсифікувати» логіка, й становить його важливу суспільну функцію. Ця добровільність обґрунтовує емансипаторські шанси непокірливості мистецтва й пояснює зацікавленість панівних інстанцій, що прагнуть підпорядкувати собі його здатність спокушання та силу перетворення. Таким чином мистецтво могло, кажучи словами Юрія Лотмана, в усі часи пережити своїх переслідувачів. Не тому, що його існування сприяло б задоволенню матеріальних потреб, а через те, що воно відповідало потребі, яку втілював ігровий характер естетичного досвіду: «Ритуал є обов'язковим, а танець лишається добровільним»[3].

---

[1] [«Я створив свою книжку не більшою мірою, ніж вона створила мене, книжку, що має ту саму сутність, що й автор, має власну професію і є елементом мого життя»]. Есеї. — II. — С. 18. Цит. за: *Starobinski J.* Montaigne et les Masques // Poetik und Hermeneutik VIII. — С. 463—480.

[2] Пор.: *Ter-Nedden G.* Там само. — С. 257; а також Якоб Буркгардт зі своєю теорією трьох можливостей: країни, релігії та культури. Пор.: WW. — VII. — 20.

[3] *Lotman.* — 1972. — С. 12.

2. Критика естетики неґативності Адорно

Поняття та категорії неґативного здобувають у новій естетичній теорії безсумнівну й дедалі більшу популярність. Не в останню чергу це зумовлено тим, що неґативність мистецького твору можна визначити і як структуру, і як подію. Неґативність характеризує літературний твір як ірреальний об'єкт одного з образотворчих мистецтв, який для естетичного сприймання має заперечити дійсне — задану реальність, — аби перетворити її на образ і саме таким чином, за Сартровою феноменологією уявного, сконструювати «світ» («depasser le réel en le constituant comme monde»)[1]. Та неґативність характеризує мистецький твір також в історичному процесі його творення та рецепції, тільки-но він переступає добре знаний горизонт традиції, змінює усталене ставлення до світу або руйнує наявні суспільні норми[2]. Врешті неґативність характеризує як суб'єктивну, так і об'єктивну сторони досвіду естетичного сприйняття. Вона виявляється в Кантовій «незацікавленості естетичної прихильності» — формулі заперечення, на яку наштовхується «відсторонення від себе та предмета» — «той "пробіл" у задоволеному житті, який означують як естетичну дистанцію або ж момент споглядання»[3]. З іншого боку, неґативність проявляється і у відносинах мистецтва та суспільства, адже мистецький твір, хоч і є продуктом суспільної праці, «протистоїть емпірії через момент форми». Й лише досягнувши автономії, відмовившись від норм суспільної потреби, мистецтво завдяки такому протиставленню до суспільства знову здобуває важливу суспільну функцію[4]. Та хоч би якими продуктивними були категорії неґативності для подальшої естетичної теорії, все ж лишаються сумніви, чи достатньо сказано про властивості, зміну горизонту та суспільну функцію естетичного сприйняття. І цей сумнів є вихідним пунктом для подальших роздумів.

Естетика неґативності найвиразніше проявилася в «Теорії естетики» (1970), залишеній нам Теодором В. Адорно. Після неї пізнавальний інтерес мистецтва, а також філософський статус естетики виводять із їхніх позицій в діалектиці Просвітництва. Мистецтво, яке на шляху до автономізації бере участь у процесі суспільної емансипації, позначене подвійною неґативністю — по-перше, щодо суспільної дійсності, яку воно обслуговує, а крім того, щодо своїх історичних витоків, які формують традицію: «художні твори безперечно стають художніми творами тільки заперечивши своє походження. Нема чого закидати мистецтву, немов прабатьківський гріх, ганьбу його давньої залежності від магічних обрядів, служіння володарям та розважальність, бо воно в зворотньому порядку знищило те, з чого виникло»*. Не передані практичні функції мистецтва в царині культовості, нормування життєвих форм або комунікативності гри (якщо підшукати нейтральнішу назву для скомпрометованого полеміками «прислужництва» мистецтва) в «естетичній історіографії»

---

[1] [«Перевершити реальність, будуючи її як світ»]. *Sartre.* — 1940. — С. 234.

[2] *Jauß.* — 1971. — С. 30.

[3] *Giesz.* — 1971. — С. 30.

[4] *Adorno.* — 1970. — С. 15.

* Тут і далі переклад укр. П. Таращука. Цит. за вид.: *Адорно Т.* Теорія естетики. — К.: Основи, 2002. — С. 12.

Адорно опиняються на стороні соціального. Лише там, де мистецтво виконує всі свої функції, де воно входить в «опозицію до соціального панування та його mores» (С. 303), можна скласти уявлення про соціальний аспект мистецтва.

За Адорно, мистецтво здобуває автономію лише завдяки своєму соціальному статусові: воно стає соціально значимим лише тому, що відмовляється від усіх соціальних зобов'язань. На противагу соціальній дійсності, мистецтво завдяки естетичним законам форми є лише простою видимістю. Але саме тому воно може перетворитися й на інстанцію суспільної правди, перед якою має розкритися фальшивість дійсності, неправдивість і непримиримість реального стану суспільства. Зрештою, така негативність естетичної форми породжує утопічну фігуру мистецтва: «натомість те, що не існує, пообіцяне вже своєю появою» (С. 314). Отож мистецтво як представлення суспільної правди є не мімезисом, а «promesse du bonheur» [обіцянкою щастя], щоправда, не в тому значенні, яке мав на увазі Стендаль: «*Promesse du bonheur* з боку мистецтва означає не тільки те, що дотеперішня практика не давала дороги щастю, а й те, що це щастя міститься поза практикою. Прірва між практикою і щастям вимірюється силою заперечення в художньому творі» (С. 24).

Негативна естетика Адорно потребувала епохального початку — буржуазної епохи від зеніту до занепаду, — а також полемічної передумови, аби відмовитися від сучасної культурної індустрії (не в останню чергу, аби приховати свою претензію на теоретичну всезагальність, яку вона не могла заявити всьому доавтономному мистецтву). Очевидно, що парадоксально загострена теза — «утримуючись від практики, мистецтво стає схемою суспільної практики», — може справдитися, але тільки в протиставленні до тотального суспільства споживання та обміну в епоху керованого світу. Крім того, естетична теорія Адорно є найкращим із можливих інструментів для вирішення успадкованих із XIX століття оманливих антиномій формалізму та матеріалізму — «мистецтво заради мистецтва» (l'art pour l'art) та «заангажованої літератури» (littérature engagée). Та якщо погодитися з головною тезою цієї теорії — що соціальність мистецтва може поставати лише з конкретного заперечення конкретного суспільства, — постає дилема, яку сам Адорно описав таким чином: «Звичайно, це не означає, що позитивні й утверджувальні художні твори, — фактично, майже ввесь фонд традиційного мистецтва — слід відкидати або квапливо захищати на основі надто абстрактного аргументу, що навіть вони, з огляду на своє гостре протиставлення емпіричному світові, критичні й негативні. Філософська критика нерефлексивного номіналізму забороняє стверджувати, що траєкторія дедалі більшої негативності — заперечення об'єктивно обов'язкового значення — це, беззаперечно, траєкторія прогресу мистецтва» (С. 218).

Естетична теорія Адорно цю дилему не вирішує. Завдяки їй від сукупності утверджувальних (афірмативних) мистецьких творів лишається роздратування, яке неможливо остаточно зняти, навіть докладно розрахувавши шлях прогресу. Історію мистецтва не можна звести до спільного знаменника негативності, навіть якщо вилучити, крім негативних або критичних творів, які безпосередньо відіграють важливу роль у процесі суспільної емансипації, ще значно більшу кількість позитивних та афірмативних творів, чия самобутня традиція просто випередила емансипа-

ційний «шлях поступальної негативності». Адже, з одного боку, негативність і позитивність у суспільній діалектиці мистецтва та суспільства не є незмінними величинами; може навіть статися, що вони поміняються місцями, адже в історичному процесі рецепції вони підпорядковані своєрідній зміні горизонту. З іншого ж, — шлях поступальної негативності як категоріальна межа соціального в мистецтві є надто однобічним; властиво, він позбавляє мистецтво тих функцій, від яких за протилежного бачення афірмативності не може звільнитися ані давнє, ані сучасне, «модерне», мистецтво нашого часу.

Отож перше. Навіть негативні твори зазвичай втрачають у процесі рецепції свою первісну негативність рівно настільки, аби знову стати «класичними», здобути суспільну значимість, приєднавшись до інституцій культурного санкціонування[1] й врешті отримати змогу знову утвердити в ролі виховного спадку саме ту авторитетну традицію, яку вони своєю появою або заперечували, або руйнували. Цей процес нам добре відомий з сучасного мистецтва. Тут виявлення протесту, критики й бунту часто переростає в насолоду всіма цими запереченнями, тільки-но публіка відчує провокацію та виробить до неї естетичну дистанцію. Між тим, така нейтралізація не є лише «суспільною ціною естетичної автономії» (С. 339). Історія мистецтв, якщо поглянути на неї в розширеній перспективі її рецепції та інтерпретації, свідчить про постійне коливання маятника між «трансгресивною функцією» та інтерпретаційним уподібненням творів[2]. Навіть давнє мистецтво, оповите для нас ореолом класичності, позитивності, нетлінних ідеалів, порядку та гарантії тривання, в час своєї появи потребувало схвалення та прославлення в конкретних умовах певного суспільства. Те, що в ідеолого-критичному пориві нашого часу може видаватися утверджувальним, скажімо, в «Божественній комедії» Данте, «Фуенте Овехуні» Лопе де Вега, «Королі Ричарді III» Шекспіра, трагедіях Расіна або комедіях Мольєра, могло прорости в цих творах лише з гомогенізаційної влади традиції. Той, хто називає цю традицію «системостабілізаційною» (systemstabilisierend), спотворює бачення її первісної гетерономної інтенції та нормотворчого (або ж норморуйнівного) впливу. Вже не кажу про те, що цілковите несприйняття в певному суспільстві, як і цілковита інноваційність, не є гарантією, що мистецький твір зуміє пережити свої авангардистські впливи й увійти до класики. Класичність, поза сумнівом, стає на заваді Адорновому «шляху поступальної негативності». І нема певності, що твори, які матимуть досить історичної сили, аби переступити традиційний канон і горизонт сподівань, поступово не втратять свою первісну негативність у процесах культурної рецепції. Класичність можлива лише після повторної (другої) зміни горизонту, що анулює негативність першої (спричиненої самою появою мистецького твору[3]). Класичність є чудовою парадигмою залучення негативності до

---

[1] *Bourdieu P.* Zur Soziologie der symbolischen Formen. — Frankfurt, 1970. — С. 103.

[2] *Starobinsky.* — 1970. — С. 9—33.

[3] Оскільки Адорно не надто чітко розмежовує первісний класицизм (Klassizismus) та пізнішу класицистичність (Klassizität) (у моїй термінології — першу та другу зміну горизонту рецептивного процесу), його критика аттичної класицистичності видається мені несправедливою, а критика класицизму — суперечливою (визначена там «нейтралізація» вже стає на «шлях класичного», вона не є лише «суспільною ціною естетичної автономії»).

традиції суспільного утвердження. Гегелевій «хитрості розуму» в історичному процесі відповідає класичність як «хитрість традиції», яка через зміну горизонту призводить до того, що шлях поступальної негативності мистецтва непомітно переходитть у поступальну позитивність.

По-друге. Ми не маємо змоги достатньо осмислити суспільну функцію мистецтва на його раніших, доавтономних, історичних етапах за допомогою категоріальної опозиції негативності-утверджувальності. Це розумів і сам Адорно, постійно закидаючи афірмативним мистецьким творам підлеглість, прославлення дійсного або фальшивого примирення[1], але потім намагаючись виправдати їх через негативність: «Усі художні твори, навіть утверджувальні, — а ргіогі полемічні. Уявлення про консервативний художній твір суперечить здоровому глузду. Емфатично відокремлюючись від емпіричного світу — свого іншого, — художні твори засвідчують, що сам світ має стати іншим, і художні твори — неусвідомлені схеми такої зміни (С. 240). Та якщо не відомо, чи лише «апріорі полемічна» полеміка є абсурдною, то така особлива негативність, без сумніву, стосуватиметься лише мистецького твору як об'єкта теоретичної рефлексії, а не як схеми первинного естетичного досвіду. А для цього полеміка проти існуючого або «заперечення об'єктивно обов'язкового значення» (С. 218) не є єдиною законною суспільною функцією мистецтва, хоча в практиці мистецького досвіду афірмативність відразу починають асоціювати з консервативністю поглядів, прославленням наявних владних відносин тощо. Якщо ж, услід за Адорно, не вдаватися до надто спішного заперечення мистецького характеру героїчної поезії — літератури, що має безсумнівний суспільний вплив, — доведеться побачити й визнати суспільну функцію мистецтва не лише в запереченні, а також — і передусім — у формуванні об'єктивно обов'язкового смислу.

В цій та інших практичних функціях мистецтво — як символічну або комунікативну діяльність — можна визначати й без Адорнового негативного каталогу утвердження. «Утверджувальна відображальність», «неділні дійства, що дарують втіху», комунікація як «пристосування духу до корисного», «суб'єктивне ототожнення з об'єктивно відтвореним приниженням» та подібні формули відмови від будь-якого «мистецтва прославляння» та його «оманливого примирення» нічого не розповідають про роль, визначену для естетичного досвіду формуванням, утвердженням, сублімацією та зміною суспільних норм. Якщо взяти приклад з такої зневажуваної сфери, як «барщина» (Herrendienst) — т. зв. літературу «служування дамі» (Frauendienst), — то не важко зрозуміти, що з афірмативним уславленням шляхетної дами тут не увіковічнено наявну залежність, а уможливлено грайливу ідентифікацію з новопосталою естетикою кохання. В соціально-історичному плані неможливо переоцінити роль цієї естетики в емансипації почуттів та в способах спілкування між статями. Без сумніву, вже й на цій фазі досвіду естетичного сприйняття можна виявити момент негативності, а саме, — неочевидне заперечення церковних

[1] В цьому контексті можна розглядати також утровану полеміку проти безпосередніх суспільних функцій доавтономного мистецтва як розваги («Як свідчення провалу культури вона (розвага. — *Пер.*) постійно проступає в ньому»), проти втіхи або відради і, узагальнюючи, — проти розважального мистецтва: «Несправедливість, яку чинить усяка музика, а надто розважальна, — це несправедливість щодо смерті, нагромаджених і невимовних страждань».

норм шлюбу та аскези. Та ця імпліцитна негативність в жодному разі не виключала, а навпаки, включала для авдиторії XII століття утвердження, або ж, скажімо краще, — комунікативну ідентифікацію з однією з суспільних норм і життєвих форм, які перебували в процесі формування.

З усього викладеного можемо зробити висновок щодо нашого головного запитання: досвід естетичного сприйняття буде позбавленим своєї первинної суспільної функції, доки перебуватиме в категоріальних рамках негативності та афірмативності й не поділятиме конститутивну негативність мистецького твору з ідентифікацією як своєю рецептивно-естетичною протилежністю.

Ідентифікація належить до тих виявів досвіду естетичного сприйняття, які, вочевидь, ставлять естетичну теорію Адорно в складну ситуацію. Порівняймо хоча б: «Естетичне сприйняття передусім визначає певну дистанцію між спостерігачем і об'єктом. Ця дистанція відлунює в уявленні про незацікавлене споглядання. Ті, чиє ставлення до художніх творів визначене тим, якою мірою вони, скажімо, можуть поставити себе на місце героїв цих творів, — філістери, і саме на це спираються всі галузі індустрії культури, накидаючи таке ставлення своїм покупцям» (С. 464). Кількість тих, кого можна звинуватити в філістерстві, більша, ніж передбачав Адорно. Філістерами, зрештою, можна назвати і шляхетних читачів героїчного епосу, про яких знаємо, що від XII століття вони радо охрещували своїх синів «Роландами» та «Олів'є». Філістерами були б і Дідро з Лесінґом, що, як творці буржуазної драматургії, наполягали, аби сучасний драматург зображав своїх героїв одного з нами складу, адже лише тотожність героя та глядача може викликати наше співчуття, а заразом і наш страх[1]. Звісно, ідентифікацію в ім'я ідеалів буржуазної тотожності, протиставлену далеким від життя досконалим героям класичних трагедій, в наш час вичерпано культурною індустрією на рівні замкненого обміну між потребою та задоволенням, або ж — іще гірше — «ерзацним задоволенням невтамованих потреб» (С. 328). За Адорно, катарсис — «це чистка, спрямована проти афектів і пов'язана з репресіями» (С. 321). Але погодитися з таким твердженням означає перегнути палку, адже в такому разі ми недооцінюємо комунікативні можливості мистецтва на рівні таких первинних ідентифікацій, як захоплення, розчулення, сміх і плач, для яких вульґарним може бути лише естетичний снобізм. Передусім у таких ідентифікаціях, і лише потім у породженій ними естетичній рефлексії, відбувається перехід від естетичного досвіду до символічної або комунікативної діяльності. Тож не можемо нехтувати негативністю як основоположним значенням в естетичному об'єкті. Це з'ясується, коли перейдемо до запитання, яким чином в катарсичному досвіді передається естетична дистанція та комунікативна ідентифікація (див. розділ А 7).

Силу та незамінність — знову потверджену естетичну автономність, хоча й змінену на діалектичну негативність мистецтва, яка, на відміну від помилкової практики або «діяльності як криптограми панування» (С. 325), має доводити свій критичний статус, — Адорнова теорія естетики здобула ціною руйнування всіх комунікативних функцій. Тож комунікацію підозрюють у «пристосуванні духу до корисності, завдяки чому дух

[1] *Diderot.* Entretiens sur le Fils Naturel (ред.) // Œuvres esthétiques. — Paris, 195. — С. 153. *Lessing.* Hamburgische Dramaturgie. — 75-а част. і далі.

стає товаром серед інших товарів, а те, що сьогодні називають значенням, бере участь у цьому нещасті» (С. 105). В негативній естетиці Адорно, крім комунікативних можливостей мистецтва, модернізмові принесено в жертву й усю царину його (мистецтва) рецепції та конкретизації (С. 304). Цей пуризм має серйозні наслідки: Адорно змушений ігнорувати діалогічний процес між твором, авдиторією та автором, а відтак, усупереч власним бажанням, ресубстанціалізувати історію мистецтва (попри своє пристрасне засудження платонізму вічного прекрасного) (С. 35). Мистецький твір, що лише через виробничі сили постає в суспільстві, а потім лишається відокремленим від нього (С. 304), і що як «безвіконна монада» має уявляти те, чим сам не є (С. 15), мусить мати свій історичний рух, «існування sui generis»: «Видатні художні твори завжди розкривають якісь нові рівні, старіють, холонуть і відмирають» (С. 14). Кожен автентичний мистецький твір «викристалізовується в собі» (С. 325); мистецькі твори «реальні лише як відповіді на запитання, поставлені їм іззовні» (С.15), є «відповідями на свої власні запитання»; «художні твори мистецтва можуть стати актуальними внаслідок історичного розвитку, внаслідок correspondence, зв'язку, з наступними подіями» (С. 62). Так ніби мистецький твір здатен по-новому актуалізувати значення з власної сутності й цим втілити своє історичне, скінченне існування без взаємодії сприймання, розуміння, тлумачення, критичиної оцінки з боку адресатів, що змінюються від покоління до покоління!

Тож якщо монадний мистецький твір раптом опиняється на субстанціалістському шляху «іманентної історичності», його адресат, зі свого боку, відходить в усамітнення сприймання, в якому «реципієнт забуває про себе й зникає в художньому творі» (С. 329). Адорно описує цей досвід як «збентеження» або «приголомшеність», протиставляючи його переживанням або мистецькій насолоді. Та цей «момент ліквідації Я» (не такий вже й не подібний на донедавна заперечуваний катарсис), що, «переживши потрясіння, впевнюється у власній обмеженості та кінечності» (С. 330), не може перейти межу між споглядальним прийняттям і діалогічною взаємодією навіть як «прорив об'єктивності в суб'єктивній свідомості» (С. 329). І хоча вже й визнано, що «соціальна сутність мистецтва прихована, і її можна збагнути тільки при інтерпретації художніх творів» (С. 313), в теорії естетики Адорно — яка в цьому плані лишається недіалогічною — інтерпретатору, як і всім рецептивним інстанціям суспільства, заборонили активну співучасть у формуванні та зміні значення, завдяки яким твір може жити історично.

Адорно заперечував комунікативність нинішнього мистецтва в суспільстві й пророкував її лише звільненому людству майбутнього. Парадигмою для «примиреної реальності» і «відновленої правди минулого», на яку «чекають великі твори», несподівано стає природно-прекрасне (Naturschöne). Всупереч Гегелю, Адорно стверджує, що саме на це треба спрямувати естетичну теорію. Адже «природна краса — це слід нетотожного в речах, що перебувають під чарами універсальної тотожності» (С. 104). За цим стоїть бажання відродити «чесноту природи» як інстанції, що протистоїть зловживанню владою того, що «є породженням автономного суб'єкта» (С. 88). Та це вдається Адорно лише там, де він надає футуристичного смислу проявам природно-прекрасного, яке, втім, цілковито виходить за межі дотеперішнього розуміння та метафорики поняття

природи: «Але межу, яка відгороджує від фетишизму природи, — пантеїстичних викрутнів, які були б нічим іншим, як утверджувальним прикриттям від безкінечно повторюваної долі, — визначено тим, що природа, здриґаючись ніжно і смертно у своїй красі, ще не існує. Сором перед лицем природної краси породжений тим, що заподіяно шкоду тому, що ще не існує, прийнявши його за те, що існує. Гідність природи — це гідність того, що ще не існує; завдяки своїй експресії вона відкидає інтенційну гуманізацію» (С. 105). І складається враження, що відтепер нова природа поділяє цю чесноту зі старою природою! Очевидно, тут негативна естетика сама ліквідувала в собі поняття природи, мовчки «уісторичнивши» його й таким чином наблизивши все нездійсненне, ненаявне і досі суще до сподіваного, колись примиреного, але ще не сущого. Хто готовий прийняти антитезу Адорно до Ґеґелевої «теодицеї реального» й слідувати його критиці мистецтва та споживання, все ж не знайде в його теорії, попри згадану promesse de bonheur, відповіді на запитання, яким чином силою неґативності «виміряти» цю «прірву між практикою та щастям» і, тим паче, як подолати її в естетичній практиці.

Отож я дійшов до 1972 року, коли постала моя критика неґативної естетики Адорно. Нагода повернутися до неї випала 1980-го року, через десять років після появи «Теорії естетики», — коли мені довелося шукати відповідь на запитання, чим подальший розвиток теорії та історії досвіду естетичного сприйняття завдячує Адорно[1]. Моя відповідь, якщо викладати її тут, потребує бездоганної шляхетності щодо колишнього противника. До того ж, така ревізія дає змогу перевірити, що в цій полеміці було однобічно представленим, а що лишилося несказаним. Аби краще з'ясувати вплив Адорно (як той, що вже проявився, так і лише потенційний) на зміну горизонту сучасної естетичної теорії, я звертаюся до його ранніх праць — насамперед «Діалектики Просвітництва» (1944)[2], «Філософії нової музики» (1948) та «Зауваг до літератури» (1958—1965). Як мені здається, тільки в таких рамках можна оцінити й саму «Теорію естетики» — її справжній задум та неминучу обмеженість. Озираючись назад, думаю, що ревізії потребує насамперед огульне послуговування іменем Адорно для пояснення тенденцій естетики неґативності, які випливають вже з його рецепції. Проголошений в цій естетиці модерний канон, як і пуризм естетичної рефлексії могли б значно успішніше втілитися в життя, якби уникали плакатного спрощення дуже багатьох комплексних передумов творця неґативної діалектики. Мені спало на думку звернути увагу на історичну першість і перевагу діалектичного методу Адорно в порівнянні з розробками у Франції 60-х років, які дійшли тих самих висновків. Тут не можна говорити про прямий вплив або приховану рецепцію; радше треба запитати себе, чи є тут сліди своєрідного анонімного впливу «Діалектики Просвітництва» (якщо зважити на те, що прогнози

[1] *Lüdke W. M.* Materialen zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos (ред.). — Frankfurt, 1980. — С. 138—168.

[2] Цит. за вид.: Frankfurt: Fischer, 1969 (того ж автора), інші тексти — видавництва «Suhrkamp»: Gesammelte Schriften, (= *Adorno.* — 1970) зі вказуванням відповідних томів і нумерацією сторінок: Т. 7 («Теорія естетики»), Т. 11 («Зауваги до літератури»), Т. 12 («Філософія нової музики»).

щодо суспільних процесів у світі після 1945 року, висловлені в цій праці, пізніше потвердилися). Якщо порівняти естетику негативності, що з'явилася у Франції після відходу структуралізму, з працями Адорно з теорії естетики, неважко помітити один нюанс: як безкомпромісний твір мистецтва зрештою може «вступити в протиріччя зі своїми початковими інтенціями», так і естетична теорія Адорно постійно повертається до точки, в якій естетика негативності переходить у питання естетичної практики, що тлумачить усі мистецтва як діяльність творення, сприймання та комунікації. Те, що такі імплікації лише з пізнішої перспективи почали сприйматися як далекоглядні підходи, Адорно — автор теорії, яка «надала істині часової суті», — поза сумнівом, зрозумів першим, хоч і поступився своїм місцем наступникам.

Моєю відповіддю на запитання, як естетична теорія може знову стати практикою, виконавши своє безпосереднє завдання критики, ще й після того, як очевидною стала помилковість скасування автономності мистецтва в панівній тепер культурній індустрії, була насамперед спроба реконструювати втрачений досвід естетичного сприйняття з доказів практики продуктивного, рецептивного та комунікативного відношень до мистецтва. На противагу неймовірній однобічності тези, що мистецтво може здобути соціальний статус лише з набуттям автономії як «різке заперечення» наявного суспільного становища, довелося повторно звернути увагу на суспільно значимі функції, притаманні мистецтвам упродовж багатовікової традиції її пишнослівно засуджуваного «прислужництва», що все ж ніколи ставало на заваді таємній непокірливості мистецтва. Втім, тут моя критика Адорнової «Теорію естетики» наштовхнулася на дилему: вона не могла пояснити нормотворчий досвід естетичного сприйняття давнішого мистецтва (себто «формування об'єктивно обов'язкого смислу») в категоріальному протиставленні негації та афірмації (заперечення та утвердження). Натомість вона передбачала триетапний загальний процес, який не можна приписати лише естетичній історіографії в «Діалектиці Просвітництва». Тріада доавтономного, автономного та післяавтономного мистецтва, що згодом стала доволі популярною (свого часу нею послуговувався і я), а тепер викликає чимало запитань, для свого часу була, як мені здається, еврестичною схемою для пояснення процесу дедалі більшої емансипації мистецтв. За її допомогою було витлумачено праісторію розділення цивілізації та природи в гомерівському епосі, де Одісей став доісторичним взірцем модерного самоствердження. Інструментальний дух, змушений розплачуватися за свою надлюдську природу та заперечення природного в людині, опинився через діалектику Просвітництва на шляху прогресу, що є водночас і регресом, бо ж «підпорядкування всього природного самовладному суб'єкту врешті завершується владарюванням сліпої об'єктивності, природності». Відтак мистецтво в історії постійно перебуває на шляху до автономії. «Шлях поступального заперечення», яким рухається просвітницьке мистецтво, супроводжується відступом масового мистецтва в культурну індустрію, що водночас становить для нього загрозу: «Зведене до самоцілі, воно (мистецтво) не меншою мірою занедужало на безцільність, аніж товар споживання — на саму мету» (12, 30).

Перевага теорії естетики Адорно (найвиразніше — в «Філософії нової музики», 1948) в тому, що вона, діалектично проводячи гегелівську есте-

тику через осоружний «кінець періоду мистецтва» до нашої сучасності, акцентує на вкоріненості модерного мистецтва в міщанському Просвітництві. В такий спосіб вона проблематизує і питання канонічного початку Нового часу, який зазвичай співвідносять із романтичною естетикою суб'єктивності або ж із подальшим антиромантичним поворотом. Вона переміщає цей поріг епох у межовий процес діалектики Просвітництва. На противагу перебігу суспільного життя, яке з перетворенням ідеї на панування щораз більше стає жертвою оречевлення (Verdinglichung), завданням мистецтва лишається безкомпромісне і «категоричне заперечення». Естетична теорія у Франції, яка після Другої світової війни знову відродилася під знаком естетики негативності, по-іншому визначила свої історико-філософські цезури, пояснивши їх через метафору «розламу» (rupture, rejet, transgression), що виявляє недіалектичність і тому приречена на «métaphysique de la rupture»[1].

В цьому сенсі симптоматичною видається назва першої книжки Ролана Барта — «Нульовий ступінь письма» (1953). Революційний 1848-й рік тут визначено як кінець письма (écriture) класичного періоду, в якому незаперечно панувала буржуазна ідеологія. Тож і Просвітництво з революцією 1789 року вже аж ніяк не могло сприйматися як власна епоха (зрештою, Фуко в «Словах і речах» 1966 року для Просвітництва не знайшов якоїсь окремої епістеми, на відміну від Ренесансу, класичної та модерної діб). Для Барта межа 1848 року є водночас точкою розриву з усією традицією та нульовим ступенем «білого письма, позбавленого іга відкрито вираженої мовної впорядкованості»[2]. Пізніше міфологемі «смерті літератури» та «нульової години» знайшлося місце в протестних рухах 60-х років. Сам Барт на практиці втілив свою утопічну спробу нового негативного «способу письма» (вочевидь, шукаючи ще один вихід із буржуазного минулого) під час літературної дискусії 1965—66 років, коли відійшов від академічно утверджених методів літературознавства. Нова критика (Nouvelle Critique) протиставила історизмові та класичному «тлумаченню тексту» нові, сформовані лінгвістикою, методи структурального аналізу тексту. Тож французька негативна естетика — на відміну від німецької — бере свій початок з другої зміни парадигми — від критики онтологізації поняття структури, критики нереференційного, а відтак і «позасвітнього» (weltlos) лінгвістичного універсуму та його замкнутої в собі знакової системи, позбавленої суб'єкта. Лише зі зміною, яку приніс Жак Дерида своїм «Письмом і відмінністю» ("L'écriture et la difference", 1967) та «Про граматологію» ("De la grammatologie", 1967), *écriture* стає ключовим і дедалі популярнішим поняттям негативної естетики, в кількох аспектах уподібнюючись до Адорнової теорії «безкомпромісного мистецького твору» (12, 24). Репрезентативним у цьому сенсі є заголовок

---

[1] В цьому найвищої точки сягнула критика Анрі Мешоніка та групи «Тель Кель». Див.: Pour la poetique. — II. — Paris, 1973. — С. 89, 102. А також відмінний, використовуваний мною загальний огляд французького розвитку Р. Брюттінга: *Brütting R.* «Écriture» und «Texte» — Die französische Literaturtheorie nach dem Strukturalismus. — Bohn, 1976. — С. 158.

[2] Le degre zero de l'ecriture. — Paris, 1969. — С. 66. «Смерть літератури» тут пов'язана з Маларме: «Mallarmé, sorte de Hamlet de l'écriture, exprime bien ce moment fragile de l'Histoire, où le langage littéraire ne soutient que pour mieux chanter sa *nécessité de mourir*» [«Маларме, цей своєрідний Гамлет письма, добре виразив цю крихку мить історії, коли мова літератури трималася тільки на те, щоб краще співати пісню про необхідність своєї смерті»].

«L'écriture — fonction de la transgression sociale» («Письмо — функція соціальної трансгресії») в «Теорії цілого» («Theorie d'ensemble») Філіпа Солерса, своєрідному маніфесті групи «Tel Quel». «Семантичний матеріалізм» цієї групи споріднює з Адорно радикальна ідеолого-критична настанова більше не миритися з метафізикою заданого смислу (signifié transcedental), що ставить під сумнів «монополію представлення» й розпорошує чарівний образ самодостатнього мистецтва в завуальованих цілях панівного капіталістичного суспільства[1]. Тотальному ж контролю мистецтва та маніпуляції споживачами в усіх формах комунікації протиставлено революційну (адже підривну) функцію недовершеної матеріалістичної продуктивності. З неї в досконалому творі виключать й індивідуального суб'єкта — автора: «L'intervention sociale d'un texte (...) ne se mesure ni à la popularité de son audience ni à fidélité du reflet économico-social (...) mais plutôt à la violence qui lui permet d'excéder les lois qu'une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s'accorder à elles-mêmes dans un beau movement d'intelligibilité historique. Cet excès a nom: écriture»[2].

Сформульована таким чином теза в тексті Барта «Сад, Фур'є, Лойола» (1971) дає змогу з'ясувати, чим саме французька естетика негативності перевершує «Теорію естетики» Адорно, а в чому поступається його «Діалектиці Просвітництва». До здобутків відносимо тезу про розчинення твору в текстуальній продуктивності, а також вигнання (картезіанського) суб'єкта; до недоліків — езотеричний порятунок авангардної літератури через її недіалектичну негативність, що перетворює продуктивність на самоціль. Екзотеричному мистецтву, яке повалює канони, французький авангард протиставляє ряд езотеричних «textes de rupture», котрі не можуть бути інтегровані в комунікативну систему офіційної культури, адже діють водночас і як її несвідоме[3]. Для цієї функції найліпше підходять Сад, Лотреамон, Маларме, Арто, Батай та автори «нового роману». Якщо прийняти це «канонотворення» в історичному плані буквально, перед нами постане незвичайна картина процесу поступальної негативності в сучасній літературі. Натомість цілий ряд поважних авторів, що колись провокували сучасне їм суспільство своїми texts de rupture (Русо — біль-

---

[1] «Nous avons été amenes à mettre de plus en assumerait en plus l'accent sur le mode de production du texte littéraire, c'est-a-dire à nous élever contre une pure et simple sanctification du produit ("l'œuvre") et du capitaliste qui en quelque sorte le financement et l'accumulation («L'auteur»)» [«Ми дійшли до того, що дедалі більше наголошуємо на способі виробництва літературного тексту, тобто повстаємо проти простого і чистого освячення продукту («твору») і капіталіста, що бере певним чином на себе його фінансування і нагромадження («автора»)»]. Див.: Theorie d'ensemble. — Paris, 1968. — С. 385.

[2] [«Соціальна інтервенція тексту... вимірюється не його популярністю серед авдиторії і не точністю соціально-економічного відображення... а радше насильством, яке дає йому змогу вийти за межі законів, що їх визначають для себе суспільство, ідеологія чи філософія, щоб не суперечити собі в чудовому русі історичної збагненності. Ця надмірність має назву письмо»]. *Barthes R.* Sade, Fourier, Loyola. — Paris, 1971. — С. 16.

[3] «C'est ce dernier type de practique signifiante — les texts qui ébranlent le système discursif courant et par là les bases mêmes d'une culture — qu'il nous semble important d'interroger aujourd'hui» [«Нині нам видається важливим поставити запитання саме до цього останнього типу означальної практики — до текстів, які розхитують теперішню дискурсивну систему, а внаслідок цього — й самі основи культури»]. *Kristeva J.* — 1972. Цит. за: *Brütting.* — Там само. — С. 122.

ше, ніж Сад, а Золя — більше, ніж Лотреамон, тощо), доведеться відсунути на задній план — план позірного утвердження; і, зрештою, цей канон не можна буде представити як літературне вподобання езотеричної групи. Без сумніву, теорії групи «Tel Quel» бракує аналізу зміни горизонту від первинної негативності до поступової позитивності[1], від якої не застраховані навіть ті тексти, які й сьогодні сприймаються як texts de rupture (і про це, за іронією долі, свідчить вже саме їх вивищення до рангу класиків сучасного авангарду).

Ця дилема, яку я, апелюючи до «Теорії естетики», описав як «хитрість традиції», відразу вирішується в історичній перспективі, коли літературні процеси перестають сприймати однобічно, лише як послідовність розламів традиції, а визначають як діалектику різкого заперечення та інституціоналізації, що є однаковою мірою діяльністю і продукування, і рецепції. Перехід естетики негативності в метафізику «rupture» є неуникним, якщо в літературному процесі слід вбачати лише безмежну текстуальну продуктивність (як те єдине, що має смисл), і з кожним текстом повторно відкидати традицію та ліквідувати суб'єкта, — щоби, ставши абстрактним, заперечення більше не захищало від заперечуваного[2]. Те, що ця тривала естетична революція неминуче знімає всю історичну діалектику, стає очевидним у «La révolution de langage poétique» («Революції поетичної мови», 1974) Юлії Кристевої, в якій авторка намагається доповнити тріаду Гегелевої логіки четвертим компонентом, який сам Гегель не надто сприймав. Мова про *le rejet* (заперечення), яке, виростаючи з глибин генотексту, перешкоджає замиканню суб'єкта й має стати не чим іншим, як Фройдовим поривом до смерті, перетвореним на джерело естетичної насолоди: «la pulsion (de mort: négativité, destruction) réitérée se retire de l'inconscient et se place, comme déjà positivée et érotisée, dans un langage qui, de son placement, s'organise en prosodie ou en timbres rythmés»[3].

У «Філософії нової музики» Адорно створив також нарис теорії «безкомпромісних творів», що відсилає, втім, не до історичної діалектики Просвітництва: «Буття-в-собі (Sein-an-sich) творів не є байдужим до рецепції навіть після набуття ними автономії, після відмови від розваги. Суспільна ізоляція, яку мистецтво саме по собі не здатне подолати, стає

---

[1] Цим у Франції їй докоряв Анрі Мешонік. Пор.: Pour une literature II. — Там само. — С. 67: «La littérature a toujours été contestation translinguistique, et pas seulement avec Dante, Sade, Lautréamont... Diderot est au moins autant contestataire que Sade et n'est pas encore digéré-digérable» [«Література завжди була транслінгвістичним запереченням, і то не тільки в Данте, Сада, Лотреамона... Дідро заперечує принаймні не менше, ніж де Сад, і не є перетравленим легкотравним продуктом»].

[2] Із посиланням на Ю. Кристеву. *Kristeva J.* Semiotiké — Recherches pour une sémanalyse. — Paris, 1969. — С. 273: «Dans cet espace autre où les lois logiques de la parole sont ébranlées, le sujet se dissout et à la place du signe c'est le heurt de signifiants s'annulant l'un l'autre qui s'instaure... Un sujet "zérologique", un non-sujet vient assumer cette pensée qui s'annule» [«У цьому іншому просторі, де закони логіки розхитані, суб'єкт розчиняється, і, замість знака, утверджуються означники, які знищують один одного... Думка, що сама себе знищує, належить нульовому суб'єктові, або ж несуб'єктові»]. Навряд чи нас здивує, що потім, аби краще зрозуміти цей «нульовий суб'єкт» поезії, нам запропонують буддистську містику.

[3] [«Повторюваний потяг (смерті: негативності, руйнування) виходить зі сфери неусвідомленого й розміщається як уже позитивний та еротизований у мові, що від миті його розміщення організується в просодію або в ритмічні знаки»]. La révolution de langage poétique. — Paris, 1974. — С. 151. Також див. критику Бернара Серкільїні: *Cerquiglini B.* // Annales. — 1976. — С. 599—603.

смертельною небезпекою для його власного успіху» (12, 24). В цій тезі — й передбачення ситуації французького авангарду 60-х років. Групі «Tel Quel», зокрема, закидали те, що вона по-елітарному не замислюється про ціну своєї суспільної ізоляції, сподіваючись уникнути суспільної репресії за допомогою безкомпромісної езотеричної літератури. Мовляв, її літературні тексти, які відштовхують від неї широку, вже не науково освічену, публіку, явно суперечили їхній претензії зробити écriture «продовженням політики іншими засобами»[1]. Мабуть, ніхто не передбачав гостріше наслідків цієї апорії, яка видається особливим фатумом авангардного мистецтва нашої епохи, ніж Адорно. Суспільна ізольованість авангардного мистецтва як наслідок її протиставлення дедалі сильнішій репресії наштовхується на фатальну безкомпромісність мистецького твору: «Нонконформістська музика не захищена від такого збайдужіння духу — збайдужіння засобів без мети. Мабуть, вона оберігає свою суспільну істину, протиставляючись суспільству, шляхом ізоляції. Та це виснажує і її саму» (12, 28).

Здійснений Адорно аналіз симптомів такого збайдужіння та застою, що входить у твори й дає про себе знати і в продукції, зверненій лише до «знавців» (12, 29), сьогодні можна прочитувати як попереджувальну критику поетики самореференційної поезії. Донедавна вона була панівною і у французькому авангарді, та нині їй на зміну, як здається, прийшла зустрічна тенденція «повернення референційності» (retour du référentiel). Герметична поезія визнала свою причетність до формули Романа Якобсона: поетична мова звернена сама до себе (формула, яка в поезії передувала тому, що її аналог — "the medium is the message" — здійснив у культурній індустрії). При цьому вона втратила діалектичний зв'язок із заперечуваною реальністю, шукаючи свій останній прихисток у неземній ідеальності мови. На відміну від Якобсона, Адорно розумів та завжди інтерпретував негативність поезії як діалектично захисну ліквідацію заперечуваного. І хоч як рішуче в його пізнішій естетичній теорії наголошено на монадності мистецького твору, на тому, що твір має зображати те, чим він сам не є, в такому крайньому протиставленні матеріалізованій реальності йдеться все ж про конкретний світ, який він заперечує. За приклад тут може правити інтерпретація одного (напозір утверджувального) вірша «Нічна пісня мандрівника» («Wanderers Nachtlied»), згаданого в Адорновій «Бесіді про лірику та суспільство» («Rede über Lyrik und Gesellschaft», 1957). Вона показує, яким чином вірш виявляє протест проти обтяжливого суспільного становища «мрії про світ, в якому все було б інакше», і цим водночас сприяє розгортанню горизонту реального світу, який він заперечує. «І це "Зачекай-но лиш трохи, невдовзі / спокій знайдеш і ти" («Warte nur, balde / ruhest du auch») має вираз утіхи: його незрівнянну красу неможливо відділити від того, що вона замовчує, від уявлення світу, який заперечує спокій» (II, 53).

Якщо нині пригадати дебати в літературній теорії, естетиці та герменевтиці 60-х років, то на цьому тлі зблідне й така жорстка суперечка між марксистами й так званим буржуазним табором. У цих дебатах естетична теорія Адорно, ніби в пересувному блоці, перебувала відразу по обидві

[1] Цит. за: *Brütting*. — С. 119.

сторони барикад. Натомість інша межа, проведена по ідеологічних фронтах, набуває все чіткіших обрисів: з одного боку — традиціоналістська, філологічно орієнтована, а також ортодоксальна марксистська естетика з усе ще класичним поняттям автономного мистецького твору та його корелятом — самотнім спогляданням читача та реципієнта; в «ідеалістичному», як і в «марксистському», таборах, натомість, вкорінилася нова теорія, яка герменевтично повертає онтологічну вищість мистецького твору над варіантами його рецепції. На противагу панівній тривалий час зображальній естетиці, яка вважала твір місцем народження об'єктивної істини[1], нова рецептивна естетика ототожнює твір із його впливом, ставлячи за мету осмислювати твори в їх історично поступальній конкретизації смислу, що наново конструюється в конвергенції впливу та рецепції, заданої структури твору та набутої ним інтерпретації. Аналогічний крок за межі класичної, орієнтованої на поняття твору, естетики невдовзі здійснила французька літературна теорія. Виражено його в Бартовому «De l'œuvre au textes» («Від твору до тексту») 1971 року. Пізніше до цього повернувся Дерида, почавши переорієнтацію авангардистської теорії з провокативної тези, що «кінець книжки» є «початком écriture»: «L'idée du livre, qui renvoie toujours à une totalité naturelle, est profondément étrangère au sens de l'écriture. Elle est la protection encyclopédique de la théologie et du logocentisme contre la disruption de l'écriture, contre son énergie aphoristique... Si nous distinguons le texte de livre, nous dirons que la distruction du livre, elle qu'elle s'annonce aujourd'hui dans tous les domains, denude la surface du texte. Cette violence nécessaire répond à une violence qui ne fut pas moins nécessaire»[2]. Цей ключовий уривок є свідченням такої несподіваної і такої багатої на наслідки французької рецепції Дерида Гайдеґерового тексту «Що таке метафізика»[3]. Неможливо переоцінити його вплив (питання продуктивного непорозуміння тут нас не цікавить), адже в пізніших творах французької авангардистської літературної критики можемо простежити тріумфальний хід нового, невдовзі знову міфологізованого, поняття тексту, який виводить новоутверджену негативність від écriture. Під textualité (текстуальністю) як запереченням заданого смислу та запереченням замкнутого твору мається на увазі процес *pratique signifiante* («практики означника»), під *texte* (текстом) — продукування та «гра відмінностей». Ця *jeu textuelle* («текстуальна гра») іманентно проявляєть-

---

[1] Додатково див.: *Bubner R.* Über einige Bedingungen der gegenwärtigen Ästhetik // Neue Hefte für Philosophie. — Вип. 5. — С. 39—74.

[2] [«Ідея книжки, що постійно відсилає нас до певної природної цілісності, безмежно далека від суті письма. Вона забезпечує енциклопедичний захист теології та логоцентризму від втручання письма, від його афористичної енергії... Відокремлюючи текст від книжки, можна сказати, що руйнування книжки, що нині заявляє про себе в усіх царинах, оголює поверхню тексту. Це насилля необхідне — як відповідь на інше, аж ніяк не менш потрібне насилля»] // De la grammatologie. — Paris, 1967. — С. 30—31.

[3] В узагальненні Брютінга (*Brütting.* — С. 97): «Це поняття "письма" як продукування та гри відмінностей мало б уможливити після Дерида повільний початок clôture («завершення» — *Пер.*) метафізичної епохи, що посутньо заявила про себе як витіснення (Verdrängung) продуктивного сліду процесу творення заради збереження хоча б статичного, синхронного, таксономічного та неісторичного розуміння структури. Граматологія, натомість, є наукою текстуальності (Textualität), що прагне довести до кінця головну настанову структуралізму (властиво, його диференційного мислення), — [довести до кінця те], що (...) парадоксальним чином провадить до руйнування розуміння знаку та структури».

ся в конфлікті її елементів або шарів і живиться переплетенням усіх текстів у єдиній *intertextualité* («інтертекстуальності»), в якій кожен текст є трансформацією іншого. Тож зрештою всі заявлені культури можна вивести з одного-єдиного тексту — «réserve signifiante» «всезагального тексту».

Здається, нема нічого більш віддаленого від естетичної теорії, ніж відмова від естетики твору, ніж ототожнення твору та впливу. З цього бере початок німецька рецептивна естетика, а крім того, і її французький корелят — теорія, згідно з якою історія творів розчиняється в нескінченному процесі «продукування відмінностей», в якому врешті мають цілком зникнути діалектика production (процесу виготовлення) та produit (*продукту виробництва*), *продуктивної сили* та *унаочнення* (Vergegenständlichung), а формування традиції має стати непомітним. Адже ж Адорно постійно притримувався тієї позиції, що як автентичний, так і найнікчемніший мистецький твір підпорядковуються «неминучій вимозі» «відображати в своєму обмеженні ціле». В його естетичній теорії творчий характер «артефакта» є передумовою його естетичної неґативності, насиченість та єдність «творіння» — передумовою його категоричного протиставлення чистій емпірії та вимозі «(не) зважати на вплив» (12, 9), передумовою його протистояння всюдисущій маніпуляції культурної індустрії. Адже вона «розвинулася з перевагою ефектів, перевагою зримого виконання технічних деталей над твором, який колись мав ідею і з нею ж був ліквідований». Це може пояснити (але аж ніяк не виправдати), чому я колись поспішно зарахував естетичну теорію Адорно до табору традиціоналістської естетики, орієнтованої на поняття твору[1]. Нині я змушений переглянути свої твердження в світлі «Філософії нової музики» 1948 року. Тут процес «очаснення» (Verzeitlichung) структури твору перебуває в центрі розгляду авангардної музики нашої сучасності. Також тут описано, як музика Шенберґа та Стравінського вирішує класичну ідею самодостатнього, «повного твору»: «Нині єдиними творами, вартими уваги, є ті, що більше не є творами» (12, 37). Адже нова музика сьогодні «виступила проти замкненого твору і всього, що з ним пов'язане (...) Вона залишила реальне страждання в мистецькому творі на доказ того, що більше не визнає його автономії. Її гетерономність породжує видимість самодостатності музики» (12, 42). Звісно, Адорно ще далекий від того, аби перевести свій аналіз модерного процесу ліквідації автономного твору (в чому йому належить історична першість) до питання, як саме естетична теорія має сприймати всі ті тексти, які ще не були творами. Якщо поняття ауратичного [*auratisch*, від *«аура»*] твору історично з'являється лише в ідеалістичний період мистецтва буржуазного суспільства, то хіба естетична теорія не має хоча б раз спробувати реконструювати з історії естетичної практики, який же вид досвіду сприйняття імпліцитно передбачали література та мистецтво, яких ще не сприймали як твори?[2]

---

[1] Див.: Poetica. — № 7. — 1975. — С. 335; звідси я запозичив окремі формулювання на початку цього розділу.

[2] Приклади обмеження форм рецепції літератури, не пов'язаних із твором. З-поміж них — утверджувані мною як «plurale tantum» рецептивна структура середньовічної лірики, кримінального роману тощо, с в: Poetica. — № 7. — 1975. — С. 340.

Виклик, кинутий Адорно досвідові естетичного сприйняття, полягає насамперед у тому, що чистоту рефлексії, до якої має дорости і вивищитися самотній суб'єкт перед мистецьким твором, він протиставив усьому насолоджувальному розумінню мистецтва, яке й обґрунтовує його комунікативні функції. Саме тому він змушений був позбавити реципієнта права на активну співучасть у конституюванні смислу. Рецепцію, насолоду мистецтвом, формування смаків, ідентифікацію, катарсис і комунікативність в «Теорії естетики» Адорно постійно подає під пейоративним знаком — як помилкове відношення до мистецтва, що неминуче характеризує споживача доби культурної індустрії. Але чим могли бути такі відношення до мистецтва в той час, коли вони ще не зводилися до замкненої обмеженості керованих потреб та їх естетичного квазізадоволення? Такого зустрічного запитання «Теорія естетики» не ставить. Адорно залежить насамперед на тому, аби спокусі мистецького споживацтва протиставити терапію негативності: «Буржуа хоче, щоб мистецтво було пишним, а життя — аскетичним; ліпше було б навпаки». Він не був самотнім у цьому побажанні. Авангардистське малярство та література після Другої світової війни, без сумніву, зробили все від них залежне, аби протиставити себе пишноті споживацького світу і знову зробити мистецтво аскетичним, позбавивши відтак звичайного споживача насолоди. Показовими для того періоду аскетичного модерністського мистецтва, найвідповіднішу теорію якого можемо побачити в естетиці негативності Адорно, є малярство Джексона Полока й Барнета Ньюманса, з їхнім поворотом до абстрактного піднесеного, театр від часу Бекета, а у Франції — бунт «нового роману» (Noveau roman) проти всіх «історій, як у Бальзака чи Пруста», й нарешті атональна або т.зв. нова серійна музика. Втім, тут уже криється сумнів, який встановлює для ексцесів аскетичного мистецтва межу (яку, втім, часто ігнорують): «Та якби зникли останні сліди насолоди, то мимоволі постало б запитання, що може знітити багатьох: а для чого тоді взагалі потрібен мистецький твір?» (7, 27).

Якщо в мене є надія розв'язати це протиріччя через спробу апології естетичної насолоди, залишається ще одне запитання: чи Адорновий принцип «(не) зважати на вплив» є справді єдиним і остаточним його словом у проблемі рецептивної естетики? Здається, тут ригоризм його естетичної теорії суперечить результатам і своєрідності його естетичної практики. В його «Заувагах до літератури» («Noten zur Literatur») важко знайти хоча б одну інтерпретацію — від Ґете до Ґельдерліна, від Айхендорфа та Гайне до Пруста й Бекета, — в якій не поставало би питання зв'язку між твором і його впливом, а реконструювання забутого чи витісненого значення не пояснювалося б щоразу як актуалізація з позиції теперішньої критичної рефлексії! Це може здатися шокуючим для філологічного історизму, але той, хто нині, після дебатів про герменевтику твору, впливу та рецепції, перечитає «Діалектику Просвітництва», має змогу в іншому світлі подивитися і на тлумачення Гомера двома авторами і знайти переконливу аргументацію, чому «Екскурс 1: Одісей, або міф і Просвітництво» (невипадково так названий) насправді є значимою конкретизацією смислу «Одісеї», та водночас пропонує корелят «поняттю Просвітництва». Одісей — як «прототип буржуазного індивіда»; його блукання — як «шлях живої, нескінченно слабкої самості, що лише формується в самосвідомості, всупереч силам природи» (С. 53); розповідь

сирен як переступ міфу, панування та праці й водночас розмежування мистецької насолоди та фізичної праці[1]; хитре застосування імені *Udeis* — як перетворення мови на означення, завдяки чому Одісей розкриває в словах те, «що в процвітаючому буржуазному суспільстві називають формалізмом» (С. 68); гомерівський епос загалом як основоположний текст про перемогу цивілізації над силами природи, де в епізованій первісній історії буржуазного суспільства впізнається «панування до глибини самого мислення як непримиренна природа» (С. 47). Хто назве цей урожай «Екскурсу» (який тут, до речі, суттєво скорочено) алегоричним тлумаченням, змушений буде повернути цьому процесові, нині засуджуваному всіма, первинне значення. Тоді Адорнове тлумачення Гомера можна буде назвати прикладом вдалого герменевтичного застосування. Яке, за словами П. Шонді, нині, як і раніше, прагне позбавити класичний текст його історичної відстороненості, аби наново осмислити його в сучасності[2]. Оскільки ж Адорно не ставить собі за мету реконструювати правдиву інтенцію Гомера, а прагне з'ясувати, що актуалізував сам твір, що досі впливає на наше теперішнє існування і змушує до якогось переосмислення, його тлумачення парадоксальним чином виявляється найбажанішим потвердженням теорії, яку він не сприймає. Мова саме про ту теорію, що зосереджується на впливі й рецепції твору, аби розтлумачити нам його смисл в історично поступальній конкретизації[3].

Естетична теорія у Франції була й лишається не менш однобічно зорієнтованою на продуктивний аспект естетичної діяльності й не менш категорично, ніж Адорно, відстоює позицію, згідно з якою літературна комунікація цілковито підпадає під процес суспільної репресії та універсального відчуження, а відтак вона (комунікація. — прим. пер.) може стати лише предметом критики ідеології. Наслідком цього є не лише те, що реципієнту огульно приписують помилкову свідомість, виключаючи його зі смислотворення. Негативну естетику в французькому варіанті особливо відрізняє від естетики Адорно ліквідація (картезіанського) суб'єкта (décentrement du sujet). Відповідно, за зразком Фройдового аналізу снів, треба виявляти самоомани свідомості, повертати ймовірно суб'єктивне продукування смислу до матеріальних сил символічного продукування мови (faire de la langue un travail [перетворити мову в працю])[4], а маніфестований поверхневий зміст тексту (phénotexte) сприймати як вивільнення смислової праці генотексту, що відбувається в несвідомому (travail du pré-sens). Через це Юлія Крістева перейменувала семіотику

---

[1] Там само. — С. 41: «Епос вже вміщує правильну теорію. Культурне благо перебуває в точній кореляції до керованої праці, й обоє засновані на неминучому примусі до суспільного панування над природою».

[2] *Szondi.* — 1975. — С. 16.

[3] На майже герменевтичне замикання дії, витоків та впливу без аналізу часової дистанції майже на кожному кроці натрапляємо в «Діалектиці Просвітництва», часто — в бажаному полемічному загостренні, як-от на С. 91: «Кант інтуїтивно випередив те, що свідомо втілив лише Голівуд: *картини оцінюють при власному їх продукуванні за стандартами* розуміння, згідно з якими їх потім розглядатимуть», С. 16 (Виправданість принесення в жертву тварин / кроликів у лабораторіях), С. 43 (гребець Одісея / сучасний працівник на фабриці) тощо.

[4] *Kristeva J.* La texte et sa science // Semiotiké — Recherches pour une sémanalyse. — Paris, 1969. — С.7.

на «семаналіз», що здобувся на успіх завдяки т.зв. теорії *intertextualité* (інтертекстуальності). Відмовившись від форми твору, літературний текст заразом позбавили семантичної автономії та естетичної функції. Виключивши ж суб'єкта продукування та рецепції з процесу конструювання смислу, й справді найлогічніше було наблизити поняття *textualité* (текстуальності) Дерида (яку він тлумачить як «гру відмінностей») до «діалогу текстів між собою»[1], аби не дозволити процесові поступального продукування смислу повністю розчинитися в кепській нескінченності.

В цій точці формування теорії очевидним стає повернення матеріалістично осмисленого семаналізу до чистого ідеалізму: в розвитку смислопродукування, що весь час заперечує лише себе, тексти лишаються полишеними самі на себе, позбавлені матеріальних передумов своєї генези та значимості, не виснаженні профанним вжитком і не потривожені суб'єктами, які їх тлумачать, цитують, критикують або забувають. Як не порівняти це зі «Співом духів над водами» («Gesang der Geister über den Wassern») Ґете! Для герменевтики, яку французький авангардизм вважав застарілою, новизна цієї теорії не мала б видаватися такою новою, адже «інтертекстуальність» добре знана їй під старомодною назвою «контекст», а також зі старої теологічної практики тлумачення через розширення контексту[2]. Єдина відмінність, — відповідно до герменевтичного підходу, тексти не лишаються самі по собі: їх, зважаючи на герменевтичну відмінність між первинним і наступними контекстами, розглядають як процес літературної комунікації, що весь час відбувається через дії відбору та конкретизації, здійснювані суб'єктами продукування та рецепції, а реконструювати його можна за допомогою зв'язку «запитання—відповідь».

Від часів «Діалектики Просвітництва» ідеологічно-критична претензія на ліквідацію мистецтва як автономної сфери стала настільки загальновживаною, що, мабуть, не буде зайвим розшукати в тексті Адорно ті моменти, де його естетична історіографія ex negativo описує, яким чином мистецький досвід уникає іманентної логіки суспільної репресії[3]. Його по

---

[1] «Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes: toute séquence est doublement orientée: vers l'acte de la réminiscence (évocation d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture). Le livre renvoie à d'autres livres» [«Поетична мова постає як діалог текстів, де всяка послідовність має подвійну орієнтацію: до акту ремінісценції (покликання на інше письмо) і до акту підсумовування (перетворення того письма). Книжка відсилає до інших книжок»]. Там само. — С. 181.

[2] Коли Барт закидає герменевтиці, що вона через розширення контексту хоче редукувати полісемію до одного смислу, він апелює до догматичної герменевтики, що не існує від часів Просвітництва, й водночас оминає увагою первинну «інтертекстуальність», яка постає між первинними та пізнішими контекстами і що, як відомо, є вихідною точкою всієї герменевтики, починаючи від Шляєрмахера (документ. *Brütting*. — Там само. — С. 183).

[3] До Адорнової критики панідеологізму (скажімо, Т. 11. — С. 51: «І все ж велич мистецьких творів лише в тому, що вони дозволяють говорити те, що ідеологія приховує. Сам їх успіх, хочуть вони того чи ні, перевищує фальшиву свідомість») найближче підійшов, мабуть, П. Машерей, якого вважали аутсайдером. У «Pour une théorie de la production littéraire» (Paris. — 1966) він не лише здійснив замах на «три ілюзії» літературної критики (емпіричну, нормативну та інтерпретативну), а й захищав тезу, що фікція в тексті сама по собі є ідеологічно-критичним моментом: «L'illusion mise en œuvre n'est plus tout à fait illusoire, ni simplement trompeuse. Elle est l'illusion *interrompue, réalisée*, complètement transformée» [«Ілюзія, вміщена в творі, аж ніяк не ілюзорна і не просто оманлива. Це ілюзія *перервана, реалізована*, цілком перетворена»]. — С. 78.

праву знамените тлумачення епізоду з сиренами не зводиться лише до алегорії перетину панування та заступництва, мистецької насолоди та праці з наказу. Пісня сирен обіцяє водночас найвищу естетичну насолоду й знання, доступне лише богам; Одісей тепер може й помирати, «нею утішений... дізнавшись багато»* (пісня XII, 188, яку Адорно лишає поза увагою в своєму тлумаченні), адже, завдяки власним хитрощам, він реалізував також своє прагнення насолоди й пізнання. Отож гомерівський міф вказує і на мить народження естетичного відношення. В своїй основі це відношення включає, зрозуміло, як насолоду та пізнання[1], так і нероздільність естетичної та теоретичної допитливості, втілену в особі Одісея. Для нього тут з'являється нова можливість щастя. Про неї Адорно не подумав, побачивши в ситуації прикутого до щогли Одісея лише відмову від щастя самозречення, а в співі сирен — лише «позбавлену могутності красу», перетворену на «предмет споглядання» [2]. Відтак могутність краси в мистецтві неминуче пов'язана з позбавленням можливості безпосередньо володіти об'єктом насолоди, а також із «перебуванням у чиємусь володінні». Вона пов'язана з відмовою, яка вже в образі добровільно прикутого дає змогу побачити дистанціювання до враженого Я, а також до принадності предмета. Це свобода естетичної рефлексії піднестися над примусом практики (прикутість) і в красі відчути світ у всій його повноті!

На наступні моменти процесу, в якому досвід естетичного сприйняття протиставлено «закону універсального відчуження», я вкажу лише побіжно. Розважальність культурної індустрії аж ніяк не розкриває «істину про катарсис», адже її первісною функцією було повернення глядача до етичного спокою та до визнання норм поведінки, а зовсім не повернення до «неправди внутрішнього світу»[3]. Те, як мало катарсичного досвіду було «підпорядковано зовнішньому пануванню», найповніше засвідчує мистецька критика від часу отців церкви. Зі свого боку, щойно зароджена християнська література та мистецтво пізньої античності розвинули гетерономні форми та позиції досвіду, на противагу панівному канону. Та вже в його пізніх занепадницьких формах важко побачити хоча би щось від його початкового протестного характеру: замість естетично-споглядальної дистанції тут — розчуленість у молитві й благоговінні, замість очищення через катарсис — втілене в діях співчуття[4], замість насолоди уявним, позбавленої будь-яких наслідків, — помножувальна сила прикладу, а замість естетичного задоволення від наслідування — апелятивний принцип наступництва. Ті ж форми досвіду естетичного сприйняття, що звелися до розваг, Адорно, відповідно, протиставив непокірній насолоді, випередивши цим Бартову дихотономію plaisir (задоволення) та

---

* Пер. укр. Бориса Тена. Цит. за: *Гомер.* Одісея. — К.: Дніпро, 1978.

[1] Здається, Адорно не звернув на це увагу, пишучи про «мистецьку насолоду» прикутого Одісея: «Доки мистецтво відмовляється виконувати функцію пізнання й ізолюється таким чином від практики, суспільна практика толерує його як втіху» (Там само. — С. 39).

[2] Там само. — С. 40. Шлях цивілізації «постійно освітлювали покора та праця, через їх сповнення як простої видимості, як позбавленого могутності прекрасного».

[3] Там само. — С. 152; До цього див. також Розділ А 7.

[4] Адорно оминув це увагою. Пор.: Dialektik der Erklärung. — С. 110.

jouissance (насолода)[1]. В його інтерпретації «Історії Джульєтти» де Сада насолода вже не зводиться лише до фізичної потреби: «Властиво, природа не знає насолоди: вона не йде далі, ніж задоволення потреб. Вся радість є суспільною — і в несублімованих афектах не меншою мірою, ніж у сублімованих. Вона бере початок із відчуження... Думання з'явилося внаслідок звільнення від страшної природи, яку врешті цілковито пригнобили. Тож насолода є водночас її (природи. — прим. пер.) помстою. В насолоді люди перестають думати, вислизають від цивілізації» (С. 112). Це міркування, хоч і не описує естетичну насолоду, та дає змогу інакше пояснити її генезу. Насолода перетворюється на досвід естетичного сприйняття, якщо «самозречення для іншого» більше не є поверненням до природи (себто не перебуває в «безладному, безцеремонному дочассі»). Натомість сублімація дає змогу суб'єкту, який отримує насолоду, в ірреальності естетичної позиції присвоїти «Я-чуже» (das Ichfremde) і водночас насолоджуватися власною самістю в можливості бути кимось іншим.

Не розглянуті тут запитання — це шанс подальшого прийдешнього. Маю надію, що при моєму постійному апелюванні до найновішої історії естетичної теорії в Німеччині та Франції, я віддав належне й історичному впливу, а також межам естетичної рефлексії Адорно. Від суперечки між новішою теорією досвіду естетичного сприйняття та давнішою естетикою негативності я повертаюся до герменевтичної різниці або, якщо хочете, до діалектики, спричиненої відмінністю вихідних історичних та суспільних обставин. На естетичній теорії Адорно та філософії мистецтва позначилося «різке заперечення» конкретного суспільного розвитку, протиставлення відкрито утверджуваній диктатурі та її таємному апарату панування. Його критика формалістського глузду «мала прихований сенс — зняти пелену з утопії, що, як і в кантівському понятті глузду (Vernunft), є в кожній великій філософії: утопії людства, котре вже саме не спотворює і більше не потребує спотворення» (С. 127). Коли в 60-ті роки з'ясувалося, що «здійснення колишніх сподівань» не варто чекати ані від політичності, ані від естетичності прихованої сили негативної утопії, що могло здаватися ближчим, аніж переадресувати собі запитання, ex negativo найрішучіше поставлене Адорно? Про які, власне, надії мова, з огляду на доісторичний етап естетичної практики? Тепер мало б ітися про інше — запропонувати, замість «закону універсального відчуження», руйнівну силу та відкритий консенсус досвіду естетичного сприйняття.

[1] *Barthes*. Plaisir du texte. — Paris, 1973.

3. Естетична насолода та базові досвіди поезису, естезису й катарсису

Якби нині хтось наважився вживати слово «Genießen» («отримання насолоди») в тому значенні, яке воно має у відомій цитаті з «Фауста» — «вмістить в собі всі радощі і муки, // Все те, що людству випало на долю»* (1770), — себто на позначення певного відношення до мистецтва, цій особі дорікали б за міщанство або й гірше — за вдоволення власних суто споживацьких та кітчевих потреб. Нині, або принаймні донедавна, насолоду мистецтвом як привілей зневажуваної буржуазної освіченості піддавали загальному осуду. Колишнє основне значення «Genießen» — «застосовувати річ або мати від неї користь» — нині належить до сфери застарілого або вузькофахового слововжитку. (Хто з тих, що використовують звернення «товаришу» («Genosse»), знають або хотіли б знати, що слово це походить від «Genießen», і спершу вживалося щодо особи, яка пасла худобу на тому ж пасовиську?). Але й історичний злет цього слова аж до німецької класики вражає і нині[1]. В цю епоху притаманне лише німецькому слову значення «участі та володіння» та специфічне значення «радіти якійсь речі» майже накладаються. В релігійній поезії XVII століття «Genießen» могло мати значення «причетності до Бога»; в пієтизмі обидва значення слова поєднуються в одній дії — «радість та участь», тож вірний, вживаючи його, утверджував теперішність Бога; поезія Фридриха Клопштока провадить нас до «мислячої насолоди»; Гердерове поняття духовної насолоди пояснює самовпевненість як первинне самоволодіння (Sich-Haben), за яким прийшло так само первинне значення володіння світом (Haben der Welt): «існування є насолодою». В «Фаусті» Ґете поняття насолоди нарешті змогло вмістити в собі всі етапи досвіду — аж до найвищої вимоги пізнання: від «насолоди людини життям» через «насолоду від діяльності» та «свідому насолоду» до «насолоди від творення» у згаданому уривку з «Фауста».

Чого вчить нас історія поняття *Genuß* (на жаль, досі не написана[2]) щодо елементарного досвіду естетичного сприйняття? Високому злетові значення естетичної насолоди в добу класичного німецького мистецтва передував процес, у якому *впізнавання* та *насолода* — себто теоретичний та естетичний аспекти — мовно ніяк не розмежовувалися. Виокремлення естетичної насолоди відбулося під тиском її виправдання перед інстанціями філософії та релігії. Але й новочасні роздуми над насолоджувальним відношенням, що здатне звільнити продукування та рецепцію мистецтва, ще тривалий час підпорядковувалися риторичній та моралістичній аргументації. Подальший розгляд є лише першою спробою зорієнтуватися в цій проблемі.

---

* «und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, / will ich in meinem innern Selbst genießen». В укр. перекладі Миколи Лукаша. Цит. за: *Ґете Й. В.* Фауст. — К.: Дніпро, 1981. — С. 69.

[1] Цит. за: *Paul H.* Deutches Wörterbuch. — 5е вид. (ред.). Див.: Genieß und Genosse. — Tübingen, 1966. *Далі: Binder.* —1973.

[2] Скажімо, стаття «Genuß» у «Historisches Wörterbuch der Philosophie» обмежується розвитком від XVII ст. і відсилає до статті, в якій пояснено традицію розрізнення *uti* та *frui*.

Ключовим місцем в Аристотелевій поетиці, яке відіграло важливу роль в історії рецепції насолоди, є четверта глава — власне, розділ про причину радості від зображення гидких речей (1448 b). Аристотель зводить цю радість до подвійного кореня втіхи від наслідування: цю втіху може спричиняти як зачудування довершеною технікою наслідування, так і радість впізнавання прообразу в наслідуваному. Тож це рецептивно-естетичне пояснення поєднує в естетичній насолоді як цілком чуттєві, так і найвищою мірою духовні емоції[1]. Поміж тим, досвід естетичного сприйняття тут не зводиться до впізнавального бачення (erkennendes Sehen) — *aesthesis*, та зрячого впізнавання (sehendes Erkennen) — *anamnesis*. Того, хто дивиться, може вразити зображене; відтак він почне ідентифікувати себе з дійовими особами, дозволивши вільний перебіг власним збудженим емоціям; а з їх розрядкою відчує радісне полегшення, немовби після зцілення (katharsis). Таке відкриття й виправдання катарсичної втіхи, що допомогло Платонові скоригувати Аристотелеву «прямолінійну механіку впливу», на яку Платон спирався в своїх звинуваченнях мистецтва[2], є, мабуть, найпровокаційнішою спадщиною античної теорії поезії. Про неї можна сказати (на чому й наполягала психоаналітична естетика), що вона «єдина на сьогодні дала нам певну відповідь на запитання, чому споглядання найсумніших подій дарує нам найглибшу втіху»[3].

Другим впливовим моментом для формування та самоутвердження естетичного досвіду є Августинове розмежування вжитку (Gebrauch) й насолоди — «uti» та «frui». Як пише Ганс Блюменберг, Августин вбачав «основоположну характеристику світу в «utilitas» — як інструментальності ad salutem; натомість, на здійснене та здійснюване відношення до буття можна очікувати лише в зверненому до Бога fruitio»[4]. Цього й стосуються розділи 33—35 X книги «Сповіді». Каталог прикладів «втіхи для очей» (concupiscentia oculorum) розділено за значенням використання для втіхи (voluptas) та використання для допитливості (curiositas). Отож перший спрямовано на красиве, милозвучне, духмяне, смачне, приємне на дотик (себто на позитивні відчуття п'яти органів чуття); другий же пояснено через приклади замилування розшматованим трупом або спогляданням ящірки, що ловить муху. Для обох напрямків естетичного сприйняття Августин встановлює нову межу між добрим (тим, що звернене лише до Бога), та поганим (чуттєві радості). Радість слуху може при церковному співі допомагати розумові з вищим поривом душі в молитві; радість очей відсилає нас до краси Божественного творіння. Та цьому єдиному законному fruitio постійно загрожує небезпека опуститися до наївної чуттєвої радості й мистецькими засобами передати естетичне збудження від посиленого чуттєвого переживання. Також і *curiositas*, в якій парадоксальним чином можна отримувати насолоду від неприємних, або й гидких, речей, Августин розглядає як зворотню сторону естетичної насолоди й відкидає її — адже «вона, зрештою, «насолоджується» не предметами як такими, а *самою собою* через утверджувану в цих предметах можливість знання»[5].

---

[1] Див.: *Fuhrmann*. — 1973. — С. 10—11, а також: *Kommerell*. — 1957. — С. 256.

[2] *Fuhrmann*. — 1973. — С. 85.

[3] *Kommerell*. — 1957. — С. 103.

[4] *Blumenberg*. — 1973. — С. 107.

[5] *Blumenberg*. — 1973. — С. 106.

Для історії досвіду естетичного сприйняття це впровадження самонасолоди є не менш значимим, аніж не менш успішне розмежування через заперечення вжитку й насолоди в міжлюдському досвіді. В писанні Августина «Про християнське вчення» («De doctrina christiana», I, 20) поставлено «велике запитання»: як розуміти нову заповідь «любіть одне одного, як Я вас полюбив» (Єв. від Іоана — 13:34) — як відношення *frui* чи *uti*; і чи людина має любити іншого заради нього самого? Його відповідь приписує *fruitio* до іншого Божественній любові — адже «лише той може любити іншого заради нього самого, хто гарантує людям *vita beata*»[1]. Це уточнення знову й знову спричинялося до ствердження *fruitio* між двома особами в стосунках дружби або кохання як внутрішньо-сутнісної можливості *vita beata*. За приклади тут можуть правити Абеляр та Елоїза («nihil umquam, Deus scit, in te nisi te requisivi» [Бог свідок, що я ніколи не шукала в тобі нічого, крім тебе самого]), Монтень і Боецій (parce que c'étoit luy, par ce que c'était moy [«бо це був він, бо це був я»]), а також драматичне зіткнення пари Дона Родріге й Донни Пруезе з Доном Камілліо як не-коханим третім у творі Клоделя «Атласний черевичок» («Soulier de Satin»)[2]. Та стосунки любові до іншого заради нього самого в жодному разі не можна зводити до досвіду естетичного сприйняття per se. Якщо Августинове уточнення звести до насолоди-собою-в-іншому (Sich-im-andern-Genießen), то, ставши автономними, стосунки «я»—«ти» спричиняються до визнання іншого живою, моральною особою, а розмежування насолоди та вжитку тут повністю знімається. Зрештою, Августиновій критиці самонасолоди *curiositas* дістається також продуктивна сторона естетичної насолоди: самоутвердження (яке можна здобути в своєму творі) дає змогу особі забути про свою внутрішню сутність, яка в самозабутньому споглядании Бога має відкрити єдиний шлях до спасіння[3].

Третій вихідний пункт для запитання про походження досвіду естетичного сприйняття — це знаменита урочиста промова, яку софіст Горгій присвятив виправданню Гелени. Розкривши чуттєву сторону мови та свою теорію про силу впливу промови («вона здатна прогнати страх і відігнати смуток, викликати задоволення й пробудити співчуття»), Горгій повертається до естетичної насолоди, спричиненої пробудженням власних емоцій від промови або поезії, і використовує, крім того, Аристотелеві категорії впливу — страх (phobos) та стогін (eleos) — як медичні аналоги катарсису[4]. Та якщо Аристотелю йдеться головним чином про глядача трагедії та про вивільнення його душі як її (трагедії) головну ціль, то Горгія цікавить «підготовка» (paraskeuazein) слухача промови та перетворення його емоційної напруги в нове переконання[5], яке неминуче «формує його душу, як хоче». Згадана тут традиція риторики застосовує комунікативну функцію катарсичного впливу: естетична насолода від емоцій, викликаних промовою чи поезією, спокушає змінити ставлення із

---

[1] [«Блаженне життя»]. Цит. за *Blumenberg*. — 1973. — С. 108.

[2] Докладніше див.: Розділ А 8б (посил. 13); *Meyer H.* Das französische Drama des 20. Jahrhunderts als Drama der Wiederholung: дисертація (машинопис). — Heidelberg, 1952. — Розділ II В.

[3] Див.: *Blumenberg*. — 1973. — С. 108—109.

[4] *Fuhrmann*. — 1973. — С. 92—94.

[5] Див.: *Dockhorn K.* — 1966. — С. 181.

захопленого пафосу на етичне відношення (*excitare et remittere, movere et conciliare* [захоплювати і розважати, спонукати / хвилювати і тішити / приносити насолоду]). Особливу переконливість, яку промова може досягнути через пафос та етос засобами катарсичної втіхи, Горгій аналізує на прикладах, що відразу засвідчують амбівалентність естетичної спокуси: мистецтво промови може так «явити очам вірного неймовірне та незнане», що прищепить йому іншу віру; в судових процесах воно може вплинути на багатьох людей, «навіть якщо його не дотримуються правдиво»; воно може утвердити душу як дар тілу й спонукати слухача як на якусь добру дію, так і привести до гріха.

Амбівалентністю естетичних засобів, як відомо, постійно дорікали риториці в її кількасотрічній суперечці з філософією; навіть у найсвіжішій дискусії між герменевтикою та критикою ідеології ця двозначність переконання й підмовляння має показові назви — консенсус та маніпуляція. В історії рецепції античного вчення про катарсичну втіху зазвичай звертають увагу лише на психологічний аспект, забуваючи про комунікативний. Тож саме його і спробуємо простежити в риторичній традиції. Як показав у своєму незамінному доповненні до Гадамерової герменевтики К. Докгорн, у цій-таки риторичній традиції, починаючи з епохи Ренесансу, задля переконливості знову й знову стверджувалося свавілля логіки *sensus communis* (*logica probabilum*) супроти демонстративної логіки (*logica veritatis*). Відбувалося це на основі вчення про функції афектів[1]. Але й Лютер апелює до риторичних принципів *movere et conciliare*, описуючи, що стається, «коли чуєш Слово» і коли йдеться про найскладніше — про *rhetoricari* Святого Духа: «Віра втілюється в емоціях, вона має втілитися в емоціях, адже глузд нездатний надати теперішності минулому та майбутньому»[2]. Нова естетика найрішучіше потверджує вчення про афекти, і «в часи Просвітництва не лише теоретично пояснює чуттєву культуру, але й відроджує її»[3]. Ще романтична естетика переживання, що займала протилежну позицію до розумової культури «bel esprit» та позірної штучності всіх риторичних побудов, змушена була доводити, що її програму нової правди й безпосередності вкорінено в старих риторичних вимогах (мовляв, промовець і сам мав бути емоційно збудженим, якщо хотів розворушити свого слухача)[4]. Суб'єктивність, що насолоджується сама собою, як новий ідеал естетичної насолоди, відкинула *sensus communis* як вияв дружньої симпатії тоді ж, коли естетика генія остаточно витіснила риторичну естетику впливу[5].

Відтоді починається історія занепаду всього насолоджувального досвіду мистецтва. Естетична насолода, позбавлена своєї когнітивної та комунікативної здатностей, надалі з'являється в триетапній моделі філософії історії як сентиментальна або утопічна протилежність відчуження. В нинішній же естетичній теорії вона виражає відношення, яке, хоч і ви-

---

[1] *Dockhorn.* — 1966. — С. 184/205.

[2] Там само. — С. 178.

[3] Там само. — С. 173. А також див.: «Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Idealismus». — 1954.

[4] *Dockhorn.* — 1966. — С. 176.

[5] Там само. — С. 186.

дається міщанським стосовно класичного мистецтва, щодо всіх мистецьких форм модернізму, натомість, сприймається як дуже слушне. Відправну точку всіх історико-філософських пояснень модерного протиставлення насолоди та відчуження (в тому числі, й матеріалістичного) знаходимо в шостому листі Шилера «Про естетичне виховання людини» (1793—1794). Тут розглянуто відчуженість індустріального суспільства і, як наслідок, подальше розмежування праці. Окремі ж пасажі з пізнішої Марксової «Німецької ідеології» (1845—1846) прочитуються як відповідні приклади історичної конкретизації: «Роз'єднаними тепер стали держава та церква, закони й мораль; насолоду відокремили від праці, засіб — від мети, зусилля — від нагороди»[1]. Для Шилера розмежування насолоди та праці означає водночас і втрату цілісності, втіленням якої, з погляду сентименталізму, був елінізм. Відновити втрачену єдність — це завдання якраз і надає естетичному (себто «насолоді справді прекрасним») виняткової ролі. Адже лише естетична настанова несе з собою такий душевний стан, «який усуває із цілості людської природи будь-які обмеження» (22-й лист). Але такий «суто естетичний вплив» не трапляється в дійсності, в якій ми відчуваємо «чуттєву радість суто як індивіди», а «радість впізнавання — суто як вид». Натомість прекрасне — як єдине, чим ми можемо насолоджуватися одночасно «і як індивіди, і як вид» — знайшло собі прихисток у царстві естетичної видимості (Schein). І побудова в дійсності «естетичної держави», що дозволить втілити в життя передусім «ідеал рівності», залишається утопією (27-й лист).

Зі зняттям відчуження в Марксовій утопії комуністичного суспільства мірилом досягнутого щастя стає не так ліквідація праці або цілковите дозвілля, як насолода від праці як «перша життєва потреба» і засіб для самоствердження. По суті, це — матеріалістичний наслідок ідеалістичної філософії історії (як завжди й інтерпретують дуже суперечливий уривок із «Капіталу» про «царство свободи»[2]). Пізніша марксистська естетика так рішуче дотримувалася твердження про зорієнтованість естетичної насолоди в майбутнє, як і психоаналітична естетика — в минуле (мова про повернення витісненого). Як доказ першого можемо навести одну з Брехтових «Історій пана Койнера»: «Пан К. якось побачив старий стілець дуже красивої роботи й купив його. Він сказав: "Я сподіваюся багато зрозуміти, коли знайду для себе відповідь на запитання, яким би мало бути життя, в якому такий стілець, як оцей, нічим не привертав би до себе уваги, або ж насолода від нього не несла б у собі нічого ганебного й нічого особливого"»[3]. Тут сподівання утопічного стану не-відчуженої праці найбільше виправдовує насолоду прекрасним перед обличчям його ганебного походження (замовчування примусовості праці). Натомість у Фройда естетична насолода здобуває своє особливе значення передусім як «звільнення великої втіхи з глибше вкорінених фізичних джерел» — себто з упізнавання минулого переживання: «сильне, щойно пережите почуття розбуджує в поетові спогад про якесь раніше пережите переживання, яке здебільшого належить до дитинства, і від нього, в свою чергу, виходить

---

[1] Схожу тезу — «оскільки з розподілом праці з'являється можливість — чи-то навіть дійсність, — що духовна та матеріальна діяльність, насолода та праця, продукування й споживання випадають на долю різних індивідів» — знаходимо в: Marx-Engels-Werke. — T. 3. — C. 32.

[2] Пор.: *Conze.* — 1972. — C. 202.

[3] Gesammelte Werke. — Frankfurt, 1967. — T. 12. — C. 406.

те бажання, яке творить своє здійснення в поезії. Сама ж поезія дозволяє розпізнати елементи як свіжішого приводу, так і старого спогаду»[1].

Поняття «переживання насолоди» (Genießen) в сучасному слововжитку втратило первинну піднесеність значення. Колись насолоджування в мистецтві виправдовували як спосіб заволодіти світом й самореалізуватися, пізніше — як історико-філософське та психоаналітичне поняття. Нині ж досвід естетичного сприйняття вважають правдивим лише тоді, коли він забуває про будь-яку насолоду й підноситься на рівень естетичної рефлексії. Найгостріше будь-який насолоджувальний досвід у мистецтві критикував, знову ж таки, Адорно. Мовляв, той, хто шукає і знаходить у мистецьких творах насолоду, — невіглас; і «вживання таких слів, як "насолода для вух" викривають його». Хто не може відмовитися від насолоджувального смаку в мистецтві, наближає його до витворів кухні або порнографії. Зрештою, вважає він, мистецька насолода є не чим іншим, як буржуазною реакцією на одухотворення мистецтва, а відтак і передумовою культурної індустрії сучасності, що в замкненості керованої потреби й естетичного квазізадоволення слугує прихованим владним інтересам. Коротше кажучи: «Буржуа хоче, щоб мистецтво було пишним, а життя — аскетичним; ліпше було б навпаки». Як ми вже згадували[2], Адорно сам зауважував, що з останнім слідом насолоди зникне й естетичний характер мистецького твору. На запитання, чому ж так станеться (адже насолоджувальне розуміння, здавалося б, невіддільне від досвіду естетичного сприйняття й по праву вважається його особливою перевагою), «Теорія естетики» не дає жодної задовільної відповіді, як, до речі, й подальші теорії мистецтвознавства, герменевтики та естетики.

Для мистецтвознавства вартий теорії досвід сприйняття мистецтва починається переважно по той бік споглядального або насолоджувального відношення, що як суб'єктивна сторона мистецького досвіду може бути переданий зовсім не зацікавленій у цьому психології або ж оскаржений як помилкова свідомість пізньокапіталістичної споживацької культури[3]. Відтепер проблема естетичної насолоди (що перед Першою світовою війною стала головною темою психологічної естетики та загального мистецтвознавства, до якого М. Гайґер написав феноменологічний підсумок[4]) цікавить теперішню, репрезентовану Г.-Г. Гадамером, герменевтичну філософію як критика абстрактності естетичної свідомості, зокрема, — як критика уявного музею самонасолоджувальної суб'єктивності. Її занепадництву протиставлено подієву структуру допитливого розуміння — щоб «відмежувати досвід істини, до якого ми стаємо причетні завдяки мистецькому твору, від естетичної теорії, обмеженої тим поняттям істини, що склалося в науці»[5]. Суспільна істина мистецтва, як і онтологічна, не потребують посередництва естетичної насолоди. Марксистська теорія літератури (що її, починаючи з Лукача й закінчуючи Плехановим, зводили лише до віддзеркалення— міметичного ідеалу буржуазного

---

[1] Цит. укр. переклад за вид.: *Фройд З.* Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки (ред.). — Львів: Літопис, 1996. — С. 89.

[2] Див. Розділ А 2.

[3] Пор. лише два антиподи: *Badt.* — 1968. — С. 103 та *Werckmeister.* — 1971. — С. 83.

[4] *Geiger.* — 1913.

[5] *Gadamer.* — 1960. — С. XV.

реалізму) очікує від суб'єкта сприймання також і впізнавання об'єктивної дійсності. Про врахування впливу літератури починають говорити лише від Брехта, але тільки з тією метою, щоб виховати в сприймаючого суб'єкта, всупереч його схильності до насолоджувальної емпатії («вживання») та естетичної ідентифікації, мисляче й критичне ставлення. Нарешті, я не приховую, що й рецептивна естетика, якою я займаюся від 1967-го року, досі розглядала цю проблему лише в контексті споживацької літератури або ж у контексті зміни горизонту від первинної негативності до стерпного «освоєння»* класиків. Утім, вона вважала естетичну рефлексію основою будь-якої рецепції і, відтак, долучалася до тієї несподівано одноголосної аскези, яку мистецтвознавство наклало на досвід естетичного сприйняття.

Невдовзі після появи моєї «Малої апології естетичного досвіду» (1972), й не залежно від неї, Ролан Барт у «Задоволенні від тексту» (1973) також стає на захист естетичної насолоди. Він виступає проти панідеологічної підозри, що будь-яке естетичне задоволення є не чим іншим, як інструментом панівного в той час класу: «І все ж задоволення аж ніяк не є одним зі *складників* тексту, елементом, який просто випадає в осад; воно не підпорядковується ані логіці розуму, ані логіці почуттів; задоволення — це зсув, дрейф, щось революційне й водночас асоціальне; право на нього не можна закріпити за жодним колективом, за жодним типом ментальності, за жодним ідіолектом»[1]. Барт вважає, що нарешті прийшов час нової естетики, яка ґрунтовно б осмислила «plaisir du consommateur» [задоволення споживача]. Для цього він пропонує дихотомію *plaisir* (задоволення) та jouissance (насолоди) — утверджувальної радості та негативної естетичної втіхи. В певному сенсі цю дихотомію можна розглядати як французьку антитезу до теорії естетики Адорно. Читачеві пропонують або долучитися до «глибокого гедонізму всієї культури», або ж протистояти йому: «Він відчуває радість від стійкості власного *Я* (в цьому полягає його задоволення), та водночас прагне власної гибелі (в цьому його насолода). Це двічі розколотий, двічі перверсійний суб'єкт» (С. 26). Це протиріччя обіграно також в інших бінарних опозиціях, — таких як «сказанне — несказанне», «спокуса — розплата», «добре знане — нове, що руйнує табу», — в яких щораз більше наголошено «атопічність» *jouissance* супроти «повсюдності» *plaisir*. Заради розрізнення, так би мовити, правдивого та неправдивого естетичного відношення. Таким чином, Бартова спроба також опиняється в силовому полі опозиції негативності й афірмативності: містифікований момент *rupture* (розламу) недіалектично виокремлює в літературі двійний канон, у якому всі шедеври минулого приписано ствердному *plaisir*; натомість, нічого не сказано про ті тексти, що мали б становити руйнівний канон *jouissance* (в якому не фігурує ніхто, крім Жоржа Батая). Барт однобічно наголошує на «острівному характері» самотнього читання й на анархічному аспекті естетичної втіхи, зовсім забуваючи про діалог між читачем і текстом (С. 28) та оминаючи макроструктуру комунікативної ситуації читання. Іншими словами, процес читання він обмежує сприйманням мікроструктур, а читачеві дista-

---

* нім. «Vertrautheit» — філософське поняття (яким, до речі, часто послуговувався М. Гайдегер), що не має адекватного українського відповідника. В нас його тлумачать і як «освоєність» / «свійськість», і як «близькість», «інтимність», «тісне знайомство» тощо.

[1] Цит. в оригіналі за: *Barthes*. — 1973. — С. 39.

ється лише пасивна роль «отримувача». Діяльність же уяви, формування припущень та остаточного значення як джерело радості лишається зовсім поза увагою. Доходить до того, що текст, про який мова, може навіть повернути втрачену онтологічну першість і стати «objet-fétich» («об'єктом-фетишем») (С. 45): «Текст, який ви пишете, має дати мені докази того, *що він мене бажає*. Такий доказ існує: це письмо. Письмо — це ось що: наука про мовні насолоди, камасутра мови». Бартова апологія невипадково редукує естетичну втіху до радості від мови: «encore un autre mot, encore une autre fête» [«кожне нове слово — це нове свято». — С. 17]. Барт не надто рішуче розкриває самодостатній лінгвістичний універсум для світу естетичної практики, тож, зрештою, найбільшим щастям для нього лишається наново відкритий ерос споглядального філолога та його непорушний привілей — «le paradis de mots» [райський сад слів». — С. 17].

То в чому ж полягає первинний досвід естетичного сприйняття? Чим, зрештою, естетична насолода відрізняється від насолоди чуттєвої? Як співвідноситься естетична функція насолоди з іншими функціями буденного світу? Якщо виходити з сучасного слововжитку, побачимо, що насолоду протиставлено насамперед праці, а також відмежовано від впізнавання та дії (Handeln). З одного боку, насолода та праця справді віддавна (від часів античності) становлять опозицію до поняття естетичного переживання. Оскільки ж естетична насолода звільняється від практичного примусу праці та природних потреб буденності, це закладає основи суспільної функції, притаманної естетичному досвіду від самого початку. З іншого боку, спершу досвід естетичного сприйняття не протиставляли впізнаванню та дії. І якщо Горацієве вчення про подвійне призначення поезії — «delectare et prodesse» [розважати і повчати], — а також риторична трихотомія «docere—delectare—movere» [вчити—розважати—хвилювати/спонукати] століттями виправдовували всю естетичну практику — від античності й аж до прогресивного Нового часу, й сприймалися радше як дозвіл, а не обмеження зображальності, то відмежування від *delectare* та *prodesse* (принцип «мистецтво для мистецтва») видається, натомість, лише коротким епізодом в історії. Впізнавальну здатність естетичної насолоди, яку ще в «Фаусті» Ґете протиставлено абстрактній можливості знання, відкидають лише в XIX столітті, в процесі поступової автономізації мистецтва. Також і для давнішого, доавтономного, мистецтва, яке дуже по-різному визначало норми поведінки, була очевидною та комунікативна функція, яку нині часто запідозрюють в утвердженні владних інтересів, помилково сприймаючи її за просте преображення сущого (Verklärung des Bestehenden) і жорстко відкидаючи її.

Відповідаючи на запитання, чим естетична насолода відрізняється від простої насолоди — себто від чуттєво-безпосереднього захоплення «я» певним об'єктом, — естетична теорія майже одноголосно звертається до Кантового вчення про безкорисливу прихильність і апелює до поняття естетичної дистанції. І якщо в елементарній насолоді «я» зароджується, а сама насолода, триваючи, лишається самодостатньою і не пов'язаною з рештою життя, естетична прихильність потребує ще одного додаткового моменту — акту позиціонування, який виносить за дужки існування об'єкта, перетворюючи його таким чином на естетичний предмет. Це показав Л. Гіш у своєму критичному продовженні феноменології естетичної

насолоди й описав таким чином: «Насолода пов'язана з об'єктом насолоди, яким насолоджуються в ізоляції; естетична насолода певним чином знімає цю ізоляцію насолоди, адже тепер, виявившись, прихильність переміщається в об'єкт насолоди. Вона заповнює те зяяння в житті насолоди, який означують як естетичну дистанцію або момент споглядання»[1]. Гайгер має під цим на увазі «відсторонення від Я та предмета». Втім, цього не досить, аби розрізнити естетичну насолоду й теоретичну позицію, адже друга також пов'язана з відстороненням. Але естетична позиція вимагає, крім того, щоби за відстороненим предметом не лише незацікавлено спостерігали, а й щоб спостерігача, що отримує насолоду (як і світ гри, в якому він є одним із гравців), творили як уявний об'єкт. Акт дистанціювання в досвіді естетичного сприйняття є також актом формотворення свідомості, що уявляє (як і показав Ж.-П. Сартр у своєму феноменологічному аналізі уявності). Свідомість, що уявляє, мусить заперечити попередньо-знаходжуваний (vorfindlich) предметний світ, щоб у власній діяльності мати змогу за естетичним знаком або схемою мовного, оптичного або музичного тексту створити словесний, образний або звуковий образ нереального естетичного об'єкта[2]. Дійсне — а відтак і природа або ландшафт — більше не є прекрасними самі по собі: «La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle»[3]. Та якщо прекрасне неминуче має бути уявним, а естетичний предмет конструюється лише в споглядальному акті реципієнта, це аж ніяк не означає, що уявне є прекрасним per se, а акт споглядання обов'язково супроводжується естетичною насолодою. Сартровий аналіз прояснює принципову відмінність між сприйманням та уявлянням, їх суперечливу пов'язаність із наявним або відсутнім об'єктом, проте не дає відповіді на запитання, що ж іще треба додати, аби уявляння відсутнього могло підготувати естетичну насолоду.

Гіш визначив цей вищий інтерес, що перевершує як просте наповнення «матриці» уяви, так і відмову від реального об'єкта насолоди, як діалектичний тип насолоджувального відношення: «я насолоджуюся саме невизначеністю, в якій через мене опинилися первинна насолода та її об'єкт»[4]. Зі сказаного можемо виснувати, що естетична дистанція не може мати лише одного значення чи бути лише споглядальним і цілком незацікавленим відношенням до «відстороненого» об'єкта. У насолоджувальному відношенні щодо естетичного предмета відбувається, крім того, й почергова заміна суб'єкта й об'єкта, в якій ми «здобуваємо інтерес у нашій незацікавленості»[5]. Цей естетичний інтерес найпростіше пояснити

---

[1] *Giesz.* — 1971. — С. 30.

[2] *Sartre.* — 1971. — С. 30.

[3] [«Краса — цінність, яку завжди можна буде застосувати тільки до уявного і яка містить у своїй суттєвій структурі знищення світу»]. Там само. — С. 245.

[4] *Giesz.* — 1971. — С. 33.

[5] Там само. — С. 32. Також і Гайгер (*Geiger.* — 1913) зумів покращити Кантову формулу «незацікавленого задоволення» (interesselose Wohlgefallen), замінивши її на «незацікавлений інтерес» (uninteressiertes Interesse) (С. 660). Втім, Гайгер поставив під сумнів твердження, що й самість (Selbst) «якимось чином» також причетна до «конструювання предмета» (С. 662); адже, як він пише щодо класицистичного ідеалу чистого споглядання, і будь-яку катарсичну втіху (як звичайний «вплив» естетичного переживання) можна виключити з феноменологічного опису цього переживання (С. 593).

тим, що суб'єкт, послуговуючись своєю свободою позиціонування супроти ірреального естетичного об'єкта, може насолоджуватися як предметом, який дедалі більше виявляє свою «прихильність» до нього, так і самим собою, що в діяльності почувається звільненим від щоденного існування. Відповідно, естетичне «насолоджування» постійно відбувається в діалектичній пов'язаності самоносолоди в насолоді (чимось) іншим. Я вибрав формулювання «самонасолода в насолоді іншим», щоб охарактеризувати наголошену Ґішем «невизначеність» як рух туди й назад, у якому «я» може насолоджуватися своїм ірреальним об'єктом — естетичним предметом, а водночас його корелятом, так само «ірреалізованим» суб'єктом, вивільненим із заданої йому реальності[1]. Якщо ця невизначеність зміститься в бік одного або іншого полюса, естетична насолода розчиниться або в майже містичній насолоді об'єктом[2], або ж в описаній Ґішем формі сентиментальної самонасолоди, «в якій суб'єкт, отримуючи чисту (себто не естетичну й не ігрову) насолоду, насолоджується собою як тим, хто отримує насолоду»[3].

Відповідно, визначення процесу естетичної насолоди як самонасолоди в насолоді чимось іншим передбачає первинну єдність розуміючої насолоди (verstehendes Genießen) та насолоджувального розуміння (genießendes Verstehen). І це повертає німецькому слову його початкове значення участі та володіння. В естетичному відношенні суб'єкт завжди насолоджується чимось більшим, аніж він сам: він випробовує себе в переживанні сенсу світу, який може розкрити йому як його власну діяльність творення, так і засвоєння досвіду іншого, і, по-третє, потвердити згоду. Таким чином, естетична насолода, реалізуючись у ваганні між незацікавленим спогляданням та спробою брати участь, є однією з форм власного досвіду сприйняття в досвіді сприйняття інших.

На тлі згаданих занепадницьких форм вирізняється антропологічна модель внутрішньої дистанції, за допомогою якої Г. Блюменберґ пояснював можливість отримання естетичної насолоди від, здавалося б, не придатних для насолоди предметних негативностей, — таких, як потворне, жахливе, жорстоке або деформоване[4]. Естетична насолода тут може опинитися в умовах, коли суб'єкт отримуватиме насолоду не від предметів у їх шокуючій негативності, а від чистої функції своєї власної, породженої нею, спроможності. Це передбачає, що суб'єкт у «загостреному усвідомленні власного збентеження» вивільняється назустріч своїм збудженням. Це внутрішнє дистанціювання руйнує не лише безпосередність зображуваного предмета, а й безпосередність сентиментальної самонасолоди. Тут, як я це сформулював, власна подразнена спроможність перетворюється на інше (das Fremde), яким незбентежений суб'єкт завдяки своїй

---

[1] Цит. за: *Iser.* — 1976. — С. 226—227: «Відтоді перебувати в теперішності уявлення (Gegenwart einer Vorstellung) означає постійно переживати певну ірреалізацію (Irrealisierung); адже уявляння тоді стає встановленням ірреальності (Irrealitätssetzung), коли я через нього починаю займатися тим, що виймає мене з заданості моєї реальності».

[2] Під це підпадає й те, що, як пише Гайгер (*Geiger.* — 1931), «разом зі зникненням позиціонованого Я означає "самозабуття" (Sebstvergessenheit) естетичної насолоди» (С. 664).

[3] Там само. — С. 33; моя інтерпретація «стану нестійкої рівноваги» (Schwebe) як самонасолоди в насолоді чимось іншим, по суті, має лише одну послідовність; у Ґіша вона знімається через ототожнення самонасолоди та «насолоджуваності» (Genüßlichkeit).

[4] Poetik und Hermeneutik III. — С. 646—647.

свободі позиціонування здатен насолоджуватися. Не викликає сумнівів, що Блюменбергова модель дистанціювання від власних збуджень описує також найнадійніший механізм захисту від трагічного потрясіння: глядач може уникнути будь-якого збентеження, якщо зуміє рефлексуючи насолоджуватися самою функцією власної спроможності.

Вже Зиґмунд Фройд неодноразово описував процес естетичного насолоджування в контексті, що поєднує насолоду в чомусь іншому з самонасолодою[1]. Втім, парадигма, за допомогою якої Фройд пояснює антропологічну потребу в героях т.зв. «денних сновидінь» як потребу в літературі, зводить естетичну насолоду ідентифікації до «розвантажувальної» та захисної функцій естетичної дистанції, а водночас і до глибшого зацікавлення фантазуванням. Глядач у театрі або читач роману може «насолоджуватися собою як "великим"», а відтак без страху віддаватися поривам, що в інших випадках лишаються притлумлені. Адже передумовою його насолоди є «ілюзія — себто полегшення страждання через певність, що, по-перше, на сцені діє і страждає інша особа, а по-друге, — що це ж лише гра, яка не становить жодної загрози нашій власній безпеці»[2]. В такий спосіб естетична насолода від ідентифікації створює можливості для досвіду сприйняття в іншому, що не могли б реалізуватися в «мізері» буденності. Між тим, естетична самонасолода в насолоді іншим у Фройдовій теорії не зводиться до психоаналітичного повтору Аристотелевого катарсису. Вплив поезії, за Фройдом, полягає не лише в пробудженні власних емоцій, в естетичній насолоді від ідентифікації з чужими діями або стражданнями, а також і в полегшенні через плідну розрядку. Те, що становить суть традиційного вчення про катарсичну втіху, Фройд актуалізує й доповнює новими знаннями: суто естетична втіха виконує далекосяжну функцію в психічному плані — функцію попередньої втіхи / переднасолоди (Vorlust) або «нагороди за спокусу» (Verlockungsprämie) за «вивільнення ще більшої втіхи з іще глибших джерел»[3]. Це шоковий естетичний досвід повернення витісненого — віднайдення вкорінених у дитячій грі плеканих сподівань і бажань, а відтак й успішне впізнавання забутого переживання й втраченого часу. Це лежить на поверхні, й досвід читання Пруста найкрасномовніше потверджує те, що естетична насолода, визначена таким чином, постає з внутрішньої дистанції до власної самості, що раптом стає чужою, і її ліквідації в катарсисі, а платонівський анамнезис нібито повертається в земне потойбіччя й може відновити ауру незрівнянної потужності[4].

Досі не вичерпаною перевагою Фройдової естетики є те, що вона дає змогу розвинути продуктивну й рецептивну здатності естетичного сприйняття з поняття естетичної насолоди, яке їх обґрунтовує і яке, своєю чергою, неважко доповнити в аспекті інтерсуб'єктивності, відсутньому в теорії Фройда: мова про комунікативну функцію естетичного сприйняття. Для цих трьох базових категорій естетично насолоджуваль-

---

[1] Psychopatische Personen auf der Bühne. — T. X. — Frankfurt, 1969. — C. 163—168; Der Dichter und das Phantasieren. — T. X. — C. 171—179; Exkurs über Phantasietätigkeit // Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. — T. 1. — C. 362—366.

[2] Там само. — T. X. — C. 163.

[3] Там само. — T. X. — C. 179.

[4] Про Прустову концепцію «poésie de la mémoire» («поезії пам'яті») й про те, як вона вплинула на платонівський анамнезис, див.: *Jauss*. — 1955 a. — Особл. C. 272.

ного відношення ми можемо використати три поняття естетичної традиції, на які постійно натрапляємо в історії естетичної насолоди, — а саме поезис, естезис і катарсис.

Poiesis, якщо розуміти його в аристотелівському значенні «поетичної здатності», має на увазі ту насолоду від твору, яку Августин свого часу приписував лише Богові і яку з часів Ренесансу дедалі частіше вважають ознакою автономної мистецькості. Відтак поезис як базовий продуктивний естетичний досвід відповідає Гегелевому визначенню мистецтва[1], згідно з яким людина може через творення мистецтва задовольнити свою загальну потребу «бути в світі по-домашньому і як удома». В процесі цього вона «позбавляє зовнішній світ його крихкої незвичайності», перетворюючи її на власний твір; так вона здобуває знання, що відрізняється як від понятійного пізнання в науці, так і від цільової практики репродуктивної фізичної праці.

Aesthesis же позначає ту естетичну насолоду від впізнавального бачення (das erkennende Sehen) та зрячого впізнавання (das sehende Erkenntnis), які Аристотель пояснював подвійною природою втіхи від наслідуваного. Тож слово *aesthesis*, хоч і не трапляється в Аристотелевій поетиці, завдяки своєму головному значенню — пізнання через чуттєве сприймання та відчуття — стоїть біля витоків обґрунтованої Баумґартеном окремої науки — естетики. Естезис як базовий рецептивний досвід естетичного сприйняття відповідає різним визначенням мистецтва як «чистої видимості» (К. Фідлер), які пояснюють насолоджувальне сприймання естетичного предмета як піднесене, безпонятійне або ж оновлене завдяки очудненню (В. Шкловський) бачення, як «незацікавлене споглядання повноти предмета» (М. Гайгер), як досвід «densité d'être» [«інтенсивності буття»] (Ж.-П. Сартр), коротше кажучи, як «комплексну виразність сприймання» (Д. Генріх), що легітимізує чуттєве пізнання як альтернативу до пізнання понятійного.

Katharsis же — якщо звести докупи визначення Горгія та Аристотеля — позначає ту насолоду від емоцій, розбурханих промовою чи поезією, яка може як вплинути на переконання слухача та глядача, так і спричинитися до вивільнення його душі (Gemüt). Таким чином, катарсис як базовий комунікативний досвід естетичного сприйняття відповідає практичному застосуванню мистецтва з суспільною метою (передавати, вводити та виправдовувати норми поведінки), а також ідеальному призначенню всього автономного мистецтва — звільняти реципієнта від практичних інтересів та конфліктів буденності, аби через самонасолоду в насолоді іншим перенести його в естетичну свободу судження.

Усім сказаним я підводжу до такої тези: естетично насолоджувальне відношення, що водночас є і звільненням *від*, і звільненням *задля* чогось, може реалізуватися в трьох функціях: для свідомості, що продукує, — в творенні світу як свого власного твору (поезис); для свідомості реципієнта — в ще одній можливості оновити своє сприймання як зовнішньої, так і внутрішньої дійсності (естезис); й нарешті (коли суб'єктивний досвід розкривається назустріч інтерсуб'єктвному) — в погодженні з одним із суджень, що їх вимагає твір, або ж в ідентифікації з попередньо окресленими, але досі до кінця не визначеними нормами поведінки.

---

[1] Ästhetik. — 1955. — С. 75: «Людина робить це, щоб як вільний суб'єкт також і зовнішнього світу взяти його крихку чужість і в образі речей насолоджуватися лише їхньою зовнішньою реальністю». А також: *Mittelsraß*. — 1970. — особл. § 10.2. — С. 266.

Поезис, естезис і катарсис як три базові категорії досвіду естетичного сприйняття треба осмислювати не як ієрархічну структуру, а як пов'язаність самостійних функцій: їх не можна ототожнювати, та все ж вони здатні по-різному вступати в причинно-наслідкові зв'язки. Скажімо, творець може опинитися в ролі глядача або читача власного твору. В цій суперечності (бо ж неможливо водночас творити й сприймати) він відчує на собі досвід взаємозаміни поезису та естезису. Прірва між сприйманням тексту сучасним щодо нього читачем та пізнішими поколіннями дає про себе знати в тому, що рецепцію твору не можна прив'язати до початкової авторської інтенції. Твір розгортається в поступовому естезисі та тлумаченні множинності значень, які суттєво перевершують горизонт свого постання. Причинно-наслідкове відношення поезису та катарсису може бути спрямованим як на адресата (який через структуру впливу тексту мав би змінити свої переконання або ж чогось навчитися), так і на самого продуцента: автор може свідомо проблематизувати «творення творення» (Dichten des Dichtens), немовби вивільнення його душі було спричинено його поетичною діяльністю. «Cantando il duol si disacerba»[1] [«тяжкі страждання в співі стають солодкими»], — якщо звернутися до знаменитого вірша Петрарки, в якому руйнується фікційна прірва між емоцією та дистанціюванням у процесі писання.

Комунікативна здатність естетичного переживання не обов'язково опосередковується катарсичною функцією. Вона може походити і з естезису — коли особа, оновлюючи своє сприйняття в процесі споглядання, починає розглядати сприйняте як повідомлення про світ іншого, або ж переймає норму поведінки в естетичному судженні. Втім, естетична діяльність і сама може перейти в поезис. Споглядач може вважати естетичний об'єкт недовершеним, виходити з власної споглядальної позиції та ставати співавтором твору, остаточно конкретизуючи його вигляд і значення. Нарешті досвід естетичного сприйняття може включитися в процес естетичного формування ідентичності — коли читач супроводжує свою естетичну діяльність рефлексією над власним становленням (sein eigenes Werden): «Не авторитетність авторів, як це люблять пояснювати, робить тексти значущими, а їх конфронтація з нашою життєвою історією. Тут автором є ми, адже кожен є автором власної життєвої історії»[2].

У взаємозв'язку всіх функцій літературна комунікація зберігає характер естетичного переживання лише доти, доки поетична, естетична або катарсична діяльність не відмовляться від насолоджувального відношення. Це вагання між чистою чуттєвою насолодою та простою рефлексією, мабуть, ніде так точно не описано, як в одному афоризмі Ґете, яким він випередив поетичний поворот естезису (ще до модерної теорії мистецтва): «Існує три типи читачів: перший — які отримують насолоду, не виносячи судження; третій — які виносять судження без отримання насолоди; й нарешті той, що посередині, — які, насолоджуючись, висловлюють судження і, виносячи судження, отримують насолоду: саме цей тип наново репродукує мистецький твір»[3].

---

[1] *Canzoniere.* — № 23. — p. 4.

[2] *Zimmerman.* — 1977. — С. 172.

[3] Лист до Й. Ф. Рохлітца (J. F. Rochlitz) від 13-го червня 1819 року.

4. Двозначність і непокірливість прекрасного: огляд Платонової спадщини

Апологія мистецтва, спрямована на обґрунтування особливостей та можливостей досвіду естетичного сприйняття, закорінена в *поезисі*, *естезисі* й катарсисі, лишалася б однобічною, якби не звертала увагу на те, що ці три базові поняття характеризують лише одну сторону медалі. Другу ж, негативну, побачимо, якщо поставимо таке запитання: чому ж великі пуритани в тривалій традиції філософії мистецтва (з-поміж яких є і такі шановані імена, як Платон, Августин, Русо та К'єркегор) *дивилися* на досвід мистецького сприйняття в іншому, сумнівному або небезпечному, світлі, обмежуючи або ж подавляючи цим його когнітивні й етичні претензії? Невипадково естетика як окрема дисципліна з'явилася вже в добу Просвітництва XVIII століття. Адже історія досвіду естетичного сприйняття (в якій ця моя праця є лише підготовчим етапом), мала б вишукувати естетичну практику продуктивного, рецептивного та комунікативного відношень у традиції, яку вона здебільшого приховувала або ж ігнорувала. Традиція теоретичної мистецької рефлексії, що супроводжувала західноєвропейське мистецтво на шляху його автономізації, перебувала під величезним впливом платонізму. Це — визначальна спадщина, з якої та всупереч якій розвивався європейський досвід естетичного сприйняття. Якщо можна було сказати, що «історія естетики становить собою єдину полеміку з античним твердженням, що письменник каже неправду»[1], не менш дивно, що це твердження, попри (або, може, саме через) антагонізм із платонівським вченням *про прекрасне*, до якого воно на початку належало, мало такий вплив.

Платонізм дав європейській традиції історії та теорії мистецтв подвійний орієнтир, що виявився якнайбільш двозначним: посилання на Платона могло надати бесіді про прекрасне найвищої чесноти; та могло водночас і морально дискредитувати автора[2]. Чеснота — завдяки передачі надчуттєвого (адже, за Платоном, погляд на тутешню красу пробуджує в нас спогад про втрачене трансцендентне прекрасне та істинне). Ущербність — через залежність від чуттєвого (адже в сприйманні прекрасного втіху можна отримувати й просто від чуттєвої форми, а задоволення — від звичайної гри: той, хто насолоджується прекрасним, не обов'язково повертається до трансцедентної досконалості, захованої в ідеальному). Й хоча особливий статус прекрасного в Платона підпорядковано *theoria*, у діалозі «Федр» його виокремлено з-поміж інших видів ентузіазму* — пророчого, ритуального й творчого — як окремий, четвертий, досвід сприйняття, розпалений Афродитою та Еросом[3]. У «Федрі» тяжіння до

---

[1] *Blumenberg H.* Poetik und Hermeneutik I. — C. 20.

[2] Про онтологічні передумови амбівалентності платонізму в *історії теорії мистецтва* («він постійно був виправданням і водночас обезціненням мистецької діяльності») див.: *Blumenberg H.* Poetik und Hermeneutik I. — C. 15.

* Поняття «ентузіазм» тут вжито не в сучасному, а в його класичному значенні (гр. μανία). Спершу цим словом *позначали стан людини, що* або одержима божественним, або ж перебуває під його впливом (наприклад, ентузіазм Піфії чи вакханок). Пізніше, від часів пізньої античності й, по суті, до Нового часу, ентузіазм — це естетична категорія, що характеризує реакцію суб'єкта на піднесене. В Платона це поняття перекладають також як «одержимість», «шал» тощо.

[3] *Phaidros.* — 2, 249 b.

прекрасного вирізнено й виправдано як медіацію між людським та божественним. Та Платон, вочевидь, не мав тут на увазі прекрасне в мистецтвах. Як тут, так і надалі «поняття участі... лишалося закритим для царини мистецької творчості, хоча він (Платон) цілком міг підвести його під «прекрасні види діяльностей». Та Платон приберіг це для онтологічного тлумачення ницості, здійсненого в 10-й книзі "Держави"»[1]. Зважаючи на неспівмірно сильні табу й санкції, накладені Платоном на мистецтво, у підсумку не можемо дати відповідь на запитання, наскільки небезпечною йому видавалася чуттєва сила прекрасного, не сублімована через пригадування (anamnesis); особливо ж, із огляду на його ідеал держави (доволі авторитарної в нашому розумінні).

Звісно, можна заперечити, що Платон не завжди чітко розмежовував чуттєвий та надчуттєвий досвід сприймання, аби вбачати в ньому поступальний шлях. До того ж, онтологічній критиці мистецтва як наслідування другого рівня суперечив і деміургічний міф у «Тимеї», що міг піднести статус наслідувального мистецтва. В процесі рецепції платонізму саме ця непостійність в оцінюванні досвіду естетичного сприйняття в головних діалогах Платона ще більше посилила потенційну двозначність прекрасного. Ця двозначність породжувала як найвищі чесноти, так і найризикованіші вади: мистецтво могли виправдати завдяки космологічній функції (посередництво між практикою чуттєвого сприймання й теоретичним спогляданням); з іншого ж боку, засудивши негативні функції мімезису — такі, як наслідування з других рук, введення в оману через чуттєву оболонку, задоволення від аморальних предметів, — мистецтво могли позбавити будь-яких пізнавальних функцій, а також і будь-якої етичної значимості.

Спричинена цим антиномічна спрямованість естетичного сприйняття стає дедалі очевиднішою вже на початку християнської ери. Платонова спадщина дала в руки ворожим до мистецтва раннім отцям церкви найкращу зброю: адже, критикуючи неістинність поганського мистецтва та поезії, вони могли водночас навертати до старої віри. Вигадку в мистецтві вони вважали знаряддям диявола («батька мистецтва» й «найпершого брехуна»), а спокусу — гріхом, спрямованим на втілення прихованих цілей мистецького прекрасного[2]. З іншого боку, християнська церква IV—V століть знаходила в неоплатонізмі апологію прекрасного, яка захищала їх від маніхейської єресі, привласненої платонівською теорією мистецтва (найбільш очевидної в твердженні про «проклятість» тіла як в'язниці для душі[3]). Втім, Плотінів поступальний шлях до інтелігібельної краси Бога виправдовував красу і порядок створених речей, а також повернув творцеві безпосередню пов'язаність із ідеєю. Простежити історичну роль протеїчно мінливого платонізму в процесі, що через використання досвіду естетичного сприйняття прийшов до поступового визнання красних мистецтв, доволі важко. Зокрема, не до кінця відомі розвиток та історія функціонування такого впливового звульгаризованого платонівського вчення про тріадну єдність прекрасного, істинного та доброго. Тож тут можемо лише окреслити історичні рамки новочасного розвитку.

---

[1] *Fuhrmann.* — 1973. — С. 80.

[2] *Fuhrmann.* — 1973. — С. 80.

[3] *Borinski.* — 1914. — I. — С. 2; див. також: *Warnke M.* Bildersturm — Die Zerstörung des Kunstwerks. — München, 1973.

З одного боку, Ренесансний гуманізм завдяки новому тлумаченню платонівських ідей очистив мистецьку діяльність від ганьби поганого мімезису. Як показав Ервін Панофський, відтоді мистецька теорія привласнює вчення про ідею і, спираючись на тлумачення Цицеронового «Оратора», відкриває довершеність ідеї у внутрішньому споглядані людського духа. Оскільки ідея зазвичай виявляється в мистецькій діяльності, в поясненні художньої творчості відбуваються парадоксальні зміщення: відтепер «Платонове поняття ідеї [слугує] виявленню неправдивості платонівського розуміння мистецтва»[1]. З нового статусу прекрасного постала гуманістична релігія мистецтва. Вершинами цього процесу стали захист античної міфології флорентійською платонівською Академією, що піднесла поезію до рангу автономної *theologia poetica*, а також зміна статусу людського твору після того, як Скалігер підвищив статус поета. Вже на межі принципу мімезису Скалігер вирізнив поета з-поміж інших митців як привілейованого творця (адже лише він — як *alter deus* — міг обґрунтувати *natura altera*[2]). Початкове відокремлення «красних мистецтв» потягнуло за собою їх відмежування від корисних мистецтв, а відтак і поступову втрату практики естетичного сприймання, властиву для мистецтва, яке в процесі автономізації поступово відходить від культу й дидактики.

З іншого ж боку, претензія красних мистецтв на автономію спричиняла протиріччя з інстанціями християнської, суспільної і навіть просвітницької моралі. Аргументи для цього протиріччя можна було однаковою мірою черпати як із Платонової критики мистецтва, так і з арсеналу християнського засудження театру, яке в світовій традиції охоплює період від Августина та отців церкви й аж до Босюе та Бурдалу (критиків французької класики), й сягає вершини в «Листі до д'Аламбера» Русо. Полеміка щодо класичного театру дійшла до найвищої точки в скандалі про Тартюфа. Русо апелює тут до негативного впливу мімезису й послуговується аргументами, що майже не змінилися від часів Тертуліанового «De speculatis» («Про видовища») та карфагенської дискусії про театр III ст.[3]. Мовляв, відображення на сцені звичаїв провадить не до морального очищення, яке поети обіцяють глядачеві, а до ідентифікації зі стражданнями сценічних постатей[4]. Відтак і недосяжне прагнення виправити звичаї («corriger les mœurs») через звичайне приставляння дзеркала перетворюється на незаконну зухвалість театру, відкриту інстанцію морального судження[5]. Та ще

---

[1] Див.: *Borinski*. — 1914. — I. — С. 70.

[2] *Panofsky E.* — 1960. — С. 6.

[3] Див.: *Blumenberg*. — 1957. — С. 281.

[4] *Bossuet*. Maximes et réflexions sur la comédie (1964): «Le premier principe sur lequel agissent les poètes tragiques et comiques, c'est qu'il faut intéresser la spectateur; et si l'auteur d'une tragédie ne sait pas émouvoir, et le transporter de la passion qu'il veut exprimer, ou tombe-t-il, si ce n'est dans le froid, dans l'ennuyeux, dans le ridicule, selon les régles des maîtres de l'art?... Ainsi tout le *dessein* d'un poète, toute la fin de son travail, c'est qu'on soit comme son héros, épris de belles personnes, qu'on les serve comme des divinités, en un mot, qu'on leur sacrifie tout, si n'est peut-être la gloire, don't l'amour est plus dangereux que celui de la beauté même». [«Перший принцип, яким керуються поети трагічні та комічні, — потреба зацікавити глядача; якщо ж автор трагедії не вміє зворушити й захопити глядача пристрастю, яку він хоче зобразити, — то до чого він скотиться, як не до холоднечі, до нудьги, до сміховинного відповідно до правил метрів мистецтва?.. Отак і кожен задум поета, кожен кінець його праці, щоби читачі, як і його герой, відчули захват від гарних осіб, щоби служили їм, мов божествам, — одне слово, щоби їм пожертвували все, якщо це часом не слава, любов до якої ще небезпечніша, ніж до самої краси»]. — С. 282.

[5] *Bourdalou*. Sermon sur l'hypocricie // *Hervieux*. — 1911. — С. 332.

гіршим за посилення уявних страждань є практичне безглуздя моралі Мольєрової комедії, якщо сприймати її серйозно: «Il a fait voir à notre siècle le fruit qu'on peut espérer de la morale du théâtre qui n'attaque que le ridicule du monde, en lui laissant cependant toute sa corruption»[1].

Русо не лише перейняв цю християнсько-догматичну критику в ім'я просвітницького глузду. Він поглибив і підкріпив її додатковими аргументами, до яких нині виникає поновний інетерес: вони ж бо дивовижним чином випереджають те, що культурній індустрії та мас-медіям нині інкримінують як маніпулятивний вплив, викриваючи цим невизнане пуританське походження матеріалістської «товарної естетики» та критики ідеології. Практичний глузд, пише Русо, відкидає театральну сцену, адже на ній віддзеркалюються лише панівні звичаї. Крім того, театр неминуче провадить аудиторію до утвердження поганого стану суспільства[2]. Він викликає лише безглузде задоволення, а зовсім не втіху, яка виростає з істинних потреб людської натури[3]. Спокуса жаги видовищ відсуває глядача на насолоджувальну дистанцію і через вигадану долю дає йому змогу забути про свої подальші обов'язки[4]. Досвід естетичного сприйняття спокушає ідентифікуватися зі стражданнями сценічних постатей; при цій ідентифікації спрацьовує підсвідома сила, яка шкодить нашому моральному відчуттю. Адже жага видовищ доводить глядача аж до того, що він поступово позбувається природної відрази до зла, яку відчуває ще на початку трагедії Федри або Медеї, і непомітно трансформує її в симпатію[5]. Також і глядача комедії спокушають сміятися над комічністю чесноти

---

[1] [«Він дав змогу побачити в нашому сторіччі плід, якого можна сподіватися від моралі театру, що нападає тільки на смішне у світі, лишаючи йому всю його розбещеність»]. *Bossuet.* Maximes sur la comédie // *Hervieux.* — 1911. — С. 334.

[2] Lettre à M. D'Alambert. — Paris: Garnier, 1960. — С. 137: «l'effet général du spectacle est de renforcer le caractère national, d'augmenter les inclinations naturelles, et de donner une nouvelle énergie à toutes les passions. En ce cas semblerait que, cet effet se bornant à charger, et non changer les mœurs établies, la comédie seroit bonne aux bons et mauvaise aux méchants» [«Загальний вплив вистави — зміцнити національний характер, посилити природні схильності, надати нової енергії всім пристрастям. Здавалося б, у такому випадку цей ефект обмежується тим, що робить шарж на усталені звичаї, а не змінює їх, і комедія буде доброю для добрих і поганою для лихих»].

[3] «... que tout amusement inutile est un mal pour un être don't la vie est si courte et le temps si précieux. L'état d'homme a des plaisirs, qui dérivent de sa nature, et naissent de ses traveaux, de ses rapports, de ses besoins; et ces plaisirs, d'autant plus doux que celui qui les goûte a l'âme plus saine, rendent quiconque en sait jouir peu sensible à tous les autres» [«...будь-яка пуста розвага є лихом для істоти, чиє життя таке коротке, а час такий дорогий. Стан людини має втіхи, які походять від її природи, народжуються з її зусиль, її відносин та потреб, і ці втіхи, ще миліші завдяки тому, що той, хто насолоджується ними, має здорову душу, роблять того, хто вміє тішитися ними, мало чутливим до інших насолод»]. Там само. — С. 133.

[4] «L'on croit s'assembler au spectacle, et c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens des vivants» [«Вважають, ніби зібралися задля вистави, і саме там забувають про своїх друзів, про своїх ближніх і сусідів, щоби цікавитися вигадками, плакати над нещастями мертвих або кепкувати з живих»]. Там само. — С. 134.

[5] «Je doute que tout homme à qui l'on exposera d'avance les crimes de Phèdre ou de Médée ne les déteste plus encore au commencement qu'à la fin de la pièce: et si ce doute est fondé, que faut-il penser de cet effet si vanté du théâtre» [«Я сумніваюся, чи кожен чоловік, якому розкриють наперед злочини Федри або Медеї, ненавидить їх більше наприкінці вистави, ніж на початку, а якщо мій сумнів обгрунтований, що слід думати про цей такий хвалений ефект театру?»] Там само. — С. 139.

поважного мізантропа; відтак у ньому відгукується та прихована вада, що стоїть за вдоволенням від комічного[1].

Амбівалентність вад і чеснот прекрасного в іншій формі повторюється в епоху німецької класики. Німецький ідеалізм, обґрунтувавши естетику як самостійну науку, водночас пов'язав чесноту естетичного сприйняття з високою претензією, передавши йому залишену філософією космологічну функцію. Відтепер мистецтво, а з ним й естетична здатність судження, перебирають цю функцію, аби повернути відчуттю суб'єктивності загублену, втрачену через Коперників поворот у споглядані, цілісну природу естетично опосередкованою[2]. Саме Кант, який підніс естетичне до статусу посередника між природою та свободою, між чуттєвістю та глуздом, далі заперечував будь-яку пізнавальну функцію поверненої до суб'єктивності естетичної здатності судження. Тож на цьому етапі досвіду естетичного сприйняття амбівалентність чесноти й недоліку прекрасного проявляється в протиріччі, яке теорія та історія мистецтва XIX ст. поглибили до прірви між естетичною автономією та етично чеснішим існуванням на праві вибору й посилили аж до повної втрати практики незацікавленого мистецтва *l'art pour l'art*.

Пізню форму платонівської двозначності прекрасного знаходимо у фундаментальному протиставленні мистецького переживання як «істинної події», з одного боку, та «естетичної свідомості» як суб'єктивності, що насолоджується собою, — з другого. За допомогою цього протиставлення Ґадамер розібрав філософію мистецтва Гайдеґера до герменевтичної онтології. Нарешті й Адорно, який вважав себе рішучим противником Платона, залишає мимовільний доказ для спротиву платонівській спадщині двозначної сили прекрасного. Адже, як ми вже показали, з одного боку, теорія естетики Адорно сподівалася відродити «чесноту природи» на противагу зловживанню владою з боку автономного суб'єкта, з іншого ж, — заперечувала будь-яку його комунікативну функцію, необхідну для того, щоби практично втілити в «природно-прекрасному» проголошену «умиротворену реальність».

Між тим, погляди Ґадамера та Адорно постають в іншому світлі, якщо подивитися на матеріалістичну естетику та критику ідеології останнього десятиліття. За цей час з'явилася ціла злива спроб, у яких, згідно з гаслом «панівна література є літературою тих, хто панує» («die herrschende Literatur ist die Literatur der Herrschenden»), робилися спроби або ж викрити приховані інтереси панівної «культурної індустрії», або ж возвеличити продукти «субкультур» як справжнє мистецтво пригноблених[3]. З огляду на крайній пуританський аскетизм і абстрактний ідеалізм, властиві для цього часового проміжку на різних рівнях, діалектичну естетику негативності Адорно відтоді можуть спрямовувати проти матеріалістичної ре-

---

[1] «Et le plaisir meme du comique étant fondé sur un vice du cœur humain, c'est une suite de ce principe que plus la comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs» [«Сама насолода комічного спирається на ваду людського серця, це наслідок принципу: що приємніша й досконаліша комедія — тим згубніший її вплив на звичаї»]. Там само. — С. 148; до критики «Мізантропа» пор.: Там само. — С. 150.

[2] Також див.: *Ritter*. — 1971. — особл. С. 558.

[3] На цьому тлі критично вирізняється захисна промова Г.-Й. Нойшефера «Для історії неканонізованої літератури» („Für eine Geschichte der nichtkanonisierten Literatur"): мова про середній рівень популярних романів XIX століття // *Neuschäfer*. — 1976. — С. 7—31.

дукції його «Діалектики Просвітництва», а Ґадамерову герменевтику діалогу — проти панідеологічної редукції здійсненої ним реабілітації упередження. Естетичні теорії цього табору об'єднує те, що в двозначній силі прекрасного вони вбачають чи то маскування, чи то різновид владних інтересів, а уникнути *circulus vitiosus*, порочного кола «фальшивої свідомості» сподіваються, розмістивши «правдиву свідомість» поза спокусами економічно підвладних мистецтв та поза всіма маніпуляціями спотвореної комунікації. Це нове вигнання мистецтв із держави, їх відсторонення в корумпованому суспільстві заради досягнення позавладної чистоти, було важливим мотивом для провокативних найновіших проголошень смерті літератури, а також і всього «буржуазного» мистецтва й естетики[1]. Таким чином невизнана платонівська спадщина спрацьовує в нових протиставленнях істинного та неістинного досвіду естетичного сприйняття.

Між тим, історія мистецтва показує, що досвід естетичного сприйняття щоразу переступав межі, визначені для нього умовами платонівської метафізики прекрасного. Свідчення цього знаходимо вже в мистецькому досвіді греків. Платонове вчення про ідеї, хоча й дає змогу «найкраще зрозуміти» пізньокласичне мистецтво, перебуває в опозиції до попереднього великого стилю[2]. В цьому сенсі його вчення про прекрасне, яке в «Федрі» не пов'язане безпосередньо з мистецтвом і позначене амбівалентністю (адже прекрасне має саме себе проявити — «вийти з прихованості» (hervroleuchten) — й водночас нагадувати лише про високе, інше), навряд чи може стати ключем для рецепції етапів грецької класики. Платонове виправдання прекрасного як відображення чогось надземного слід сприймати радше як філософську відповідь на непокірливість прекрасного, а відтак розуміти це як спробу підпорядкувати мистецтво, що втілюється в представленні земної довершеності, філософській теорії.

Про непокірливість досвіду естетичного сприйняття, який, на відміну від платонівського канону трансцедентності, знаходив можливості стверджувати іманентність прекрасного і в періоди давнішого мистецтва, я згадував уже в контексті середньовічної літератури[3]. З середини XII століття в придворному романі, а невдовзі й в алегоричній поезії, всупереч моральному канону християнської екзегези, що вимагає руйнації природного погляду на життя, марнославні світські поети роблять життєвий шлях окремої особи показовим і позбавленим естетичних протиріч. Шлях лицаря, як і закоханого, на відміну від життя святих, підноситься до статусу взірцевого через телос внутрішніх пошуків і завершеність існування. З іншого боку, тваринний епос у формі давньофранцузького «Роману про Райнеке-лиса» руйнує обов'язковий для героїчної поезії канон довершеності. Тут автор, задля захисту вигадки про «царство звірів», починає

---

[1] Симптоматичним видається «Кінець естетики» (Ende der Ästhetik. — 1976) Отто К. Веркмайстера, в якому висловлено припущення, що вся естетика має потрапити під гільйотину критики ідеології, аби звільнити пам'ять померлого від просвітленої ілюзії (verklärender Trug) мистецтва (С. 79).

[2] Цит.: *Schefold*. Griechische Kunst als religiöses Phänomen. — Hamburg, 1959. — С. 114. А також таке суттєве уточнення: «мабуть, можна буде сказати, що Леохар, Праксителі Скопас краще відповідали Платоновим вимогам до мистецтва, ніж ієратичне мистецтво, таке як єгипетське, що, зрештою, було єдиним, яке він визнавав» (С. 115).

[3] Див.: *Jauß*. — 1977 b. — особл. С. 23.

описувати людську природу по той бік добра та зла, в розмаїтті щоденних характерів, торуючи цим шлях до показу індивідуального, а відтак вже не зразкового, життя. Показ біографічної та історичної індивідуальності в Середньовіччі суперечив і християнському канону, який обмежував будь-які самовираження виконанням загальних норм (як *confessio laudis ma confessio peccati* [сповідання хвали і сповідання гріха]). Обхідними стежками естетики якнайдалі за ці рамки вийшов Данте, який, формально підкоряючись канону трансцедентності, відобразив у дзеркалі потойбічного устрою земний світ, а в долі проклятого, покараного та блаженного показав історичне існування окремої особи.

Те, що ригоризм панівного канону дбає про витворення нових дозволів для досвіду естетичного сприйняття, стосується і тих випадків, коли церковна або політична інстанції беруться регулювати вільний розвиток мистецтв. Зведення бар'єрів проти мистецьких жанрів, що видавалися небезпечними, спричинялося до того, що естетична діяльність переміщалася в інші сфери. Або та ж інстанція перетворювала певний мистецький жанр на «офіційний», хоча надання йому такого привілею могло мати непередбачувані наслідки. Вже перші ворожі до мистецтва отці церкви виключали імена поганських поетів із загального переліку заборонених, якщо ті словом і ділом потверджували *exempla*[*]; покликання на взірцевий смисл (авторитетний твір на захист якого залишив Василій[1]) упродовж століть виправдовувало не лише збір, запис і відтворення найрозмаїтішого розповідного матеріалу. Це дозволяло, крім того, поширювати художню літературу, що, мовляв, мала моральну користь (а під це визначення підпадав чи не кожен середньовічний роман, хоча в ньому так само могли траплятися фривольні або й скатологічні жарти).

Зокрема, жертвою ранньохристиянського іконоборства, що знову відроджується в т.зв. «Libri Carolini» в добу каролінзького Відродження, стало пластичне мистецтво як плід поганського ідолопоклонства й винахід одержимих дияволом людей. Та після того, як у мистецько-теоретичному трактаті про державу Алкуїна образотворчому мистецтву залишили тільки функцію «елементарної підтримки пам'яті», а образне представлення вчення обмежили рельєфом — його «вигнанням на стіну», — прозоре малярство на склі (крайня протилежність пластичності) почало перетворюватися на найбільш своєрідне нове християнське мистецтво[2].

Протестантизм, разом із реформацією віри, відновив і стару полеміку з іконопоклонством, а новий канон спрямував проти життєствердної і просвітленої поезії та мистецтва гуманістів; той-таки Лютер, який вимірював поезію її параболічною функцією і понад усе вихваляв «простодушну байку та казку» на кшталт Езопової, все ж виводив за межі полеміки вище, не-наслідувальне, мистецтво (хоч і не без покликання на платонівське вчення про музику як вираження божественного закону). Мова про шляхетну *Musica*, звільнену від чотириголосого протестантського хоралу заради вищого шляху її класичного вивчення[3].

---

[*] Від назви середньовічного латиномовного літературного жанру «exemplum» (дослівно — «приклад», «взірець» тощо). У мн. — *exempla*. Твір, написаний із виразною дидактичною метою, виник як прикраса в проповідях чи роздумах. Його витоки — в ораторській прозі античності.

[1] *Borinski*. — 1914. — I. — С. 3.

[2] Там само. — С. 84/85.

[3] Там само. — II. — С. 5, 13.

В мистецькому досвіді Нового Часу відбувається емансипація досвіду естетичного сприйняття в різкому повороті платонівської метафізики прекрасного. Кінцевий розлам у французькій традиції найвиразніше проявився в Бодлера. «Знаменита доктрина про нерозривну єдність прекрасного, істинного та благого» відтепер позначала, — як пише про це Теофіль Ґотьє 1859 року, — класичну естетику, безповоротно відіслану в минуле постромантичним модернізмом. Якщо за часів Віктора Кузена, останнього представника платонізуючої (platonisierende) філософії мистецтва, твердження, що прекрасне коріниться в істинному й проявляється в благому, було єрессю, яку можна було поставити під сумнів, то тепер єретиком щодо нової релігії мистецтва виявлявся той, хто очікував від мистецького твору того, що йому могли дати лише наука або мораль[1]. «Квіти зла» відповідають провокативній теорії не лише через сенс свого антиплатонівського заголовку. Практично, через вираження нового ліричного досвіду, вони втілюють у дійсність те, про що сто років перед тим роздумував Дідро і що видавалося йому немислимим. Вершиною його критики Гатчинсона є така гіпотеза: людину наділено «внутрішнім відчуттям прекрасного», та вона може виявляти прекрасне лише в тих речах, які для неї шкідливі. Від цього великого горя нас, мовляв, захищає порядок світу, в якому ми зазвичай сприймаємо прекрасне в речах також і як істинне[2]. Гіпотеза Дідро відкидає теорію Гатчинсона про смисл краси через непорушну ідеалістичну певність у непохитній єдності прекрасного й істинного, яку німецька традиція на той час уже поставила під сумнів.

До цього належить і перетворення філософської естетики на процес, у якому, з одного боку, прекрасне в мистецтві відокремлюють від правдивого в науці, а також і від благого в практичній діяльності; з іншого ж боку, досвід естетичного сприйняття як *cognitio sensitiva* протиставлено раціоналізмові поняттєвого пізнання та логіки. Баумґартен утверджував прекрасне як досконалість чуттєвого пізнання, а його завдання визначав так — «уявляти досконалість світу як красу»[3]. Кант, який відокремлював прекрасне від (зазвичай) досконалого[4], також заперечує обмеження досвіду естетичного сприйняття лише прекрасним мистецтвом, протиставляючи позитивній втісі (positive Lust) від прекрасного неґативну втіху (negative Lust) від піднесеного. З огляду на момент свободи, піднесене перевершує прекрасне як через об'єкт (безмежність на противагу обмеженості), так і через особливості свого досвіду сприйняття (якщо прекрасне «провадить безпосередньо до посилення життєдіяльності» (§ 23), то неґативна втіха від піднесного породжує душевні сили, які вселяють у нас мужність «помірятися силами з позірним всеволодарем природи» (§ 28)). Процес емансипації досвіду естетичного сприйняття сягає вершини з повною автономізацією мистецтва в буржуазній культурі, в якій німецький ідеалізм побачив утілення свого «царства свободи». На цій історичній вершині періоду класичного німецького мистецтва змінює форму й амбівалентність прекрасного. Найгостріше цю проблему висвітлив Герберт Маркузе в своїй критиці афірмативного характеру культури[5]. Оскільки я

---

[1] *Baudelaire*. — 1951. — С. 1021.

[2] Œuvres esthétiques (ред.). — Paris, 1959. — С. 402.

[3] *Ritter*. — 1971. — С. 559, з урахуванням *Baumgarten*. Met. — § 521: «perfectio phaenomenon s. gustui latius dicto observabilis est pulcritudo» [«досконалість явища або ж досконалість, досяжна для смаку в ширшому сенсі».

[4] Kritik der Urteilskraft. — § 17.

[5] *Marcuse*. — 1937.

підтримую його ідею — поновити в правах естетичну насолоду на противагу багатовіковому знеціненню чуттєвого естетичного переживання, — перед тим, як звернутися до історичних проявів поезису, естезису й катарсису, пропоную розглянути запропоновані ним твердження.

В триступеневій історико-філософській естетиці Герберта Маркузе найвизначальнішою подією є Аристотелеве відмежування доцільного й необхідного від прекрасного та насолоди. Адже на розмежуванні праці й дозвілля ґрунтується і матеріалізм буржуазної практики, яка помістила насолоду істинним, благим і прекрасним (а разом із ними й щастя вільного людського буття) в привілейовану духовну царину культури. Культура відмежовується від цивілізації як ідеальний світ по той бік щоденної реальності, в якій репродукування матеріального життя відбувається під владою товарної форми. З ідеалістичною культурою буржуазної епохи та її «царством душі», що стали для звільненого індивіда шляхом втечі з дедалі більш оречевленого світу, весь досвід естетичного сприйняття опинився під підозрою ідеалістичної корумпованості. Після того, як праця відмежувалася від дозвілля, пише Маркузе, відношення до мистецтва підпорядковане тому самому процесу, якому колись підлягав аж ніяк не афірмативний, а повністю критичний щодо суспільства ідеалізм. Цей процес є не чим іншим, як історією непомітного само-примирення (Sich-Abfinden) зі сущим. Позбутися ганьби афірмативної культури прекрасне та *його очуттєвлена насолода* можуть лише зі «звільненням від ідеалу», разом із появої нової форми праці та насолоди — коли людство, перетворившись на суб'єкт, опанує матерію і в матеріальній практиці саме знайде простір і час людського щастя.

Натомість повернення канонічної естетики до прихованого досвіду естетичного сприйняття свідчить про те, що творчість як сприймання прекрасного не могла ані спочатку, ані в буржуазну епоху цілком і повністю перейти на бік ідеалізму з його афірмативною культурою. Амбівалентність чуттєвого сприйняття прекрасного (з одного боку, його влада породження, звільнення та нормотворення, а з іншого, — його сила спокуси, втілена в сублімації або захопленні) спричинена не лише суспільно-історичним «гріхопадінням» — відмежуванням праці від дозвілля. Передумовою насолоджувального відношення до мистецтва в його звільняючій, а також когнітивній та комунікативній функціях, є уявний характер прекрасного. Той, хто прагне замінити це «щастя у видимості» безпосередньою насолодою чуттєвим щастям, вже не потребує мистецтва. Тож Маркузе закономірно очікує, що повернення культури в матеріальний життєвий процес спричинить появу нового суспільного становища, в якому краса й насолода «самі підтримуватимуть (...) вже не просто томління (Sehnsucht), а сповнення»[1]. Оскільки ж і *Платонова утопія держави*, з якої суворо вигнали поетів, й утопія «третьої ери» Маркузе, в якій мистецтво під протилежним знаком вивільненої чуттєвості виявляється безпредметним, однаково далекі від нас, досвідові естетичного сприйняття дістається лише корисний простір гри. Той, хто приписує йому (досвіду) роль послуху — викликати томління за щасливішим життям, — той недооцінює суто суспільні здобутки естетичної практики, що втілювалися часто всупереч філософському ідеалізмові та утверджувальній культурі. Саме до них ми тепер і звернемося.

---

[1] *Marcuse.* — 1937. — С. 99.

5. Поезис: продуктивна сторона естетичного досвіду (construire et connaître*)

З історичної перспективи продуктивну сторону досвіду естетичного сприйняття можна описати як процес, у якому естетична практика поступово звільняється від зобов'язань, накладених на діяльність продукування як античною, так і біблійною традиціями. Якщо розуміти цей процес як втілення в життя ідеї людини-творця[1], то це — заслуга мистецтва, яке частково сприяє цій ідеї, спершу несвідомо утверджуючи її в нероздільній цілісності поетичного вміння (poietisches Können), а згодом — у конкуренції технічного та мистецького творення. Ця різниця найбільш очевидна з історії понять праця (Arbeit) і твір (Werk)[2]. В грецькій традиції всю діяльність виготовлення (poiesis) підпорядковано практичній діяльності (praxis) і, як підневільній праці (що єдине й відрізняє її від вправляння чеснот), надано найнижчий статус у соціальному житті. В християнській традиції над усією фізичною працею тяжіє прокляття: після гріхопадіння людина змушена протистояти природі, а спасіння може віднайти лише по той бік земного існування. Втім, уже й в античному, і в християнському понятійному полі праці можемо відшукати амбівалентні поняття, які могли спровокувати й виправдати зростання цінності людської праці.

В Аристотелевому розумінні, той факт, що поезис підпорядковано праксису, відповідає ієрархії знання, в якій діяльність ремісника або митця — як таку, що заснована на знанні (techne), — чітко відмежовано від нижчої або рабської праці, що може лише слідувати вказівкам. Таке поезисне вміння поєднує з етичними діями те, що умовою обох є несамостійна праця — або фізична, або підсобна (а раб є лише знаряддям такої праці: «Політика», 1254 а 5–8). Технічна майстерність ремісника, що може планомірно виготовляти річ за власним взірцем, має все ж нижчий статус (як знання, якому можна навчитися), аніж знання моральне (phronesis), що як «само-знання» (Sich-Wissen) без попередньої визначеності загалом спрямоване на праведне життя[3]. Натомість іще теоретичне знання (episteme) має вищий статус, бо ж уже не спирається на діяльність. Та, на відміну від звичаєвого розуміння, поезисне вміння може мати і ступінь досконалості: «Мудрість у мистецтві ми визнаємо за тими, хто неймовірно точний у [своєму] мистецтві; скажімо, Федея ми визнаємо мудрим каменярем, а Поліклета — мудрим творцем статуй, розуміючи під мудрістю не що інше, як чесноту [себто досконалість] мистецтва» (Аристотель. Нікомахова поетика. — 1141 а). Мистецький твір — тут як найвища досяжна форма техне — випадає з догматичного протиставлення праці та чесноти; продукт мистецької праці вказує напрям, рухаючись у якому, майстер через досконале вміння наближатиметься до філософської мудрості. І все ж мистецький твір ще дуже далекий від того, аби бути

---

* «Конструювати та розуміти» (*фр.*).

[1] Неперевершеним у цьому контексті лишається «Наслідування природи» Ганса Блюменберга (*Blumenberg H.* Nachahmung der Natur. — 1957). Далі я апелюватиму до Мітельштраса (*Mittelstraß.* — 1970) і спиратимусь на результати двох спільних констанцьких семінарів.

[2] Див. також: *Conze.* — 1972; а також: *Bienert W.* Die Arbeit nach der Lehre der Bibel. — Stuttgart, 1954 (також у короткому викладі його статті «Arbeit»).

[3] *Gadamer.* — 1960. — С. 304.

визнаним «посередником між самопізнанням та самоутвердженням людини»: якщо технічний та естетичний твори можуть лише відтворювати те, що їм задає природа в показовій обов'язковості та посутній повноті, то й людську творчість не можна вважати оригінальною, а лише розробкою ще не втілених ідей[1]. Що ж мало відбутися, аби було подолано цей горизонт умов *imitatio naturae*, в понятгево-історичному плані прояснив Ганс Блюменберг. Другим, не менш значимим джерелом, що узаконює цей процес — процес, у якому досвід естетичного сприйняття відкриває мистецтво як простір гри творчої самобутності і як парадигму творення людського світу, — є біблійна історія світотворення.

Старозавітний міф про створення світу надав високого статусу творчій діяльності — статусу, не втраченого остаточно і з прокляттям, яке впало на людські діяння після гріхопадіння. Адамітська людина бере участь у Божій праці творення: її помістили в Едем, «щоб порала його та доглядала» (в лютерівському перекладі «ut operaretur et custodiret eum»: Кн. Буття, 2: 15). Її покликано, щоб упокорити природу з усім нею сотвореним, і саме це й визначено як сферу людського панування (Кн. Буття З., 1:26, 1:28). Контамінація двох тлумачень тексту в Книзі Буття двозначно пояснює призначення людської діяльності та місце людини в створеній Богом природі. Її призначення можна було розуміти як завдання долучатися до праці над Божим витвором (як *creatio perpetua*), а саму людину, створену за подобою Божою, визначати як співтворця, завдання якого — довершити Божий витвір. Християнський *homo sapiens*, який, з'явившись, відразу ставав і *homo artifex*, може розуміти свої обов'язки, визначені в Кн. Буття 1:26, також і як завдання опанувати природу й завдяки своїй праці перетворити її на людський світ[2]. В біблійній історії Світотворення згадано водночас і про підвладний характер праці, й про її (праці) функцію панування. Полярність смиренного служіння на Боже творіння й панування над Природою аж ніяк не знімається з гріхопадінням, після якого для людини починається праця історії. Не лише тріумфальний хід техніки від часів індустріальної революції, а вже й ставлення середньовічної людини до довкілля свідчить про перехід від слугування до панування. Зрештою, і в християнській версії творення світу сказано, що світ природи існує заради людини[3]. І християнський бар'єр (який можна порівняти з античним поняттям мімезису) — бо ж людський твір підпорядковано божественному, — можна частково подолати через процес естетичного

---

[1] *Blumenberg.* — 1957. — С. 273.

[2] «L'homme est homo sapiens, mais il ne peut l'être, collectivement du moins, que par l'accomplissement de l'homo artifex, qui est sa première définition» [«Людина — це homo sapiens, але вона може бути нею, принаймні колективно, тільки ставши homo artifex [людиною вмілою], що і є її першим визначенням»]. Спираючись на таке тлумачення Кн. Буття I, 26, Марі-Домінік Шеню написав свою «Теологію праці» (*Chenu M. D.* Théologie du travail. — Paris, 1955). Оновлене біблійне покликання — через працю перетворити природу на людський світ — має зняти протиставлення між античним (і картезіанським) протиставленням теорії та практики як лютеранське розмежування природи та милості (Gnade), ліквідувати теологічне несприйняття індустріального світу й знову примирити техніку з природою.

[3] *Borst.* — 1973. — особл. С. 213: «Середньовічні форми життя мусили значно більшою мірою, ніж сучасні, рахуватися з природним довкіллям, адже панування над природою ще не було розвинутим до досконалості; тим живильнішою була думка, що людська історичність та товариськість (Geselligkeit) мають виявитися в боротьбі проти природи, в перемозі над нею. Тож різниця між аскетом, який не бере до уваги природні умови, та техніком, який їх використовує, не є аж такою величезною».

сприйняття. Бо ж *homo artifex* тлумачить свої дії як друге творення, а поет (як *alter deus*) вимагає для мистецтва (як для автентичного людського витвору) поняття *creatio*, яке авторитет Біблії приписував лише Божим творінням.

Хоча пояснення мистецького поезису в Середньовіччі узалежнене від критерію ремісничого вміння, не бракує свідчень, де імена митців і їхні самопредставлення зринають попри анонімність і обов'язкове *humilitas* [смирення]. В XII столітті особливо помітно, що навіть у сфері панування середньовічної церкви естетична практика випереджає теорію. В найвідоміших на той час роздумах про поняття творення — в рецепції Платонового «Тимея» шартрською школою — за людським мистецьким витвором закріплено найнижчий творчий статус: *opus creatoris* [твір творця], витворений з нічого, є вічним; *opus naturae* [твір природи], що своїм існуванням породжує подібні типи, триває у створених ним формах; opus hominis [твір людини], поставши з нестачі (а не надлишку) матерії та її переформування, є минущим («nec in se remanet nec aliquid ex se gignit» [«ніщо не перетворюється в ніщо й не виникає з нічого»])[1]. І все ж у тутаки епоху в різних сферах красних мистецтв, так би мовити, на межі релігійної символіки — скажімо, в пластиці романських капітелей, орнаментальній книжковій графіці, застосуванні кольорів у ткацтві та вітражах, — з'являються паростки незацікавленого мистецтва, яким зі сторони творця відповідали перші свідчення про відчуття митцем власної значимості або ж і прояви визнання[2]. З безлічі творів, уже позначених іменем автора (на противагу скромному статусові ремісника), вирізняється напис на воротах капітула в Тулузькому соборі: «Gilabertus vir non incertus» [«Gilabertus — чоловік не певний»][3]. На таку форму гордого самопредставлення (*non incertus* означає водночас *певний* у значенні досконалості й безпомилковості, а також *добре знаний*) в літературі натрапляємо у вірші першого відомого трубадура Вільгельма IX Аквітанського: «Qu'ieu ai nom maister certa» [«Бо я ношу ім'я безгрішного Пана»] (VI, 36).

Поезія трубадурів є найавтономнішим жанром середньовічного мистецтва. Можна сказати, що саме в ній темою вперше стає радість від творення — «співп співу»[4]. Вона має Я-форму, яка, хоч і виключає вираження індивідуальності, та все ж відкрито пишається тим, що є *opus hominis*. Відомо, що у хвалебному вірші Вільгельма IX є формулювання «maistre cetra», де закладено свідому двозначність мистецької та еротичної «майстерності»; та цей контекст у жодному разі не пом'якшує того факту, що автор, якому аж ніяк не бракувало самоповаги, провокативно застосовує досконалість свого вміння[5]. Проте його відомий поетичний твір[6] почина-

---

[1] *Wilhelm von Conches.* Glossen zum Timaeus. Цит. за: *Rüfner.* — 1955. — С. 261.

[2] *Meyer-Schapiro.* — 1948.

[3] Там само. — С. 148.

[4] *Guiette.* — 1972. — С. 50/51.

[5] Див. також коментар Н. Пазеро (N. Pasero), який справедливо наголошує на бажаній парадоксальності високого становища та ремісничого вміння як контрафактній послідовності *Conosc* [знаєш] та *non sai* [не знаєш] у віршах IV та VI (Guglielmo IX d'Aquitana: Poesie (ред). — 1973. — С. 159).

[6] Farai un vers de dreit nien:
Non er de mi no d'autra gen.

ється віршем, який можемо перекласти приблизно так: «Я зроблю вірш узагалі ні про що». Але так само — граматика допускає обидва варіанти — його можна зрозуміти й інакше:

Я зроблю вірш узагалі з нічого:
Не йтиметься у ньому ні про мене, ні про когось,
Ні про кохання, ні про юність,
Ані про будь-що інше,
Та складено його було, як я
На коні їхавши, спав.

Як творення «з нічого», вірш Вільгельма може не мати жодного предмета чи теми, до яких він би апелював. Також і час його появи є абсолютним, адже «як я на коні їхавши спав» не вказує ні на що з попереднього часу. Суголосна цьому й вигадана автором подруга, яку можна замінити будь-якою «ще шляхетнішою та прекраснішою» (рядки 5—6). Таким чином, Вільгельм IX якнайделікатніше конкурує з Божественним creatio ex nihilo [творення з нічого]! Його вірш — як людське *creatio ex nihilo* — уникає будь-якої конкретизації. Бо ж наприкінці, з нескінченного ряду заперечень, з'являється прекрасне як образ, що вказує лише на свій власний рух, — вірш віршів як єдину вершину ліричного поезису.

Винятковість цієї паридигми в «моделі світу», а також і в протиставленні її пізнішій ліричній традиції Середньовіччя, дає підстави, слідом за К. С. Льюїсом, стверджувати, що ліричне *creatio ex nihilo* випадає з «деволюційної» схеми, що і в християнському, і в платонівському варіантах передбачає, що всі «досконалі речі мають передувати всім недосконалим»[1]. Як за час між середньовічною космологією та новочасною біологією відбувся перехід від деволюційної до еволюційної моделі світу, так і між середньовічним та новочасним розумінням мистецького поезису відбувся перехід від уміння, яке потребує досконалості як взірця для наслідування, до творення, що саме породжує досконаліть (або, точніше, — прекрасну видимість досконалості). Історія поняття *perfectio* могла б показати, як *plurale tantum* [лише множина] довершеного — чи-то властивого певному часові, чи-то суто індивідуального — дедалі частіше опиняється на місці *singulare tantum* [лише однина] вічної та обов'язкової для всіх досконалості[2]. Аналізуючи продуктивну сторону досвіду естетичного сприйняття, можна простежити, як *homo faber* [людина вміла] поступово на практиці звільняється від зв'язків із платонівським ейдосом або створеною Богом природою й починає сприймати технічний винахід, мистецький твір, математику й, зрештою, історію загалом як людський витвір. Етапи цього процесу потребують нового історичного опрацювання[3];

Non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau (IV, p. 1—6).

[1] *Lewis.* — 1964. — С. 85, 220.

[2] Див.: *Jauß.* — 1964. — особл. С. 9, 25; С. 47, 64; а також розділ I В цієї книжки.

[3] Давніше уявлення (*Tilgher A.* Homo faber. — Rom, 1920) переглянуто в новіших філософсько-історичних працях — таких, як: *Blumenberg.* — 1957; та 1970, або ж *Conze.* — 1972.

тут можемо висвітлити лише окремі моменти в процесі відокремлення красних мистецтв від ширшої теорії та практики поетичного вміння.

Поняття поетичного вміння увів Юрген Мітельштрас, аби показати, що новочасне відкриття поступу є «наслідком революції в природничому мисленні», а відтак відійти від теорій, які пояснюють руйнацію тяглості в Новому часі зміною християнських позицій. Для цього він звертається до запропонованого Аристотелем розмежування: «Якщо теоретичне вміння засноване на формулюванні істинних тез, а практичне вміння — на розмежуванні дій на кращі та гірші, то поетичне вміння вказує, що ж взагалі можна зробити». Пояснене таким чином поезисне вміння переступає заданий горизонт *imitatio naturae*, за яким «фактично завжди можна зробити більше, ніж уже реалізовано в теорії та на практиці»[1]. На початку Нового часу про це свідчить не лише технічне вміння «нової науки», витоки якої Мітельштрас вбачає в традиції італійських цехів, але й естетичне вміння, яке в практиці всіх мистецьких жанрів здійснило різкий розрив із середньовічною традицією. В теорії ж, усупереч гуманістичній традиції, всі інновації оцінювали як повернення до досконалого минулого.

Це призвело також і до поступового розмежування прекрасного й механічного мистецтв — розмежування, що наново розпалило давню конкуренцію між технічним та естетичним уміннями. Скажімо, в діалозі «De mente» [«Про мислення»] (1450) Ніколо Кузанського дилетанта* (Laie) вивищено над філософом та ритором, адже його продукт — вирізана з дерева ложка — не потребує, на відміну від твору художника чи скульптора, отриманого від природи взірця, і постає з *sola humana arte*. Цінність цього свідчення — «що тут проявляється весь пафос творчої оригінальності людини та її розрив з принципом наслідування не в мистецькому, а в технічному плані» — Г. Блюменберг посилює ще й тим твердженням, що в царині технічного духу свідчень поезисного вміння до нас дійшло мало[2]. Вони знаходили своє вираження в царині поезії та мистецтва, і доказом цього є поява нового поняття, в якому проявиться творча самосвідомість, звільнена від творення за взірцями. Мова про геній як найвищий прояв обдарування, що вирізняє поезисну здатність, властиву природі, від творення за взірцями та правилами. Вперше це поняття названо та охарактеризовано в естетичній царині, й лише згодом воно поширилося і на науковця-першовідкривача й технічного винахідника, а потім і на прояви політичної та військової величі[3].

На межі Середньовіччя та Нового часу технічне та естетичне вміння розрізняють також за тим, що перше перебуває поза всіма теоріями й традиціями шкіл, друге ж починає втілювати свої нереалізовані можливості в постійному протиставленні до могутньої спадщини античної мисте-

---

[1] *Mittelstraß*. — 1970. — С. 349.

* нім. *der Laie* перекладається і як «дилетант», і як «мирянин» або загалом «необізнаний».

[2] *Blumenberg*. — 1957. — С. 268.

[3] Див.: *Warning R.* Стаття «Genie» [«Геній»] у «Das Historische Wörterbuch der Philosophie»; провідні теоретики XVIII століття — скажімо, Александр Жерар, Едвард Янг та Вільям Даф проілюстрували концепцію т.зв. «оригінального генія» (Oroginalgenie) пристрастю до природничих наук XVII століття. як показав Ф. Фабіан (*Fabian F.* Europäische Aufklärung. Herbert Dieckmann zum 60. Geburstag (ред.). — München, 1967. — С. 47—68).

цької теорії, зокрема, — до недавно осмисленої Аристотелевої поетики. Нову самостійність, що намагається знайти себе в традиції цехів, «бачать відтепер не в довершенішій вченості, а в технічному вмінні, яке допомагає змінити світ». Скажімо, Леонардо да Вінчі, який належить до цієї традиції і видається як своїм сучасникам, так і наступникам прототипом *uomo universale* [універсальної людини], залишив по собі якнайбільш різноплановий витвір, якому, втім, закидали «цілковиту відсутність теоретичної архітектоніки»[1]. І все ж можемо говорити про наявність імпліцитної теорії в його поезисній практиці. Її найкраще осмислив поет епохи модернізму — Поль Валері. Він апелює до Леонардо, щоб у подвійному протиставленні до міфологізованої творчості митця та до поняттєвого пізнання й мовної сліпоти філософів розвинути власну естетичну теорію, яку він назвав *poiétique* [поетичною]. У «Вступі до методу Леонардо да Вінчі» («Introduction à la méthode de Leonard de Vinci», 1894) вказано на подвійний розрив між античним та новочасним розумінням поетичного вміння: по-перше, в аспекті продуктивного досвіду естетичного сприйняття (що здобуває пізнавальну функцію *construire* в пов'язаності мистецької та наукової практик; у Леонардо її представлено в цілісності, з подальшим розмежуванням *arts et sciences* (мистецтв і наук) стає однобічнішою), а крім того, в аспекті рецептивного досвіду естетичного сприйняття (він, на противагу традиційному наданню переваги понятійному пізнанню — *voir par l'intellect / дивитися інтелектом*, — поновлює в правах чуттєве сприймання — *voir par les yeux / дивитися очима*). Те, що захоплювало Валері в «методі» Леонардо, те, що він намагався пояснити як спільний корінь «enterprises de la connaissance et les opérations de l'art» [зусиль пізнання і дій мистецтва], було «уявною логікою» творення — себто практикою, що відповідала принципові «faire dépendre le savoir du pouvoir» [зробити пізнання залежним від влади][2]. Леонардо, найвище втілення творчої здатності й універсальності людського духу, відповідає за поворот від античного до модерного розуміння пізнання. Адже передумовою *construire* є знання, що є чимось більшим, аніж лише поверненням до споглядання до-існуючої істини (präexistente Wahrheit): це пізнання, яке залежить від умінь, експериментальних дій, пізнання заради поєднання осягнення (Begreifen) й творення (Hervorbringen).

В епоху Леонардо ототожнення творення й осягнення, яке відкрило людині доступ до істини через її поетичне вміння, показало й невичерпні можливості сприйняття творчості. Добуте з поезії та герметичних праць уявлення про людину як про другого творця дозволяло дивитися на математику як на один із вироблених людиною поняттєвих світів (scientia mentis, quae res facit [наука розуму, що творить факт])[3]. Піко делла Мірандола визначив людину як «sui ipsius quasi ... plastes et fictor» [«сам собі... творець і майстер»], яка, займаючи проміжне становище між божественною досконалістю і тваринною обмеженістю, між інтелектом та чуттєвістю, сама має надавати форму власному життю[4]. Скалігер підносив поета

---

[1] *Mittelstraß*. — 1970. — С. 175/178.

[2] *Valéry*. — 1960. — прим. 1192, 1201, 1252.

[3] *Nikolaus von Cues*. De beryllo. Особл.: *Hieronimus Cardanus*. De arcanis aeternitatis. Пор.: *Rüfner*. — 1955. — С. 269, 273.

[4] Oratio de hominis dignitaie. Цит. за: *Rüfner*. — 1955. — С. 272.

над усіма митцями, адже той, як другий Бог, здатен творити другу природу: «poeta et naturam alteram et fortunas plures etiam ac demum sese isthoc perinde ac Deum alterum efficit» [«поет формує другу природу і численні долі, аж до того, що самого себе перетворює на другого Бога»] (Поетика, I, 1). Та ці прояви нової творчої самосвідомості наштовхуються на онтологічні бар'єри, які філософія зуміла подолати лише після Ляйбніца[1]. Так сміливо визначена можливість поезису — шукати істину там, де її у своєму власному творі породила людина, — має нарешті компенсувати все ще заперечуваний погляд, що перший творець речей приховує останні істини свого твору перед людиною як другим творцем. Поезія (як друга, створена людиною, природа), пише Скалігер, може в одному творі зосередити довершене, яке в світі існує в розпорошеному вигляді, створивши видимість речей, яких у дійсності не існує. Та якщо в такий спосіб вона «дійсні речі зображає кращими, ніж вони є», людський поезис врешті лишається в межах одного світу, який він ідеалізує і з яким його продукт також може конкурувати (I, 1. 3), але якому він не зважується протиставити вже заданий світ.

Цього останнього кроку до автономного мистецтва, який потребував повного розриву з *imitatio naturae*, ренесансна поетика ще не здійснила. Претензію, що поетичне вміння здатне в людському творінні створити щось більше, аніж лише другу, прекраснішу, природу (а саме — інший, доти не втілюваний в життя, світ), підіймемо лише літературна революція XVIII століття. Таким чином вона в царині досвіду естетичного сприйняття сповнить те, чого Віко в той-таки час домагався для «нової науки» зі своїм поворотом проти картезіанського раціоналізму *mondo civile*: «ніде не можна отримати більшої певності, аніж там, де той, хто творить речі, також оповідає їх. Тож ця наука чинить точнісінько так, як геометрія, котра сама творить світ величин, конструюючи та споглядаючи його відповідно до своїх основоположних принципів; та в ній ще більше реальності, адже в законах щодо людських справ більше реальності, ніж у точках, лініях, поверхнях і фігурах»[2]. Попри те, що рецепція Nuova Scienza відбулася лише потім, історія поняття поезису сягає своєї вершини з тезою Віко «verum et factum convertuntur» [істина і факт є взаємозамінними]. Твердження, що не Бог зробив історію, а люди самі створили свій історичний світ, не стосуються рівною мірою досвіду естетичного сприйняття та історичних діянь. Як показав Фердинанд Фельман, Віко був далеким від того, щоби стверджувати здійсненність історії та можливість раціоналізувати політичні діяння в сенсі пізньої тези про автономію ідеалістичної філософії історії. Первинний сенс відомої аксіоми Віко був чимось набагато більшим: «Не як ремісники, а як духовні творці «роблять» люди свою історію» («Nicht als Handelnde, sondern als geistig Schöpferische 'machen' die Menschen ihre Geschichte»)[3]. Більша певність, спричинена ототожненням творення та осягання, стосується як технічного, так і естетичного вмінь, але не історії як загального процесу. Для цьо-

[1] Також див.: *Blumenberg*. — 1957. — С. 281. Як він вважає, Ляйбніцову теорію нескінченності можливих світів залучають до обґрунтування самостійної творчості поетів, насамперед у «Християнській поетиці» Брайтінгера (*Breitniger*. Christische Dichtkunst. — 1740).

[2] Nuova Szienza. — I, 4; цит. за нім. перекладом Е. Аурбаха (Berlin/ Leipzig, 1925. — С. 139).

[3] *Fellman*. — 1976. — С. 72.

го людина має з'явитися в історичній дійсності як суб'єкт, над яким неможливо буде просто панувати[1]. В царині політичного життя людина постійно зіштовхується з протиріччям між наміром та результатом своїх діянь: тут результативність її прагнень визначається уникненням закономірності, яку Віко намагався виправдати як панівне в культурних циклах провидіння. У царині поезисного вміння — на противагу продуктивності духу, в якому ідеї (зовсім неплатонічно) опосередковані між творенням та пізнанням, — людина є автономним творцем своїх творів.

Таке вивищення історії філософії як «нової науки» дало поштовх до подальших досягнень, що спричинилися до нового повороту в історії поезису. Якщо раціоналізм прагне логічно виснувати поступ історії з методичного початку нової ери, Віко бачить початки історії, а відтак й історичну силу людини, в її чуттєвій продуктивності — себто в естетичній істині міфів, а також у первинності практичних мистецтв. З цією переоцінкою міфотворчої фантазії як форми подолання природи, Віко, про вплив якого у XVIII столітті знаємо небагато, випереджає посталу в той самий час нову науку, що спиралася на чуттєве пізнання, — естетику. Втім, Віко, який пише, що початок наук слід шукати в світі мистецтв, водночас ініціює «розрив із традиційним переконанням, що теорія виростає з дозвілля окремої людини». *Nuova scienza* підпорядковує практичну допитливість теоретичній, а відкритий характер *facere* — самотній рефлексії *invenire*[2]. Внаслідок такої переоцінки найвищу позицію в галереї героїв поезису починає займати Геркулес, а зовсім не Прометей[3]. І це відсилає нас до того етапу в історії поезису, коли було знято протиріччя між вільним поетичним вмінням та несамостійною, суто репродуктивною, працею, а крім того, нарешті осмислено «всю так звану світову історію (...) як витвір людини шляхом людської праці»[4].

Німецький ідеалізм найчіткіше після Гегелевого тлумачення історії як «діалектики понять» виразив таке розуміння поезису. Та, крім того, він розпочав і процес відмежування економічного поняття праці від комунікативного поняття практики, а також поступового вивищення першого — аж доки Маркс не довершив зміну античного цінового відношення. В нього з'являється праця, предметна дія як чиста продуктивна діяльність, яку вивищують над будь-якими теоріями, а також над політичними та комунікативними діями. В цьому процесі зазнають переоцінки й відношення технічного та естетичного продукування. Кантове розмежування вільного мистецтва та ремісництва, як мистецтва для зарібку, походить від опозиції дії / Tun (facere) та діяльності / Handeln oder Wirken (agere). А мистецький твір як «творення через свободу», а також як «гру, себто заняття, яке приємне саме по собі», тут відокремлено від «праці, яка сама

---

[1] Там само. — С. 17.

[2] *Fellman.* — 1976. — С. 71, а також при посиланні на Віко: «Invenire enim fortunae est, facere autem industriae» [«вигадка залежить від фортуни, а праця / «роблення» — від наполегливості»] (С. 75).

[3] Там само. — С. 73: «Хоча тут згадано викрадення вогню Прометеєм (...), та акцент із відкриття вогню зміщується до його зберігання та застосування. А полягають вони, як пише Віко, в спалені пралісу, і вбивство Геркулесом немейських левів тлумачиться саме так».

[4] *Marx K.* Ökonomisch-philosophische Manuskripte. — 1844 // Marx-Engels-Werke. — Т. 1. — 1973.

по собі неприємна (обтяжлива) й приваблює лише своїми наслідками — скажімо, зарібком» (той самий автор, § 43). Таким чином гра — як діяльність заради себе самої — стає визначальною рисою для мистецького творення, займаючи місце дозвілля, що його як споглядальне позиціонування та умову *theoria* в аристотелівській традиції праксису протиставляють несамостійній праці або продукуванню твору[1]. Таке дуже типове для німецького ідеалізму *пояснення естетичної діяльності через поняття* самодоцільної гри не зникає цілковито після матеріалістичного повороту.

Коли процес економізації праксису дійшов до того, що предметній дії (*facere* як виготовленню) почали надавати безсумнівну перевагу над комунікативною діяльністю (*facere* у розумінні Віко), молодий Маркс в одному з пасажів своїх «Економічно-філософських рукописів», що стали знаменитими лише згодом, починає апелювати до ідеалістичного розуміння естетичного вміння, щоби позначити працю як власне людську діяльність, хоч і відчужену через егоїзм володіння. Праця відрізняє людину від тварини, яка виготовляє щось лише для своїх безпосередніх потреб і співрозмірно зі своїм видом. Людина ж продукує щось не тільки з фізичної потреби; до того ж, вона «вміє продукувати співрозмірно з кожним видом й здатна всюди застосовувати до предмета адекватну йому мірку; відтак людина формує / творить щось за законами прекрасного»[2]. Цим Кантове «творення в свободі» (Hervorbringung in Freiheit) як мистецьке продукування поширено на всю діяльність виготовлення, пов'язану з людською працею. Ба більше, — молодий Маркс підніс діяльність виготовлення, або ж «предметну діяльність», до статусу естетичної діяльності. Іншими словами, він почав інтерпретувати технічне продукування за «іманентною міркою» мистецького продукування. Відтепер формування прекрасного в процесі праці мало задовольняти спільну потребу людини — «бути в світі по-домашньому і як удома», — що в Гегелевій естетиці було привілеєм мистецтва[3]. Для молодого Маркса праця є справжнім «воскресінням природи», адже при творенні прекрасного людина олюднює (vermenschlicht) природу, дає змогу людям через свої продукти втілити поетично засвоєну природу як свій «твір і свою дійсність»[4]. Це зняття опозиції технічного та естетичного поезисів можна розглядати як утопічну кінцеву мету Марксової історії філософії 1844 року. Але й функцію досвіду естетичного сприйняття — себто «формування за законами прекрасного» — в діалектиці освоєння природи можна інтерпретувати по-іншому. Адже мистецьке продукування не так піддається відчуженню через володіння (себто через приватну власність), як праця; тож мистецтво зберігає за собою можливість невідчужуваної праці й упродовж історії відчуження. Хіба ж саме ставлення до мистецтва не дозволяє таке «володіння, мовби в тебе нічого нема» (якщо прийти на допомогу твердженням раннього Маркса з Павловою теологією)? Насправді ж твердження, що людина «може вільно ставитися до свого продукту», стосу-

---

[1] *Mitteltraß*, у доповіді на семінарі, про який згадано в посил. 1.

[2] Marx-Engels-Werke. — *T. 1.* — *C. 517.*

[3] Маркс застосовує в своїй діалектиці освоєння природи визначення, згадане в Гегелевій естетиці під назвою «Мистецький твір як продукт людської діяльності» («Das Kunstwerk als Produkt menschlicher Tätigkeit». — III A, 1).

[4] Marx-Engels-Werke. — T. 1. — C. 538.

ється мистецьких творів усіх часів. Мова як про продуцента, для якого продукт його праці в мистецькому творі не може перетворитися на чужу, протиставлену йому, силу, так і про реципієнта (адже потреба чи насолода найочевидніше втрачають «свою егоїстичну суть» в естетичному сприйнятті)[1]. Мистецький твір, якщо тлумачити його таким чином, мабуть, міг би слугувати матеріалістській естетиці як парадигма невідчужуваної праці, що здатна зберігати уявлення вільної продуктивності та смисло-змінної рецептивності в етапах відчуженої матеріальної праці. І все ж марксистська естетика не зуміла скористатися цими ідеями, опинившись у сфері впливу економічного редукціонізму, і в історії поезису вбачала лишень аспект експлуатації. Такі спроби поновилися лише тоді, коли оновлена матеріалістська естетика Бен'яміна, Адорно, Блоха та Маркузе знову почала шукати в мистецтві «promesse du Bonheur» [обіцянку щастя], а відтак і шанс для зняття відчуження будь-якої праці.

Процес зміни значення поезису, що від 1900 року супроводжував авангардизм емансипованих мистецтв і дедалі швидше змінювані мистецькі напрямки, можемо тут окреслити з позицій естетичної теорії Валері. Його есей «Léonard et les philosophes» («Леонардо та філософи») 1929 року довершує поетичну теорію *construire* і показує горизонт можливостей, що відкривається сучасному мистецтву після того, як воно переступило останні позиції класичної естетики: «La Beauté est une sorte de morte. La nouveauté, l'intensité, l'étrangeté, en un mot, toutes les valeurs de choc l'ont supplantée... les œuvres ont pour fonction de nous arracher à l'état contemplatif, au bonheur stationnaire don't l'image était jadis intimement unie à l'idée générale du Beau... On ne voit guère plus de produits du désir de "perfection"» [«Краса — своєрідна смерть. Її заступили новація, інтенсивність, чужість, — одне слово, всі цінності приголомшливого удару... функція творів тепер — відривати нас від споглядального стану, від постійного щастя, образ якого колись був тісно пов'язаний із загальним уявленням про прекрасне... Ми вже не бачимо продуктів бажання "досконалості"»]. (I, 1240/41). З метафізикою вічного прекрасного мистецтво вийшло на новий шлях, поступившись довершеною формою естетичного предмета, з попереднім істинним ідеї — наслідувальним творенням митця, а з ідеалом непорушного споглядання — байдужістю реципієнта. Мистецтво звільняється від вічної субстанціальності прекрасного, «перетворюючи нездатність дати визначення (ce qui est indéfinissable dans les choses [«те, що не піддається визначенню»]) на посутню ознаку прекрасного»[2]. Воно звільняється від взірця теоретичного пізнання істини, *connaître* філософії — тут Валері доводить до кінця «The Philosophy of Composition» («Філософію творчості» 1984) Едгара Алана По[3], — заперечуючи перевагу смислу над формою в процесі естетичного продукування: «Le philosophe ne conçoit pas facilement que l'artiste passe presque

[1] Там само. — С. 540.

[2] *Blumenberg*. — 1964. — С. 307, із посиланням на Валері (II 68 і).

[3] Також див.: *Friedrich*. — 1956. — С. 51: «Зміни, здійснені По, полягають у тому, що він змінив перейняту з давнішої поетики послідовність поетичного процесу. Те, що здається результатом, «форма», перетворюється на джерело вірша; те, що видається джерелом, «смисл», — стає результатом».

indifférement de la forme au contenu et du contenu à la forme: qu'une forme lui vienne avant le sens qu'il lui donnera, ni que l'idée d'une forme soit l'égale pour lui de l'idée qui demande une forme» [«Філософові важко зрозуміти, що художник майже байдуже переходить від форми до змісту і від змісту до форми; що форма постає перед ним ще до смислу, якого він надасть їй, а ідея форми в нього дорівнює ідеї, яка вимагає форми»]. (I 1245). Й нарешті мистецтво позбавляє естетичну рецепцію її споглядальної пасивності, роблячи самого реципієнта учасником творення естетичного предмета: поезис відтепер означає процес, у якому реципієнт стає співтворцем твору. Втім, це лише найпростіший зміст провокативної, герменевтично несправедливо заперечуваної сентенції: «Mes vers ont le sens qu'on leur prête» [«Мої вірші мають смисл, якого їм надають»] (I, 1509).

Валері ще раніше зобразив цю зміну в історії поезису в «Eupalinos ou l'Architecte» («Евполінос, або архітектор», 1923). Він дає тут Сократові змогу в сучасному «Dialogue des Morts» («Діалозі мертвих») пояснити, чому ж, отримавши шанс другого життя, той надав би перевагу продуктивній праці архітектора над споглядальним пізнанням філософа. А те, як при цьому крок за кроком руйнується Платонова онтологія естетичного предмета, показав Г. Блюменберг у своїй еталонній інтерпретації[1]. Я звернуся до його тлумачення *objet ambigu* [невизначеного предмета], адже це може допомогти нам показати поезисну діяльність, яку, з огляду на прагматичний розвиток образотворчого мистецтва в XX столітті, починає здійснювати споглядач. «Невизначений предмет» у діалозі Валері — річ, викинута з моря на берег: «une chose blanche, et de la plus pure blancheur, polie, et dure, et douce, et légère» [«річ біла, і то найчистішої білості, гладенька, тверда, приємна і легка»]. (II, 118). Знахідка породжує в молодого Сократа ланцюжок міркувань, який не має завершення: «Це річ, якій бракує пояснюваності в рамках Платонової онтології. Сократ бачить це відразу: це предмет, який нічого не нагадує і все ж не є безформним» (С. 301). Питання природного чи штучного походження, яке в античній онтології завжди було вирішуваним, тут не знаходить відповіді. Це змушує Сократа, зважаючи на багатозначність цього предмета, що ліквідує межу між мистецтвом та природою, вирішити, як він має ставитися до своєї знахідки: з запитанням чи насолодою, теоретично чи естетично? Естетичне позиціонування «завжди задовольняється одним рішенням, яке не є з'ясуванням даності, а свідомо дає змогу залишити невизначеність інших можливостей, тоді як теоретична гіпотеза обтяжена можливістю інших рішень, які її перевершують і жодне з яких вона колись не зможе виключити; а це руйнує їх верифікацію» (С. 138). Сократ у тексті Валері зрештою кидає *objet ambigu* назад у море, перетворюючись таким чином на філософа; а відповідь на запитання, чим поезис природи відрізняється від поезису мистецтва, він намагається дати за допомогою теорії, що утверджує твір природи як довершену в кожен момент форму, а твір мистецтва — як завжди одне з можливих рішень нескінченного завдання (С. 304–308). Тут парадигма *objet ambigu* цікавить нас з огляду на нове запитання, яке можна поставити Валері: мова про значення цієї парадигми для сучасного розвитку образотворчого мистецтва. Парадигми, з якою ми стикаємося на кожному кроці, але вже в нових умовах, показових для найновішої фази історії поезису.

[1] *Blumenberg.* — 1964.

Ця історична перспектива стане очевидною, якщо пригадати, що рух дадаїстів за допомогою такого невизначеного предмета, як «Велосипедне колесо» Марселя Дюшана (1913), поп-арт — «Прапором» (1954) Джаспера Джонса, оптичне мистецтво — завдяки вібруючій оптичній сітці (1951, початок кінетичного періоду) Віктора Вазареліса щоразу по-новому шокують глядача: себто щоразу ставлять перед ним інший *objet ambigu*, який руйнує не лише межу між мистецтвом та природою, а й межу між мистецтвом та дійсністю. Цей розвиток модерних мистецтв не можемо адекватно проаналізувати за допомогою традиційної естетики відображення. Для його розуміння необхідний був розвиток рецептивної естетики, що, вийшовши за межі традиційних критеріїв споглядальної позиції, зуміла б осмислити естетичну діяльність, якої вимагають від споглядача, в новому розумінні поезису суб'єкта сприймання. Історія досвіду естетичного сприйняття, яку колоквіум «Поетика та герменевтика III» розглядав в історичній зміні спектру від красних до вже не красних мистецтв як «процес відмежування мистецьки талановитого»[1], після Гегелевого сумнозвісного прогнозу «кінця мистецтва», взяла поворот на втрату предметності (Entgegenständlichung). Це призвело до того, що, разом із прекрасним як найвищим утвердженням класичного мистецького ідеалу, було повністю ліквідовано й межі між мистецьким твором та позамистецькою дійсністю[2]. З довершенням утрати предметності естетичний статус і сам стає проблемою, а споглядач опиняється кожного разу в ситуації, коли він змушений сам ставити собі запитання, і, опиняючись перед *objet ambigu*, щоразу вирішувати, чи цей предмет *ще* або *вже* може претендувати на статус мистецького твору.

Якщо рух дада вперше подає предмет позамистецької дійсності — як от колесо з-під велосипеда Дюшана — як мистецький твір, то митець редукує свій естетичний акт до майже секундної дії вибору переднього колеса (а також його встановлення на стілець). Натомість від глядача вимагають неспівмірної затрати: він зможе лише тоді й лише тією мірою естетично насолоджуватися *objet ambigu*, якщо викличе в пам'яті попередній канон красних мистецтв, аби змогти сприйняти цю провокацію антимистецтва; а також залежно від того, чи захоче він ставити наступні запитання, які нададуть значення цьому предмету (що сам по собі нам байдужий). Ця запитальна рефлексія (das fragende Reflektieren) та рефлексивна насолода (das reflektierende Genießen) не можуть мати завершення; вони не провадять до остаточної відповіді або, тим паче, до задовільного визначення того, що мало би вказувати на «мистецький характер». Придатною для естетичної насолоди тут є лише поезисна діяльність глядача, а зовсім не предмета, про який сам Дюшан каже, що той не має жодного шансу «de devenir beau, joli, agréable à regarder, ou laid» [«стати гарним,

---

[1] *Marquard O.* Poetik und Hermeneutik III. — С. 379; тут я апелюю до 10-ї дискусії («'Op', 'Pop' oder immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst". — С. 691—705).

[2] Макс Імдаль (*Imdahl M.* — 1969) пояснює цей мистецько-історичний поворот, що радикально змінює «відношення доти чітко розмежованих жанрів внутрішньо-мистецького на зовнішньо-мистецькі», через наслідки теорії Кандинського 1912-го року. Він показує, як «велика абстрактність» породжує «велику реалістичність» як присутність реально-предметного, що сама підпадає під критерій великої абстрактності, уможливлюючи таким чином «objet trouvé». Висновок Імдаля такий: «Мистецтво не обов'язково має бути зробленим (як це передбачало давніше поняття мистецтва); його можна відкрити і в незмінених реальних предметах. Велика абстрактність уможливлює мистецько-важливий «objet trouvé» всередині великої реалістичності».

милим, приємним для ока або бридким»][1]. Відтак змінюється співвідношення теоретичного та естетичного позиціонувань, про що і писав Валері в «Евполіносі». Оскільки глядач не може залишити невизначеність *ready-made* саму на себе, а може лише насолоджуватися нею, сприймаючи провокативну принаду запитування, утвердження та повторного відкидання, він переймає сократівську роль і перетворює теоретичне відношення на естетичне. Тут не має вирішального значення, чи він, продумуючи всі можливі запитання, обере відповідь, що, як вважав Дюшан, може спрямуватися на «réinstauration de l'objet dans un noveau domaine» [«переміщення об'єкта в нову сферу»]. Як вважає Макс Імдаль, її можна розуміти як «рефлексію над чистим речовим буттям речі»[2]. Адже з появою такої відповіді постає запитання про відношення між мистецтвом і дійсністю. Досвід «речового буття речі» також не може надати *ready-made* жодного особливого статусу, адже він завжди був відкритим для філософської рефлексії і знаходив прихисток у платонівській традиції естетики. Ліквідація мистецтва як прекрасної видимості провадить презентовану в *ready-made* дійсність до невизначеності, а видимість і буття (Schein und Sein) стають взаємозамінними. Дюшанів *objet ambigu* ставить естетичну діяльність перед невирішуваним завданням, адже в сполученості своїх ознак вона лишається індиферентною; а відтак не зникає можливість, що новий *objet trouvé* [«знайдений предмет»] знову не поставить того ж запитання: за яких умов ізольований об'єкт набуває мистецького характеру, а естетичне, відповідно, може стати подією?

«Is it a flag or is it a painting?» [«Це прапор чи картина?»]. Цим запитанням (із численними варіаціями) Джаспер Джонс зі своїми зображеннями прапорів завів поезисну парадоксальність у часто обговорювану «кризу ідентичності»[3]. Вибравши американський прапор — найзнаменитішу емблему й перше «загальне місце» всього відкритого світу — він зробив мистецький акт, як і сам предмет, анонімними. Мірою того, як «композиційні якості перейшли в якості речові», та з «ліквідацією перших у других», манера виконання стає такою ж банальною, як і сам предмет. Коли ж рамки малюнка починають ототожнюватися з межами прапора, виникає парадоксальна ідентичність твору й дійсності, яка вимагає від споглядача дійсного напруження[4]. Він знову заплутується в *circulus vituosis* [порочне коло] запитань, на які не може відповісти простими «так» або «ні». Це стається не залежно від того, чи він, як історично поінформований реципієнт, починає пояснювати цей *objet ambigu* за допомогою теорії як подолання попередніх теорій (т.зв. «активне малярство» — action painting) або як їх сповнення (т.зв. «конкретне мистецтво» — art concret)[5]; чи він хоче зрозуміти їх у значенні пізнішого pop art як монументалізовану цитату, що посилається на наше дофабричне довкілля, щоб

---

[1] З «Conversations avec Marcel Duchamps» («Розмов із Марселем Дюшаном»). Цит. за: *Imdahl.* — 1969. — С. 225.

[2] *Imdahl.* — 1969. — С. 226.

[3] Див. також: *Wissman J.* Pop Art oder die Realität als Kunstwerk // Poetik und Hermeneutik III. — С. 507—530, а також: *Imdahl.* — 1969. — С. 214.

[4] *Wissman J.* Poetik und Hermeneutik III. — С. 517.

[5] Також Імдаль (*Imdahl.* — 1969), який інтерпретує зображення прапора Джаспера Джонса як «випадок взаємодії дійсності та мистецтва в значенні конкретного мистецтва», відповідно до дефініції Тео ван Доесбурга (*Theo van Doesburg.* — С. 218).

або прославити його як «другу природу», або зробити його сумнівним у його самоочевидності. Остання альтернатива поновлює одну з добре знаних з історії поезису проблем. Адже поп-демонстрація не випадково нагадує поінформованому реципієнтові про давнішу демонстрацію *objet ambigu* — картину «Грона Зевксиса», — щодо якої у XVIII столітті велася дуже подібна дискусія, а найвідомішими її учасниками були Дідро та Ґете.

Дискусію було розпочато програмою Дідро, складеною для сучасної драми. Драма, вважав він, має досягнути якнайдосконалішої ілюзії дійсності, аби зруйнувати прекрасну видимість класичної театральної сцени. Просвітник Дідро намагався подолати прірву між природною істиною та мистецьким прекрасним, а класик Ґете, посилаючись на анекдот Зевксиса, вважав цю прірву неподоланною[1]. Мовляв, лише зовсім неосвіченому споглядачеві мистецький твір міг здатися твором природи; істинний поціновувач бачить не лише істину наслідуваного, а й переваги вибраного, дотепність зіставлення, надземність малого світу мистецтва. Ґете вирішував парадокс видимості істини через виправдання прекрасної, створеної в композиції, видимості, функцією якої є творення ілюзії вищої дійсності. Дідро натомість зводив видимість природно істиного в прекрасному мистецькому творі до істини наслідуваного (die Wahrheit des Nachgeamten) — себто до прихованої гармонії *système de la nature* («системи природи»), яку великий митець умів розкрити в загальній дійсності. Дідро сподівався розв'язати парадокс видимості істини по-іншому, адже для нього природа речей вже включала ту вищу дійсність, що її, як другу природу, вважав Ґете, мав творити лише митець. Дідро міг би схвалити поп-демонстрацію, адже її метою вважається «інновація самоочевидного»[2]; реципієнт використовує її для того, щоб у «загальних місцях нашого оточення» виявляти таємну гармонію або мистецьку прекрасність споживацького світу споживання, створеного самими людьми.

Відтак новизна поп-демонстрації для історії поезису полягає не так у ліквідації межі між мистецьким об'єктом та об'єктом довкілля (такі спроби робив уже «trompe-l'œil»* у класичному малярстві), як у вимозі до споглядача — з огляду на естетичну байдужість *objet ambigu* — змінити своє теоретичне позиціонування на естетичне ставлення. Така зміна як передумова поетичної діяльності споглядача доповнює формулювання, за допомогою якого Г. Блюменберґ узагальнив дискусію про поп-арт: «Поп-демонстрації показали не те, що все є мистецтвом, а те, що в певній точці розходження з каноном мистецтва все може стати мистецтвом, зокрема, й через виключення з контексту реальності (...) Через майстерний прийом ізолювання поняттю дійсності контексту буде протиставлено хай і не фікцію предмета, але фікцію естетичної якості; естетичне позиціонування зіштовхується не з очевидністю предмета, а з абсурдністю функції, утверджуваної всупереч об'єкту»[3]. Щоб естетично нейтральний предмет міг

---

[1] Див. також: *Jauß*. — 1961, із цитатами з відповідних текстів — зокрема, Ґете «Про істину та ймовірність мистецьких творів» («Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke». — 1979), а також Дідро «Entretiens sur le 'Fils Naturel'» та «Salon de 1763».

[2] *Imdahl*. — 1969. — С. 218.

* «trompe-l'œil» (з фр. дослівно — «перехитрити очі»). Художня техніка, заснована на ілюзії життєподібності; створення з урахуванням перспективи надзвичайно реалістичних образів, які видаються продовженням дійсності (скажімо, намальовані на стіні будинку вікна, двері тощо).

[3] Див.: Poetik und Hermeneutik III. — С. 700.

виконувати естетичну функцію, реципієнт має сам встановити горизонт умов нової генези мистецтва, не залежно від того, чи *objet ambigu* для цього потребує контексту заданої дійсності, канону давнішого мистецтва або ж лише (згідно з аксіомою «whatever else it may be, all great art is about art» [«хоч би чим іще це могло бути, будь-яке велике мистецтво — про мистецтво»]) суперечності між новою та старою теорією мистецтва.

Донедавна Том Вулф використав цей відомий вислів Лео Штайнберґа як ключ для реконструкції розвитку образотворчих мистецтв (починаючи з фовізму, кубізму, дадаїзму 1900-х років й аж до найновіших експериментальних напрямів conceptual art та photo-realism) з одного спільного принципу. Модерне мистецтво — так звучить його парадоксально сформульована теза — виокремилося, відрікшись від будь-якого академічного, реалістичного або предметного кредо, але потім мимоволі компенсувало відкинутий «літературний» характер традиційного мистецтва «мальованим словом» — себто творами, створеними на потвердження теорії: «Modern art has become completely literary: the paintings and other works exist only to illustrate the text»[1]. Якщо поглянути на поезисний процес мистецтва модернізму в світлі цього іронічного опису, то йому (цьому процесу) можна підпорядкувати й зустрічні напрямки (як-от наївне малярство), що, не випадково поставши в той самий час, суперечать теоретичній рефлексивності твору своєю демонстративною відмовою від будь-якої теорії (включно з малярськими техніками від часів Ренесансу), а через надання переваги сюжету (Sujet) тотального світогляду — хай то селянського, екзотичного чи райського — суперечать також «частковому характеру» сучасного мистецтва (Д. Генріх). Відповіддю на зміну теоретичного позиціонування на естетичне ставлення стає повернення від поезисної діяльності до атеоретичної позиції. Поезис та естезис вступають у взаємодію, і стосується це не лише останнього описаного етапу, а й усього загального розвитку мистецтв на межі XIX та XX століть. Тому наш огляд історії досвіду естетичного сприйняття, в якому з причин економії виокремлено перспективу поезису, найкраще завершити міркуваннями про *plaisir esthétique* («естетику задоволення») Валері, де взаємовплив поезису та естезису описано з урахуванням модерного повороту від споглядального до поезисного споглядача. Насолода естетичного відношення, як сказано в «Discours sur l'esthétique» («Розмовах про естетику», 1937), — це «le type même de cette confusion ou de cette dependence réciproque de l'observateur et de la chose observée, qui est en train de faire le désespoir de la physique théorique (...) un plaisir qui peut irriter l'étrange besoin de produire, ou de reproduire la chose, l'événement ou l'objet ou l'état, auquel il semble attachée, et qui deviant par la une source d'activité sans terme certain» [«сам тип тієї плутанини, або тієї взаємної залежності спостерігача і спостережуваного предмета, залежності, що доводить тепер до відчаю теоретичну фізику (...) насолода, що може породити дивну потребу творити або відтворювати предмет, подію, об'єкт чи стан і стає завдяки цьому причиною діяльності, яку годі точно охарактеризувати»] (I, 1298—1299).

---

[1] [«Модерне мистецтво стало цілком літературним: картини й інші твори існують, лише щоб ілюструвати текст»] // *Wolfe T.* The painted Word — what you see is what they say // Harper's Magazine. — 1975. — С. 66—92 (попереднє видання його книжки «The Right Stuff»).

6. Естезис: рецептивна сторона естетичного досвіду (voir plus de choses qu'on n'en sait)*

«Media are not mediations»**: нові мас-медіа теперішнього мистецтва не лише підірвали стару культуру читання буржуазної ери. З переважанням знака над словом, з шоковим впливом та надміром сприйняттєвої принадності, яка витісняє розуміючу насолоду від читання, з маніпулятивною владою інформацій, що лише накопичуються, не інтегруючись більше в персональні спогади, вони починають загрожувати і формуванню естетичного досвіду в традиційному сенсі. Не лише зловісний, саме в найновіші часи знову обіцяний «кінець мистецтва», а й сумніви щодо класичних функцій естезису позначають нинішню ситуацію досвіду естетичного сприйняття, й Джофрі Гартман донедавна виразно засвідчив це у своїй праці «The Fate of Reading» («Доля читання»)[1]. Вочевидь, сподівання, які сорок років тому Вальтер Бен'ямін пов'язував із ліквідацією автономного мистецтва, не справдилися. Мовляв, модерні технології та засоби репродукування призведуть не лише до руйнації аури як самотнього сприймання класичного мистецького твору, але можуть мати й цілком позитивні наслідки — як-от «приземлене просвітлення матеріалістичного, антропологічного натхнення» в формі нового мистецького досвіду сприйняття — вже не езотеричного, а відкритого для мас, такого, що ввійде в політичну практику[2]. Втім, від руйнації аури для звільненого масового мистецтва та колективної рецепції мистецтва бере початок і загострене «відчуття аналогічного (gleichartig) в світі»[3]. Та навряд чи це передбачає отримання нового чуттєвого й водночас комунікативного досвіду, який би не мусив постійно утверджуватися, протиставляючись споживацькому світу та пристосуванню до нього.

Екран як репродуктивне явище максимально наблизив усе розмаїття далей і не лише повністю реабілітував Бен'амінове поняття аури, а й поставив під сумнів нову мистецьку цінність — документальність: «Indeed, the copy or fake may now be sharper than the original. So the image on the screen, undimmed by memory or the confusion of life, revives a simulacrum of the past brighter in photographic brilliance than the actual happening could have been»[4]. Зважаючи на нові умови технічного перевороту, що розкрив людському чуттєвому сприйняттю непередбачувані царини сприйняттєвого досвіду, змін зазнає і амбівалентність естетичного сприймання, добре знана з давнішої традиції. З одного боку, фотографія, чиє камера-око робить досяжним оптично-несвідоме, затримуючись на миттєвому і фік-

---

* «Бачити більше, ніж знаєш».

** «Медіа не є посередниками» (*англ.*).

[1] *Hartmann.* — 1975. — особл. С. 252.

[2] «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit» (1936) // *Benjamin.* — 1980. — I. — 2; цит. за: Der Surrealismus (1929). — 1980. — II. — 1. — С. 297.

[3] *Benjamin.* — 1980. — II. — 1. — С. 480.

[4] [«Насправді копія або підробка тепер може бути чіткішою за оригінал. Скажімо, образ на екрані, не приглушений пам'яттю або життєвим сум'яттям, оживляє симулякр минулого у яскравішому фотографічному блиску, аніж його могла мати справжня подія»] // *Hartmann.* — 1975. — С. 253.

суючи випадкове[1], а також фільм, який завдяки таким допоміжним засобам, як «близький план» або цейтлупа, вихоплює незнані виміри та чуттєві сфери простору та руху, знімає з досвіду естетичного сприйняття всі обмеження, що здавалися природними в багатовіковій традиції. З іншого боку, ця несподівана емансипація чуттів унаочнила той факт, «що існує інша природа, яка промовляє більше до камери, ніж до ока»[2]. Із розкриттям досі не знаних реальностей з'являється і можливість непомітно маніпулювати свідомістю реципієнта за допомогою нових принадних спокус.

Це дає змогу пояснити, чому нині значно більше, ніж будь-коли досі, розходяться насолоджувальне та критично-рефлексивне позиціонування публіки. Датований вже XIX століттям розквіт розважальної літератури, кітчу або мистецтв, призначених для якнайшвидшого споживання (пошук яких в естетичній практиці давніших епох провадить лише до незвичайних аналогій), є протилежним щодо l'Art pour l'Art («мистецтва для мистецтва») явищем. Явищем, яке можна пояснити як наслідок або відповідь на початок «культурної індустрії» (одним із перших свідчень «Art industriel» / «індустріального мистецтва» є стаття Сент-Бева 1839 року про роман-фейлетон)[3]. Якщо доавтономне мистецтво давало змогу розмежувати суто розважальну та чисту естетичну функції лише в її крайніх проявах, то загострення протиріччя між суто споживацькою та суто рефлексивною мистецькою продукцією стає центральним для естетичної практики після «кінця ери мистецтва». Найбільше розходяться в оцінці цього протиріччя екзотерична та езотерична модерні естетики Вальтера Бен'яміна й Теодора Адорно. Відтоді запитання «як можна подолати розрив між масовим мистецтвом та езотеричним авангардом?» стає головною проблемою естетичної теорії. Зіткнувшись із цією найновішою кризою естезису, в якій мистецтво стає жертвою критики ідеології або ж тимчасовим прихистком для "happy few" [«щопти щасливців»], вона розвивала переважно ті теорії, що апелюють до утопій майбутнього мистецтва або ж радять повернутися до відособленого мистецького досвіду аури.

Цій альтернативі Дітер Генріх протиставив інший діагноз мистецтва модернізму. З одного боку, він пов'язаний із невичерпаними підходами психологічної естетики, закоріненої в аристотелізмі. З іншого ж боку, здійснивши критичну ревізію Гегелевої філософії мистецтва, Генріх запозичив із неї та розвинув категорії частковості (Partialität) та рефлексивності, що здаються адекватнішими для найновішого розвитку мистецтв. За Генріхом, тогочасне мистецтво можна вважати новим «поза підозрілою схемою поступального руйнування та передбачення поступу». Іншими

---

[1] Як показав Зигфрід Кракауер у своїй кіноестетиці, проінтерпретувавши це як «визволення психічної реальності».

[2] *Benjamin.* — 1980. — II. — 1. — C. 500.

[3] Есей «La littérature industrielle» («Індустріальна література», 1839) коротко констатує, що романтизм завершився, година «чистого мистецтва» минула, а література не лише перетворилася на торгівлю, а й, комерціалізувавшись, відмовилася від критики — іншими словами, зійшла до рівня реклами: «l'industire pénètre dans le rêve et le fait à son image, tout en se faisant fantastique comme lui; le démon de la propriété littéraire monte les têtes» [«Індустрія проникає в мрію й перетворює її за своєю подобою, ставши фантастичною, як і вона; демон літературної власності опанував голови»]. (*Sent-Beuve.* Choisir les meilleurs texts. — Bruges, 1936. — C. 183). — В. Бен'амін пояснював принцип «l'Art pour l'Art» як бунт нонконформістів, які намагалися «зробити мистецтво невразливим до розвитку техніки» (*Benjamin.* Schriften. — Frankfurt. — 1955. — I. — C. 419).

словами, його можна розглядати як спробу «зробити світ апаратів, технічно виготовлених матеріалів та універсальної інформації, яка пронизує та змінює всі мови і перевершує успадковані уклади життя, стерпним і добре знаним, перетворивши його на основу щораз ширшого відчуття життя»[1]. Подальший же огляд історії естезису має показати, які інтерпретації модерного мистецтва уможливлює це твердження. Та варто нагадати, що людське чуттєве сприйняття не є антропологічною константою; воно є історично змінним, і функцією мистецтв віддавна було виявляти в змінній дійсності нові форми сприйняттєвого досвіду або ж протистояти їм. Тож і в розширенні споглядального естезису завдяки поетичній діяльності реципієнта (про що йшлося в попередньому розділі) можна вбачати нову форму досвіду сприйняття, що стало відповіддю мистецтва XX століття на виклики технізованого світу. В цьому ж, також суто оглядовому, нарисі я прагну показати історичну зміну в рецептивному досвіді естетичного сприйняття. В такий спосіб я сподіваюся доповнити теоретично-історичний вимір попереднього розділу (про поезис) перспективою естетичної практики[2].

Спроба описати історичну зміну естезису через його поетичні реалізації наштовхується на герменевтичну складність: естетичне сприйняття завжди конкретизується в поезії та мистецтві, та лише в рідкісних випадках стає предметом безпосереднього розгляду. Тож реконструювати його можна, лише вийшовши за межі аналізу естетичної будови. Цей аналіз включає і попередню історію тлумачення тексту, та водночас перевершує орієнтовану на зображення інтерпретацію завдяки такому запитанню: яким чином естетичний предмет поступово стає для реципієнта цілістю і як може розкрити його бачення світу або ж його сферу смислу (Sinnbereich)? Чи можливо таким чином de facto осягнути минулий — сучасний для тексту — досвід сприйняття реципієнта? Для відповіді на ці запитання потрібні документальні свідчення про особливості смислового сприйняття в минулі епохи — свідчення, яких зазвичай бракує. Але якщо ми в принципі можемо знати щось про історичні зміни в минулому людському смисловому сприйнятті, то з'ясувати це найлегше через досвід естетичного сприйняття. Пізніший реципієнт може з'ясувати, яке сприйняття естетичного об'єкта передбачено самим текстом. Та поступово, в міру того, як зображений світ розкриватиметься перед ним у своїй інакшості, йому доведеться мати справу з досвідом, що вже не буде для нього звичним. Власний і чужий способи бачення передаються через естезис: чужий спосіб рецепції розкриває власному поглядові горизонт сприйняття інакше побаченого світу. Пояснити цю герменевтичну функцію естезису допомагає Жан Старобінський. У своїй «Вуалі Поппеї» («Le Voile de Poppée») він пише про те, що людський погляд за своєю природою не є незацікавленим; йому не досить безпосередньо зображеного, тож він піддається спокусі відсутнього, намацує досі приховане, — іншими словами, є «un appétit de voir davantage» [прагненням подальшого бачення][3]. Міф

[1] *Henrich.* — 1966. — С. 12.

[2] Тут я апелюю до цілей естезису, визначених при феноменологічній інвентаризації (див. Розділ А I).

[3] *Starobinski.* — 1961. — С. 9—27.

про Поппею, від чиєї сліпучої краси не могла врятувати навіть вуаль, як і міфи про Орфея, Нарциса, Едипа, Психею, Медузу апелюють до цієї енергії зачарованого погляду й посилюють спокусу через осяжну близькість — досяжність, хай і не сьогодні, а лише згодом, і хай навіть ціною смерті від засліплення. Естетичне сприйняття втрачає цю енергетику погляду, сублімуючи бажання бачити й бути побаченим у «поетиці погляду», й сприяє процесові, що провадить мистецький естезис від відкриття до відкриття[1].

За перший приклад я обрав відомий опис щита в «Іліаді» (див. 18, 478)[2]. Тут нам полегшено процес сприйняття естетичного об'єкта, адже бачимо народження щита Гомерового Ахілла в процесі праці Гефеста. Поезис вмілого бога спрямовує естезис людського споглядання: «Приготував насамперед він щит — міцний і великий, // Гарно оздоблений всюди, ще й викував обід потрійний» (р. 478). Спершу оповідач спрямовує наш погляд на цілість космосу з усіма його сузір'ями: «Землю на нім він зобразив майстерно, і небо, і море, // Сонця невтомного коло, і срібний у повені місяць. І незліченні сузір'я, що неба склепіння вінчають». Далі в контрастних сценах постають сфери людського життя, пов'язані з найвищими цінностями: мир і війна (унаочнені через два міста); потім сільське буття (впорядковане в ділянках піль, виноградників і пасовиськ, розділених також за формою діяльності людей: орання, косарство, збір винограду, випасання корів і овець); зрештою, критський танок. Отож сфера вільної гри увінчує всі види життєвої діяльності. А світ, що розкривається перед нами концентричними колами, досконало впорядковано; для естетичного сприйняття кожну зображену частинку відокремлено й висвітлено однаково чітко, а зв'язок частин у цілому є безпосереднім і сповненим смислу завдяки гармонії протиставлень (неба й землі, війни та миру, міста й села, праці й гри), а відтак не потребує жодного тлумачення.

Та якщо зважити на герменевтичну різницю, то побачимо, що ця гідна подиву перспектива не відповідає звичному порядку споглядання просторової та часової очевидності. Від цієї тези відштовхувався і К. Райнгардт, пишучи таке: «Людське життя, яке Бог-творець зображає концентричними колами, між небом у центрі та океаном скраю, є піднесеним, "прекрасним" життям»[3]. Адже в центрі поля постає не лише небо як таке, а й земля та море, а відтак і весь космос, — аж доки перспектива не зміниться, й світ розкриватиметься — щоправда, відтепер лише поступово — в сценах людського буття, а завершиться знову ж океаном. Таким чином, океан фігуруватиме двічі — на краю і в центрі щита. Вочевидь, гомерівський естезис увів неперспективне споглядання всеохопного цілого: най-

---

[1] *Starobinski.* — 1961. — С. 17: «Le regard constitue le lien vivant entre la personne et le monde, entre le moi et les autres; chaque coup d'œil chez l'écrivain remet en question le statut de la realité (et du réalisme littéraire), comme aussi celui de la communication (et de la communauté humaine)» [«Погляд становить живий зв'язок між індивідом і світом, кожен погляд письменника ставить під сумнів статус реальності (й реалізму в літературі), а водночас і статус комунікації (і людської громади)»].

[2] К. Райнгардт здійснив неповторну інтерпретацію цього уривку. Див.: «Der Schild des Achilleus» // Freundesgabe für E. R. Curtius. — Bern, 1965. — С. 67—78; Переклад «Іліади» укр. Бориса Тена цит. за: *Гомер.* Іліада. — К.: Дніпро, 1978.

[3] Там само. — С. 9.

ближче, як і найдальше, постає на щиті Ахілла однаково повним і теперішнім. Це стосується і часовості: якщо унаочнити епічну тягліcть, то побачимо, що в гомерівському описі немає подієвої послідовності (посів і збирання врожаїв можуть спокійно фігурувати поруч). Складається враження, що певна картина розтягує одну й ту ж подію через зображення її численних етапів (випасання худоби, полювання на двох левів, початок переслідування), а потім зупиняється в точці кульмінації (сцена, коли пси лякаються появи хижака). Опис обставин (як-от народне зібрання на базарній площі) несподівано переходить у розповідь про послідовність подій (скажімо, судовий процес — суперечка про відшкодування грошей). Тож сучасний реципієнт може просто забути, що все детально розказане слід охоплювати єдиним поглядом на щит.

Середньовічний естезис (досить пригадати хоча би т. зв. «множинну сцену» / Simultanbühne) дає змогу сприймати часово розрізнене таким чином, що події, по-різному від нас віддалені, опиняються поруч і водночас дають нам уявлення про хронологічний чи подієвий порядок. Для гомерівського ж естезису властиве якраз нерозрізнення давнішого та пізнішого. Давніше є не менш чуттєво повним, аніж пізніше; початок є не менш довершеним, аніж середина чи кінець. Інакше кажучи, те, що постійно привертає погляд, скерований описом щита, постає в повноті тут-і-тепер і відповідає значенню гр. слова *kalos* («те, що вдається, що постає в найвищій повноті чуттів»)[1]. Те, що показано в такому естезисі, прекрасне не лише через зображення — як творіння вмілого Гефеста, — а й саме по собі. Сцени людського буття перетворюються на відображення «піднесеного життя» як завдяки красивому розташуванню на щиті Ахілла, так і завдяки аристократизмові (скажімо, відсутність у зображенні нижчих повинностей), а також через вибір ідеального моменту: «Життя від сцени до сцени сягає кульмінації в одному миттєвому погляді: поданий орачам живильний напій; трапеза женця; піднесення скіпетра судді Ґеронту; зіткнення обох військ; пісня Ліноса, яку хлопчик співає читачеві; співак, який творить супровід танцям»[2].

Незвичність гомерівського естезису для сучасного погляду буде тим очевиднішою, якщо зіставити його зі старозавітним стилем розповіді (як це зробив Ерих Ауербах[3]). Впорядкований опис у Гомера, який довершує кожну деталь, нічого не залишає в невідомості, не знає заднього плану й повністю виражає кожну емоцію у впорядкованій мові (навіть коли зовнішня дія аж надто напирає), змушує сучасного реципієнта затримуватися в кожній точці руху, перешкоджаючи його напруженому очікуванню. «Акт ретардації» в епосі змушує, навіть насолоджуючись, викреслювати зі свідомості все, що могло передувати зображеному або ж може відбуватися після нього: «Те, що він розповідає, є єдиним теперішнім у цей момент і цілковито наповнює місце дії та свідомість»[4]. Розповідь на більш ніж 70 строф про походження рубця, який може викрити Одісея в критичний момент його повернення додому (коли стара няня Евриклея миє йому ноги) не є «вставкою» в значенні сучасної перспективи «повернення в

---

[1] Про історію поняття «kalos» див.: *Fuhrmann M.* Poetik und Hermeneutik III. — С. 585.

[2] *Reinhardt K.* — Там само. — С. 71.

[3] *Auerbach.* — 1946. — особл. С. 29.

[4] Там само. — С. 9.

часі» (Rückblende). Цей опис відразу стає найважливішим — теперішнім, яке саме сповнюється і собою ж насолоджується. Ще більшою мірою це стосується опису щита в «Іліаді»: автор, на відміну від «Енеїди» Вергілія, не показує, що станеться зі щитом у майбутньому, а саме через непов'язаність із існуванням та діями Ахілла розкриває загальний смисл: «погляд на неперервність життя, не пов'язаний з жодним часом, який лишається безіменним, не належить ані минулому, ані легенді, яка перетриває героїчний занепад»[1]. Естезис, якщо розуміти його як насолоджувальну затримку в теперішній повноті явища, втілюється тут найповніше.

Якщо естезис — як насолода сповненим теперішнім — відповідає античному поняттю дійсності як «реальності миттєвої очевидності»[2], то з Ауербахового стильового аналізу можемо зробити висновок, що старозавітні розповіді (зокрема, про Ісаакове жертвоприношення) не просто обґрунтовують трохи відмінний тип естезису, а й суперечать естетичному сприйняттю загалом. Відсутність опису заради нього самого, невисловленість намірів та емоцій (їх можна лише відгадати), недостатня подієвість, наявність додаткового значення дій — все це спонукає розтлумачити несказане; а передумовою цього стає вимога істинності, яка розкривається не в миттєвому, а в прихованому зв'язку між минулим і майбутнім. Для такого поняття дійсності — як неосяжної, лише вірою «гарантованої реальності»[3], — знайшли відповідну форму естезису лише тоді, коли нова християнська поезія та мистецтво починають наочно зображати незримі реальності та інстанції віри. Античність, натомість, залишила по собі ще одну парадигму досвіду естетичного сприйняття, яка передує відкривавчій (entdeckende) функції естезису. Мова про одісеївський міф про сирен, які своїм неймовірним співом спокушають на смерть тих, хто пропливає повз:

Ну-бо, спини корабель, щоб послухати нашого співу.
Не пропливав тут ніхто на своїх кораблях чорнобоких,
Поки солодкої пісні із уст він не вислухав наших, —
Нею утішений, далі пливе він, дізнавшись багато.
Знаємо все-бо ми, що довелося у Трої просторій
З волі богів і аргеям, також, як троянцям, зазнати.
Знаємо й те ми, що діється скрізь на землі многоплідній.

(12, 185)

Одісей, якого з власної волі прикували до щогли, аби він без найменшого ризику міг насолоджуватися солодким співом сирен, в контексті гомерівського епосу займає становище, в якому бажання радості та знання — естетична й теоретична допитливість — ще нероз'єднані. Сирени, які спершу були смертельними примарами, дещо схожими на упирів, завдяки Гомерові погарнішали й піднеслися до двозначного образу еротич-

---

[1] *Reinhardt K.* — Там само. — С. 72.

[2] Див.: *Blumenberg H.* Poetik und Hermeneutik: «Античне поняття дійсності, що, не будучи тотожним із Платоновим ученням про ейдоси, уможливлює його, передбачає, що дійсне (das Wirkliche) як таке представляє себе саме і в мить присутності неминуче постає там у всій своїй переконливості».

[3] Там само.

ної спокусливості та божественного знання[1]. Спів сирен як символ найвищої естетичної втіхи обіцяє знання, що є досяжним для богів і водночас смертельним для людей. Це міфологічне посилення естезису робить очевидною і амбівалентність прекрасного, і несподіване відлуння цього сучасний читач може побачити у відомому «темному» вірші Рільке: «Denn das Schöne ist nicht als des Schrecklichen Anfang» [«Адже ж краса — не що інше, // як початок жахливого»][2].

Хитрого Одісея, який сам може обмежити власну свободу, а відтак, переживши досвід прекрасного, ще й збагачується знаннями, добре задокументована християнська рецепція зазвичай тлумачить із етичної позиції — як захист християнської чесноти, яку не можна відмежовувати від її «повернення додому» («Heimkehr»); як «таїнство очисної небезпеки, яка має побороти життя милості», або ж навіть як інваріант добровільного розп'яття Христа. Зміну в історії рецепції розпочав Климент Александрійський, який зробив Одісея на щоглі «взірцем гуманістичної чулості християнина на противагу еллінській мудрості»[3]. Крок до естетичного розуміння, з яким цей прообраз розкривавчого естезису відмежувався від теоретичної допитливості, потверджується поверненням Монтеня до «істини феномена» й пов'язаного з нею визнання естетичного прагнення, яке не можна задовольнити чуттєво («Il y a déjà du bonheur à connaître le désir comme désir» [«Щастя полягає вже в пізнанні бажання як бажання»]). На противагу багатовіковій моральній мудрості, яка навчає нас не жадати того, що лишається для нас спокусливим, та недосяжним, Монтень хоче, «щоб сирени співали», — адже саме насолода, яку не можна задовольнити через володіння і яка неминуче згасатиме, дає змогу відкрити чуттєвий світ як простір необмеженої естетичної рефлексії[4].

Якщо спробувати визначити межу між античним та християнським канонами естезису в історії мистецького досвіду, то, мабуть, найточніше її визначено у відомому, хоча вже й ретроспективному, судженні з «Підготовчої школи естетики» («Vorschule der Ästhetik»): «Християнство, як Судний День, поглинало весь чуттєвий світ з усіма його принадами, стискало їх до могильного пагорба, до небесного яруса, помістивши на його місці новий духовний світ. Демонологія стала правдивою міфологією фізичного світу, а Диявол — спокусником, що проникає в людей і статуї

---

[1] Див.: *Rahner K.* Odysseus am Mastbaum // Griechische Mythen in christlicher Deutung. — Zürich, 1966. — С. 301.

[2] Укр. переклад Миколи Бажана цит. за: Дуїнянські елегії // *Рільке Р.-М.* Поезії. — К.: Дніпро, 1974. — С. 157.

[3] Див.: *Rahner K.* — Там само. — особл. С. 282, 288.

[4] *Starobinski J.* Montaigne et les masques // Poetik und Hermeneutik VIII. — особл. С. 51: «Que les sirènes chantent! Que les tentations imaginaries miroitent! Il lui plaît de senir sa séparation et son idigence, *mais sans vouloir combler le manqué par la possession*, L'espace sóuvre et se creuse pasce que le désir e déploie son élan (...) Ainsi lintervalle créé par l'appel du plaisir absent devient l'espace transparent où peuvent librement jouer les puissances de l'intelligence et du jugement» [«Нехай співають сирени! Нехай виблискують уявні спокуси! Йому подобалося *відчувати* свою розлуку і свою злиденність, але не мати бажання надолужити цю нестачу володінням. Простір розкривається й порожніє, бо бажання розгортає в ньому свій порив... Отак проміжок, створений покликом відсутньої насолоди, стає прозорим простором, де можуть вільно діяти сили розуму й судження»]. Монтень цит. уривок про сирен в «Есеях» (*Essais.* — II. — xii, xvi). — Éd. de la Pléiadè, 1950. — С. 541—698).

богів; усе земне теперішнє розсіялося в небесному майбутті. Що ж лишалося поетичному духові після руйнації зовнішнього світу? — Те, в чому він руйнувався, — внутрішнє!»[1]. Відкидання античного іконопоклонства знаходило водночас насолоджувальну віддачу у фікції мистецтва та «неправді поетів». Але звідси пішло й нове завдання, яке позбавляло всіх concupiscentia oculorum [спокуси для очей], — передача змісту християнської віри, що потребувала «уявлення незримих, минулих і майбутніх речей»[2]. Тож із заперечення «всього чуттєвого світу» бере початок наочне представлення (Verbildlichung) надчуттєвих сфер християнського світопорядку; заперечення всього «земного теперішнього» спричинялося до вказування на ще не видиме майбутнє; й, зрештою, «руйнація зовнішнього світу» зумовила відкриття світу внутрішнього, який з абстрактного першомотиву «Психомахії» дедалі більше розкривався на зустріч новим осяжним обріям душі. Цей процес я проінтерпретував в іншому місці[3] — в праці під назвою «Поезія невидимого» («Poesie des Unsichtbares»); я нагадав, чому з алегоричного «modus dicendi» [способу вираження] античної риторики («aliud in verbis, aliud in sensu ostendit» [одне — в словах, інше — в значенні]) в Середньовіччі в несподіваній повноті форм алегорія постала як епохальна домінанта, поширившись на всі мистецькі жанри. Позаяк у християнській поезії істина зображуваного містилася в трьох сферах невидимого — прихованій красі Божественного Царства, до якого символічно відсилав чуттєвий світ із усіма речами, трансцедентному міжсвітті релігійних інстанцій між небом і землею, і нарешті в трансцедентному внутрішньому світі душевної боротьби, — потрібна була алегорична (або типологічна) мова, щоб у відповідності форми (або події) та значення завжди пам'ятати про їх відмінність. Для особи, до якої звертаються, така відмінність форми та значення містить заклик уявити те, що перевершує очевидність сказаного. Пояснений таким чином середньовічний естезис якнайбільш відрізняється від античного. Попри це, в літературній практиці часто забували про алегоричну різницю. Там, де символічна або ж образна форма втілювала лише добре знані значення, виникає дивовижна гра з персоніфікованими поняттями, пов'язаними «distinctiones» [відмінними ознаками] або розрослими параномазіями. Насолоджуватися ж цією грою як «маньєризмом» або ж сприймати її як вираження релігійного досвіду нині навряд чи зумів би навіть читач-філолог.

Як приклад того естезису, що відповідає алегоричному *modus dicendi*, я обрав твір із «парадизології» [від слова «рай»], врятований від небуття Райнгольдом Р. Ґрімом[4]. З-поміж тем, якими послуговується нова поезія незримого, найвищий авторитет має алегорія раю. Необхідність витлумачити paradisus voluptatis [рай насолод] із Книги Буття 2:8 виправдала повернення до постійного мотиву античних місць утіхи й призвела до зникнення екзегетичної та поетичної традицій. Насамперед це спричинилося, починаючи з XX ст., до розквіту творів, у яких духовні та світські поети

---

[1] § 23 — «Quelle der romantischen Poesie» («Джерело романтичної поезії»).

[2] Так християнську алегорію визначає ще Вінкельман. Див.: *Winckelmann*. Gedanken über die Nachahmung // Kunsttheoretische Schriften. — Baden-Baden, 1962. — C. 43.

[3] *Jauß*. — 1977b. — C. 28—34, на основі якого і здійснено це узагальнення.

[4] *Grimm*. — 1977. — C. 138.

намагалися заповнити порожнє місце візією щасливого світу, який, кажучи словами Жана Поля (Jean Paul), залишився після руйнації античного чуттєвого світу[1]. Нам менш цікаві твори, де, як у «Navigatio Sancti Brendani», дослівно сприйнято й описано конкретний шлях до віднайдення втраченого, та, за середньовічним уявленням, десь наявного на землі раю перших людей; або ж такі, як перший «Роман про Троянду» («Roman de la Rose»), де перед нами вперше зримо постає *paradises amoris* [любовний рай], обіцяний раніше поезією трубадурів, та досі лише абстрактно описаний через такі персоніфікації, як *Joy* (радість) або *Joven* (молодість). Для нас же показовішою є біблійна поезія, що виникла безпосередньо з екзегези.

Саме в ній натрапляємо на парадокс естезису надчуттєвого, що вимагає від алегорези зробити досяжним для людських чуттів те, що перевершує їхній теперішній сприйняттєвий досвід. Якщо людина втратила через гріхопадіння витонченість і повноту чуттєвого досвіду, то як вона взагалі може уявити щось із довершеності втраченого раю? До того ж, він був досконалим не лише через зовнішню велич місця, а — як *paradises corporalis* [тілесний рай] — і через непорочні, ще первозданні відчуття, завдяки яким перші люди могли насолоджуватися своїм блаженством. «Integris illis et virginibus sensibus quibus pura utebatur natura» [«Тими неторканими й цнотливими відчуттями, властивими чистій природі»],[2] — так звучить християнський корелят античного поняття естезису як сповненого теперішнього. Та від часів Августинової спекуляції раєм естезис християнської алегорези перебуває під знаком естетичного заперечення; адже людина не може тепер повернути свій райський стан, не може просто описати досконалість чи розповісти про неї. Можна лише приблизно уявити її та зробити уявлюваною для інших у різниці чуттєвого досвіду та надчуттєвого значення[3]. Вийти з цієї дилеми допоміг Ернальд (Ernaldus), абат Бонневальський і друг Бернгара Клервоського, зі своїм коментарем до Гексамерона, в якому п'ять чуттів було названо дороговказом до райського життя[4].

У центрі раю протікало прозоре джерело, зрошуючи та зволожуючи коріння всіх рослин, і все ж було воно не надто переповненим, а з підземної течії поїло увесь сад. Листя, розкинувшись по струнких деревах, кидало тінь на трави під ними; вологість землі й поміркована температура назовні живили вічно зелені луги. Південний подув вітру відганяв і розсіював туман, якщо той узагалі колись бував. Снігу чи граду в цій місцині взагалі не було, а поміркована, вічна весна робила його приємним. Плоди та кущі ширили духмяні пахощі й аромати, з ґрунтів пробивалися густі рослини. Духмяні чагарники сочилися, а вологість із бальзамних кущів, проступаючи на корі, вдосталь скроплювала земну поверхню. Крізь луги протікала духмяна, густа лавандова олія. Місцину повсюдно сповнювали незчисленні пахощі сочистих каучукових дерев, для яких непотрібна була сила пресу. Не було там нічого сумного, гріховного, нічого такого, що могло би турбувати, адже всі рослини в саду ширили дух довершеності на своїх садівників і повчали милості небесної слави. Дерева виділяли

---

[1] *Jauß.* — 1977 b. — V.

[2] Patrologia Latina. — № 189. — 1537 c; коментарі Ґріма: *Grimm.* — 1977. — C. 141.

[3] Див.: *Grimm.* — 1977. — C. 67.

[4] Там само. — C. 141; переклад німецькою здійснив Ґрім.

олію, свята любов породжувала чистоту, а чарівні пахощі дозволяли спізнати як чесноти проповіді, так і сп'яніння вічного блаженства. Аромат, виражаючи тілесні чуття, був ніби екстазом, щоправда не таким, який занурював у глибокий сон або ж утримував людину від несповнених обов'язків, а таким, який загострював і очищав чуттєву гостроту й чистоту духа до кожної праці та до навчання. Різноманітні мірри, пахучі кущі, колосисті рослини та лікарські трави, які росли в надлишку, робили плодючі ґрунти масними, і хоч навіть природі нічого не бракувало, все ж сприяла їй щедра милість. Хоч і не було ніколи гарячки, лікарські засоби від неї вже були там; хоча й не було в природи жодних вад, та вже росли лікарські засоби проти недуг.

З точки зору традиції біблійної екзегези цей текст вказує на момент, де алегореза має стати поетичною, щоби сповнити свою дидактичну мету: читач зможе знову уявити символічну довершеність *paradises voluptatis* лише через відчуття. Тому Ернальд не чинить традиційно, витлумачуючи слово за словом прихований смисл сакрального тексту. Адже це означало б неминуче надавати надчуттєвого значення чуттєвому сприйняттєвому досвіду. Він, натомість, використовує наперед задані, перейняті з екзегетичної традиції значення, немовби роблячи через акт «алегорези алегорези» зворотній переклад на літературному рівні[1]. В своєму розлогому описі він дає змогу розкритися proprietates [властивостям] речей з їх алегоричними та етимологічними відповідниками, а через їх нову повноту намагається також наблизитися до естезису надчуттєвого. Чи далеко він виходить у цьому за межі біблійного опису — відповідь на це запитання стане очевидною, якщо пригадаємо скупі відповідники з Вульгати: «Sed fons ascendebat e terra, irrigans universam superficiem terrae» [«І пара з землі підіймалась, і напувала всю землю»] (2:6); «Plantaverat autem Deus Paradisum voluptatis a principio» [«І насадив Господь Бог рай ув Едені»] (2:8); «Produxitique Dominus Deus de homo omne lingum pulchrum visu, et ad vescendum suave» [«І зростив Господь Бог із землі кожне дерево, принадне на вигляд і на їжу смачне»] (2:9). З одного райського джерела та посадженого саду з «розмаїтими деревами, втішними на вигляд і добрими на смак» постає весь краєвид, що вміщає місця втіхи з античних буколік, а також пахучі квіти пізньоантичних епіталам, і навіть перевершує їх своєю пишнотою! Та поглядові на цей блаженний світ передує інша перспектива — зримий як у великому, так і в малому, розмежований на гармонію та протиріччя світопорядок гомерівського опису щита, який можна б означити девізом «ut picture poesis» [поезія як живопис]. Ернальдів опис раю вже після перших речень підпорядковується наочному порядку загальної картини; він дедалі більше пробуджує уяву сучасного читача, який намагається візуалізувати в уяві те, чого естезис зорового чуття взагалі не має на увазі.

Хоч опис Ернальда також починається з райського джерела в центрі, та надалі картина розширюється не концентрично чи горизонтально, а вертикально: з листя «нагорі», вологої землі «знизу» та вічно зелених

[1] *Grimm.* — 1977. — С. 172: «"Алегореза алегорези" обґрунтовує алегоричну значимість речей (у творах і в природі) через первинну «райську» розкритість смислу (Sinnerschlossenheit) при сотворенні світу. Це нове трактування алегоричного мотиву інтерпретації раю виявило чуттєвість в алегоричних та етимологічних відповідниках, які вже вважали закам'янілими».

лугів між ними. Свіжість цієї зелені надає часовості коментарям про погоду та час і сягає вершини в описі буколічного стану вічної весни. Все, що бачимо далі, вже не є розмежованим у часі: «плоди та кущі», потім не локалізовані «луги» і врешті розмаїті «лікарські трави» постають не як частина «краєвиду», а як носії «незчисленних пахощів». Після дивного, ані метафорично, ані гіперболічно не зрозумілого речення — «Через луги протікала духмяна, густа лавандова олія», — сучасний читач нарешті усвідомлює, що порядок сприймання тут зумовлено не звичною наочністю, а досі нечуваним естезисом через запах. Таким чином, багато раніше не очевидних деталей поєднуються на чуттєвому рівні, що в досконалому розслабленні *sensus* [чуттів] та *deliciae* [в насолоді] має зробити екстаз райського блаженства зрозумілим для читача. Та естезис християнської алегорези в цій чистій чуттєвій повноті не приходить до споглядальної точки спокою («Не було там нічого сумного, гріховного, нічого такого, що могло би турбувати»). Ернальд лише дає змогу своєму читачеві затриматися в довершеному теперішньому, аби в мить, коли пам'ять воскресить вищий чуттєвий рівень, вказати через «аромат довершеності» на його творця. Наступне речення здійснює просто-таки незрозумілий перехід від чуттєвого досвіду до надчуттєвого значення: «Дерева виділяли олію, свята любов породжувала чистоту...». Далі рівні картини в алегоричному висновку знову змінюються: якщо тільки тілесні чуття робили осяжним екстаз райського життя, то лише пахощі райського саду можуть зобразити тілесні відчуття («deliniens sensus carnis»)! Ернальд справді вважає, що людина до свого гріхопадіння була втіленням мікрокосму в макрокосмі[1], а земний рай був «чуттєвим відповідником його своєрідності — imago Бога»[2]. Та після нагадування про найвищу людську чесноту — «Magna hominis dignitas, cujus factor Deus, consors angelus, minister mundus, regio paradises» [«Величне становище людини, чиїм творцем є Бог, братом — ангел, слугою — всесвіт, а пристанищем — рай»][3] — неминуче з'являється нагадування про падіння людини та можливість спасіння. Ернальд закінчує цей уривок поетичної алегорези картиною, що з екстатично пережитого теперішнього вказує на загрозливе майбутнє: «Хоч і не було ніколи гарячки, лікарські засоби від неї вже були там; хоча й не було в природи жодних вад, та вже росли лікарські засоби проти недуг».

Відомо, що Петрарка пов'язав початок нової естетичної допитливості до світу та чуттєвого переживання природи з подією, датованою 1336 роком. Сходження на Мон Венту залишається подією для історії естетизису, навіть якщо Петрарка лише вигадав його. Зрештою, літературна фікція може тільки посилити значимість такого долання меж і повторної відмови від естетичної допитливості. Якщо Петрарка навмисне вигадує

---

[1] «Intueri possumus in homine velut quemdam alterum mundum, totum in exiguo, e coelo terraque commistum, habentem sub se visibilem creaturam, supra se invisibilem, in unius mentis angustia, universitatis semina complectentem» [«Ми можемо вивчати в людині нібито якийсь інший світ, увесь страшенно малий, що поєднує небо і землю, що під собою має видиме творіння, а над собою — невидиме, в тісноті одного лиш розуму, що з'єднує зернини цілого»] (Patrologia Latina. — 189. — 1582 bc).

[2] *Grimm.* — 1977. — С. 142.

[3] Patrologia Latina. — № 189. — 1534 c.

подію, аби поглянути на не чувану для тих часів спокусу, заборону[1], продемонструвати Августинів перехід до внутрішнього світу, тим легше зрозуміти, яким неподоланним мав бути бар'єр щодо того способу переживання природи, який став для нас таким очевидним у своїх естетичних проявах — мова як про ландшафти художників (Лорена, Пусена або Констебля), так і про літературу романтизму. Поступове зняття цього бар'єру дало б змогу осмислити процес, у якому естетичне сприймання відмежовувалося від християнсько-аскетичного надання переваги внутрішньому світові та благочестивій тривозі й відкривало новий досвід внутрішнього світу, що давав змогу естетично зняти суперечність світу й душі в «кореспонденціях» зовнішнього та внутрішнього. Досить розповісти про початок й вершину цього етапу в новочасній історії естезису — про Петрарку та Русо[2].

Почнімо з переживання тієї перспективи, що відкривається Петрарці на вершині Мон Венту, перед тим, як він розкриє принесену з собою «Сповідь» Августина. Коли він перебуває на вершині, описаній як невелика рівнина (див. рядок 124), приходить довгожданий момент: «primum omnium spiritu quodam aeris insolito et spectaculo liberiore permotus, stupenti stimili steti» [«спершу я стояв, ошелешений, підхоплений невідомим поривом повітря і вільнішим краєвидом»]. Першою реакцією не є ані відчуття задоволення від власного вдалого задуму, ані здивування перед раніше не баченим, а заглушення всіх чуттів. Але й наступне переживання, яке Петрарка намагається пояснити своєму другові-священику, ще не є вільною насолодою видом «згори», ані, тим паче, дивовижним відкриттям краси або піднесеності природи, яким лише набагато пізніше буде позначено естетичне переживання природи як «краєвиду». Також і Петрарка постійно спрямовує туди свій погляд, затримуючи його, знову й знову відвертаючись від зовнішнього виду світу, аби віддатися спогадам або медитаціям. Погляд униз, якому на заваді стають хмари, викликає вчену ремінісценцію: надалі розповіді про класичні гори Афон та Олімп він уже не вважатиме такими неймовірними. Спрямування погляду на схід, де завмерли покриті снігом, дикі, величні Альпи, нагадує йому про перехід через Альпи Ганнібала («ferus ille quondam hostis romani nominis» [«колись жорстокий ворог римського імені»]) і пробуджує — вже не від побаченого («animo potius quam oculo» [«душа ліпше бачить, аніж око»]) — томління (Sehnsucht), прагнення знову побачити привітну італійську батьківщину. З цим відчуттям його увага повністю переноситься від широти простору в глибину часів (a locis traduxit ad tempora): він зауважує, що в цей день сповнюється десята річниця від завершення його «дитячої науки», і сам картає себе за втрачений час. Вже каючись у своїй погорді, яка щойно панувала над ним, він звертає свій погляд і на Захід, де від Рони й майже до Піренеїв розкинулися найщедріше розділені землі. Відтепер йому досить чистого впізнавання, і його власне тіло, що принесло його на цю висоту, спонукає і його душу спрямуватися до вищого. В цей момент він звертає погляд на видання Августина, щоби провіденційно натрапити на відоме місце в десятій книзі: «Люди милуються висо-

[1] Пор. із застереженнями старого пастуха: «crescebat ex prohibitione cupiditas» [«заборона породжує бажання»] // Le Familiari. — Ed. V. Rossi. — I. — C. 155; див. також: *Ritter.* — 1963. — C. 140, та *Blumenberg.* — 1973. — C. 142.

[2] Поєднання цих прикладів не є аж таким випадковим, адже Русо сам поставив свою «Нову Елоїзу» в міфічному горизонті «Canzoniere» (див. Розділ II, Д 1).

кими шпилями гір, височенними хвилями моря, широкими річищами, крутими берегами океану і кругообігом зір, а не звертають уваги на себе!»*. Втім, і вся зовнішня природа, яка зі щойно підкореної гірської вершини охоче видається такою дивовижною, не здатна протистояти єдиному вартому захоплення внутрішньому світу душі (nihil animum esse mirabile [ніщо не вартує захоплення, крім душі]); вона стискається до міри «ледь не одного ліктя», коли людина звертає свій погляд досередини, де вона в своїй *memoria* — яку Августин вміє вихваляти як безмежний простір, як «лани, просторі теремн пам'яті ... де містяться скарби образів»[1] — може відшукати не лише всю зовнішню природу, а й саму себе і водночас свого Бога. Погляд назовні, на по-новому відкриті горизонти чуттєвого досвіду сприйняття, має слугувати повторному поверненню досередини: цей сміливо подоланий шлях до «вершини збавлення» (cacumen insolentiae), був лише обходом до «висоти людських роздумів» (altitude contemplationis humanae), до духовного досвіду правдивої самості.

З цього аналізу можемо зробити висновок для історії естезису, що новопосталий інтерес Петрарки до світу спирався на двоїсте ставлення до августинівсько-середньовічного розуміння світу. Зовнішню природу, що постає перед поглядом, він ще не переживає естетично — як «краєвид» відповідності між світом і душею, — а погляд усередину розкриває спогад передусім як «внутрішній простір світу», але ще не як здатність привласнювати світ. У цьому сенсі лірика Петрарки, писана народною мовою, звісно, переступає межі Августинової схеми. Ліричне «я» відображено в зовнішній природі, його самотність проблематизовано як просторову та часову віддаленість від коханої, а з «внутрішніми обріями» самозаглиблення розкривається лише новий, буденний вимір *memoria*. І все «Книга пісень» («Canzoniere») Петрарки — як початок новочасної лірики, що давала ліричному суб'єкту образ особистого поетичного дару (Dichtertum), а ліричній темі «втіхи в болі» на століття дарувала сублімовану мову, — унаочнила бар'єр між новочасним естезисом та християнським *humilitas*.

Якщо сприймати середньовічний естезис як поезію незримого, то вінець сонетів Петрарки, де чарівну даму цілковито відсторонено в спогади та просторову даль, видається поезією відсутності, що сублімувала лірику трубадурів. Саме так я хотів би підсумувати поетичні особливості «Книги пісень», які Гуго Фридрих вже докладно проаналізував, відмежувавши від духовних уявлень раніших поетів[2]. Саме дві події, з якими надалі пов'язано історію рецепції легенди про Лауру (перша зустріч і смерть коханої), як напозір конкретні спогади про життя поета кореспондують зі страстями Христовими. І на це вказує символічне датування: шосте квітня (страсна п'ятниця на початку канцоне № 3 календарно передбачає земний кінець цього кохання в канцоне № 267). Спогад як відкритий Петраркою ліричний посередник відсутності, що сублімує конкретну особу й осяжне для чуттів теперішнє в одноразовому явищі далини (die Ferne),

---

* Укр. переклад Юрія Мушака цит. за вид.: *Святий Августин.* Сповідь. — Вид. 3. — К.: Основи, 1999. — С. 179.

[1] Там само. — С. 177.

[2] *Friedrich.* — 1964. — С. 204: «навіть найяскравіші моменти її чуттєвої та душевної краси він зображає як спогади закоханого, що пригадує, як колись її побачив, і думає над тим, скільки ж гір та водойм тепер пролягають між нею і ним. Спогад і просторові далі в цій ліриці переживаються болісніше, ніж колись».

сягає зі смертю Лаури — «поворот» від першого до другого етапу кохання у вінці сонетів — найвищого рівня сублімації: «лише покійна є насправді присутньою»[1]. Відтепер спогад — у болісному впізнаванні місць, де поет колись думав про живу кохану, — може перетворитися на «спогад спогаду»[2] і вивести мертву кохану із сакральної недосяжності, аби в образі сну побачити в ній риси матері або дружини (№ 285).

Та в міру того, як минає час, віддаляється і просторова далечінь, яка набуває нового значення як ліричний посередник відсутності. Віддаленість коханої є першопричиною внутрішнього руху, в якому закоханий, переживаючи чужість природи, впізнає себе й отримує від цього насолоду. Так перед очима читача з нових вражень чуттєвого світу постає естетичний образ «внутрішнього обрію», у формуванні якого, як писав Фридрих, «видимість і оречевлення видимого» так узгоджуються, що вкінці зникає будь-яка зображальність. Таке місце, як Воклюз, стає тотожним будь-якому іншому, і все ж суб'єктивне переживання незмінно дає про себе знати[3]. Ліричний естезис може охопити явища зовнішньої природи — такі, як пори дня чи року — в по-новому побачених відображеннях, які, втім, пізніше знову поєднаються в цілому. А центр цього цілого — в імені Лаури. Й часто він набуває значення лише в його символіці:

Зефір життя вертає красноденне —
Траву на запахущі оболоні,
Первоцвіти то білі, то червоні
І щебет Прокни з горем Філомени.

Сміються луки, небо знов натхненне,
Зевс радий радістю своєї доні,
Все на землі, в повітрі, в водній лоні
Кохання знати хоче знов, блаженне.

А я, нещасний? Тяжчі ще зітхання
В моє вернулись серце; ключ від нього
Вона взяла на небо в мить розстання.

Все: цвіт і птиці голосу дзвінкого,
І коло дам достойних упадання
Мені — пустеля, повна звіру злого.

Цей традиційний сонет[4], що є варіацією класичної теми (весна як час, коли вся природа прагне кохання), поєднує міфологічні ремінісценції з по-новому осмисленими чуттєвими враженнями («e primavera candida e vermiglia» [дослівно — «і весна білосніжна й пурпурно-червона»; в цит. перекладі — «Первоцвіти то білі, то червоні»], p. 4; «e'n belle donne oneste atti soavi» [«і приємні вчинки прекрасних і шановних дам»; тут — «І коло дам достойних упадання»], p. 13), вочевидь, повторюючи цим,

[1] Там само. — С. 206.

[2] Там само. — С. 216.

[3] Там само. — С. 210—214.

[4] Canzoniere. — №. 310. Переклад укр. Михайла Ореста цит. за вид.: *Орест М.* Держава слова: Вірші та переклади — К.: Основи, 1995.

хоч і з переходом на дисонансний тон, переживання, пережиті на Мон Венту. В обох випадках «душа менше опановувала себе, не вдивляючись у природу»[1]. Та хіба ліричне «я» вдивляється в природу не для того, щоби, відмовившись від її чуттєвого вираження двоїстого переживання своєї власної природи, виразити «прекрасний біль» у вірші? І все ж ліричний досвід у «Книзі пісень» аж ніяк не відповідає Августиновій схемі. Петрарка переймає зразки поведінки та образи християнського самозаглиблення (такі, як каяття та спокута, роздумування, паломництво, страсті, повернення додому) лише для того, аби знову віднайти та «одуховнити» своє буденне кохання в горизонті релігійного самоаналізу. Тема розкаяння за молодечі мрії кохання у вступному сонеті провадить не до покаяння та самоперетворення, а обґрунтовує суто естетичний досвід. У ньому особливим чином перетинаються християнсько-середньовічне розуміння світу та «початок Нового Часу». Якщо для Петрарки естетичне сприймання як здатність заволодіння світом лишається недосяжним, то звернений досередини ліричний досвід у «Книзі пісень» вже переступає видноколо християнського *humilitas* (смирення). Для поета, який вміє через прекрасні вірші й сам звільнитися від своїх страждань («cantando il duol si disacerba» [«бо біль від співу легшає»], №. 23, р. 4), поезис вміщує і його власний катарсис: «Текст породжує страждання і задовольняє його в мистецтві»[2].

Якщо вслід за Й. Рітером розглядати новочасну історію як рух, «у якому естетичний смисл намагається у щоразу інших ландшафтах надати природі вигляду чогось досі не баченого та не сказаного»[3], то естетичне відкриття світу гір датовано пізнішим часом, а відтак воно є особливо актуальним для нашої постановки проблеми. А. Борст на прикладі п'яти відомих за все Середньовіччя сходжень на гірські вершини зумів показати, як змінилося розуміння природи. Страх перед демонами гірських глушин був бар'єром, який могли переступити якщо не місцеві, то принаймні чужинці. Тут, у суворій самотності й наближенні до неба, знаходили аскетичний притулок монахи; або ж володарі, прагнучи слави (як-от французький суверен Карл VIII під час походу на Італію 1492 року), намагалися «захопити» досі не підкорену вершину (скажімо, Монт-Егюїй), технічно спланувавши експедицію[4]. Але така зміна в мотивації — від середньовічного бажання наблизитися до Бога до новочасного прагнення підкорити природу — все ж була далекою від естетичного переживання

---

[1] Там само. — С. 274; на відміну від Г. Фридриха, в досвіді сходження на Мон Венту я вбачаю також парадигму меж і можливостей ліричного досвіду Петрарки.

[2] Там само. — С. 245.

[3] *Ritter.* — 1974. — С. 183.

[4] «Alpine Mentalität und europäischer Horizont im Mittelalter» // Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung. — Heft № 92 [Зошит № 92]. — Friedrichshafen, 1974. — С. 1—46. — особл. С. 37. Перше сходження на вершину, викликане допитливістю, а також марнославством, здійснив Петер Арагонський близько 1260—70 рр.; в описі подвиг підноситься завдяки елементу фантастики — розповіді про дракона в гірському озері, спокій якого Петер потривожив. — В описі Антуана де ля Віля (Antoine de la Ville), який сходив на вершину 1492 року, вже не згадується про вільну перспективу; натомість, цілком у традиціях буколічної поезії, автор оспівує гірську луку на вершині як «hortus conclusus» [замкнений сад]: із вишуканою сарною, барвистими птахами й духмяним зіллям (доповнення до: *Borst.* — С. 37—38).

не торканого людиною світу гір як ландшафту в суголоссі зовнішнього та внутрішнього. Потвердити цю тезу зможемо, якщо поглянемо на історію пейзажів у малярстві.

Звісно, у загальному розвитку мистецтв малярство випереджає поезію, відкриваючи щоразу нові способи бачення природи. Ідилічні та героїчні ландшафти французьких або італійських художників своєю естетичною повнотою перевершують пастуші або героїчно-куртуазні романи XVII ст., так само, як прозаїчні буденні краєвиди голандців — відповідні пікарескні розповіді. І коли кажемо про те, що великі англійські парки XVIII ст. прийшли на зміну французькому садовому мистецтву, то саме за зразком Клода Лорена, Пусена та Констебля було створено нову форму естетичних садів[1]. Та, як пише Вернер Гофман, естетичний зв'язок між переживанням природи та переживанням «я» формується лише поступово[2].

Леонардо, який вже зображав фрагменти краєвидів із топографічною точністю, а також цікавився виглядом природних катастроф, у своєму трактаті про малярство 1518 року переймає *per negatione* [у запереченні] відкриту Петраркою перспективу обмеженого краєвиду (як один із прикладів *imitatio naturae* [наслідування природи], в якому художники перевершували всіх інших митців): «Якщо він хоче бачити дно долини, якщо він хоче бачити з високих гірських вершин широкі ниви, що розкинулися внизу, а за ними морський горизонт, — він є володарем цього»[3]. Як і в написаній приблизно в той час розповіді про експедицію на Монт-Егюїй, Леонардо розглядає частинку досі не баченої природи як об'єкт, яким може заволодіти суверенна людина. Адже і в малярстві Ренесансу природа як ландшафт повертає людину на передній план — як діяльну силу: «Людина, яка має все робити власними силами, (стає) центральною точкою, а світ — її супровідним акордом. Звідси випливає відношення залежності, яким пейзажне малярство обтяжене від початку»[4]. Пейзаж як прекрасна, ідилічна або героїчна природа стає заднім тлом для зображення біблійних або міфологічних мотивів, вища чеснота яких найбільше виправдовує естетичну передачу краєвидів: «Ідеальній формі твору приписують вищий, достойніший мислиннєвий зміст (Denkinhalt). Мова про духовне піднесення — тоді як краєвид задовольняє лише чуттєве сприйняття реципієнта»[5]. Саме тому «пейзаж» від часів Альберті найближчий до піднесеності, а в ієрархії Ренесансу історичне малярство має вищий статус, ніж пейзажне. Навіть героїчний пейзаж Клода Лорена, який Ґете розумів як звільнення від «нав'язливого страшного світу», розрахований не на суб'єктивне сприймання, а на показове проявлення дієвої людини — як великий, справді прекрасний світ... у якому рід людський, здається,

---

[1] «a composition obeying the rules of the painters» («композиція підпорядкована правилам художників») // *H. F. Clark.* The English Landscape-Garden. — London, 1948. — С. 37; а також: *Ritter.* — 1963. — С. 52, який використовує поняття «естетичних садів». Також див.: *Schiller.* — 1975.

[2] *Hofmann.* — 1974. — С. 9.

[3] Цит. за: *Hofmann.* — 1974. — С. 10; у трактаті Леонардо це міркування міститься під заголовком «Як художник є володарем над усіма людьми та всіма речами».

[4] *Hofmann.* — 1974. — С. 11.

[5] Там само.

знайшов собі притулок від малих потреб і великих переконань[1]. Безпосереднє підпорядкування природи як пейзажу суб'єктові споглядання стається в XVIII столітті, разом із відкриттям нового досвіду естезису — із піднесеним: «Погляд на безмежні далі та незримі висоти, широкий океан біля його ніг і ще більший океан над ним виривають його дух із вузької сфери дійсного та обтяжливого полону фізичного життя. Більший масштаб оцінювання утримує його від простої величі природи, і, оточений її великими формами, він уже не витримує мале з його способом мислення»[2].

Не випадково в Шилеровому визначенні піднесеного (1793—1794) повертається заперечувана Петраркою перспектива зовнішньої природи. Вид гірської вершини, безмежність горизонту та «розумний безлад природного ландшафту» (яким саме й видається не торканий людиною гірський світ), найбільше сповнює розумінням піднесеного. Безпосередньо реципієнт може насолоджуватися ним через правила краси панівного класицизму, в піднесенні своєї душі. Шлях для такого звільнення естезису від традиційного канону прекрасного проклали Едмунд Берк (1757)[3] і Жан-Жак Русо (1761). Вслід за цим у малярство прийшло відкриття англійського гірського та морського пейзажів та швейцарських Альп. Неймовірний успіх «Нової Елоїзи» Русо спричинився до загального естетичного відкриття гір кантону Вале, про що свідчить і 23-й лист роману. Варто докладно його проаналізувати.

Русо сам згадує Петрарку, цитуючи уривок із його твору, де сходження на гору стає символом піднесення від тілесного до безтілесного («Levan di terra al Ciel nostr'inteleto» [«Піднести наш розум із землі до неба»])[4]. Але Петрарчину схему тут змінено, і доказом цього, як пише Русо, є те, що рух естетичного сприйняттєвого досвіду відбувається тепер зсередини назовні: «Je voulais rêver, et j'en étais toujours detourné par quelque spectacle innatendu» [«Я хотів мріяти, але щоразу якась несподівана картина відвертала мою увагу від мрій»]. Сен-Пре, якого Юлія після першого освідчення прирекла на розлуку, на гірській рівнині прагне цілковито віддатися тужливому настрою свого *coeur sensible* [чутливого серця], а утримує його від цього несподіваний вид природи. Ці види більше не підпорядковані семантичному полю, в якому кожна часточка природи символічно б оповідала про відсутню кохану. Та вони все ще співвідносяться з упізнаваним геометричним центром: «Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternal ouvrait à mes côtés un abîme don't les yeux n'osaient sonder le profondeur. Quelquefois je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois en sortant d'un gouffre une agréable prairie réjouissant tout à coup mes regards» [«То величезні скелі нависали, мов руїни, над моєю головою. То високі й гуркітливі водоспади вкривали мене густим туманом. То вічний потік

---

[1] Із посмертно виданих «Schriften zur Kunst» (Zürich, 1965. — С. 789).

[2] *Schiller.* Über das Erhabene. — Т. 4. — С. 733.

[3] «A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful».

[4] «Nouvelle Héloise». Цит. за: Éd. de la Pléiade. — Т. 2. — Paris, 1964. — С. 76—84; Русо цитує другу строфу «Gloriosa columna in cui s'appologia» (Канцоне № 9).

розкривав збоку від мене прірву, глибину якої не наважувалися зміряти очі. Кілька разів я блукав у пітьмі густого лісу. Інколи, коли я виходив з якогось провалля, моє око одразу тішила мила долина»]. Швидка зміна краєвидів не розкриває ані прихованої гармонії протилежностей, ані «прекрасного безладу»; це досі ті ж явища, які подорожній сприймав як загрози гірського світу і які перетворилися для мандрівника на «виставу». Іншими словами, це те, що, як каже Кант, може пробудити його задоволення, хоч і зі страхом, якщо він сприйнятливий до почуття піднесеного[1].

Остання зміна краєвиду несподівано повертає його від дикої до цивілізованої природи; наступна картинка дозволяє пізнати, що може створити людська рука сама по собі («d'excellents fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices» [«чудові фрукти на скелях і ниви в провалляхх»]). І все ж навмисне протиставлення природного стану та людської праці видається лише одним із багатьох «дивовижних» контрастів у цій по-новому побаченій природі. Подальший шлях мандрівника несподівано розкриває йому очі на її тотальність, яка охоплює простір і час: «Au levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne, au nord les glaces de l'hiver: elle réunissait toutes les saisons dans le même instant, tout les climates dans le même lieu» [«На сході — весняні квіти, на півдні — осінні плоди, на півночі — зимові льодовики: вона поєднує всі пори року водночас, усі клімати в одному місці»]. Новий герой Русо, вийшовши за обмежену сферу своїх буденних обов'язків, не лише знаходить у досі не баченому гірському світі безмежну перспективу природи, а й підноситься у вільній насолоді споглядання до охоплення цілого зором, чого життя «на рівнині» (яке тут співвідноситься, до того ж, із існуванням суспільства й приниженнями шкільного вчителя) йому не давало: «Car la perspective des monts étant verticale frappe les yeux tout à la fois et bien plus puissamment que celle des pleines qui ne se voit qu'obliquement, en fuyant, et dont chaque objet vous en cache un autre» [«Адже вертикальна перспектива гір одразу вражає зір, і то набагато сильніше, ніж картина рівнин, які завжди видно тільки навскіс, які завжди немов тікають, і кожен предмет там ховає інший»]. І, як і релігійне самовідчуження або філософська «theoria», простакуватий екстаз мандрівника також підносить до блаженного життя («une volupté tranquille qui n'a rien d'âcre et de sensuel» [«спокійної насолоди, що не має в собі нічого ядучого і нічого чуттєвого»]). Як колись у класичному театрі, катарсис тепер викликає щоразу нова «вистава природи»[2], а чистота повітря, здається, очищує й страждання: «C'est ainsi qu'un heureux climat fait servir à la félicité de l'hommes les passions qui font ailleurs son tourment» [«Саме отак сприятливий клімат спонукає служити щастю людини, пристрасті, які за інших обставин стають для неї мукою»]. І в цьому суголоссі зовнішнього та внутрішнього людина отримує насолоду від щастя чистого буття, яке більше не потре-

---

[1] «Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen» (1764). Цит. за: Werke. — Вид. W. Weischedel, Wiesbaden, 1960. — T. 1. — С. 826; перший Кантів приклад відчуття піднесеного — це «погляд на гору, засніжені вершини якої підносяться над хмарами».

[2] «Le beauté de mille étonnants spectacles» [«Краса тисячі разючих вистав»]; перед тим: «offertes en un vrai theater» [«що постають, мов у справжньому театрі»]; далі: «Le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel qui ravit l'esprit et les sens» [«Вистава чогось магічного, надприродного, що наповнює захватом розум і почуття»].

бує жодної трансцендентної батьківщини, адже відкрило свій «новий світ» в «іншій природі»[1].

Не лише Русо мимоволі протиставив новий досвід естетичного сприйняття природи філософії та її мізерному ідеалу мудрості, що має — невідомо як — піднестися над стражданнями[2]. Епохальний поворот в історії естезису, про який ідеться в 23-му листі «Нової Елоїзи», вказує на обмін функцій між філософією та естетикою. Йоахім Ритер, відсилаючи до Канта, пояснює це так: «Після того, як знання про природу ввійшло в надійне русло, обмежившись докладним записуванням її проявів лише в царинах можливого сприйняттєвого досвіду, саме естетична сила уяви переймає на себе функцію враховувати для душі (Gemüt) природу з її тотальністю і як представлення ідеї надчуттєвого, яку ми більше не можемо пізнати в поняттях світів (...) Коли наука, як підґрунтя старого світу, вже не говорить про небо й землю людського буття в понятті філософії, саме поезія та мистецтво мають естетично передавати її як краєвид»[3].

Інтерпретація Русо перебуває лише на початку цього повороту — там, де відкриття *correspondence* між пейзажем та суб'єктивністю відбувається ще в пов'язаності суб'єктивного та суспільного досвідів: мандрівник як суб'єкт ландшафту наприкінці свого шляху знаходить гірське селище, яке суспільно втілює в життя «état de nature» в спільноті щасливого й гостинного народу, прості звичаї якого позначені радістю від роботи й високим ступенем рівності. Без сумніву, цей ностальгійний прообраз вдалого *contrat social* [суспільного договору] є прообразом того романтичного русоїзму, якому німецький ідеалізм — найвиразніше в Шилеровому вірші «Прогулянка» («Der Spaziergang», 1795) — протиставляв усвідомлення того, що саме «розкол людини з природою, що спершу її заспокоювала», є необхідною передумовою свободи[4]. Втім, романтизм підносив Русо не як філософа «Суспільного договору», а як promeneur solitaire [самотнього мандрівника] та автора «Rêveries» («Мрій»). Естетичний заповіт, який Русо залишив романтизмові (його вершиною є п'ята «Promenade» [«прогулянка»]), найкраще підсумував Шелінг: «Найвищий стосунок природи до мистецтва досягнено тим, що природа перетворює мистецтво на медіум, що зробить зримою її душу»[5]. Цьому романтичному поняттю естезису найточніше в пейзажному малярстві відповідає мотив, відомий завдяки Каспару Давиду Фридриху: одна або кілька фігур, повернувшись плечима до глядача картини (як у «Сході місяця на морі» або «Ранку в горах»), вдивляються в краєвид. На місце ж дійової особи, для якої героїчний пейзаж був лише аком-

---

[1] «Imaginez la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnants spectacles; le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout nouveaux, des oiseaux étranges, des plantes bizarres et inconnues, d'observer en quelque sorte une autre nature, et de se trouver dans un noveau monde» [«Уявіть собі розмаїття, велич, красу тисячі разючих вистав, насолоду бачити навколо лише нові об'єкти, незнайомих птахів, дивні й невідомі рослини, спостерігати якісь іншу природу і опинитися в новому світі»] (натяк на відкриття Америки!).

[2] «Et je méprisais la philosophie de ne pouvoir pas même autant qu'une suite d'obejts inanimés» [«Я зневажав філософію, не здатну дати навіть те, що дає низка неживих предметів»]; цю критику пізніше спрямовано на «image trop vaine de l'âme du sage, dont l'exemple n'existe jamais» [«надміру марнославний образ мудреця, прикладу якого не існує»].

[3] *Ritter.* — 1974. — С. 156.

[4] *Ritter.* — 1974. — С. 160.

[5] «Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur» (1807); Schellings Werks. — Третє вид. — München, 1959. — С. 416.

панементом, приходить глядач природи: його погляд підноситься в побаченому; і так само й побачене набуває значимості лише завдяки його погляду.

Так досягаємо тієї точки в історії естезису, в якій суто новочасне переживання природи як пейзажу довершує зміну Августинової схеми, розпочату ще Петраркою: не зорієнтованість усередину, яка відрікається від світу, а погляд назовні, що світ охоплює, є тим жестом, який дає змогу знайти свою правдиву сутність у відповідності пейзажу та душі. Модерна суб'єктивність сприймає зовнішню природу як одушевлений (beseelte) пейзаж, але вже не в безпосередній насолоді теперішнім: романтичний естезис, за Шилером, є сентиментальним відчуттям втраченої наївності; або ж, за Гете, «спокійним відчуттям піднесеності в формі минулого або ж (що є дуже подібним) відчуттям самотності, відсутності, усамітнення»[1]. Передумовою романтичного естезису є полемічно утверджуване Русо й систематично довершене Кантом відмежування теоретичного від естетичного. Якщо відтепер естетичне розуміння світу опиняється на місці спекулятивного, а мистецтво переймає відкинуту філософією космологічну функцію, то досвід естетичного сприйняття може брати до уваги всю позбавлену поняттєвого пізнання природу, хоч і не в її античній чуттєвій повноті. Та він може повернути цю повноту модерному сприйманню за посередництвом спогадів. Прекрасне, яке намагається оберігати романтичну суб'єктивність від процесів оречевлення та матеріалізації (Versachlichung und Verdinglichung) людини в буржуазному суспільстві, заснованому на розподілі праці, лишається прекрасним у статусі буття-вминулому (Vergangensein); воно бере початок із місця, «яке шукає у далині історії істину минулої природи, а в близькості довколишньої природи, натомість, — відсутнє ціле, втрачене дитинство людства»[2]. Від романтичного мистецтва, яке пропускає крізь себе чужий зовнішній світ як краєвид, бере початок відкриття естетичної здатності спогадів. А передувала цьому «Сповідь», з якої Русо перейняв принцип контингенції своєї життєвої історії.

Важко відшукати історичні потвердження процесу такого відкриття до появи автобіографічних писань Русо. Їм передувало зростання уваги до недобровільно або несвідомо пережитого, що уникало інстанцій як просвітницького глузду, так і санкціонованої моралі; знайти ж його можна було в [in] та за [hinter] раціоналізаціями та ідеалізаціями минулого життя, відколи емансипований естетичний досвід також починає досліджувати свідомість. Спогад як естетична здатність, яка, не довіряючи заангажованому вибору історика чи схильній до ідеалізації пам'яті мемуаристів, шукає втрачену істину минулого в залишках емоційного, не досяжного для споглядання життя, в естетичній практиці з'являється в часи Русо. Як і всі перед-історії, що проявляються лише ретроспективно, від-

---

[1] Це пояснення «так званої романтики місцевості» міститься в його «Maximen und Reflexionen» («Максимах і рефлексіях») // № 868 (між 1818 і 1827 рр.).

[2] Докладніше обґрунтовано в: *Jauß*. — 1970. — С. 49; про минулий характер прекрасного, як і про повернення до поезії пам'яті Ритер згадує, пишучи про функцію естетичного в модерному суспільстві, та робить це дещо побіжно, адже йому йдеться про інше — представити Гегелеву теорію суб'єктивності як свободу «в бутті собою» (Bei-sich-selbst-sein). Пор.: 1974. — С. 33: «Суб'єктивність взяла на себе функцію зберігати та враховувати: знання про Бога (від релігії), прекрасне (від естетики), мораль (від етики), що в суспільстві при оречевленні світу перетворюється на чисту суб'єктивність».

криття *poésie de la mémoire* (поезії спогадів) у XIX ст. стають зримими тільки з історичної перспективи. Лише потім Пруст почав досліджувати її окремо, обґрунтовуючи на творчості попередників (таких як Нерваль, Бодлер і Раскін), розвинувши власну теорію *souvenir involuntaire* [мимовільних спогадів] і поетично реалізувавши її в ретроспективній фабулі «Пошуків утраченого часу». Вже 1929 року Вальтер Бен'ямін побачив у Бодлеровій ліриці спробу перед загрозою дедалі більшого послаблення досвіду в отруєному бутті міської цивілізації повернути речам втрачену ауру через спогади, які, будучи мимовільними, мають омолоджувальну силу. Саме тому, пише Бен'ямін, «Fleurs de Mal» («Квіти зла») треба вважати передісторією Прустових «Пошуків». Та насильницька спроба Бен'яміна пов'язати «Квіти зла» з діалектичним матеріалізмом так і лишилася гіпотетичною історичною тезою[1]. Про естетичну здатність спогадів та їх значення для обґрунтування поетики модернізму йшлося в моїх попередніх працях про Пруста та Бодлера[2]. Коротко підсумую висловлені там тези.

Моя інтерпретація Бодлерового вірша «Le Cygne» («Лебідь») є спробою дати відповідь на запитання про місце Бодлера в історії естезису. Адже у «Квітах зла» окреслено не лише змінений суспільний досвід в епоху несподіваного нарощення обертів індустріалізації — «продуктивності людей, що відчужуються самі від себе»[3]. Його вірш про лебедя є показовим і для нової форми естезису, що розвинулася в ліриці під впливом кризи сприйняття в світі поступальної технізації. Для естезису модерної лірики «Квіти зла» є відправною антиромантичною точкою: Бодлер розпочинає тут естетичну переоцінку природи, позбуваючись підстрахування Платонової естетики, яка ще імпліцитно включала поняття символу романтичної поезії. В «Andromaque, je pense à toi» («Андромахо, я думаю про тебе») зникає будь-який слід попередньо утвердженої гармонії між людиною та природою або навіть прихована аналогія між чуттєвим проявом та надчуттєвим значенням; кане в лету сподівання, що за хаотичними реаліями напівзруйнованого Гаусмановими* інноваціями міста колись знову відкриється добре знаний горизонт вищої та кращої дійсності, аби надати смислу відчуженому «краєвидові туги» (Landschaft des Ennui). Як засвідчує мій аналіз спорідненого за мотивом вірша про лебедя Теофіля

---

[1] *Benjamin.* Zum Bilde Prousts (1929) // *Benjamin.* — 1980. — II. — 1. — С. 310—324; «Über einige Motive bei Baudelaire» (1939) // 1980. — I. — 2. — С. 605—653; також відсилаю до своєї докладної критики (1970. — С. 57—66) уривку з його знаменитої «Праці про пасажі» («Passagenwerk»), яку Бен'ямін залишив своєму учневі Рольфові Тідеману. Цей уривок пізніше було опубліковано під назвою «Charles Baudelaire — Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus» («Шарль Бодлер — лірик у добу високого капіталізму»). — Frankfurt, 1969.

[2] Про Пруста див.: *Jauß.* — 1977a. — С. 322—342.

[3] Це пізніше твердження Бен'яміна, цитоване з його листа до М. Горкгаймера (від 16.04.1938), де йдеться про плани «Праці про пасажі». Див.: *Benjamin W.* — Briefe. — T. 2. — Frankfurt, 1966. — С. 752.

* Барон Жорж Гаусман (1809—1892) — архітектор, якому Наполеон III доручив 1853-го року «модернізувати» Париж. Наполеон сподівався таким чином взяти під контроль транспорт, сприяти економічному зростанню і зробити місто «стійким до революцій» (створивши перешкоди для зведення барикад). Гаусман досягнув цього, зруйнувавши багато старих кручених вузеньких вуличок і багатоквартирних будинків і замінивши їх широкими бульварами та величезними садами, якими Париж славиться й до нині. Існує два погляди на діяльність барона Гаусмана: за одним, він є людиною, що зруйнувала старий Париж; а за другим, — творцем Парижа нового.

де Віо, зниклий тут платонівський горизонт був конструктивним для ліричного естезису в старій традиції «poésie descriptive» [дескриптивної / описової поезії]. Там конкретний краєвид — парк і став Шантільї — відчужується насамперед через бароковий процес безперервного метафоричного або міфологічного перетворення горизонту на «прекрасний безлад», що, втім, уже не є метою цієї поезії. Ба більше, протиставлення — напозір подібне до «модерного» — слугує лише повтором перетворення одиничного парку Шантільї (як особливої ситуації переслідуваного поета) на уявний простір ідилічно-міфологічного пейзажу, а відтак, через проголошуване відчуження воно має звернути погляд читача на вищу, духовну реальність.

Цей платонівський горизонт «ciel antérieur où fleurit la beauté»* (Маларме) пробуджується в Бодлеровому вірші лише ex negativo, аби почати зустрічний до «пустої ідеальності» рух естезису. Та викриття дисонансу спліну та ідеалу, втіленого в життя хаосу великого міста та забутого вигнання міфічного лебедя, не є ціллю Бодлера. До того ж, із руйнування добре знаної природи старого Парижа народжується новий, протилежний до попереднього, світ прекрасного, що постає ані не з відповідності з «природною природою» («natürliche Natur»), ані не з прозорості прекрасної платонівської ідеальності. Також і в самому вірші перед читачем відбувається зворотне перетворення вже чужого, затвердлого до алегорії, речового світу. Але тепер це лише спогад, із якого у вільному потоці пригадувань виникає протилежність нового та прекрасного («un monde nouveau, le sensation du neuf» [«новий світ, відчуття нового»]). Силою гармонізації та ідеалізації в спогаді є ново відкрита естетична здатність, яка може заміняти втрачені відповідності між душею та вічною природою накладанням сучасного буття та передісторії, модернізму та античності, історичного «тепер» і міфічного «колись».

Бен'ямін найточніше означив цю поетологічну зміну, констатувавши, що в Бодлера вже не було одночасних відповідностей (simultane Korrespondenzen): «*Correspondances* є даними пам'ятання (Eingedenken). Вони не є історичними даними, а лише даними передісторії. Те, що робить урочисті дні великими та значимими, — це звернення до попереднього життя»[1]. Хоча це й важко пов'язати з тим фактом, що Бен'ямін вбачав у Бодлеровій теорії мистецтва «фундаментальну парадоксальність» — у «протиріччі між теорією природних відповідностей та відмовою від природи»[2]. Та спогадові — як сучасній формі естезису — передував саме розрив із антропоцентричним розумінням природи, внаслідок якого романтичний досвід сприймання краєвиду бачився як суголосся внутрішньої суті та далекої від цивілізації природи. Відмова Бодлера від «природної природи», яку він принагідно міг стилізувати як ненависть до всього живого, що росте та зеленіє, ще в полеміці виявляє його меланхолію за безповоротно втраченим природним розумінням світу і відкриття сучасного розуміння краси тієї зведеної до поняття «modernité» [модерності] швидкоплинності прекрасного («beau fugitif») неповторної миті,

---

* «Замрію в небеса розквітлої Краси». Рядок із вірша Стефана Маларме «Вікна» («Les Fenêtres»). Пер. укр. Михайла Москаленка цит. за: *Малларме С.* Вірші та проза. — К.: Юніверс, 2001. — С. 35.

[1] *Benjamin.* — 1980. — I. — 2. — С. 639.

[2] В плані до «Праці про пасажі». Див. посил. 69.

яка залишає по собі власну «antiquité» [античність] у статусі існування-в-минулому (Vergangensein). Таким чином Бодлер обґрунтовує нову поезію штучних краєвидів великого міста, в яких спершу тріумфує, а потім знову занепадає створена людиною природа як свідчення властивої лише їй продуктивності. В «Паризьких картинах», а також у віршах у прозі з «Паризького спліну» нові пейзажі туги та екстазу часто настільки ж контрастують між собою, як і шокове пережиття «beauté fugitive» та відповідностей «даних пам'ятання» (Data des Eingedenkens)[1]. Ці Бодлерові опозиції ще не передають спогад як естетичну здатність; до них тут звертаються лише як до поетичної сили, здатної протидіяти занепадові природної аури. Свою ж функцію тоталізації вони зможуть реалізувати тоді, коли Пруст у придатній для цього епічній формі поетично відродить космологічний горизонт у фабулі втраченого часу та віднайденого світу.

Крок від Бодлера до Пруста показує, звісно, лише один із можливих шляхів досвіду естетичного сприйняття, на якому модерна поезія намагається протистояти кризі сприйняття в епоху наступальної індустріалізації та технізації. Інший шлях окреслюється з другої половини XIX ст. в розвитку мовно-критичної функції естезису, корелятами якої стають теорії та програми модерного малярства, що пропонує оновлене через мистецтво бачення. Подібно до початкової ситуації в естетиці XVIII століття, це знову розпочинає і продовжує виправдовувати пізнання засобами чуття (cognitio sensitiva) — цього разу через протест супроти ідеології позитивізму та його вульгарно-естетичних відповідників — проти заявленого на перших світових виставках індустріального мистецтва (art industriel) та натуралізму. Епохальну пов'язаність проявів, характерних для цієї епохи досвіду естетичного сприйняття, ще не було всеохопно відображено в історії мистецтва та в естетиці[2]. Сюди належать: у сфері літератури — крок Флобера від естетики відображення до естетики сприймання, яка бере початок від його нового утвердження стилю як абсолютного способу бачення (*manière absolue de voir les choses*); у сфері малярства — «абстрактизація світу» та зворотне перетворення ока на орган нерефлексивного бачення у французькому імпресіонізмі[3]; у 80-х роках — вибудована Конрадом Фідлером теорія мистецтва як чистої видимості, що лишалася актуальною від часів Адольфа Гільдебранда, Алоїса Ріґеля, Гайнріха Вьольфліна, Рихарда Гамана й аж до естетичної дискусії наших днів[4]; майже водночас із Фідлером — перший есей Валері про Леонардо (1894), який оновлене завдяки мистецтву бачення протиставляв очікуваним кліше щоденного сприймання, а також понятійним гіпостазам (Begriffshypostasen) філософів; зрештою, Віктор Шкловський та російські формалісти розвинули естетичну теорію, згідно з якою відчуження між суб'єктом та об'єктом, спричинене автоматизацією суб'єктивного сприймання, треба ліквідувати через «принцип ускладненої форми» або ж через «викриття принципу». Шкловський обґрунтував цю теорію на прикладі Толсто-

[1] Див.: *Hess.* — 1953. Розділи 4 та 6.

[2] Див.: *Jauß* // Poetik und Hermeneutik VI. — С. 289, а також: *Lachmann R.* Die „Verfremdung" und das „Neue Sehen" bei Victor Šklovkij // Poetica. — № 3. — 1970. — С. 226—249.

[3] *Imdahl.* — 1966. — С. 195.

[4] Див.: *Imdahl.* — 1966. — С. 142—195.

го[1], і, знана як принцип відчуження, вона через Брехта відчутно вплинула на драматургію модерного театру.

Для Валері принцип чистого бачення («voir plus de choses qu'on en sait», I, 1165—1167) суперечить передусім поняттю природи. Спокушені поетами та філософами, ми бачимо природу в дзеркалі антропоцентричних понять (таких, як жорстокість, доброта, економія), мовби не витримуючи її споконвічного вигляду: «la vision d'une éruption verte, vague et continue, d'un grand travail élémentaire s'opposant â l'humain, d'une quantité monotone qui va nous recouvrir» [«картини зеленого, туманного і неперервного виверження, величезної стихійної праці, що протиставлена людській, монотонної кількості, що поглине нас»] (I, 1167). Критика Валері належить до традиції здійсненої перед тим Бодлером радикальної естетичної переоцінки природи; свого піку вона сягає в претензії, що адекватною точкою для зорового пізнання довколишньої природи може бути лише перший-ліпший закуток (*un coin quelconque de ce qui est*), який не залишав би місця для ілюзії щодо його доцільності. Перший-ліпший закуток з'являється також у знаменитій формулі Золя «coin de la nature vu à travers un tempérament» [закуток природи, побачений крізь темперамент]; щоправда для програмного натуралізму поняття «першого-ліпшого» включає імпліцитну полеміку проти антропоцентричного поняття природи в романтизмі. Теоретично обґрунтованому «першому-ліпшому» відповідає антинатуралістична практика індиферентності щодо мотиву. І в цьому неважко помітити паралелі в ліриці від часів Маларме та в малярстві того ж часу.

В романі XX ст. «via moderna» досвіду естетичного сприйняття (мовно-критична та космологічна функції естезису) сягає вершини в протилежних позиціях Бекета й Пруста. Бекет у своєму есеї про Пруста 1931 року, а пізніше в романі «Malone meurt» («Малон умирає», 1951), що натякав на ситуацію Пруста, проголошує «смерть суб'єкта», який перетворив пошуки ідентичності через спогади на процес і запропонував спосіб писання без естетичної дистанції, аби відкинути будь-який естезис як літературне позиціонування[2]. Це засвідчує зміну тенденції, після якої парадигма Пруста навряд чи могла знайти нових послідовників. Від Бекета й аж до останніх апорій доведений сумнів у здатності письменника охопити суспільне й індивідуальне життя за допомогою телеологічних форм розповіді, не піддавшись «неправді відображення» та ілюзії непомітної мовної маніпуляції, спричинився, як показав Дітер Велерсгоф[3], до появи цілої школи й, зокрема, до виникнення «нового роману» та прози групи «Tel Quel». Група цих письменників найрішучіше відкидає реалістичне зображення людини в традиції Бальзака — «це об'єктиваційне видноколо, в якому головними параметрами були характер, середовище й фабула»,[4] — і продовжує критичну функцію Флоберової естетики сприймання, ліквідуючи останні наповнені смислом функції розповіді, аби зробити очевидним для читача зяяння між сприйнятим світом та об'єктом сприймання. Вже запропонований Флобером принцип — відмовитися від фабули як

---

[1] *Striedter J.* Poetik und Hermeneutik. — II. — C. 263—288.

[2] Див.: *Iser W.* Reduktionsformen der Subjektivität // Poetik und Hermeneutik. — III. — C. 435—491; *Smuda M.* Becketts Prosa als Metasprache. — München, 1970. — C. 27.

[3] *Wellershof.* — 1976. — C. 45—61.

[4] *Wellershof.* — 1976. — C. 53.

від того, що колись становило собою смислотворчу єдність апперцепції, — прямував від ускладненого (себто більше не сконцентрованого на оповідачі) сприймання до представлення досі не знаної дійсності. Через перспективу «пережитої мови» читача змушують усвідомити залежність досвіду сприйняття від мовних кліше, а через феноменалізацію події доводять доцільність історичного розвитку, позбавляючи реципієнта позитивістської довіри до причинно-наслідкової прозорості його світу.

Контрастна нейтральність речей, яку Флобер протиставляє наперед визначеному сприйманню своїх буденних персонажів, повертається структуротворчою в романі Роб-Ґріє. Те, що Флобер нерідко посилював до новизни «поезії речей», чужої в своїй байдужій красі до людських намірів і безілюзійних цілей, Роб-Ґріє доводить у нескінченно повторюваних описах плантацій в романі «Ревнощі» («La Jalousie») до екстремальної форми квазіматематичного сприйняття речей, що, перетнувши межу набридлості, викликає в читача цілком несподівану сприйняттєву аскезу. Таким чином, як показав Ф. Копе, принцип ускладненого сприймання може знову втратити свою критичну функцію, а «матеріалістичний сцієнтизм», зрештою, стилізує безцільну інструментальність під фікцію свого власного порятунку[1]. Поетичну роль, яка в найновішій історії естезису дістається активізованому до самостійної уяви та рефлексії читачеві, тут провокативно перебільшено. Авангардизм модерного «écriture» у манері Філіпа Солерса, що абсолютизує «писання писання», використовує залишки оповідності лише для того, аби довести й показати, що вони є вигаданими та необов'язковими, безкінечно роздумує над поставленими під сумнів розповідними функціями та конститутивними проблемами останньої з моралей — мораллю історії, — й тому може викликати у висміяного читача тільки теоретично-філологічний інтерес до безреференційної мовної гри, парадоксальним чином втрачає не лише досі очікуваний ідеологічно-критичний вплив або здатність змінювати свідомість. Непомітно для себе ця гра, відмовившись від естетичної насолоди, позбавляє естезис і когнітивної та комунікативної здатностей, а тому навряд чи може уникнути посутніх заперечень Дітера Велерсгофа: «То ця чутливість до процесів свідомості — подальше розширення території, чи вона охоплює лише дрібні потічки неістотних змін, які завжди відбуваються, але які в своїй безструктурності виражають лише перебіг окремих миттєвостей життя й більше не спричиняють пізнання, яке породжує наступне, і на яке можна посилатися?»[2].

Звісно, від часу «Пошуків утраченого часу», що з'явилися між 1913 та 1927 роками, наш життєвий світ до певної міри стандартизувався та інструменталізувався, й Пруст навряд чи міг це перебачити. І все ж мені здається, що його теорія естезису, як і окреслена в романному циклі поетика пам'яті, й далі має парадигматичне значення для теперішньої естетики, яку на літературній сцені можна означити як повернення маятника

---

[1] «Literarische Versachlichung: Zum Dilemma der neueren Literatur zwischen Mythos und Szientismus». — München, 1977. — С. 188—89: «Естетичне обмеження мовного розділення "світу" до теденційно винятковой артикуляції геометричного або арифметичного сприйняття міри та кількості симулює позбавлення екзистенційного збентеження через "матеріалізацію" свідомості — через вправляння в, так би мовити, західній, себто справді емпіричній, нірвані».

[2] *Wellershof.* — 1976. — С. 54.

до повторної розповіді (Wieder-Erzählen), до автобіографічності та документальності. Той, хто перейшов через аскетичну естетику та рефлексивне мистецтво й хоче від них відійти, без сумніву, не може тепер просто повернути оповідача, ще донедавна проголошеного мертвим, як і не може відродити наївну довіру до мови та реалістичне «наслідування дійсності». Висунута на противагу такому ностальгійному ухилу вимога Адорно 1954 року мала рацію: сучасний роман, аби лишитися вірним своїй обов'язковій реалістичній спадщині, має виступити проти неправди відображального мистецтва, має прагнути універсального відчуження та самовідчуження, має знищити передньоплановий контекст (vordergründier Zusammenhang) через зняття естетичної дистанції і замінити свій спротив проти судження як «другого відчуження відчуженого світу» на його (судження. — *Пер.*) відновлення[1]. Такі вимоги, що містяться в останньому есеї Адорно про Пруста, ставлять перед сучасним романом парадоксальне завдання — виконувати репрезентативну функцію естезису без звичних засобів розповідного мімезису.

Якщо ми сприймаємо звичний світ через сітку наперед відомих значень і несвідомих переоцінок, якщо бачимо речі не такими, як вони насправді є, а лише впізнаємо їх, то déjà vu відсутнього буденного сприймання суперечить реалістичному віддзеркаленню. Естетичне споглядання, яке має знову «робити камінь кам'яним»[2], має відродити чуттєве пізнання світу в його відчуженій дійсності, можливе не завдяки, а всупереч впізнаванню вже знаного. Формалістська теорія естезису, яка розмикає реалістичне коло мімезису та анамнезису (невизнана спадщина матеріалістичної естетики), зі свого боку, надто однобічно проголосила інноваційну функцію відчуження найвищою естетичною цінністю. Між тим, естетичне споглядання, яке може звільнити нас від автоматизму відчуженої мови та людського досвіду, не зводиться лише до інновації, згідно з якою нове бачення світу протиставляється старому та звичному. Вимога естетики «нового бачення» описувати предмет так, «ніби бачиш його вперше, а випадок — мовби він уперше трапився»[3], передбачає також розкривальне та потверджувальне бачення того, що не обов'язково має бути новим, а могло в дотеперішньому досвіді лишатися прихованим або витісненим.

Теорія естетичної здатності спогадів Пруста показова в тому плані, що його критика déjà vu вже налаштованого людського сприйняттєвого досвіду прямує через відмову від оповідного реалізму до естетичного відродження впізнавання, що суперечило всій міметичній традиції і спрямовувало пізнавальну функцію анамнезису проти зорієнтованої на Платона естетики. Вихідною точкою його міркувань є теза про втрату об'єкта звичного сприймання. А оповідач «Пошуків» взагалі доводить її до екстремального сумніву в можливості впізнати теперішнє дійсне: «Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleus qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vrais fleurs» [«Чи то віра, яка творить, висохла в мені, чи

[1] «Standort des Erzählens im zeitgenössischen Roman» // Noten zur Literatur. — I. — Frankfurt, 1958. — C. 61-72; а також: «Kleine Prousts-Komentare» (1958). — Frankfurt, 1961. — C. 97.

[2] [Пер. з російської цит. за: *Шкловский В.* Искусство как прием // *Шкловский В.* О теории прозы. — М., 1983. — С. 9—25].

[3] Там само.

то реальність формується тільки в пам'яті, але квіти, що їх сьогодні вперше показали мені, не видаються мені справжніми»][1]. Те, що Пруст часто окреслював як пізнавально-теоретичний агностицизм, в нашому контексті можна розуміти як спробу подолати брак «connaissance» [пізнання] в буденному світі через новий, естетичний досвід «reconnaissance» [впізнавання]. Те, що ми сприймаємо безпосередньо, лишається недосяжним для пізнання: дійсність, позбавлена цілей та звичок, полишена на «помилковість байдужості»[2], може стати досяжною для свідомості, але вже після засвоєння через спогади за посередництвом мистецтва. Пруст перекладає критичну функцію чистого бачення на спогади й водночас посилює її завдяки умові, що вміння виявляти істину спирається на недобровільний досвід, позбавлений сваволі розуму, що споглядає, і підпорядкованої йому пам'яті (memoire volontaire)[3]. Отож досвід естетичного сприйняття у спогаді виявляється спроможним поставити під сумнів поверхню сприйманого світу й здобуває для мистецького естезису можливість виявляти «оречевлення того, що з'являється», («Dingwerdung des Erscheinenden»)[4] у часовому процесі згадування.

Водночас, спогад для Пруста є не лише точним інструментом естетичного пізнання. Для нього він є також правдивою, останньою з наявних, первинною сферою прекрасного. На перший погляд це, як дві краплі води, нагадує платонізм. Зрештою, Ернст Роберт Курціус також увінчує свій новаторський есей тлумаченням знаменитих сторінок про смерть Бергота і прославляє прорив до метафізики й платонівської духовності як вирішення всіх дисонансів та мораль цього мистецтва[5]. Та Пруст у «Пошуках» не повертається до платонізму Раскінового зразка, і про це свідчать і його дослідження, присвячені цьому автору[6]. Повторне пригадування (Wieder-Erinnerung) відсилає в «Пошуках» до іманентності сприйняттєвого досвіду, який потребує Déjà vu — пережитої часової дистанції між першим, втраченим, сприйманням і пізнішим потворним впізнаванням. Тому віднайдений час лише напозір повертається до трансцедентної батьківщини та нескінченної екзистенції. Насправді ж він повертається в земне потойбіччя, в неповторний світ «я» розповідача, який можемо опосередковано сприймати через спогади та мистецтво. Аура, що осяває мистецтво Пруста, є тим непроминальним, що формується в процесі згадування, займаючи вже звільнене місце нескінченного Платонового прекрасного.

Коли Вальтер Бен'ямін виявив взаємозв'язок між аурою та спогадами в споріднених за духом судженнях Бодлера й Пруста, він почав підносити «Пошуки» як твір героїчного зусилля, що компенсував речам утрачену ауру

---

[1] «A la recherché du temps perdu». — Paris: Gallimard, 1949. — T. 1. — C. 248: «imperfection incurable dans l'essence même du present» [неподоланна недосконалість у суті явленого] вже є лейтмотивом у першій книжці Пруста: «Les Plaisirs et les Jours» («Втіхи та дні», 1896). Про це див.: *Jauß.* — 1955 a. — C. 255—291, особл. C. 267.

[2] *Walser M.* Leseerfahrungen mit Marcel Proust // Erfahrungen und Leseerfahrungen. — Frankfurt, 1965. — C. 139.

[3] Там само. — C. 136.

[4] За допомогою цього формулювання К. Бадт описав суть мистецтва Сезана, прояснивши цим аналогічну ситуацію поновлення втраченої аури в малярстві того ж часу. Див.: *Badt K.* Die Kunst Cézannes. — München, 1956. — особл. C. 148.

[5] *Proust M.* — Frankfurt: Bibliothek Suhrkamp, 1925. — T. 28. — C. 128.

[6] Див.: *Jauß.* — 1955 a. — C. 272—291.

через мимовільне пригадування. А це, на його думку, мало компенсувати відмову сприйняттєвого досвіду від випадковості часового існування. Натомість проблемною йому здалася «незламна (bruchlos) успішність кінцевої цілі» — тобто композиційно замкнена форма «віднайденого часу»[1]. Чи естетичне рішення «Пошуків» є через це лише безнадійно приватною спробою порятунку суб'єктивності? Чи «пошуки втраченого часу» через брак негативності (адже наприкінці таки можна впізнати фабулу — історію vocation (покликання), яка стає зримою лише заднім числом) вже не є на висоті нашої літературної ситуації? 1954 року Адорно означив цю ситуацію через парадокс: «більше не можна розповідати, доки форма роману потребує розповіді» («es lässt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt»)[2].

Пруст справді до останнього запевняв, що його романний твір не містить нічого, що було б вигаданим, хоча він у жодному місці нічого не описав і не створив жодного речення за реалістичним кліше: «Маркіза вийшла о п'ятій». І саме Адорно був тим, хто побачив у Прустовому досвіді сприйняття дотримання парадоксальної вимоги, поставленої перед сучасним романом. «Пошуки» є парадигматичними для цієї нової вимоги не лише тому, що Пруст ліквідує естетичну дистанцію через нерозривне переплетення коментарю та дії[3]. Його роман і в композиційній фігурі «пошуків утраченого часу» містить справжнє вирішення парадоксальності розповіді. Його манера письма уникає «неправди відображення» через специфічну форму негативності: жоден елемент предметного світу, як і дійсної історії життя, не може бути розказаним чи описаним у світлі чогось опосередкованого або об'єктивно заданого. Всупереч матеріалізованому довкіллю в натуралізмі та наглядно зображуваному минулому в мемуарах, речі та події заданої реальності можуть опинятися в романній дійсності лише у визнаній формі їх передачі, згаданий світ — лише в зумисно зображеному часовому процесі пригадування, а рефлексії з коментарями — лише в перерваних узагальненнях «я», що шукає свою ідентичність. Так постає парадокс манери письма, в якому — за незабутнім визначенням В. Бен'яміна — вся діяльність та ідентичність особи становлять лише «зворотній бік континууму пригадування», і читач має розкрити їх зі «зворотної сторони взору килима»[4].

Якщо Пруст знову вловив цю форму негативності в прихованій, лише наприкінці явленій, фігурі композиції, а з випадкового пошуку втраченого часу постала монументальна архітектоніка часу віднайденого (образ собору!), то це ключове вирішення його поетики спогадів досягається зовсім не через остаточне завершення доконаного пошуку ідентичності та поновного естетичного дистанціювання. Адже суб'єкт «Пошуків», як і читач, лише *post festum* може з'ясувати, що випадковий, аж ніяк не передбачуваний шлях пригадування «я» з його вічними марними спробами «писати від ранку», насправді від початку був його прихованою історією *vocation* (покликання). А відтак і самі пошуки були не чим іншим, як мистецьким твором, що його тільки «зараз» почнуть писати! Те, що це «зараз» (очікувана ідентифікація «я», що пригадує, з суб'єктом писання)

---

[1] *Benjamin.* — 1980. — I. — 2. — C. 609.

[2] Там само. — C. 61.

[3] Там само. — C. 69.

[4] *Benjamin.* — 1980. — II. — 1. — C. 312.

наприкінці процесу пригадування виявляється не кінцевим пунктом роману, а відсилає до *demain j'écrirai* («завтра я писатиму»), є чимось більшим, аніж лише мистецьким прийомом. Адже в такий спосіб ретроспективне пізнання в «Германтській стороні» [так у перекладі Анатоля Перепаді звучить українська назва «Matinée Guermantes» — *прим. перекладача*] лише опосередковано повертає суб'єкту, що втратив єдність, разом із його минулим і шукану ідентичність. Композиційно кінцевою фігурою твору є не ототожнення теперішнього та минулого «я», що миттєво спалахнуло в souvenir involontaire (адже це — випадковий дар *негативності випадку*), а ідентифікація, дана тому, хто пише, й лише для нього одного досяжна. Породжене досвідом естетичного сприйняття усвідомлення того, що втрачений час, починаючи з далекого початку в мистецькому творі, можна не лише зберегти, а й відчути в усій його красі, виростає лише зі спогаду. А відтак — як змінює Пруст тезу про мистецтво як *promesse du bonheur* — справжній рай є втраченим раєм[1].

З іншого боку, читач, для якого естетична дистанція призупиняється в горизонті першого читання, в світлі ретроспективної фабули може за випадковими проявами втраченого часу сприймати непомітно посталу з нього цілість неповторного проминулого і знову віднайденого світу. Без сумніву, це світ, що може врятувати минуле, лише заперечивши горизонт майбутнього щастя. Та Прустове обмеження космологічної функції обґрунтовує водночас і комунікативну функцію його «поезії спогаду» — «de voir l'univers avec les yeux d'un autre» («*дивитися на світ очима іншого*»)[2]. Це має нам показати, що світ, напозір однаковий для всіх, може бути зовсім відмінним вже для будь-якої іншої людини. Й це «буття іншим» (Anderssein) досвід естетичного сприйняття може розкрити через спогади й передати через мистецтво.

Попередній розгляд показав, що до повернення мистецтву пізнавальної функції з середини XIX століття причетні як продуктивний, так і рецептивний досвіди естетичного сприйняття. Це можна закинути Гадамеровій критиці «абстракції естетичної свідомості[3], яка, хоч і стосується занепалої форми естетичної освіти, що бере початок від німецького ідеалізму, та не бере до уваги окресленого тут зустрічного процесу. В цьому процесі досвід естетичного сприйняття на рівні естезису, на противагу дедалі сильнішому відчуженню суспільного буття, бере на себе завдання, яке ще ніколи не поставало перед ним в історії мистецтва. Він *протиставляє ослаблому досвіду* та підпорядкованій мові «культурної індустрії» мовно-критичну та креативну функції естетичного сприймання і, з огляду на плюралізм соціальних ролей і наукових аспектів світу, захищає досвід сприйняття світу в очах іншого, а тому й спільного, горизонту, який мистецтво ще може брати до уваги, замість зниклого космологічного цілого.

---

[1] T. XV. — С. 12. Не маємо тут змоги висвітлити зв'язок між пригадуванням, досвідом сприйняття часу як «atmosphere interpose» [«проміжної атмосфери»] (з якого насамперед починається *«поезія пригадування»*) та *естетичною дистанцією, ліквідацію* якої парадигматично описано в «романі роману» Пруста. Про це див.: *Jauß*. — 1955. Особл. Розділ V.

[2] Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eaux est [«Єдиною правдивою мандрівкою відкриття, єдиним джерелом вічної юності була б не подорож у чужі краї, а (змога) заволодіти *чужими очима, аби* побачити всесвіт очима іншого, сотень інших, побачити сотні всесвітів, які кожен із них бачить, якими є кожен із них»] (T. XII. — С. 69).

[3] *Gadamer*. — 1960. — С. 77.

7. Катарсис: комунікативна здатність естетичного досвіду (movere et conciliare*)

Третій та останній крок моєї спроби розкрити здобутки досвіду естетичного сприйняття, не враховані ані онтологічною філософією мистецтва, ані негативною естетикою, стосується його комунікативної функції. Якщо продуктивну та рецептивну функції можна було проаналізувати, звертаючись до імпліцитної теорії естетичної практики й історично розглянути на прикладі понять поезису та естезису, то комунікативну функцію естетичного сприймання можна осмислити через поняття катарсису лише в тому випадку, якщо буде враховано три моменти: Аристотелеве розуміння катарсичної втіхи, Августинову критику самонасолоди *curiositas* і нарешті Горгієву теорію про вплив афектів на переконливість промови. З такого потрійного кореня в розділі А 3 я вивів і комунікативну здатність, а катарсис визначив як «ту насолоду від емоцій, розбурхання промовою чи поезією, яка може як вплинути на переконання слухача та глядача, так і спричинитися до вивільнення його душі». Таке визначення передбачає заміну самонасолоди насолодою (чимось) іншим, а власного досвіду сприйняття — досвідом сприйняття іншого. Отож вона дає змогу реципієнтові від самого початку активно долучатися до конструювання уявного, яке лишалося недосяжним для нього, доки естетичну дистанцію, згідно з традиційною теорією, розглядали як суто споглядальний і незацікавлений зв'язок із відстороненим предметом. Та моє розуміння катарсису допускає, що невизначеність естетично насолоджувального відношення може порушитися в якийсь бік і, відповідно, перерости або в недистанційовану насолоду об'єктом, або в сентиментальну самонасолоду. Відтак і катарсичному досвіду загрожує небезпека впасти в ідеологію або споживацтво й втратити таким чином свою комунікативну функцію.

І все ж сподіваюся, що зможу бути досить відстороненим, аби об'єктивно оцінити всі зауваження до мого попереднього пояснення взаємозв'язку катарсису, ідентифікації та комунікації, висловлені під час дискусії «Поетика та герменевтика VI». Зокрема, непереконливою виявилася моя спроба розглядати імпліцитну для будь-якого катарсису естетичну ідентифікацію з зображуваним як обов'язкову ознаку первинного (читай: дорефлексивного) естетичного сприйняття. Аргументація Д. Генріха переконала мене, що естетичне позиціонування — чи то таке ж поліморфне, як у давнішому мистецтві, чи вже експліцитне, як у модернізмі, — не можна визначити через добір ідентичностей (адже вибір на користь певної ідентифікації можливий і через рольові парадигми без естетичного посередництва). Та, вочевидь, естетичне позиціонування принципово схильне до вибору ідентичностей, адже існує відчутний зв'язок між структурою сприймання (Wahrnehmungsstruktur) естетичного відношення та уявляння (Vorstellung) зразків гуманного способу життя[1]. Найточнішим визначенням естетичного позиціонування є «комплексна точність сприймання» (komplexe Wahrnehmugsprägnanz), а «кожен розвиток

---

* Хвилювати / спонукати і тішити / приносити насолоду *(лат.)*.

[1] Poetik und Hermeneutik. — VI. — C. 545.

до розвинутої особистості є ідентичним із розвитком за чіткою і водночас комплексною мотиваційною структурою»[1]. На думку Генріха, ця спорідненість пояснює, чому мистецтво особливо схильне до вибору ідентифікацій за посередництвом естетичного відношення, навіть якщо потрібні додаткові підстави, аби ця схильність виявилася. Такі додаткові підстави (які пояснюють, що ж саме привносить естетичне позиціонування, сприяючи вибору ідентифікації) стануть очевидними, якщо Генріхове розуміння «комплексної точності сприймання» поширити не лише на об'єкт, а й на суб'єкт сприймання і, за моєю пропозицією, почати розглядати естетично насолоджувальне відношення як самонасолоду в насолоді іншим. Тоді особливу схильність естетичного позиціонування до вибору ідентифікацій можна буде пояснити не лише точністю сприймання та особистою точністю, а й катарсичною втіхою, що з'являється, коли глядач ідентифікує себе з героєм.

При естетичному позиціонуванні особа схильна сприймати зразок як певний взірець життя, запропонований релігією, традицією та вихованням або ж абстрактним підтвердженням моралі, адже самонасолода в насолоді іншим спрацьовує тут як винагорода за спокусу. Трагедія досягає психагогічного впливу — вивільнення душі через втіху від уявної долі героїв — через показ зразкових людських дій та страждань; вища точність літературного зразка зумовлює вищу складність катарсичної втіхи. Тож естетична ідентифікація не тотожна пасивному сприйняттю певної ідеалізованої моделі поведінки; вона реалізується в постійному русі «туди-назад» між естетично звільненим реципієнтом та його ірреальним об'єктом. Отож реципієнт, отримуючи естетичну насолоду, може охоплювати весь спектр ставлень — від здивування, захоплення, переляку й співчуття до розчулення, плачу, сміху, відчуження, роздумів — але може й відчути захват від суто споглядальної втіхи або ж піддатися мимовільному наслідуванню. Історія досвіду естетичного сприйняття пропонує невичерпний репертуар для запитання про первинні форми естетичної ідентифікації — репертуар, який ми невдовзі (в розділі I В) розглянемо на моделях взаємодії «героя». Зараз же нас цікавить уже згадуване запитання: як в історичному плані проявлявся зв'язок між психагогічним впливом і комунікативною здатністю — зв'язок, унаслідок якого естетичне позиціонування в катарсичних мистецьких жанрах починає відображати асортимент ідентифікацій? Адже класичне обґрунтування естетичного катарсису (який, мовляв, утверджує ідеальну єдність або необхідну послідовність *delectare et docere* [приносити насолоду і повчати]) вперше поставили під сумнів не в найближчу до нас епоху модерного мистецтва, позначеного частковістю та рефлексією. Ба більше, в понятійній історії катарсису постійно натрапляємо на спробу зруйнувати безпосередню очевидність естетичної ідентифікації і на постійне спонукання реципієнта до напруги заперечення, аби вивільнити його естетичну та моральну рефлексію супроти зачарування уявним.

Історичне дослідження комунікативної функції естетичного сприйняття (яке, на жаль, не можемо здійснити в цій праці) мало би простежити процес емансипації цієї функції — починаючи з відокремлення катарсису від участі в культі, історії естетичної практики й аж до втрати авто-

[1] Там само.

номним мистецтвом комунікативної здатності. Проаналізувати ж мистецько-теоретичні рефлексії, що супроводжували цей процес, найлегше через історію рецепції Аристотеля. Вплив його завжди приховано там, де естетична теорія орієнтується більше на чесноти мистецького твору, аніж на те, як цей твір впливає на реципієнта (скажімо, в платонізмі Ренесансу чи естетиці німецького ідеалізму); або ж там, де автономне мистецтво (як і його протилежність — матеріалістична ортодоксальність) змушене відмовитися від питання про спосіб рецепції або конкретизацію суб'єктивного сприйняттєвого досвіду та суспільного значення мистецьких творів як від психологізму або ж просто соціології смаку. В цьому розумінні гостроти не бракує і Адорновій «Теорії естетики». Тут досвід естетичного сприйняття, що «встановлює передусім дистанцію між тим, хто споглядає, та об'єктом», протиставлено невігластву ідентифікації із зображуваними персонажами; аристотелівській же традиції дорікають тим, що вона, мовляв, прислужилася принципові, «який згодом запанує в культурній індустрії» (С. 354/514). Маємо на увазі принцип естетичної сублімації, який, на думку Адорно, є наслідком катарсису і — як чисте «квазізадоволення» — має слугувати утвердженню владних інтересів. До того ж, як і будь-яке естетичне відношення, він шукає ідентифікації, а відтак керується практичними цілями — самозбереженням і принципом втіхи.

Тут не враховано, що вже в Аристотелевому описі впливу трагедії на глядача йдеться про ту особливу здатність естетичного сприйняття, яку Адорно згодом пов'язуватиме лише з модерним, автономним, мистецтвом. Мовляв, естетичне переживання здатне розвіяти «чари сліпого прагнення самозбереження» і перетворитися на «модель стану свідомості», «в якому Я не щастить ані в захисті власних інтересів, ані, зрештою, у відтворенні себе самого» (С. 515). Вже античне поняття естетичного катарсису відсуває реципієнта на дистанцію, яку можна описати як подвійне, зовнішнє та внутрішнє, звільнення. Емоційна ідентифікація з героєм трагедії, з одного боку, звільняє глядача від його практичних інтересів та власних емоційних обставин. Поступово, в міру того, як він починає заперечувати реальні інтереси свого буденного світу й вибудовує естетичне ставлення до дії трагедії, з'являються співчуття і страх — передумови ідентифікації глядача з героєм. Та, з іншого боку, глядач, який ставить себе на місце героя, також має «очиститися» від чистих (пробуджених трагедією) емоцій, — іншими словами, через трагічне потрясіння має прийти до «бажаного спокою» своєї душі[1]. В такому звільненні естетичного сприйняття особлива функція випадає уявному статусові його об'єкта.

Як Платонове поняття *мимезису* потребувало здатності уявляння (phantasia), аби уможливити відображення відображення (homoioma), так і Аристотелеве поняття *катарсису* потребувало фікції істинного або правдоподібного предмета, завдяки якому й відбувалося жадане «очищення». Саме зв'язок естетичного сприйняття з уявним призводить до вивільнення душі. Про це писав Жан Старобінський, коментуючи працю Семюела Генрі Батчера: «Car l'imaginaire conserve, d'une part, le pouvoir qu'a

[1] *Kommerell.* — 1970. — С. 201: «Не залежно від окремих схильностей та симпатій, принциповою в людях є готовність до співчуття та переляку, що загрожує бажаному самовладанню як передумові вищої справи».

la réalité de soulever nos passions, de retentir dans les profondeurs de notre corps; d'autre part, l'événement représenté n'étant pas réel, l'emotion qu'il suscite va pouvoir se dépenser purement (en "pure perte"): d'où l'effet de purgation, de catharsis» [«Адже уявне зберігає, з одного боку, силу, що має реальність збуджувати наші пристрасті, мати відгук у глибинах нашого єства; з другого боку, позаяк зображена подія нереальна, емоція, яку вона породжує, має здатність просто марнуватися (у вигляді «чистої втрати»), що й пояснює ефект очищення, катарсису»][1]. Якщо в очах Платона мистецтво дискредитує себе тим, що як *mimesis phantasmos* може породжувати лише фантом чуттєвого явища, лише відображення відображення, то в Аристотелевому *katharsis* ця онтологічна слабкість, навпаки, обґрунтовує перевагу естетичного сприйняття — а саме його «незацікавлене зацікавлення». Якраз уявний предмет трагедії, її відсторонена від практичних життєвих цілей дія звільняє глядача, адже його емоція при ідентифікації з героєм може невимушеніше, ніж у буденному житті, запалати й чистіше перегоріти.

Катарсис як антитеза до практичного проживання життя аж ніяк не суперечить ідентифікації глядача з героєм трагедії або слухача з моделями поведінки, навіяними промовцем. Катарсис спричиняє такі ідентифікації та взірці поведінки, як комунікативні рамки здійснення (Vollzugsrahmen) для фантазії, збудженої та вивільненої через емоції. Естетична ідентифікація глядача чи слухача, який насолоджується в чужій долі або в незвичайному взірці самим собою, може — як рамки комунікативного здійснення — продовжити або наново вибудувати поведінкові моделі, або ж і поставити під сумнів чи остаточно відкинути вже «зношені» норми поведінки. Втім, ця суспільна функція катарсису має не менш важливу зворотну сторону. Катарсична ідентифікація вже в самому звільненні душі може принести реципієнтові суто особисте задоволення або ж дати йому змогу розчинитися в чистій жазі видовищ. Звільнений завдяки «радості від трагічного предмета» реципієнт може через ідентифікацію перейняти показовість вчинку. Та він може і затримати й етично нейтралізувати чужий досвід ідентифікації, далі віддаючись наївному подиву від дій «героя».

Головну двозначність естетичного переживання, уможливленого через катарсис — те, що він здатен зруйнувати живу пристрасність, але так само може привести глядача чи то до вільної моральної ідентифікації з показовими вчинками, чи то викликати в нього суто споглядальну втіху, або ж узагалі втягнути його через емоційну ідентифікацію в маніпульовані колективні дії, — можна вважати ціною за те, що катарсичне звільнення досягається через уяву. Адже й в історії досвіду естетичного сприйняття ця двозначність щоразу ставала мішенню полеміки проти неконтрольованого впливу мистецтва — полеміки в ім'я релігійного авторитету, суспільної моралі чи практичного глузду. Нова інстанція християнської літератури та мистецтва мала особливе значення в питанні ко-

[1] Цит. С. Батчера за: *Starobinski.* — 1970. «Справжні емоції, позитивні потреби життя завжди містять у собі елементи неспокою. В єдності форми та змісту, не властивій для досвіду сприйняття, магічний ефект є випрацюваним. Тиск щоденної реальності усувають, а естетичну емоцію перетворюють на незалежну реальність» // *Butcher S. H.* Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. — 1907. — С. 127.

мунікативності досвіду естетичного сприйняття. Адже авторитет церкви і християнського вчення, поступово заволодівши життєвою практикою, перейняв не лише платонівську критику «брехливості» поетів. Малопомалу він розвивав і власні форми вираження досвіду естетичного сприйняття з метою наставляння, благоговіння та світського смирення, або ж, навпаки, дозволяв ті форми, які стали естетичним каноном язичницької античності. Тож естетично-споглядальній дистанції протиставлено схвильованість у благоговінні та повчанні, очищенню через катарсис — перенесене у вчинок співчуття, безневинній насолоді уявним — тривалу силу показовості, а естетичному задоволенню від наслідування — апелятивний принцип слідування.

В такому контрастному розширенні та переоцінці естетичного сприйняття гостріше проступає історична межа між античним і християнським канонами зображальності. Принаймні гостріше, ніж у постулатах християнської естетики, документально не засвідченої в мистецтві та поезії Середньовіччя, а сформульованої лише пост-фактум (наприкінці християнської ери — на межі Просвітництва й Романтизму) й розвинутої вже в історичній ретроспективі Гаманом, Шелінгом, Шатобріаном, Жаном Полем і Гегелем[1]. Явища середньовічної християнської літератури — як-от т. зв. «креатурний реалізм» Ериха Ауербаха [від нім. «Kreatur», жива істота], що постає з фігурального розуміння історії та суміші стилів *sermo humilis* [низький / смиренний стиль], або ж алегорична поезія, яка розквітає до «поезії незримого»[2], — не містили в собі окремої християнської естетики; в теоретичному плані мистецтво та поезія Середньовіччя залишалися під владою теологічної догматики, а на практиці були затьмарені строгим «каноном трансцедентності», історично вкоріненим у платонівсько-стоїчному та неоплатонівському вченнях про прекрасне[3]. І все ж такій «підвладності» навіть у добу найбільшого панування християнської віри суперечить практика християнських авторів, які, на противагу «естетичності» (себто на противагу зачаруванню прекрасною видимістю профанного мистецтва та поезії), розвинули нові форми вираження поетичного, естетичного та катарсичного досвідів сприйняття, аби наново визначити межі естетичного сприйняття й залучити його комунікативну здатність в горизонт віри християнської авдиторії. При цьому, моральні ідентифікації (такі, як благоговіння, співчуття чи наслідування), які лише гетерономно стають естетичним каноном, поступово, з набуттям естетичних форм вираження та комунікації, самі починають поетизуватися. Моральна ідентифікація, яка спершу мала руйнувати споглядальну естетичну дистанцію, дедалі більше опосередковується естетичним ставленням; на цьому шляху моральність може поступово естетично об'єктивуватися і, зрештою, повністю розчинитися в занепадницьких формах чуттєвої самонасолоди та споживацького ставлення.

Жодна з форм катарсичного досвіду, по-новому витлумаченого християнством, не підлягає цим змінам сильніше, аніж духовне піднесення

---

[1] Тут відсилаю до дискусії «Чи існує 'християнська естетика'?». Див.: «Gibt es eine 'christliche Ästhetik'?» // Poetik und Hermeneutik III. — С. 583—610.

[2] *Jauß.* — 1977b. — С. 28—34.

[3] *Fuhrmann M.* Poetik und Hermeneutik. — III. — С. 585.

(Erbauung). Нині піднесення — як нормотворча й нормоутверджувальна ідентифікація — процвітає лише в низьких проявах тривіального, кулінарного та демагогічного: в бульварному чтиві, релігійній літературі, бойовиках і політичній ліриці. Популярність т.зв. «календарних історій» Йогана Петера Гебеля лише напозір суперечить цьому. Тут маємо справу з випадком естетичної насолоди з певної історичної дистанції: нинішній освічений читач також може насолоджуватися просвітницькою повчальністю охочого на поради «друга дому» як досвідом іншого часу. Часу, коли ще можна було просто щось розповідати і вірити, що історія може навчити чогось такого, що застосовне і до нашого власного життя; і що з правильними переконаннями можна творити й гарну літературу. Пізніше вислів «c'est avec les bons sentiments qu'on fait la mauvaise littérature» [саме з добрими почуттями роблять погану літературу] набув такої цінності, що, коли 1946-го року Роже Калуа в своєму «Естетичному словнику» («Vocabulaire esthétique») розкрив давню плутанину моральності й конформізму, демаскував новий конформізм аморальності, а вимогою «il est indispensable d'édifier, dans les Lettres, dans la vie, comme dans l'architecture» [наставляння необхідне в письмі та житті, як і в архітектурі] нагадав про забуте етимологічне походження *aedificatio* [споруда][1], то це не сприйняли інакше, як провокацію.

Піднесення, яке завдяки нинішньому засиллю комерційного мистецтва вважають занепадницькою формою естетичного сприйняття, розміщуючи його на вершині в ієрархії гріхів ідеологічного пристосування та системоутверджувальної рецепції, раніше вважалося найвищою чесно-тою християнської поезії. І аж до епохи Просвітництва його сприймали як найшляхетніший мотив для творення великої релігійної літератури. Втім, із появою «Страждань юного Вертера» її потенціал привласнює собі т. зв. світська «поезія переживань» (Erlebnisdichtung). Релігійний взірець благоговійного піднесення душі, естетично вичерпаний «Книжицею для розради» («Trostbüchlein») Ґете, провокаційно виправдав новий літературний культ автономного почуття і лише згодом став формою вираження свідомої суб'єктивності та окремого внутрішнього світу. Спершу «aedificatio» означало підготовку до слідування за Христом, що ставало можливим не в зверненні до внутрішнього світу, а через знеособлення; одиничне ж, натомість, як частина спільноти, підноситься через рух душі до «споруди віри». Катарсичний рух духовного піднесення дає змогу благочестивій душі не лише злитися з предметом свого благоговійного трепету, — він виникає на основі, закладеній не нею самою, а «мудрим будівничим» (I Кор., 3: 10). Тож у парадоксальному образі *lapides vivi* [живих каменів] християнин споруджує і себе самого, і водночас *domus spiritualis* [духовний дім] спільноти вірних: «І самі, немов те каміння живе, будуйтеся в дім духовний, на священство святе, щоб приносити жертви духовні, приємні для Бога, через Ісуса Христа» (I Петр., 2: 5).

Як свідчать новозавітні джерела, передумовою духовного піднесення — як гетерономного досвіду — є передусім рефлексивна дистанція, втрачена в його сучасних занепадницьких формах. Імпліцитна медитативна настанова при русі душі уможливлює як побожну затримку в миттєвості зображуваного страждання, так і глибоке сприймання жахів і страхіть

[1] *Callois.* — 1946. — С. 112—123.

gloria passionis [прославлення страстей][1]. Лише поступова поетизація душевного піднесення призводить до естетичної ідентифікації з зображуваним — ідентифікації, в якій суб'єкт споглядання міг розкрити внутрішню суть свого почуття і водночас опинявся перед небезпекою «вживання» (Einfühlung) та містичної самонасолоди. Перший етап цього процесу дуже докладно описано в матеріалах, які Райнгарт Герцог виявив у пізньоантичній біблійній поезії і вперше піддав рецептивно-естетичному аналізу[2]. Повчальність у цій новій перспективі першої великої традиції християнського епосу стає рушійною силою гетерономного за своєю суттю естетичного відношення, що уможливило для християнських авторів рецепцію засобів і взірців язичницької поезії. Особливу трансформацію біблійного тексту на медитативні парафрази, розбивку античних оригіналів задля їх наступного об'єднання та відмову від статичної розповіді Герцог пояснює новими потребами молитви та її повчального сповнення. Замість звичної естетичної насолоди від перебігу оповіді, повчальна інтенція проявляється в «деформації через докладність» — коли дію призупиняють, аби засобами античного екфразису, часто через гіперреалістичне змалювання, викликати «благоговійну огиду», або ж за допомогою принципу «цайтлупи» витворити «благоговійний образ». Та емоційна участь читача може перерости і в «бунтівне благоговіння», якщо подію описано не в теперішньому часі, а побачено в потузі суперечливого почуття (С. 43/143). Для пізньоантичної та середньовічної повчальності, яка в цих інтерпретаціях пропонує неймовірно багатоманітну класифікацію психагогічного та наглядного посилення, властивою є відмова від безпосереднього вираження суб'єктивних емоцій. Як «нереалізований порив» (ardor inexpletus), як «почуття, яке не може вдовольнитися в своїх маніфестаціях і постійно шукає адекватної форми вираження» (С. 145), емоція автора та читача — як схвильованість зображеними біблійними персонажами, що стикаються з проявами Божественного, — завжди об'єктивується (або ж узагалі персоналізується) благоговінням: «Вершиною цього є т.зв. *Andachtsbild* [картина на релігійний сюжет], у якій статист, вказуючи на головного персонажа, встановлює дистанцію між собою та іншим»[3].

Якщо мова про християнську рецепцію та переоцінку античного вчення про очищення через katharsis, то цю межу в історії досвіду естетичного сприйняття найлегше побачити, зіставивши августинівську критику катарсичної «втіхи від болю» із (новим!) поняттям «compassio» (співчуття), яке вживається на позначення ставлення, що виникало в реципієнта середньовічних п'єс про муки Господні (перша форма християнської «трагедії»). Августинова критика «прекрасних за силою уяви вистав» з'являється в першій книзі «Сповіді» (I, xiii). Його опис естетичного впливу, який справляє на учнів латини Вергілієва «Енеїда», розкриває

---

[1] Див.: *Jauß*. — 1977b. — С. 401.

[2] *Herzog*. — 1975.

[3] Там само. — С. 147. Тут Герцог апелює до *Juvencus* (I, 88): «Єлизавета, яку відвідала Марія, (...) уникає в своєму прославлянні Марії звернення в другій особі. Вже тут Марію вивищено як молитовну постать (...) Ювенк розглядає цю постать не інструментально: вже не Марія відвідує свою соратницю, а Бог у ній — свою вірну».

спершу лише зачарування все ще уявною долею («Aeneae nescio cuius errores» [блукання якогось там Енея]), а потім парадоксальну втіху від болю через самогубство Дідони («et si prohiberer ea legere, dolorem, quia non legerem quod dolerem» [«я в своєму найбільшому горі не мав слів для себе»]). Відтак Августин звертає увагу на посутню ваду, спричинену, з християнської точки зору, насолодою від світської поезії, — на самозабуття: «А однак ті початкові науки, завдяки яким ставалося й сталося в мені те, що я ще й сьогодні здатен читати все написане, що тільки трапиться під руки, і пишу те, що захочу, були кращі, оскільки були практичніші за ті, які змушували мене запам'ятовувати блукання якогось там Енея, забуваючи про свої власні помилки, і оплакувати смерть Дідони, бо вона заподіяла собі смерть із любові, і при цьому я в своєму найбільшому горі не мав слів для себе й умирав серед таких наук далеко від Тебе, мій Боже, моє Життя!» (I, xiii. — С. 14). У цьому уривку Августин переймає Платонову тезу про шкідливість поезії; він відмовляється визнавати, що катарсична втіха очищує збурені пристрасті й посилює докір у безглуздості «втіхи від болю», прирівнюючи самовдоволення зі втратою єдиного істинного досвіду — досвіду «Я», відкритого до «Ти» свого Бога.

Втім, сила катарсичної втіхи nolens volens може лише потвердити самозневагу Августина до себе в минулому. Між новим досвідом християнської віри, яка дає змогу людям шукати й віднаходити свою правдиву самість у чужому та водночас близькому «Ти» Бога, і самонасолодою в насолоді іншим, яку відкриває естетичне переживання, існує прихована аналогія. Вже Горгій вбачав іншу, відкинуту ревним християнством Августина, здатність естетичного переживання в тому, що «втіха від болю» може збагатити слухача і через його співчуття: «через щастя на невдачі при чужих випадках і людях душа здобуває в певний спосіб через слова душу»[1]. Якщо ж нова істина священної історії перемогла стару «неправду поетів», то чому ж такий потужний вплив катарсичної втіхи не можна поставити на службу християнським настановам, а самовдоволену ідентифікацію з уявною долею іншого персонажа не перетворити на страждання істинного героя віри й від compassio перейти до наслідування Христа?

Духовну п'єсу християнського Середньовіччя, яка постала в XII столітті без жодної прив'язки до забутої античної трагедії, насправді можна вважати своєрідною відповіддю на спробу християнства засвоїти катарсичний досвід. Від глядача духовної п'єси очікують не лише споглядальної насолоди: перенесена в теперішній час біблійна дія має вразити й зворушити його до сліз. Тим паче, він не є простим глядачем, відділеним від сцени рампою та кулісами, а збентеженою особою, залученою в дійство, що на одному й тому ж театральному майданчику об'єднує біблійних протагоністів (як dramatis personae [персонажів драми]) і біблійний народ (як свідка, що також бере участь у грі). З огляду на «важкі страждання, які принесло нам збавлення», реципієнта спонукають не до захопленого споглядання досконалості героя чи мученика і не до катарсичного очищення душі для свободи судження, а до «сердець, сповнених спів-

[1] Цит. за: *Fuhrmann.* — 1973. — С. 93.

чуттям»[1]. Катарсичний досвід, про який тут ідеться, є не очищенням, а перетворенням збурених емоцій на готовність душі слідувати за Христом.

Цей порух душі *compassio* в середньовічних джерелах пояснюють як містичну багатоетапну схему, а також як процес «віддзеркалення себе в іншому» (Sich-im-andern-Spiegeln). Теологія трактату про муки Господні потребує співучасті, що провадитиме збентежену неймовірними обставинами тернистого шляху Христа особу від споглядання (meditatio cintemplatio) через співчуття (compassio) до наслідування (imitatio)[2]. Автор уже цитованої «Mystère de la Passion» («Містерії страстей Господніх») намагається осмислити внутрішній процес співчуття за допомогою містичної метафори дзеркала. Відтак муки Христові є дзеркалом «compassio» реципієнта, в якому він може побачити не лише власні страждання, а й себе самого в стражданнях іншого («chascun sa fourme y entrevoit») і нарешті спізнати суть і вічну велич Христа[3]. Метафора дзеркала замінила метафору очищення, відкинувши таким чином безглузде тлумачення катарсису в християнстві як «гомеопатичного зцілення»: «Хоча людину й можна очистити від жорстокості серця, але не від співчуття»[4]. Втім, у тексті вказано також, чому «compassio» не можна розуміти як суб'єктивне вживання (Einfühlung). Адже йдеться про двосторонній рух обопільного відображення, через який збентежена людина має майже в тілесному спів-стражданні побачити й прийняти зразок (sa fourne) свого «imitatio», аби не загубитися в «unio mystica».

---

[1] Як приклад наводжу «Prologus super tertia die passionis» із «Mystère de la Passion» Гребана, (*Greban*. — Bruxelles, 1965. — pp. 19906).

Pour continuer la matiere
qui est prouffitable et entiere
a cueurs plains de compassion,
laquelle traicte par maniere
la haute passion planiere
qui fit nostre redemption (etc.).

[«Щоб далі вести тему, / Корисну і достатню / З серцями, сповненими співчуття, / Яке по-своєму трактує /Високі муки, / Що стали для нас спасінням»].

[2] Цит. за: *Ruh K.* Zur Theologie des mittelalterlichen Passionstraktats // Theologische Zeitschrift. — № 6. — 1950. — С. 20.

[3] Ainsi va ses dueulz moderant,
en ce mirouer considerant,
ou tout cueur, pour son dueil mirer.
se doit parfondement mirer.
Et, affin que vous y mirez
et doulcement la remirez.
ce devost mirouer pour le mieulx
vous ramenons devant les yeulx,
senssiblement, par parsonnaiges.
mirez vous si serez bein saiges,
chascun sa fourme y entrevoit:
qui bien se mire bien se voit.

[«Отак стишаться муки, / Коли в дзеркало це заглядати, / В яке кожне серце в скорботі / Має глибоко задивлятись. / Як ви дивитесь у нього / І лагідно придивляєтесь знову, / Це *стане вам у пригоді*, / І *перед очима постануть* / Помітні постаті людські. / Дивіться, будьте розважливі, / Кожен себе там побачить, / Хто добре дивиться, добре й бачить»].

Цит. за: *Warning*. — 1974. — С. 186. Відсилаю до його докладного коментаря цього уривку.

[4] *Kommerell*. — 1970. — С. 204.

Та після ліквідації естетично-споглядальної дистанції реципієнта через схвильованість душі та моральну ідентифікацію співчуття (imitatio Christi) християнська поезія опинилася перед тією ж загрозою, яку раніше отці церкви закидали язичницькій поезії. Адже «repreasentatio» сакральної, біблійної чи агіографічної дії ризикувало перетворитися на наочне відображення, а відтак зображувану подію могли сприйняти лише в її чуттєвому прояві, а не з метою нагадування, вказівки чи застереження. Також і духовна п'єса, головним завданням якої було повчати, не могла гарантувати, що радість від упізнання наочно показаної події не перетвориться на естетичну втіху від наслідування. Замість слідувати запропонованому «sensus moralis» і вимаганому «conversio morum»[1], реципієнт міг просто задовольняти свою жагу видовищ або ж зійти до самовдоволеного розчулення. Ба більше, навіть християнську аудиторію духовної п'єси, як показав Райнер Варнінг, могли втягнути в колективну ідентичність архаїчних театралізованих ритуалів, за допомогою яких єретично-дуалістична побожність звичайних людей чинила спротив владі номіналістичного Бога та монотеїстичних догм[2].

Суперечність між використанням естетичних і риторичних засобів для унаочнення істин віри та небезпекою естетичної ідентифікації (що імпліцитно враховувала й старозавітну заборону зображати божественне), щораз більше цікавила церковних авторитетів. Іоан Солсберійський, сучасник пісенної культури мінезингерів у добу її найвищого розквіту, в першій книзі свого «Policraticus» («Полікратика»), де він нещадно засуджує розваги придворного суспільства, вміщує водночас і обережне вихваляння, й критику впливу та загроз музики. Адже створене самими людьми мистецтво звуків, чарівна сила якого перевершує все, що природа — навіть сам соловей (!) — здатна сотворити, може як піднести благочестиву душу до Бога, так і (подібно до співу сирен) через «ніжність, споріднену з хтивістю», привести до загибелі («voluptati cognate mollities»). Отож у жодному разі не варто довіряти тому, що чують вуха, й вірити, що розрізнення майстерних модуляцій захищає від такої спокусливої «осолоди». Коли музика перевищує міру, визначену їй як засобу для співучасті в надчуттєвій радості та благочестивості, вона непомітно для слухача викликатиме «свербіння стегон», а зовсім не відчуття звільнення від земних турбот і піднесення до Бога і до «societas angelorum» [ангельської спільноти][3]. Ми майже нічого не знаємо про християнське розуміння катарсичного досвіду музики. Та питання про комунікативну функцію катартичного досвіду та загрозу «concupiscentia aurium et oculorum» [спокус для вух і очей] поставали, зокрема, в проповідях. І саме до них ми зараз і звернемося.

Отож, з одного боку, топос інструкцій для проповідників передбачає, що християнські настанови для мирян мають використовувати риторичні

---

[1] Див.: *Schmeja W.* Der 'sensus moralis' im Adamspiel // Zeitschrift für romanische Philologie. — № 90. — 1974. — С. 41—72; «conversion morum» є метою «moralis explanatio» або «tropologia quae est moralis explanatio ad emendationem vitae et institutionem pertinens actualem» [«алегорична мова, що є моральним поясненням для покращення життя і стосується практичного способу дії»] (*Raban* // Patrologia Latina. — CXII. — С. 331).

[2] *Warning.* — 1974.

[3] Цит. за: *Bezzola R. R.* Les origines et la formation de la littérature courtoise en occident. — Paris, 1967. — С. 28.

та естететичні засоби для унаочнення, адже істини віри можна переконливіше передати як через чуття («laicis autem oportet quasi ad oculum et sensibilitatem omnia demonstrare» [«та непосвяченим треба засвідчити через око або почуття»]), так і через розумові докази («simplices enim melius inducuntur repraesentationibus quam rationibus» [«бо простих [людей] легше переконати наочними прикладами, аніж доказами розуму»])[1]. Тож для виправдання релігійного малярства підходить той самий аргумент, що й для церковної п'єси: дія, яку бачимо своїми очима («quasi in presenti geri videatur»), більше хвилює дух, аніж те, що було сприйнятим через вуха, а відтак має спершу відновитися в пам'яті[2]. Цей аргумент вкладається в Аристотелеву традицію, яка надає зорові перевагу над іншими органами чуття у процесі сприймання та пізнання[3]. З іншого боку, цьому суперечить традиція, започаткована Августином, для якої вухо є найвищим органом, адже слух безпосередньо сягає пізнання («aures quidem ponuntur pro intellectu, quoniam auribus audiendo intelligimus» [«бо ж вуха дано для сприйняття, бо вухами ми сприймаємо при слуханні»])) і впокорює віру в почутому («fides ex auditu est»)[4]. Зоровою спокусою Августин пояснив зворотний бік співчутливої ідентифікації — свідомість, зачаровану побаченим.

Для прикладу можемо пригадати відомий опис, як Аліпія, всупереч його волі, привели на бій гладіаторів. Як він спершу опирався, заплющуючи очі, та потім «не втримався» від диких вигуків мас, і, розплющивши очі, вже не може відвести погляд, аж доки не почав упиватися кровожерністю: «Бо як тільки він побачив ту кров, зразу ж і сам увібрав у себе всю жорстокість ігрищ. Замість того, щоб відвернутися, він уп'явся очима в це видовище. Він черпав звідтіля божевілля, хоча сам не помічав цього; він пристрастно розкошував цією ганебною боротьбою й упивався кривавою насолодою» (Сповідь VI, 8. — С. 94). Співчутлива ідентифікація глядача з важко пораненим гладіатором через допитливість (concupiscentia oculorum) переходить у колективну ідентичність жорстокої хтивості; перверсійний характер «гри» в життя і смерть разом із естетичним відношенням вщент руйнує і моральну свободу реципієнта («і тут душу його було вражено раною ще страшнішою, аніж тіло нещасного гладіатора»). Іншу занепадницьку форму співчутливої ідентифікації Августин описав у своїй критиці театральних пристрастей. Мова про фальшиве, адже самовдоволено поглиблюване, задоволення від уявного болю: «Але яке ж співчуття у сценічних вигадках? Тут не кличуть глядача на допомогу іншому. Ні, його тільки запрошують до участі в стражданні. Глядач тим сердечніше ставиться до автора тих вигадок — чим сильніший біль, якого автор йому завдав»[5]. Натомість правдиве «compassio» (в Августина це також «misericordia»), через яке християнська поезія прагне долати «втіху від болю», себто естетичну об'єктивацію відношення симпатичної насолоди, проявляється в готовності до «imitatio».

---

[1] *Jacob von Vitry.* Sermones in epistolas; *Thomas von Aquin.* Expositio // Tim. 4.2.

[2] *Durandus W.* Rationale divinorum officiorum. — I. — 3.

[3] Середньовічна традиція бере початок із аристотелівського трактату «De sensu et sensato» («Про почуття і чуттєве сприйняття»). Див.: *Lange W.-D.* El fraile trobador. — Köln, 1971 (Analecta Romanica. — № 28). — С. 86.

[4] *Bruno Carthusianus.* — PL CLII. — С. 805; августинівський топос «fides ex auditu est», скоріше за все, взято з «De Civitate Dei» (XVII, 16).

[5] Цит. укр. за: *Святий Августин.* Сповідь. — К.: Основи, 1999. — III, ii. — С. 33.

Модерна криза катарсичного досвіду мистецтва, найвидатнішими свідченнями якої можна вважати «Листи до Д'Аламбера» Русо (1758) і Брехтові тексти про епічний театр (1933—1948), з одного боку, свідчить на користь аргументів Августина, з іншого ж, — показує, як сильно змінилося розуміння співчуття в прогресивному Новому Часі. «J'entends dire que la tragédie mène à la pitié par la terreur, soit. Mais quelle est est cette pitié? Une emotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt pas les passions, une pitié sterile, qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité» [«Я маю на увазі те, що трагедія веде до жалощів через страх. Але що це за жалощі? Пуста й минуща емоція, що триває не довше за ілюзію, яка породила її, залишки природного почуття, одразу задушеного пристрастями, безплідні жалощі, що задовольняються кількома сльозинами й ніколи не породжують найменшого акту людяності»][1]. Цей традиційний закид набуває відтепер нової суспільної гостроти. Адже критика Русо в жодному разі не стосується співчуття як такого, вона на рішучіше заперечує претензію театральної сцени відродити за допомогою мистецьких засобів уяви той «sentiment naturel», який може привести до діяльної солідаризації зі стражданнями інших людей. Русо вже в «Роздумах про походження нерівності між людьми» («Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes», 1755) настільки переймає етичну вимогу християнського «compassio», що робить співчуття (la pitié) людей в «état de nature» [природному стані] єдиною необхідною «vertu naturelle» [природною чеснотою]. Гобс, який заперечував усі традиційні чесноти в людях, не побачив, що «homme naturelle», як «істота, зіткана з вад», потребує саме співчуття, аби компенсувати цю свою природну слабкість. Вона потребує тієї природної диспозиції, яку можна побачити і в звірів: «une répugnance innée à voir souffrir son semblable» [«вроджену огиду до картини страждань інших людей»] (С. 58). Лише співчуття до такого самого, як ти, здатне утримувати рівновагу з принципом самозбереження (amour de soi-même) і забезпечити розмаїття виду. Цієї справді універсальної чесноти досить, аби звести до спільного кореня всі «vertus sociales», що розвинулися за історію людства, а відтак зробити зайвою гіпотезу «sociabilité naturelle» [природної суспільності][2]. З огляду на відчуження, яке з провини самих людей стало в ході історії їх другою натурою, катарсична здатність мистецтва здається Русо найневідповіднішим засобом для того, аби пробудити — як найпершу суспільну чесноту — забуте співчуття до страждань нині сущих. Та, попри усвідомлену потребу змінити поганий стан справ у суспільстві, вплив театру зводився до утвердження, якщо взагалі не поглиблення наявних відносин, упереджень і приватних симпатій («cet effet se bornant à charger, et non changer les mœurs établis, la comédie seroit bonne aus bons et mauvaise aux méchants» [його (театру) вплив обмежується посиленням, а не зміною

---

[1] Du Contrat social. — Paris, 1960. — С. 140.

[2] Пізнішу соціальну психологію Джорджа Міда можна вважати втіленням цих передумов суспільної теорії Русо. Адже соціологія взаємодії тлумачить емоцію співчуття як суспільне ставлення par excellence. Втім, людина як соціальна істота має взяти на себе роль іншого, імпліцитно реагуючи на ситуацію так, як стурбована особа експліцитно має на неї реагувати, здобуваючи через інших власну ідентичність; інакше кажучи, здобуваючи водночас власний досвід сприйняття через досвід сприйняття іншого.

панівної моралі, тож драма буде доброю для доброго і поганою для поганих], С. 137).

Тож у підсумку Русо пропонує старий рецепт: місто Женева, подібно до ідеальної держави Платона, могло б відкинути проект театральної сцени, відмовитися від мистецтва й, замість цього, сприяти простим і природним радостям, джерело яких — у праці, родині та буржуазному почутті солідарності. Тим паче, пише Русо, маємо чудовий приклад втілення цього принципу в історії — просте, невигадливе, та водночас піднесене життя старих спартанців, зі святкуваннями, позбавленими пишноти й блиску. І саме такий спосіб існування наприкінці свого полемічного твору він протиставляє модерним спокусам уяви[1]. Спокуса ж, якій він сам, як ворожий до мистецтва пуританин, таємно піддається, — це, знову ж, естетичне відношення. Маю на увазі сентиментальність у ставленні до античності, яку в ностальгії за втраченим «простим життям» відроджує Романтизм.

Натомість Брехт зробив із сучасної кризи катарсичного досвіду мистецтва протилежні висновки. Він розвинув концепцію неаристотелівської драми, яка мала протидіяти дедалі більшому відчуженню суспільного життя через повторне відчуження (власне, через нові мистецькі засоби «епічного театру»), аби знову перетворити «осердя ілюзій» на «осердя досвідів»[2]. Нам же критика Аристотелевого катарсису Брехта цікава тим, що автор зводить саме поняття катарсису до «вживання (Einfühlung) в персонажа» — себто до нерефлексивного перейняття його норм поведінки або його «картини світу». І якщо раніше таке «вживання» мало приносити насолоду, то в Брехтовому театрі події мають бути передані через техніку відчуження в «її враженості та дивовижності», аби показати глядачеві «світ таким, який би можна було опанувати» (С. 245/160). Глядач же, позбавлений звичної ідентифікації з персонажами дії заради критичного рефлексування, має знову знаходити втіху в повчальності п'єсі. Це повертає нас до старої проблеми: яким чином новий театр може бути розважальним і водночас повчальним (С. 305)? Залишене без відповіді запитання його давнішої за часом «Неаристотелівської драми» (1933—1941) — «чи взагалі можлива мистецька насолода без "вживання" або ж принаймні на іншій основі, як "вживання"?» — пізніше, в «Малому органоні для театру» (1948), приводить автора до спроби відшукати цю емоційну основу в «особливих утіхах... нашої власної епохи» (Т. 16. — С. 666). Інакше кажучи, глядач Брехта, перенісши ефекти відчуження епічного театру на

---

[1] Те, що людина, на думку Русо, є за своєю суттю «істотою, зітканою з вад», і через слабкість власних чуттів постійно піддається спокусі уяви, наприкінці «Листа до Д'Аламбера» («Lettre à M. D'Allambert») потверджує аналогія з напівприкритою, а тому непристойною оголеністю: «Ne sait-on pas que les statues et les tableaux n'offensent les yeux que quand un mélange de vêtements rend les nudités obscènes? Le pouvoir immédiat des sens est faible et borné: c'est par l'entremise de l'imagination qu'ils font leurs plus grands ravages; c'est elle qui prend soin d'irriter les désirs en prêtant à leurs objets encore plus d'attraits que ne leur en donna la nature» [«Хіба не відомо, що статуї і картини ображають зір тільки тоді, коли суміш одежин робить їхню оголеність непристойною? Безпосередня сила почуттів слабка і обмежена, тож тільки з допомогою уяви вони чинять свої найбільші спустошення; саме уява подразнює бажання, надаючи їхнім предметам ще більшої привабливості, ніж дала їм природа»] (Там само. — С. 232).

[2] *Brecht B.* Über eine nichtaristotelische Dramatik // Gesammelte Werke. — Frankfurt, 1967. — Т. 15. — С. 305.

критичну дистанцію «нового погляду», себто «очистивши» цей погляд від будь-яких ідентифікацій «вживання», як винагороду за цей пуритансько-матеріалістичний катарсис наприкінці все ж має віднайти стару катарсичну втіху!

Якщо в Брехтовій концепції неаристотелівської драми вбачати не так заперечення, як діалектичну рецепцію аристотелівського вчення про катарсичний вплив мистецтва, стане зрозумілішим, що його ототожнення катарсису з «вживанням», яке помилково співвідносять із античною трагедією, насправді мало на увазі буржуазну п'єсу, з її культом великого індивіда та оманливим контекстом натуралістичної ілюзії: «"Вживатися" в мінливих людей, в обставини, яких можна уникнути, в болі, яких можна позбутися, неможливо. Доки в грудях короля Ліра світить зоря його долі, доки його сприймають як незмінного, а його вчинки зображають як визначені самою природою, цілком і повністю неуникні, породжені фатумом, ми можемо "вживатися". Будь-яка дискусія про його поведінку (...) неможлива» (Т. 15. — С. 299). Ані шекспірівський театр, ані церковні п'єси Середньовіччя, ані грецька трагедія не передбачають такого «вживання». Всупереч тенденції, що, мовляв, «глядач (міг) бачити лише стільки, скільки бачив герой, у якого він "вживався"» (там само), європейський театр вже в давніші епохи встановив різну інформаційну дистанцію між глядачем та дійовими особами, аби проблематизувати поведінку протагоністів і порушити дискусію про двозначність долі. Досить пригадати функції античного хору, середньовічного мовця прологу, іронічного коментаря шекспірівського блазня чи мольєрівського слуги.

Звісно, ані аристотелівська драма в добу античності й гуманізму, ані християнський театр світу (Welttheater) не мали таких великих претензій, як ті, що їх висловлює Брехт: «Театр тепер пропонує йому (себто глядачеві) світ для втручання» (С. 303). Та для перевищеного сподівання, що епічний театр має лише відчужити те, що показує, аби переконати глядача, що напозір непорушний світ можна змінити, не досить було лише апелювання до здорового глузду. Звідси й поступова реабілітація найстарішої та «найшляхетнішої функції» театру як «осердя розваги» (Т. 16. — С. 663)! Тут досліджено й «особливі розваги» сучасної наукової доби: «Вони (глядачі) отримують задоволення від мудрості, з якою вирішуються проблеми, від гніву, в який із користю може перерости співчуття до пригноблених, від поваги до людяності, тобто людинолюбства, — інакше кажучи, від усього того, що приносить насолоду й авторам» (С. 663). Можна сумніватися, чи цього досить, аби «перетворити діалектику на насолоду» (С. 702). Брехтові «повчальні п'єси» (Lehrstücke) послуговувалися й простішими засобами, аби «(зробити) моральне розважальним — власне, розважальним для чуттів» (С. 663). Тож, хоча Брехт знову розкриває в «естетиці» свого «Малого органона для театру» психагогічний вплив катарсичного досвіду й, до того ж, збагачує його власними мистецькими засобами, він усе ж не вичерпує його комунікативної здатності. Адже проблема полягала не лише в тому, як знову зробити театр розважальним і водночас повчальним, а й у тому, як вмотивувати самотньому реципієнтеві потребу перейти від критичної рефлексії до солідарної діяльності? Іншими словами, як норми діяльності можуть бути заданими (vorgegeben), не будучи відкрито або приховано нав'язаними? «Позитивний герой» соціалістичного реалізму, без сумніву, не був відповіддю на

запитання Брехта. Але те, що цю відповідь шукали й до нього, засвідчує історія поняття «взірцевого» (das Exemplarische), якої стосується наш останній ретроспективний огляд.

Ще гостріше, ніж комунікативний рух душі в співчутті, відмежовується взірцеве в царині християнської життєвої практики від двозначної влади уявного. Адже його сугестивність зумовлено передусім доказовістю вчинку, який насправді мав місце: *exemplum* пропонує «imitabile» («те, що гідне наслідування»), яке апелює до свідомості й уникає таким чином чуттєвих спокус. Також зразковість дій *exemplum* знаходила додаткові потвердження в християнсько-типологічному розумінні історії, що всіляко засвідчено й отцями церкви. Варто пояснити, що з поширенням християнства *exemplum* здобуває нову цінність і новий літературний статус, а свій найвищий розквіт переживає в період між Високим Середньовіччям (ув повчаннях мирянам) і Ренесансом (у принципі осмислення історії). Про головну причину комунікативного впливу цього жанру можна дізнатися вже з першого теоретичного висловлювання про його християнське застосування. Амброзій пропонував *exemplum* як доказ мирянам, що «quia cui verba satis non faciunt, solent exempla suadere» [«бо кого не переконують слова, переконують зазвичай приклади»][1]. Exemplum, як і байка та інші форми взірцевого, живиться естетичною очевидністю унаочненого, та перевершує вигадані взірці завдяки вищій силі дійсного — як приклад, поданий через дію. Це допомагало відокремити взірцеве в християнському сенсі (як нормотворчу ідентифікацію) від засобів язичницької риторики, яка, на думку християнських проповідників і поетів, хоч і може зачарувати душу силою вигаданої мови, та висловлює цим не істинне, а завжди лише ймовірне[2]. Але й нормо-руйнівну функцію притчі можна було протиставити теоретичному розумові та його претензії, що істинне пізнання можливе лише через понятійне мислення та його логічні засоби[3]. За новою вимогою взірцевого стояло християнське переконання, що історично потверджене має вищу цінність, аніж лише помислене, а результативна очевидність дії достовірніша, ніж проста наукова система. При цьому християнський проповідник міг апелювати до норморуйнівного взірця всіх взірців — Христа, який «вчив більше діями, аніж словами»: «Quia autem ad haec suggerenda et ingerenda et imprimenda in humanis cordibus maxime valent exempla, ideo summa Dei sapientia, Christus Jhesus, primo docuit factis quam verbis et subtilitatem praedicationis et doctrinae grossam, quasi corpoream et visibilem reddidit, muniens et vestiens eam diversis similitudinibus, parabolis, miraculis et exemplis, ut eius doctrina citius caperetur» [«Адже ж найсильніше на людські серця впливають приклади,

[1] Patrologia Latina. — XVII. — C. 236.

[2] Це потверджує, наприклад, протест духовних поетів кінця XII століття проти «фікцій» мирської літератури. Водночас із біблійної екзегези було запозичено поняття *estoire (historia), dit* та *essemple*, що витісняють літературні поняття *fable* (байка) та *conte* (казка). Пор.: *Jauß*. Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. — VI. — 1. — C. 164, а також: *Ebel U.* Das altromanische Mirakel. — Heidelberg, 1965; Studia Romanica. — № 8. — C. 95.

[3] Аристотелеве вчення про зразки-парадигми (Риторика, 2, 20), хоч і надає перевагу в контексті вигаданої байки історичному прикладові, та підпорядковує його ентимемі. Обгрунтовуючи, чому історичний приклад має вищий статус за вигадку, він ще не каже про більшу переконливість достовірного та взірцевого (через його неповторність). Натомість він зауважує, що у співвідношенні правила та випадку навіть *exemplum* підпорядковано циклічному осмисленню історії: «Історичні приклади типовіші, адже минуле схоже на майбутнє».

навіюючи, спонукаючи і закарбовуючись у пам'яті. Тому й Ісус Христос як найвища мудрість Бога вчив більше *діями, аніж* словами, викладаючи суть проповіді й повчання ніби тілесно й наочно, посилюючи й урізноманітнюючи свою розповідь різними аналогіями, порівняннями, чудесами, прикладами, аби *лиш його* наука легше сприймалася»][1]. У взірцевому негативність та ідентифікацію поєднано таким чином, що те, що здається надзвичайним і все ж є автентичним, руйнує в запропонованому прикладі норми звичної життєвої практики (*exemplis confundi*)[2], аби звільнити свідомість для пізнання та змін і визначити рамки здійснення, в яких має виправдати себе моральна ідентифікація *imitatio*.

Немає потреби уточнювати, що *exempla* належить велика роль в історії досвіду естетичного сприйняття. Його нормотворча та комунікативна функції проявляються не лише в повчаннях вірним церкві і релігійним спільнотам чи в моралізаторській літературі та практичній філософії, що на початку Нового Часу позбулася теологічної опіки, але й в теорії та практиці шкільного навчання від часів Яна Коменського і, звісно ж, не в останню чергу в орієнтованому на *exemplum* історичному досвіді аж до епохальної зміни 1789 року. Гуманітарне обґрунтування практичного значення взірцевого (*lectio transit in mores*) пізніше перейняли автори й теоретики роману (від Гюе до Бланкенбурга), аби скористатися авторитетною силою читання заради емансипації буржуазної читацької спільноти[3]. Якщо десь і можна чітко побачити комунікативну функцію мистецтва, то саме у формуванні об'єктивно обов'язкового смислу. Вона уникає естетики негативності, вносячи всі ідентифікації, що провадять від естетичного до морального, в негативний каталог системно-справедливого суспільного утвердження.

Важливу зміну для історії досвіду естетичного сприйняття Райнгардт Козелек побачив у топосі «historia magistra vitae» («історія — наставниця життя»), який він приписував історизмові Просвітництва. Нове усвідомлення того, що в повторюваних «історіях» народів, інституцій та їх актантів, а також і крізь ці історії відбувається незворотний процес однієї історії людства, спричинилося до того, що прикладами і взірцями з минулого почали послуговуватися менше, а головними темами філософії та історичного мислення стали запитання про початок та мету й цих одиничних, і однієї універсальної історії, а також про людину як її відповідального суб'єкта[4]. К. Штірле доповнив цю тезу, вказавши на роль Монтеня в цьому процесі. Ця роль не зводиться лише до добре знаного скептичного розуміння історії, а й до «самої невизначеності (*Suspens*), перетвореної на принцип зображення»[5]. Протиставляючи одне одному традиційні *exempla*, Монтень таким чином ставить під сумнів і обов'язковість їхніх моральних

---

[1] Цит. за: *Friedrich H.* Die Rechtsmetaphysik der göttlichen Komödie. — Frankfurt, 1942. — С. 31: про несподіване зринання поняття «experientia» в історичному контексті теорії взірцевості див.: Там само. — С. 31.

[2] «Цей "exemplis confundi", що виводить людину зі стану інертності й спонукає її до роздумів і змін тоді, коли її не зрушить абстрактна вимога (через близьку їй ситуацію іншої особи, через подію, що дійсно трапилася), стає обов'язковим елементом проповіді від часів Григорія Великого» (Patrologia Latina LXXV, 518). Цит. за: *H. Friedrich.* — Там само. — С. 30.

[3] Про це див.: *Harth.* — 1970. — С. 159—179.

[4] *Koselleck R.* Historia magistra vitae // Natur und Geschichte, Festschrift Karl Löwith. — Stutgart, 1967. — С. 169—219.

[5] Stierle. Geschite als Exemplum — Exemplum als Geschichte // *Stierle.* — 1975. — С. 14—48, цитата — С. 38.

них сентенцій і водночас дає простір для роздумів, компенсуючи дискредитовані «уроки історії» завдяки новому відкриттю: «Уникання «exemples étranges et scholastique» [прикладів дивних і схоластичних] (III, xiii) відповідає відкриття власного «я» як невичерпного джерела «прикладів», що мають авторитет сприйняттєвого досвіду. Так «я» займає місце в історії як у квінтесенції достовірних історій» (С. 45). При цьому, найважливіше, хоч часто й залишене поза увагою, те, що «я» в есеї не розкриває позачасову субстанцію як свою власну «істинну суть»: «самопроба» Монтеня не підносить окремого індивіда до *magistra vitae*; вона хоче бути взірцевою як досвід сприйняття, що від роздумів про суперечливість дій інших переходить до розгляду власного, середньостатистичного, та все ж не придатного для фіксації, існування: «Cette longue attention que j'employe à me considérer me dresse à juger aussi passablement des autres... Pour m'estre, dès mon enfance, dressé à mirer ma vie dans celle d'autruy, j'ay acquis une complexion studieuse en cela» [«Та тривала уважність, із якою я вивчаю сам себе, навчила мене доволі добре розбиратися і в інших людях... З дитинства набувши звички споглядати своє життя в дзеркалі інших життів, я набрався досвіду й майстерності в цій справі»] (III, xiii).

Нова, створена Монтенем, літературна форма есею, проблематизуючи *exempla* з їх подвійною функцією (пояснювати моральні твердження та доводити їх шляхом доказовості або переконання[1]), естетичними засобами розкриває новий досвід сприйняття того, що може бути взірцевим для людського життя. Не лише незвичайні вчинки та дії персонажа, які монументалізують й уодноманітнюють світову традицію історій як у доброму, так і в поганому, а й найбуденніші події та внутрішні стани кожної людини належать до «humaine capacité» («людської здатності»): «Je propose une vie basse et sans luster, c'est tout un. On attaché aussi bien toute une philosophie morale à une vie populaire et privée que à une vie de plus riche estoffe: chaque home porte la forme entiere de l'humaine condition» [«Я пропоную життя буденне й без усілякого блиску, що, зрештою, є одне й те ж. Із однаковим успіхом можна застосувати всю моральну філософію як до життя буденного і простого, так і до життя більш змістовного й наповненішого подіями: кожна людина вміщує в собі все, що властиве людському роду»] (III, ii). Ще в античній традиції помітили, що «незначуща подія, слово або жарт» несподівано можуть пролити не менше світла на взірцевість життя, ніж «найсенсаційніші вчинки» на полі бою[2]. Та цей відомий аргумент Плутарха, який він застосовує при порівнянні Олександра з Цезарем, стосується все ж біографій двох історичних знаменитостей. Монтень же шукає «взірцевість» не у «viri illustres», а там, де життя Цезаря може сказати йому не більше, ніж значно ближчий власний досвід: «La vie de Caesar n'a poinct plus d'exemple que le nostre pour nous; et

---

[1] Див.: *Fuhrmann*. Das Exemplum in der antiken Rhetorik // Poetik und Hermeneutik V. — С. 499. Фурман, виправляючи Р. Козелека та К. Штірле, наголошує на відмінності функції *exemplum* для дійової особи та реципієнта, а також захищає таку тезу: «Лише в школі могли так радикально просувати девіз «historia magistra vitae», аби потім так само радикально його спростувати».

[2] *Плутарх*. Олександр і Цезар: «... я пишу не історію, а життєпис, і не завжди в найславніших діяннях можна побачити чесноту чи ваду. Часто якийсь несуттєвий вчинок, слово чи жарт краще окреслюють характер особи, аніж битви з тисячами загиблих, походи найвеличніших армій та облоги міст» (Пер. на нім. К. Ціглер. Цит. за: Stuttgart, 1955. — Т. 5. — С. 7).

emperière et populaire, c'est toujours une vie que tous accidents humains regardent» [«В житті Цезаря ми не знайдемо більше повчальних прикладів, аніж у своєму власному; і життя правителя, і життя простолюдина — це завжди людське життя, сповнене звичних для нього мінливостей»] (III, xiii). Саме історично достовірні надзвичайні дії не дають змоги побачити, в чому ж була заслуга самої особи, а де — лише воля фортуни: «Le effets diroyent plus de la Fortune que de moy» [«Мої вчинки більше скажуть про мою фортуну, аніж про мене»] (III, vi). Нова форма есею дозволяє шукати взірцевість у досвіді, який ще не відчужився у гетерономію дій: «Je peins principalement mes cogitations, subject informe, qui ne peut tomber en production ouvragère» [«Головним чином я відтворюю власні роздуми — доволі невловиму й не придатну до матеріального втілення річ»] (II, vi). І все ж ця взірцевість саморефлексії виконує парадоксальну функцію: вона є лише «прикладом особливого, а не загального»[1]. Це взірцевість, яка виключає «imitatio».

Головна суперечливість досвіду естетичного сприйняття в exempla полягає в тому, що вона передбачає дві можливості imitatio: 1) вільне, повчальне осмислення на якомусь прикладі або ж 2) невільне механічне дотримання правил. Моральна ідентифікація в exemplum відбувається між протилежними полюсами вільного «(на)слідування» (Nachfolge) та невільної «імітації» (Nachahmung). Це розмежування постало в царині християнської життєвої практики (imitatio Christi); та не менше значення воно має і для моральної філософії, — зокрема, для Кантового вчення про приклади (Exempel) (про що вже писав Г. Бук[2]). У «Критиці здатності судження» Кант відокремлює «приклад» від функції «зразка» (Beispiel), який передбачає попереднє знання правил, і протиставляє його простому «механізмові імітації» як відношення «наслідування»: «Тяглість, що співвідноситься з актом минулого, а не наслідування його — таким є правильне визначення впливу, який можуть мати наслідки діяльності творця, що слугує взірцем; а це означає лише таке: черпати з тих джерел, із яких черпав він, і при цьому вчитися в свого попередника лише тому, як це здійснювати» (§ 32).

Пояснене таким чином поняття взірцевості має ліквідувати дистанцію між естетичним судженням та моральною практикою. Особливість взірцевості як у царині естетичного, так і в сфері морального, полягає в тому, що вона руйнує схему «правила та випадку»: «єдине, до чого відсилає показове, є «накинутим», має динамічний характер — себто знову утверджується через кожне нове зрощення». Тому взірцевість у сфері практичного глузду може «подолати естетичну об'єктивацію моральності» та викликати показовий інтерес до дій через «живе зображення / представлення» моральних переконань (С. 182). Відтак необхідність естетичного судження, за Кантом, (може) «бути названа лише необхідністю взірця, себто необхідністю для всіх погодитися з судженням, розглядуваним як приклад всезагального правила, яке неможливо встановити» (§ 18). Натомість взірцевість у Кантовому розумінні пропонує приклад відкритого, нормотворчого консенсусу. І саме на це спирається пізніша спроба Гербарта обґрунтувати етику як естетику (С. 183).

[1] *Stierle.* — 1975. — С. 45.

[2] *Buck.* — 1967. — С. 148—183 (особл. С. 180).

8. Естетична функція та смислові сфери життєвого світу

Наше проблемно-історичне представлення трьох базових функцій — поезису, естезису та катарсису — стосувалося і відношення між досвідом естетичного сприйняття та іншими смисловими сферами життєвої практики, хоч це й не було предметом безпосереднього розгляду. При цьому, смислові сфери релігійного, теоретичного, етичного або й політичного, досвідів сприйняття виявилися до них найближчими (чого й слід було чекати). Якщо цілісно поглянути на згадувані тут явища та події з точки зору історії досвіду естетичного сприйняття, побачимо загальні обриси своєрідного процесу. Власне, складається враження, що естетична діяльність розвивається не прямо й «органічно» на своєму полі, а через поступове долання меж розширює та утверджує суперечливі рішення, узурпації або компенсації ціною суміжних досвідів сприйняття реальності. Якщо б розробити історію досвіду естетичного сприйняття в такому ракурсі, то це дослідницьке завдання, без сумніву, посутньо б оновило історію мистецтв. Цей свій нарис я розглядаю як підготовчий етап для такої історії. А завершую його трьома парадигмами (смішне та комічне, соціологічне та естетичне поняття ролі, автобіографія та індивідуальність), які мають показати межове становище досвіду естетичного сприйняття щодо інших сфер життєвої практики, замість досі не створеної історичної синтези. Це запитання демонструє проблему функціонального розмаїття людської діяльності, вагомий внесок в яку зробили біхевіоризм, структуральна естетика, соціологія знання, а донедавна й теорія мовленнєвого акту. Втім, досі не існує її вичерпної систематики. Позаяк ці теорії висвітлюють межі та місце естетичного переживання в щоденному життєвому світі, спробуємо коротко їх розглянути й підсумувати.

В «Мистецтві як досвіді» («Art as Experience») Джона Дьюї, піонерському дослідженні в царині досвіду естетичного сприйняття, естетичне названо базовим досвідом для всіх вищих функцій в розвитку людського життя. Життєвий процес, який в елементарному досвіді є постійним коливанням (Flukturieren) при взаємодії з довкіллям, у мить ново-досягнутої єдності здобуває «esthetic quality» [естетичну якість]. Конотаціями такого «recovery of union» [повернення єдності] для Дьюї є порядок, «ordered change» [впорядкована зміна], форма, інтенсивність: «The moment of passage from disturbance into harmony is that of intensest life»[1]. Естетична якість властива не лише відношенню до мистецтва як до діяльності творення, сприймання та передачі. Вона стосується і певних явищ буденного життя, — як-от локомотива, що прогуркотів повз; механічної сили екскаватора, що копає землю; пружинистої ґрації гравця в м'яч; рухів домогосподарки, яка доглядає за квітами; задоволення від розгрібання жарин у полум'ї каміну (С. 5). Тож митець діє свідомо, а мистецтво інтенсифікує та ідеалізує те, що вже закладено в певних життєвих процесах. Естетичне сприйняття у вужчому розумінні — як наше ставлення до мистецтва —

[1] «момент переходу від неспокою до гармонії є моментом найінтенсивнішого життя» // *Dewey.* — 1934. — С. 13—17.

вкорінено в естетичній якості явищ предметного світу, в яких процес сягає вершини, а досвід сповнюється. Це теза, яку Дьюї визнає дійсною і в оберненій формі: «that (...) no experience or whatever sort is a unity unless it has esthetic quality» [«що (...) жоден досвід або будь-що інше не є єдністю, доки не має естетичної якості»] (С. 40).

Мірою того, як Дьюї починає аналізувати естетичне поза межами мистецтва й описувати свою сферу так, ніби її можна розширювати до безмежності, класицистичні критерії мистецької краси (такі, як порядок, форма, гармонія) непомітно перетворюються на властивості естетизованого речового світу, а Аристотелеві умови єдності епічної фабули — на те, що взагалі уможливлює сприйняття[1]. Та це свідчить лише про те, що Дьюї, намагаючись осмислити категорію естетичного без звернення до трансцедентного принципу прекрасного й визначаючи його як властивість життєвих переживань особливої інтенсивності й насиченості, переніс традиційні характеристики мистецької краси на природні явища чи явища речового світу. Інакше кажучи, він приписав їх цим явищам, аби потім виявити їх як «життє-світні» (lebensweltliche) «джерела» естетичного сприйняття. Цей логічний ланцюжок не обов'язково є недоліком теорії Дьюї; та вже віддавна він становить основу досвіду сприйняття природно-прекрасного (Naturschönen). І естетика засвідчила це з часу від Кантової «Критики здатності судження» до Сартрового «L'Imaginaire» («Уявного»). Як вважає Кант, прекрасну природу треба розглядати і як мистецтво (§ 45); адже передумовою того, чим ми в ній любуємося, є аналогія продуктивного естетичного досвіду, а саме — уявлення, що прекрасний продукт природи було створено «немовби навмисне, за закономірним приписом і як доцільність без цілі» (§ 42). Природа, як і вся довколишня реальність, не є прекрасною сама по собі; вона стає такою лише в акті споглядання. І лише для того погляду, що, як показав Сартр, має заперечити комплексну повноту даного з певної точки зору, аби створити уявну форму прекрасного[2]. А дійсний недолік теорії Дьюї радше в тому, що вона підтримує ілюзію об'єктивно прекрасного, не пов'язуючи естетичну властивість речей та явищ життєвого світу з позиціонуванням споглядача. А лише таким чином можна було б відмежувати поняття естетичного переживання в розумінні Дьюї від інших функцій життєвої практики.

З'ясувати межу між естетичним та прагматичним переживаннями можемо, щойно візьмемо до уваги той факт, що не всі предмети, які Дьюї називає естетичними, дарували насолоду в усі часи сприймання. Природно-прекрасного гірського усамітнення не існувало тоді, коли люди, що працювали, бачили в ньому лише необжитість, а мандрівник — тільки небезпеку. Мало настати XVIII століття, аби з'явилося естетичне ставлення до піднесеного, й це явище набуло естетичної якості. Що ж до «краси» промислової продукції, то, за ранніми свідченнями середини XIX століття, захоплення «новим мистецтвом машин» зумовлено не так

---

[1] Показовим у Дьюї є приклад каменя, який котиться з гори (Там само. — С. 39). Ця подія перетворюється на естетичний досвід, адже «the final coming to rest is related to all that went before as the culmination of continuous movement» [«уповільнення й зупинка наприкінці пов'язані з усім, що цьому передувало, як кульмінація неперервного руху»].

[2] *Sartre*. — 1940. — С. 243—245.

об'єктивними, досі не знаними, естетичними якостями таких продуктів, а здивуванням від справді необмежених можливостей індустріальної продукції (інакше кажучи, тим фактом, що мистецтво імітації можна перевершити за допомогою технічних конструкцій[1]). Новий індустріальний продукт — як-от локомотив — у своїх формах може бути неповоротким, брутальним або навіть і потворним; його естетичну властивість помітить лише той, хто зуміє побачити в дивовижній функції такого «art industriel» перемогу над старим мистецьким поняттям «imitatio naturae»[2]. Якщо в період Першої світової війни таке судження ще було привілеєм авангарду, то через 80 років його настільки засвоїли широкі маси, що Дьюї вже міг вбачати в узвичаєному ставленні до технічної продукції об'єктивну, притаманну предметові, естетичну властивість.

Якщо такі приклади свідчать про те, що естетичні аспекти нашого історичного життєвого світу можна пояснити через минулий досвід ставлення до мистецтва, то це аж ніяк не означає, що естетичному поза мистецтвом обов'язково мав передувати досвід у мистецтві. Перед самостійним і свідомим творенням естетичних предметів, які потребують експліцитного естетичного відношення, аби сприймати їх відповідно до їхнього мистецького характеру, потрібне щось таке, як маніфестація естетичного — скажімо, естетичне самопредставлення особи через прикраси, орнаментальна стилізація речей або дарів чи музичне оформлення ритуалів тощо. В таких випадках естетичне позиціонування не мусило бути експліцитним. Як сформулював Д. Генріх, воно могло «бути одним із елементів у поліморфних видах поведінки, не маючи змоги від них відокремитися. Воно допустиме всюди, де компетентно застосовують характеристики, які можна інтерпретувати лише в контексті естетичного позиціонування. Таке імпліцитне естетичне відношення могло бути розвиненим іще в дописемні епохи й навіть раніше — в часи, коли ще не виокремилися суто символічні дії»[3]. Перевірити гіпотезу про таке імпліцитне естетичне від-

---

[1] Показовим у цьому плані є відгук на перші світові виставки 1851-го (Лондон) і 1855-го років (Париж). Монументальна доповідь графа де Лаборда «De l'union des arts et de l'industrie» («Про єдність мистецтв і промисловості», 1857) є спробою протиставити недавньому розділенню мистецької та промислової продукції традиційну єдність та запропонувати «embelissement» («прикрашення») промислових виробів. Його критики — з-поміж них Максим дю Кан і Шанфлері — підносять промислове виробництво як «нове мистецтво»: «Le seul art qui, en France, soit à peu près à la hauteur de l'époque et des circonstances, c'est l'art nouveau, je veux dire celui des machines» [«Єдине мистецтво, яке у Франції більш-менш дорівнює теперішній добі та обставинам, — це нове мистецтво, тобто мистецтво машин»]. (Див.: Revue de Paris. — № 37. — 1857. — С. 386).

[2] Саме тому М. дю Кан (*Camp M. Du.* Там само. — С. 388) прославляє «високу поезію та вищу мораль» локомотива: «... gros boyaux tronqués courant sur des roues massives, traînant un tender qui ressemble à un vaste bain de siège, et soufflant la fumée par un immense tuyau de poêle. Rien n'est plus admirable du'une locomotive lorsqu'on degage la haute poésie et la morale supérieure qu'elle contient abstractivement (!); mais par ses formes elle est lourde, violente, brutale et laide» [«...величезні урізані нутрощі, що біжать на масивних колесах, тягнучи тендер, що нагадує величезну сидячу ванну, й викидають дим через величезну трубу від казана. Немає нічого більш гідного захвату, ніж локомотив, коли він поширює високу поезію й піднесену мораль, яку він містить абстрактно (!); але своїми формами він важкий, несамовитий, брутальний і негарний»]. — Мої аргументи імпліцитно містять і критику Дюфрена (*Dufrenne.* — 1967. — С. 20), що на прикладі локомотива хоче потвердити об'єктивістську тезу: «Le beau est le vrai sensible à l'œil» [«Краса — це істина, яку сприймає око»].

[3] Див.: Poetik und Hermeneutik VI. — С. 544.

ношення — це запитання передусім до антропології; а відповідь на нього потребувала б теорії еволюції естетичного, яку Дьюї принаймні підготував.

В цьому напрямку рухається і моя спроба (розділ 8а) відмежувати комічне — як опосередковане театром естетичне відношення — від інших життєвих маніфестацій смішного (Lächerliche); висновки неважко включити в контекст «Art as Experience». Адже саме Дьюї оцінив досвід сприйняття мистецтва як найуніверсальнішу форму мови і як найвільніший спосіб будь-якої комунікації (С. 270). Його аналіз щоразу спонукає розмежовувати функції там, де він спершу впізнав базову подію естетичного сприйняття. Такий випадок — взаємодоповнювальна єдність продукування й рецепції, тих двох аспектів естетичної діяльності, що в англійській мові розрізнені як «artistic» та «esthetic». Дьюї показує це взаємодоповнення функцій спершу на прикладі митця, який змушений знову й знову переходити від продуктивного до рецептивного відношення (й навпаки), щоб коригувати свій твір у процесі його постання; а потім і з протилежної позиції споглядача, який і сам має стати творцем і сприймати твір не пасивно (як готовий предмет), якщо не хоче, щоб естетичне сприймання не звелося до простого впізнавання (С. 46). Тут випереджено передумову пізнішої за часом рецептивної естетики. І саме з її позиції можна закинути Дьюї, що він, хоч і стверджував «intimate union of doing and underdoing» («інтимний союз виготовлення і переживання») в досвіді естетичного сприйняття, та все ж не звернув увагу на неминучу асиметрію між його продуктивною та рецептивною функціями[1].

Поезис та естезис змістовно не доповнюють одне одного: діяльність реципієнта, який конкретизує значення завершеного твору зі своєї перспективи, не продовжує безпосередньо досвід митця, набутий ним під час роботи над незавершеним твором. Між ґенезою та впливом існує зяяння, прірва, яку митець не може подолати в процесі творення: він не може водночас творити й розкривати, писати й читати написане (докладніше про це написав Сартр, розглядаючи естетику Валері[2]). Тож Дьюї, намагаючись ствердити елементарну єдність усіх функцій людської поведінки в естетичному, залишив без вирішення проблему, як можна розмежувати зовнішні та внутрішні функції досвіду естетичного сприйняття. З іншого боку, він дійшов тих же висновків, що й структуральна естетика в той самий час: естетичність у життєвій практиці можна виявити через її специфічну функцію — можливість динамічно організувати дійсні досвіди сприйняття та інтереси інших смислових сфер[3].

---

[1] Там само. — С. 54: «For to perceive, a beholder must create his own experience. And his creation must include relations comparable to those which the original producer underwent» («Щоб сприйняти, реципієнт має витворити власний досвід. І його творення повинне включати відношення, співмірні з тими, які переживав перший автор»).

[2] *Sartre*. — 1948. — С. 89.

[3] Дьюї так пояснює інтеграційну здатність естетичного досвіду: «In every integral experience there is form because there is dynamic organization» [Кожен цілісний досвід має форму, тому що він має динамічну структуру]. І це його визначення дуже близьке до розуміння Мукаржовським естетичної функції як «пустого принципу», що «організує» позаестетичні значення.

Теорія естетичної функції, яку від 1936 року в різних працях розвивав Ян Мукаржовський[1], ще рішучіше, аніж теорія Дьюї, відходить від будь-якої метафізики прекрасного. Досліджуючи естетичне в його суспільній функції — як «динамічний елемент людської поведінки», — треба забути про запитання, «чи речам властива естетичність», як, зрештою, і про поняття прекрасного загалом (С. 115). Із появою поняття «естетична функція» напозір об'єктивні пояснення естетичної властивості переносять на сторону людських дій; сам же мистецький твір втрачає свій об'єктний характер і відтепер конструюється як «естетичний предмет» передусім через свідомість реципієнта. Як динамічний принцип, естетична функція потенційно необмежена: «вона може супроводити кожну людську дію, і будь-яка річ може бути її носієм» (С. 110). Та її обмеженість у тому, що вона уникає діалектичного заперечення практичної або комунікативної функцій. В інтерсуб'єктивному плані вона також виявляє обмеженість, адже явища, які вона творить у постійному оновленні досвіду естетичного сприйняття, керуються суспільними інстанціями — себто потребують суспільного визнання, аби долучитися до процесу формування традиції як естетичні норми (С. 111). На відміну від визначення поетичної функції мови в Романа Якобсона, естетична функція для Яна Мукаржовського не є самореференційною — вона є чимось більшим, аніж лише висловлюванням заради себе самого. Естетична функція, «перетворюючи все, чим вона заволоділа, на знак» (С. 128), стає невидимою для речі або діяльності, які вона таким чином вилучає з обставин життєвої практики. Саме через те, що естетична функція, на противагу всім іншим функціям (скажімо, ноетичній, політичній, педагогічній), не має «жодної конкретної мети», вона — як «пустий принцип» — може охопити зміст інших функцій і надати їх вираженню форму, що матиме найбільший вплив[2].

Р. Калівода оцінив науковий переворот, спричинений теорією Мукаржовського, так: «Відтепер мова вже не про естетичний зміст значення, а про естетичне формування позаестетичного значення... Розкриття "пустоти естетичного" є містком, через який естетика наближається до теоретичного осмислення мистецтва як специфічного формування дійсності. Воно є передумовою деміфологізації мистецтва та гуманізації дійсності» (С. 25/36). На марксистському ґрунті теорія естетичної функції Мукаржовського здобуває особливу гостроту: ця функція як «пустий принцип», хоч напозір і повністю відповідає естетиці відображення, але потай все ж її заперечує. Адже якщо естетичне є пустим, воно є і «принципово позакласовим», а відтак стає «інструментом гуманізації» (С. 37). З точки зору «буржуазної» рецептивної естетики, недолік теорії Мукаржовського в

---

[1] Тут я спираюся головним чином на праці «Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert» («Естетична функція, норма та естетична цінність») та «Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen» («Місце естетичної функції серед звичних функцій»). Див.: *Mukařovski.* —1970. Про передісторію (особливо в контексті російського формалізму), розвиток і подальшу долю його теорії (зокрема, у працях Водічки) див.: *Striedter.* — 1976.

[2] Уривки з паризької доповіді «Über den Strukturalismus» («Про структуралізм», 1946) цит. за: *Kalivoda.* — 1970. — С. 32. І далі: «Якщо естетична функція не має жодної практичної цілі, це не означає, що вона перешкоджає зв'язку мистецтва з життєвими інтересами людини. Саме тому, що вона не має жодного однозначного "змісту", естетична функція і є "прозорою" (...) Естетична функція не стає на заваді творчій ініціативі людини, а лише прискорює її розгортання».

тому, що вона все ще намагається протиставити естетичну цінність — як об'єктивну, не залежну від особи сприймача, третю інстанцію — історично-іманентній діалектиці естетичної функції та естетичної норми. До того ж, вона не пояснює, яким чином естетична функція може водночас бути діалектичним запереченням референтивної та емоційної функцій і при цьому залишатися комунікативною.

Мукаржовський сам поставив запитання, чи «проблематику естетичної цінності було вичерпано дослідженням естетичної функції (тобто сили, що творить цінність) та естетичної норми (правил, яких їй бракує)» (С. 73). На його думку, слід об'єктивно обґрунтувати естетичну цінність поза діалектикою естетичної функції та естетичної норми, аби можна було пояснити, чому високе мистецтво врешті-решт є «джерелом, із якого живляться естетичні норми..., і звідки вони проникають у звичні сектори естетичної сфери» (С. 54). Ця творча перевага мистецтва, через яку естетичне поза мистецтвом здається лише його чистим залишком, повинна мати *fundamentum in re* — себто спиратися на матеріальний артефакт. Його ідентичність важлива і для того, щоб в історично змінних формах рецепції естетичного об'єкта розпізнавати конкретизації одного й того ж твору. Якби Мукаржовський задовольнився тим, що пояснив цю ідентичність неповторністю творчої структури мистецького образу[1], він міг би уникнути протиріч, у які вплутався, намагаючись утвердити цю ідентичність через існування об'єктивної естетичної цінності. Вичерпна демонстрація такої непостійності естетичної цінності в його класичному творі 1936 року суперечить ствердженню «об'єктивної (себто не залежної) від особи реципієнта сили (Gültigkeit) естетичного судження» (С. 74). Якщо, з одного боку, Мукаржовський доходить висновку, що змінність є «суттю естетичної цінності, процесом, а не станом, *energeia*, а не *ergon*» (С. 77), то це, з іншого боку, означає, що естетична цінність не може існувати поза естетичним судженням реципієнта. Процесуальний характер естетичної цінності, яка, за Кантом, базується лише на взірцевому характері естетичного судження, заперечує те, що об'єктивно задане в творі можна визначити інакше, ніж його раз і назавжди створену структуру. Зрештою, невдовзі Мукаржовський знову перетворив пошук змістовно інваріантного пояснення естетичної цінності на функціональне запитання: як естетична цінність мистецького твору співвідноситься з іншими, властивими йому позаестетичними цінностями? Його відповідь не має дивувати: естетична цінність співвідноситься не інакше, аніж естетична функція: вона «домінує» над іншими цінностями, «але не руйнує їх, а лише об'єднує з єдиним цілим» (С. 111). Тож естетична цінність утверджується як апріорна якість, а відтак, на її місці тепер треба наново визначати консенсусотворну інстанцію досвіду естетичного сприйняття як елемент усередині діалектики «значеннєво-утверджувальної» (bedeutungstiftende) естетичної функції.

Другий пункт моєї критики стосується самого поняття функції. Що ж, власне, додає естетична функція, приєднуючись до інших функцій, динамічно їх організуючи або ж домінуючи над ними в художньому творі? Як змінюється характер повідомлення, якщо естетична функція «домінує»

[1] Так, як він це робить на С. 106, коли зводить «суто потенційний характер» іманентної естетичної цінності до «впорядкування матеріального мистецького образу».

над референтною (комунікативною)? На ці запитання Мукаржовський ще не дає чіткої відповіді. І зумовлено це тим, що його поняття естетичної функції тлумачиться передусім відображально-естетично, і, щоб відмежувати суто естетичне сприйняття від інших функцій життєвої практики, його треба додатково визначити з комунікативної позиції. Скажімо, такі характеристики теоретичної функції, як дистанціювання від дійсності, виокремлення речі або процесу з їх практичних контекстів, зведення дійсності до одного цілого через знакову функцію, однаковою мірою стосуються і того, що Мукаржовський називає естетичною функцією[1]. Вибіркове розрізнення проявляється лише в мимохідь згаданій властивості естетичної функції — викликати співчуття і відтак «полегшити дії, до яких вона долучається як другорядна функція» (С. 33). В його типології функцій 1942-го року, що оперує бінарними опозиціями практичного / теоретичного та символічного / естетичного, стверджується, що естетичний знак «(не може) виражати емоцію» (С. 129). Цим Мукаржовський змістив погляд на катарсичні здатності досвіду естетичного сприйняття, які могли б надати його поняттю естетичної функції антропологічну основу, якої їй так бракує.

Несумісність естетичного та емоційного є, як відомо, аксіомою принципу «L'Art pour L'Art», який Мукаржовський категорично заперечує своєю теорією прозорої дійсності в естетичному знаку. Лєв С. Виготський показав, наскільки непевно абсолютизувати прірву між реальними та уявними почуттями. Адже, з одного боку, кожне реальне почуття може втілитися в уявлення; з іншого ж, — наші найфантастичніші переживання можуть мати реальну чуттєву основу[2]. Емоція та уява є частинами одного й того ж психічного процесу; естетичне почуття живиться з того ж джерела енергії й різниться від реального лише своєю подальшою долею в досвіді естетичного сприйняття. Там його може витіснити надінтенсивна діяльність; але так само воно може перейти в суперечливі афекти, сублімуватися через затримку або катарсично вивільнитися через остаточне зняття взаємосуперечливих емоцій: «Естетична реакція є не чим іншим, як катарсисом — себто комплексним перетворенням почуттів» (С. 87). Виготський, описуючи складні зміни, що відбуваються при злитті почуття та уяви, по суті, конкретизує здатність естетичної функції на тому, що в Мукаржовського залишалося абстрактним як динамічно-організаційний принцип. Але в такому разі ревізії потребує і механістичне уявлення, що одна з функцій обов'язково «домінує» над іншою.

Це можна обґрунтувати на прикладі чеської народної поезії, уривок із якої Мукаржовський цитує, аби засвідчити перевагу емоційної функції над естетичною в «найскромнішому» із мистецтв: «Натираючи підлогу, Анна співає, що не так хоче у плодовий сад, а радше тужить за прохолодною могилою... По своїй суті [Анна] не є глибоко меланхолійною натурою. Радше навпаки, — можна сказати, що вона пліткарка та хвеська. Та якщо тепер вона хоче піднестися у вищі сфери (що, зрештою, є головною

[1] Там само. — С. 32 і 127; запропоноване на С. 129 розмежування — що «теоретична функція дбає про узагальнений та стандартизований (vereinheitlichendes) образ дійсності, натомість естетична витворює стандартизоване ставлення (vereinheitlichende Verhaltensweise)» — передбачає катарсичну здатність естетичного досвіду, яку Мукаржовський, втім, не сприймає через розділення емоційної та естетичної функцій.

[2] *Wygotski.* — 1965. — С. 82.

метою поезії та музики), то підноситься вона в сферу сумних і невтішних почуттів; ніщо не змушує її почуватися шляхетніше, аніж надія, що невдовзі вона лежатиме з вінком на чолі в труні»[1]. Мукаржовський каже, що в цьому випадку емоційна норма домінує над естетичною, та це співвідношення зміниться, тільки-но народну пісню почнемо розглядати як мистецьку поезію або цитувати в такому мистецькому контексті, та слід звернути увагу на ще один момент: саме естетичне позиціонування робить безутішне почуття Анни (бажання невдовзі лежати в труні) таким, що в принципі може приносити насолоду. З огляду на складну пов'язаність почуттів та уяви, як у внутрішній структурі (втіха від болю, насолода від уявляння «прекрасної смерті», задоволення від болю, який ця смерть принесе іншим), так і в прагматичній ситуації (контраст між втомою від роботи та «заслуженим спокоєм», піднесенням над буденністю у вищі сфері «поезії»), важко об'єктивно обгрунтувати постульовану перевагу емоційної норми над естетичною функцією. З рецептивно-естетичної точки зору, особа, що співає, може вибрати й емоційне відношення, й естетичне. Та Мукаржовський помилявся, припускаючи, що особа, сентиментально ідентифікуючись із тим, про що йдеться в пісні, повністю втратить контрастне ставлення до прагматичної ситуації: «Тож схвильованість почуттів домінує в міській народній поезії не як безпосередня реакція на дійсність, а як функція речі — себто заспіваної пісні» (Там само). Адже уявна емоція не може просто зняти протиріччя рамкової ситуації; емоційно підживлена уява захищає від прагматичної дійсності, яку вона діалектично заперечує. Заперечуваний світ щоденної втоми (читай: підлога, яку треба мити) вибудовує в прагматичному контексті естетичного досвіду горизонт для фікції прекрасної смерті[2]. Естетичний досвід сприйняття організує не лише складне перетворення почуттів на уяву; через заперечення він свідомо притримує щоденну дійсність як тло, на якому лише й може розгорнутися фікція «вищої сфери поезії». Естетичне переживання є чимось більшим, аніж те, що Мукаржовський називав естетичною функцією: його «прозорість» створює умови для його ж особливої здатності — розглядати реальні досвіди життєвої практики як «субсвіти» (Subsinnwelt) в горизонті фікції.

Тут доходимо точки, в якій структуральна естетика може знайти потрібне доповнення в соціології знання та теорії мовленнєвого акту. Недолік поняття функції Мукаржовського в тому, що автор абстрактно виводить функції людської поведінки з дуальності суб'єкта та об'єкта, не враховуючи підпорядковані їм досвіди сприйняття дійсності як структуровані субсвіти свідомості[3], а також зараховує всі можливі види діяльності

---

[1] Цит. за: *Čapek K.* Lieder des Praher Volkes // *Mukařovski.* — 1970. — С. 70/71.

[2] Моя структурна формула — «світ проявляється як горизонт фікції, а фікція проявляється як горизонт світу» — вже врахувала підсумки теорії мовленнєвого акту Штірле (*Stierle.* — 1975 а). До них я ще повернуся.

[3] *Mukařovski.* — 1970. — С. 125. Відштовхуючись від визначення: «Функція є видом і способом проявлення (Sich-geltend-Machen) суб'єкта супроти зовнішнього світу». Нерозмежоване розмаїття естетичних світів також здається мені недоліком феноменологічної теорії Дюфрена (*Dufrennes.* — 1967. — С. 650): «Il y a autant de mondes que d'objets esthétiques, et en tout cas que d'auteurs» [«Є стільки ж світів, скільки естетичних предметів, у кожному разі, скільки й творців].

(ноетичний, політичний, педагогічний, релігійний, емоційний, еротичний, магічний тощо) до «принципового розмаїття людської поведінки та... всюдисущості функцій» (С. 121), не ставлячи під сумнів їх незалежність. А те, чи якійсь із цих функцій можна приписати самостійність, залежить від того, чи здатна вона формувати горизонт специфічної дійсності або ж вибудовувати закритий «субсвіт». Скажімо, після сказаного важко визнати самостійність (співмірну хоча б із теоретичною чи релігійною) за емоційним. *Поняття «субсвіту» походить із соціології знання*, і обґрунтував його Альфред Шютц 1932 року в праці «Смислова структура соціального світу» («Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt»); його завершальну, хоч так і не завершену, працю закінчив Томас Лукман, видавши 1975-го року перший том дослідження під назвою «Структури життєвого світу» («Strukturen der Lebenswelt»). Згідно з цією теорією, загальний міжсуб'єктивний життєвий світ буденності можна осмислювати в різних порядках дійсності, виокремлених суб'єктивним досвідом дійсності в усіх суспільствах[1]. Такі субсвіти — як-от «світ» релігії, науки, фантазії, сну — конструюються не через об'єктивно розмежовані предметні сфери, а через різний смисл, якого може набувати одна й та ж реальність, якщо її переживати в релігійному, теоретичному, естетичному чи іще в якомусь іншому ставленнях. Субсвіти мають структуру закритих, розшарованих смислових сфер. І передусім це означає, що «всі досвіди, належні до однієї смислової сфери, виявляють особливий стиль переживання або стиль пізнання; у зв'язку з цим стилем вони є одностайними та сумісними між собою» (С. 43). Конституціональний аналіз соціології знання описує стиль переживання та стиль пізнання таких смислових сфер у побудові структури, що спричиняє специфічну напругу свідомості (між ясним «неспанням» (*Wachsein*) і снами), потребує особливого *epoché* й панівного типу спонтанності і в специфічних формах просторого, часового та міжлюдського досвіду сприйняття заокруглюється до субсвіту.

Нема потреби далі заглиблюватися в теорію соціології знання, адже про її значення для естетики та літературної герменевтики я писав в інших дослідженнях і звертатимусь далі й тут[2]. Зокрема, розгляд рядка «La douceur du foyer»* (III B) потверджує мою тезу, що досвід естетичного сприйняття завдяки своїй прозорості здатен прояснити структуру історичного життєвого світу, а також його офіційний та імпліцитний взірці взаємодії та повноваження — аж до його латентної ідеології. Лірика 1857-го року, якщо проаналізувати її в усій повноті (від «Квітів зла» й до тривіальних газетних віршів), дає змогу як горизонт фікції з історичної дистанції побачити те, що історичні й соціально-історичні документи буржуазного світу Другої імперії зауважують побіжно або ж узагалі замовчують. Це межове відношення досвіду естетичного сприйняття до сприйняття праг-

---

[1] *Schütz / Luckmann.* — 1975. — С. 42.

[2] Див.: I A, 8 b і III B, а також *Jauß.* — 1977. Відсилаю до розділу 9, де я роблю спробу проінтерпретувати малі жанри взірцевого як долітературні смислові субсвіти, що як «заняття духу», як називає їх Андре Жоль, дають змогу розглянути й подолати різні претензії прагматичної буденності.

* Уривок із вірша Шарля Бодлера «Балкон» («Le Balcon»), збірка «Сплін та ідеал»: «La douceur du foyer et le charme des soirs, // Mere des souvenirs, maitresse des maitresses!». У перекладі українською Дмитра Павличка: «Домашнє вогнище і ніжні вечори; О мати споминів, о світло ідеалу!». Цит. за: *Бодлер Ш.* Поезії. — К.: Дніпро, 1989. — С. 79.

матичного підіймає цікаву проблему: чи естетичному в принципі можна приписати статус закритого субсвіту? (Звісно, систематична розробка типології смислових сфер досі залишається спільним побажанням усіх дисциплін, які до цього причетні). Про особливий статус досвіду естетичного сприйняття в життєвому світі писав ще Мукаржовський, звертаючи увагу на те, що мистецтво здатне компенсувати інші функції, «зберігаючи для прийдешнього часу людські творіння й пристрої, що втратили свою первісну практичну функцію, коли з'явиться можливість використати їх по-новому, в іншій практичній функції»[1]. Традиціє-творча і водночас традиціє-омолоджувальна сили досвіду естетичного сприйняття передбачає, що його смислова сфера не розчиниться в теперішності замкненого субсвіту. Її «трансцендуючий» (transzendierender) характер протиставляє її і всім іншим субсвітам. Якщо висновки з аналізу естетичної функції Мукаржовського застосувати до моделі соціології знання, то досвід естетичного сприйняття зможе сформувати для себе власний світ, не затираючи при цьому зворотнього зв'язку з буденним життєвим світом або з однією з його смислових сфер. Ба більше, — естетичний досвід може вступити у комунікативні відношення як зі щоденним світом, так і з будь-якою іншою дійсністю. Крім того, цитуючи В. Ізера, він може зняти полярне протиставлення фікції та дійсності: «замість бути простою протилежністю дійсності, фікція повідомляє нам щось про цю дійсність»[2].

Звісно, цю тезу було б легше окреслити, взявши до уваги аміметичні мистецтва: архітектура та музика залучають глядача або слухача безпосередніше, ніж поезія чи малярство, в довершено замкнений естетичний субсвіт; та саме через свою «власну мову» вони можуть перетворитися на кращий медіум, який розкриє нам горизонти інших сфер значення (тут, зокрема, — релігійного досвіду). Тож А. Шютц мав рацію, кажучи про множинність «світів фантазії» і не визначаючи жодної автохтонної смислової сфери естетичного досвіду[3]. При цьому, без відповіді залишається питання (доки другий том не запропонує ще один розв'язок), як варто розуміти перехід між різними сферами значення, і зокрема, — межове становище досвіду естетичного сприйняття. Те, що цей перехід і тут може відбутися через «стрибок», «супроводжуваний шоковим пережиттям», навряд чи дає очікувану відповідь (С. 43). Хоча з відкриттям театральної куліси або «само-зануренням» в опис і руйнується природне позиціонування до буденного життєвого світу, та усунута в такий спосіб щоденна дійсність залишається per negatione горизонтом досвіду в грі, в якій фікція розвиває свою тему й розкриває сенс вивільненого світу. Фікція останнього лицаря — коли знову звернутися до прикладів Шютца (С. 47) — є горизонтом, у якому Дон Кіхот на своєму довгому шляху втрати ілюзій має розпізнати прозаїчний сенс зміненого світу. Своєю чергою цей непокірний, неідеальний світ є горизонтом, на тлі якого per negatione гостро проступає ідеальність лицарських пригод (як це і сталося в замкненому субсвіті наївно сприйнятої давньої лицарської поезії). Та Дон Кіхот, наново витворюючи цю ідеальність за гаслом «якщо дійсність не відповідає моєму принципу — тим гірше для неї», є прикладом того, що для переходу в

---

[1] *Mukařovski.* — 1970. — С. 34.

[2] *Iser.* — 1976. — С. 88

[3] *Schütz / Luckmann.* — 1975. — С. 42.

інший замкнений світ субсмислу не завжди потрібен стрибок. Інколи його можна досягнути й через неперервне переосмислення.

В цій аргументації я вже врахував підсумки теорії мовленнєвого акту, яку Штірле розвинув з моєї рецептивної естетики[1]. Його аналіз типів літературної рецепції, в якому рецептивний акт прагматичного або фікційного текстів розкладено за послідовністю мовленнєвих актів, спирається на Гусерлеве розмежування внутрішнього та зовнішнього горизонтів і провадить до питання «життє-світної» функції літературної фікції. Запропонована Штірле відповідь уточнює поширене Ізерове тлумачення авторефернційності фікції (яке він невдовзі сам проблематизував) завдяки такому твердженню: «Фікційний і реальний світи є взаємоузгодженими у взаємній «горизонтності» (Horizonthaftigkeit): світ виникає як горизонт фікції, фікція виникає як горизонт світу»[2]. Запитання, залишене Мукаржовським (яким чином естетична функція може бути діалектичним запереченням референтивної та емоційної функцій і при цьому лишатися комунікативною), знаходить відповідь у відношенні фікції та дійсності як діалектичного зв'язку теми й горизонту. При цьому, фікція може як помістити свій світ у відкритий горизонт можливостей, що руйнують усталений порядок соціальної дійсності, так і встановити закритий горизонт напозір непорушного порядку соціальної дійсності, який заперечує зміну історичного світу та редукує всю індивідуальну діяльність до рольового характеру (Rollenhaftigkeit) соціальної поведінки. Моя друга парадигма (Розділ 8 б) пояснює цю зміну на фікції «theatrum mundi», яка в різних історичних формах пов'язана зі світом соціальної поведінки та випереджає модерне соціологічне поняття ролі. Взаємна «горизонтність» фікції та світового досвіду утверджує зрештою і межове становище естетичної функції щодо інших смислових сфер життєвого світу. Це я намагаюся показати своєю третьою парадигмою (розділ 8а) в історії автобіографії. Тут Августинова «Сповідь», разом із ознаками божественної довершеності, яка дає людям змогу усвідомити власну недосконалість і залежність від творця, подає і горизонт субсвіту християнської віри, передбачений самовираженням модерного індивіда, і перевершує його тим, що досвід естетичного сприйняття, явлений завдяки Русо, набуває ознак божественної ідентичності, аби переплавити їх на норми власного досвіду «indivisuum ineffabile» [«індивід є невиразимим»].

а) До розмежування смішного та комічного

Чи можна, врахувавши форми вияву смішного та комічного, провести межу між життям і мистецтвом, прагматичним та естетичним ставленням? Де починається суто естетичне сприйняття? Чи естетичне в сміховому акті сягає *прагматики досвіду життєвого світу*? Ці запитання віддавна тяжіють над теорією досвіду естетичного сприйняття. Наблизитися до

[1] «Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?» / «Що таке рецепція в фікційних текстах?» (1975а) і «Text als Handlung» / «Текст як дія» (1975). Його критику тексто- та прагмалінгвістики (Pragmalinguistik), як, з іншого боку, й Ізерову критику теорії мовленнєвого акту (1976. — С. 89), сприймаю як оновлений аналіз тієї ж проблематики.

[2] *Stierle.* — 1975 а. — С. 378.

відповідей на них допоміг Етьєн Суріо. Він запропонував класифікацію, що, здавалося, легко розрубала Гордіїв вузол. Та, як зрештою з'ясувалося, його відповідь не дала однозначного та універсального розв'язку. За його поділом, смішне належить сфері життєвого світу, а комічне — мистецтву. Те, що в першому випадку здається випадковістю й часто, всупереч пристойності, моралі чи смаку, викликає в нас сміх, у другому тлумачиться як свідомо спланований комізм, етично виправданий і піднесений до статусу комунікативної функції. Відповідно, естетичну здатність у комічному він тлумачить як такий собі фільтр, що здатен «позитивізувати» чисту негативність та етичну неспроможність сміху. Суріо описує цю позитивізацію як катарсичний процес. Сам по собі сміх, будучи безпосередньою реакцією, аж ніяк не є «естетичною цінністю» (як і, скажімо, страх чи будь-яка інша емоція). Власне естетичним почуттям він стає лише через «довгу аскезу» перетворення, яку Суріо описує за допомогою таких понять, як сублімація, очищення (Verfeinerung), «révision réflexive» (рефлексивна ревізія). Іншими словами, позитивний, породжений мистецтвом, фактор, за Суріо, здатен нейтралізувати сирий, агресивний чи аморальний сміх[1].

Перевага цієї спокусливої тези в тому, що вона звільняє естетичну теорію від пошуків первинних естетичних почуттів, тлумачачи своєрідність досвіду естетичного сприйняття як зміну ставлення до базових почуттів. Відповідно, трагічне потрясіння сприймаємо відтепер як естетично очищений страх, а захоплення досконалим — про що йтиметься далі — як естетично очищене здивування. Недоліки теорії Суріо частково зумовлені близькістю до традиції французького класицизму, та позбутися їх можемо без великої шкоди для головної тези. Через поняття «естетичне позиціонування» я вже уточнив помилкове уявлення, нібито естетичне треба визначати як «додатковий фактор мистецтва» і «позитивну цінність». Перетворення базових схильностей на естетичні почуття, описане Суріо як етапи здійснення «аскези», в жодному разі (й передусім у контексті комічного катарсису) не передбачає, щоб естетичне відношення, яке з'являється в цьому процесі, ототожнювали з упізнаванням та визнанням позитивних, раніше встановлених, норм та оцінкових суджень[2]. Це стосується і ствердження елементарності сміху як «сирого сміху, сміху без нічого, сміху простого заперечення, простої відмови, простого спонтанного самозахисту» (С. 153). Суріо зводить сміхове відношення до його парадоксального аспекту: воно, мовляв, може виражати як радість, так і агресивну розрядку. А це не відповідає вимозі Ежена Дюпреля — що теорія сміху, аби виправдати себе, має пояснити таку парадоксальну «пов'язаність радості й злоби»[3]. Тож Суріо уникав і первинного відповідного характеру (der Antwortcharakter) сміхового відношення (за що йому

---

[1] *Sourriau.* — 1948. — С. 148: «par l'adjonction d'un facteur d'art» [«завдяки додаванню фактора мистецтва»]; С. 150: «Il y a une révision réflexive du rire par survenance du point de vue moral» [«Відбувається рефлексивна ревізія сміху внаслідок раптової появи моральної точки зору»].

[2] Там само. — С. 154/155; В описі цих етапів я вбачаю початок естетизації в третьому кроці «sentiment... rendu par lui-même curieux, émouvant pour la conscience» [«почуття... (що) саме по собі стало цікавим, зворушливим для свідомості»].

[3] *Dupréel E.* Le problème siciologique du rire // Revue philosophique de la France et de l'Etranger. — № 106. — 1928. — С. 214.

дорікав Гельмут Плеснер). Те, в чому Суріо вбачає лише акт спонтанної агресивності, не здається таким уже й несправедливим, коли подивитися на це з позиції суб'єкта, що сміється. Адже особа, перебуваючи в межовій ситуації, яку вона інакше не може вирішити, отримує змогу через акт сміху — себто відповідь, яку тіло дає особі, — повернути собі «свободу дистанціювання»[1]. Форма вираження сміху в життєвій дійсності є багатшою та двозначнішою, аніж це описано в Суріо; по лінії комічності, вочевидь, не можна чітко розмежувати негативне й позитивне, неминучу емоційну розрядку та звільняюче естетичне судження. Та ані Дюпреель, ані Плеснер не ставили питання про цю межу й лишали без уваги проблему сміху як естетичного відношення. Тож, аби поєднати їхні висновки з теорією Суріо, треба насамперед з'ясувати, чи змінюється (а якщо змінюється, то яким чином) віповідний характер сміху, якщо його об'єктом («про що») вже є не межове становище життєвої дійсності, а комічна подія на сцені.

Й тут можемо пригадати Райнера Варнінга з його спробою семіотично описати комічне «повідомлення» показуваної вистави та сміх публіки «у відповідь» як комунікативний процес і обґрунтувати його через прагматику драматичних жанрів. Перевага теорії Варнінга в тому, що він уникає ідеалістичної однозначності в тлумаченні комічного. На його думку, причиною сміхової «відповіді» є не пов'язана з жодною ціннісною ієрархією комічна колізія двох світів (реального світу публіки й фікційного світу сцени), а зовсім не комічна подія або комічна постать як така. Оскільки повідомлення комедії є комічним не саме по собі, а з перспективи нормального світу, який воно порушує, глядач — як співучасник-адресат зі своєю перспективою або сподіваннями — безпосередніше включається в комедію, ніж у трагедію. Адже друга вимагає ідентифікації з трагічним героєм; натомість «показувана вистава» комедії утримує глядача на дистанції[2].

Та «повідомлення» комедії, як, зрештою, і сміхова «відповідь» реципієнта, відтепер опиняються перед парадоксом, подолати який семіотика вже не здатна. Адже «комічне повідомлення» не є тим повідомленням, зміст якого можна декодувати: те, на що аудиторія реагує сміючись, є комічною колізією як такою, руйнуванням нормативного розуміння світу при дотику до дріб'язкового антисвіту комедії. І «сміхова відповідь» авдиторії, власне, не є декодуванням повідомлення, і вже аж ніяк не є його інтерпретацією: той, хто «реагує» сміхом, не дає «адресантові» жодної власної відповіді (про що і свідчить така виразна картина «реагування») й не стає на заваді його подальшим рефлексіям над тим, чи комічна причина його сміху розкрила і його практичні досягнення. Відтак специфічне задоволення від комічної події на сцені не можна пояснити семіотично; його можна лише обґрунтувати герменевтично, знову апелюючи до теорії Рітера (С. 326). Той факт, що задоволення в комічній позитивізації виникає з того, що виокремлювала або притлумлювала нормативна серйозність, вже не можна пояснити особливим, властивим лише для глядача комедії, ставленням і комічністю ролі. Звісно, «показувана гра» утримує глядача на дистанції; та ця дистанція може мати як комічний, так і трагіч-

[1] *Plessner.* — 1961. — С. 123.

[2] *Warning.* — 1976. — С. 279—33.

ний вплив (сучасна переробка античної «Антигони» є лише одним із-поміж багатьох прикладів). Звісно, відносини між глядачем та комічним персонажем є більш розірваними, аніж між глядачем і трагічним героєм; та це аж ніяк не виключає можливості захопленої або співчутливої ідентифікації з комічним персонажем, не залежно від того, чи сміхове порозуміння походить від сміху з (mit) чи сміху над (über) ним («із» роллю Скапена чи «проти» ролі Тартюфа, як пише Варнінг). При цьому, естетичне задоволення від комедії забезпечується завдяки певному сподіванню — сподіванню, що сміх у відповідь потребує лише потвердження зображуваної «позитивізації негативності». Адже, на відміну від смішного в життєвому світі, зображене у виставі комічне вберігає глядача, що сміється, від ризику й негативних наслідків межової чи катастрофічної реакції. Вистава на сцені вже здійснила комічну позитивізацію дріб'язковості, притлумленої нормативною серйозністю, і саме цим забезпечила той «радісний настрій», на який може сподіватися глядач — співучасник «сміхової спільноти».

Відповідний характер сміху над комічним у світі комедії є, як справедливо наголошує Варнінг, сміховим порозумінням із партнером — отож він є посутньо комунікативним. Натомість «смішність» життєвого світу аж ніяк не є таким партнером. Вона не грає, а атакує. Комедія ж не атакує, а грає. Вона розігрує щось протилежне за смислом, винаходить антисвіти — дріб'язкові світи, протилежні в контексті норми, яку вони порушують, і позитивні в контексті задоволення, яке вони приносять публіці (С. 326—332). Ця теза спонукає в інтересах теорії досвіду естетичного сприйняття перевірити, чи комічне зароджується в естетичному позиціонуванні (а відтак, і його вираження поза цариною мистецтва можна пояснити як звернення естетичного позиціонування до життя). І, з іншого боку, чи смішне від початку суперечить будь-яким естетичним та етичним сподіванням, а відтак, чи може воно знайти вихід у мистецтво лише через руйнування або сублімацію.

Історія поняття, як і нинішній мовний вжиток, засвідчують потребу розмежування *ridiculum* (смішного) та *vis comica* (комічної сили)[1] — непокірливості смішного й очищеної сили комічного. Якщо ми кажемо про когось, що він «поставив себе у смішне становище», та не можемо сказати «він поставив себе в комічне становище»; або ж кажемо «mon père riait rarement, n'avait nul sens du comique» [«мій батько рідко сміється — в нього нема почуття гумору»], але не «il n'avait nul sens du ridicule» [«... в нього нема почуття смішного»], то в цьому виявляється розрізнення, найчіткіше окреслене в поетологічній традиції. «Ridiculum» пристає до людини не як постійна риса, а як оказіональна вада (Мольєр: «і хіба одна й та ж особа не може бути смішною за одних обставин, а за інших — шляхетною?»)[2]. Від особи, яка порушує суспільну норму, починається різкий

[1] На думку М. Фурмана, формула «vis comica» є, скоріше за все, не античною. Вона могла з'явитися з неконкретної, та осмисленої рецепції одного уривка з «Vita Terentii» Гая Светонія Транквіла (Розділ 7): «Lenibus atque unitam scriptis adiuncta foret vis, comica ut aequato virtus polleret honore cum Graecis, neve hac despectus parte iaceres» etc. [«Якби до ніжних твоїх віршів додати сили, щоб вони були повні того ж комічного духу, що й у греків, ти не нітився би, з ними рівняючись»] (*comica* насправді є *virtus*).

[2] *Critique de l'Ecole des Femmes.* — VI.

поворот до докору: «ridiculum est...». Цілком зрозуміло, чому «ridiculum» у цьому випадку не можна замінити «comicum»: комічність випадає з мовного акту докору; вона, без сумніву, не пристосована до кодифікації людського ставлення. «Vis comica» стосується ситуації, в якій може опинитися одна або кілька осіб, що не несуть за неї відповідальність. Цей випадковий характер вказує на головне значення «comicus» («той, що стосується комедії») — себто зображуваної події, що комусь (глядачеві) видається веселою або ж такою, що заслуговує сміху. Перенесення «comicus» із технічної термінології сценічної мови в життєвий світ (в розумінні «так, як це типово для комедій») стає відчутним в латинській традиції лише в пізньоантичних авторів (Донат, Єронім)[1]. На жаль, досі не написано історії слова, що б дозволила простежити такий важливий для історії досвіду естетичного сприйняття зворотний переклад комічного на щоденну дійсність.

В протиставленні «ridiculus» та «comicus» в поетологічній традиції можемо побачити ще дещо. Класичне обмеження дистанції між жартом та серйозністю, як і обмеження, накладені на застосування смішного в риториці, дають змогу зробити висновок про його загрозливі форми вияву в світі. За Аристотелем (Поетика, 5), в комедії можна наслідувати лише ті характери, що є смішними через певну ваду або огиду, але така «сміховинність» захищає їх від болю чи завдання шкоди. Відповідно, «ridiculum» в античному життєвому світі тлумачили як силу, що може спричинити біль, поранити або й стати згубною для особи. Сміх через свою непокірливість не зупиняється ні перед чим, що заслуговувало б на співчуття або викликало відразу. Тож від мовця вимагають також, аби він користав «сміховою» зброєю лише в межах між «miseridordia» (співчуттям) та «odium» (огидою)[2]. Такі спроби «приручити» сміх показують, яким могутнім був страх перед ним. Найкраще це засвідчує історія слова «смішне» в епоху «старого режиму» у Франції. На думку Ф. Шалька, ця історія показує, «як ціле століття перебувало під владою лютої критики»[3]. Переляк перед руйнівною силою «ridicule», що принижує противника в його найглибшому почутті гідності, засвідчує той-таки Лабрюєр, який у своїх «Характерах» розписує всі нюанси насмішки: «La moquerie au contraire est de toutes les injures celle qui se pardonne le moins; elle est le langage du mépris... elle attaque l'homme dans son dernier retranchement, qui est l'opinion qu'il a de soi-même, elle veut le rendre ridicule à ses propres yeux... C'est une chose monstruese que le goût et la facilité qui est en nous de railler» [«Натомість глум з усіх образ прощають найменше, він є мовою

---

[1] Цит. за: *Fuhrmann M.* — 1973). Пор. Доната (II. — С. 358. — Розділ 2): «in hac scaena, quae docendi atque instruendi spectatoris causa inducitur, miri extrinsecus lepores facetiquae cernuntur et sales comici. Id enim est artis poeticae, ut, cum narrationi... argumenti detur opera, iam tamen res agi et spectari comoedia videatur»; та Іероніма (Epist. 50. 3) про одного молодого монаха: «qui tantae in sermonicando elegantiae est, ut comico sale ac lepore conspresus sit» [«в цій сцені, введеній задля інформування та озброєння глядача, прикметним є те, що дотепи нам видаються недоречними, як і комічні гострі слівця. Адже мистецтву поезії властиво давати відчуття дії та показувати комічні матеріали, лише оповідаючи сюжет п'єси»].

[2] *Cicero.* De oratore. — 2. — С. 237—239: «Nam nec insignis improbitas et scelere iuncta nec rursus miseria insignis agitata ridetur» [«Насправді ані надмірне зло, заплямоване злочином, ані надмірне нещастя не можуть ставати об'єктами сміху»].

[3] *Schalk F.* Das Lächerliche in der französischen Literatur des Ancien Régime // Studien zur französischen Aufklärung. — München, 1964. — С. 86.

зневаги... він нападає на людину в її останньому редуті, що є думкою, яку вона має про себе, він прагне зробити її смішною в її власних очах... Це страхітлива річ — притаманна нам любов до глуму і легкість, із якою ми вдаємося до нього»][1].

Такому крайньому вияву смішного в життєвому світі — смішному, при якому «пропадає сміх», — у французькій класиці протиставляли естетичне поняття найчистішого комізму (саме воно мало пробуджувати сміх від «мудрого та шляхетного»). За Жаном де Лабрюєром, це означає, що комічне, без жодних дотепних або непристойних ухилів, має виходити лише з «природи» людини (можна сказати — з однобічності її звичаїв або «характерів»). А розмаїття цих характерів — це «першоджерело будь-якого гумору, так би мовити, гумору, очищеного від дотепів, непристойностей, двозначностей, гумору, запозиченого в природи, що породжує мудрий і поважний сміх»[2]. Французький, як, зрештою, і німецький, класицизм відмежовували комічне — як вище поняття — від просто смішного; щоправда, тепер дійсне джерело гумору побачили в суб'єктивності. І вже в Гегелевій «Естетиці», на відміну від характерів Мольєра, натрапляємо на розрізнення: «чи недоумство та однобічність дійових осіб викликає сміх лише в інших, або ж і в них самих; а відтак, чи ці комічні персонажі можуть бути висміяні тільки глядачами (або ж і ними самими)»[3].

Тож ми коротко окреслили процес поступової зміни опозиції «ridiculum» та «vis comica». І цього вистачає, аби узагальнено пояснити, за яких умов (засвідчених і мовним вжитком) комізм може поставати при зверненні естетичного відношення до життя. Естетичне відношення, якщо розуміти його як демаркаційну межу між смішним та комічним, потребує: 1. визначеного простору між жартом та серйозністю; 2. протилежного смислу комічності та 3. сприйнятливості реципієнта. Несерйозність комічного конфлікту, аби розвеселити, потребує гарантії, що з простору комічного буде вилучено серйозність усього того, що могло б викликати співчуття, зневагу або відразу. Власне комічним в естетичному розумінні є вже не відхід особи або її мови від панівної норми, а ситуація, в якій порушення норми набуває форми комічного конфлікту, вирішити який сама особа не може. Комізм такої смислової протилежності може відчути лише той, хто має «sens du comique» (почуття гумору) — інакше кажучи, особа, що як не залучений до дії реципієнт знає, в світлі яких норм у певній ситуації можна побачити комізм світу.

На основі цих трьох передумов можемо на прикладах Г. Плеснера показати, як життєве смішне може завдяки естетичному відношенню постати в світлі комічності[4]. В його полеміці з Бергсоном ідеться про такі можливі причини елементарного сміху — сміху, який виникає ще до будь-якої естетизації: а) комічні прояви природи (скажімо, форма хмар або

---

[1] Œuvres completes (ред.). — Paris, 1934. — С. 336: а також: *Schalk F.* Das Lächerliche... — С. 86.

[2] Paris: Ed. de la Pléiade, 1962. — С. 6.

[3] Berlin: Hg. Bassenge. — 1955. — С. 1102.

[4] Надалі я дотримуюся розрізнення, запропонованого Суріо. Тож, аби уникнути плутанини, за потреби узгоджуватиму з цим поділом і термінологію Плеснера (*Plessner.* — 1961), який, навпаки, називає життєвий випадок сміху «комізмом».

скелі чи наведений Бергсоном приклад напівобстриженого пса); б) тварини, які видаються «гротескним перебільшенням форми, жартами творіння» (скажімо, гіпопотам, морський слон, носоріг); в) смислова протилежність живого й механічного (чортик, який вискакує з табакерки; наростання снігової кулі, що котиться з гори; непомітне маніпулювання маріонеткою); г) людське тіло як носій комічних рис (наприклад, задовгий ніс); ґ) смішна схожість двох осіб, перевдягання, перестановка місцями тощо. На прикладі а) спинимося лише мимохідь, адже очевидно, що він потребує естетичного відношення лише до тієї міри, яка необхідна, щоб сприймати певні вияви природи (за аналогією до образу чи середовища людини) як комічні. У випадку б), при комічному вигляді тварин, на думку Плеснера, «вже не йдеться про жодні аналогії з людським», а лише про норми та «природні» пропорції самих тварин, яким напозір суперечить карикатурний вигляд гіпопотама тощо. Втім, таке протиріччя з нормою лишається лише уявним, а комізм «неправдивим», адже тварини «не можуть бути чимось іншим, аніж вони є» (С. 115). Та мені все ж здається, що комічність тварин, якщо спиратися на це твердження, зводиться тут якщо не до відображення людського образу в «природних» пропорціях тварин, то все ж до комічного припущення, що тварини, як і люди, можуть своїм виглядом суперечити нормам; хоча насправді лише людині, як «вільній істоті», можна «приписувати норми» (С. 115—116).

Описуючи снігову кулю — випадок в), — що, котячись сніговою поверхнею, перетворюється на щось зовсім інше, Плеснер увів поняття «смислової протилежності» (Gegensinnigkeit), що все ж залишається «єдністю», і саме так має бути сприйнята» (С. 111). Тут невластива комічність речового світу повертається до власне комічного (яке Плеснер обмежував лише людською сферою). Снігова куля, експансивний механізм якої викликає сміх, стає комічною, тільки-но естетичне відношення розкриває смислову протилежність між кулею, що котиться, і лавиною, що наростає, — себто між веселою грою та загрозливою силою природи. Та комізм цієї смислової протилежності зумовлений насправді аналогією зі сферою, де людина і сама перебуває в стані гри: «Власне комічною є тільки людина, адже тільки вона може водночас належати кільком рівням буття» (С. 116). Отож межу власне комічного переходять там, де естетичне відношення розкриває в смисловому протиріччі певної ситуації комічний конфлікт між різними рівнями людського буття: «обмеження його індивідуальності до соціального рівня, його моральної особи — до тілесно й духовно обумовленого характеру й типу, його духовності — до тіла, створює щораз більше можливостей для конфлікту з якою-небудь нормою» (там само). Задовгий ніс — приклад г) —комічний, бо на нього «до певної міри має рівнятися все обличчя» (С. 119); суто смішна схожість однаково вдягнених осіб — приклад ґ) — видається комічною, коли, як несподіваний ефект, створює мимовільну групову ідентичність (скажімо, коли між пасажирами канатної дороги з'являється спершу один мандрівник із таксою, далі несподівано — другий, потім — третій тощо). Ці приклади засвідчують не лише те, що існує досоціальний, не базований на діалозі між щонайменше двома індивідами, сміх (випадки а — в)[1], а й те,

[1] Це суперечить твердженню Дюпрееля (Там само. — С. 251): «... не існує досоціального сміху. Сміх як такий можливий лише в діалозі щонайменше двох осіб».

що сама комічність є «не соціальним продуктом», а антропологічно зумовлена *«ексцентричним становищем» людини*[1], а відтак поширюється і на описаний Дюпреелем соціальний феномен сміху.

На останньому зі згаданих прикладів — випадок г) — Дюпреель показав ефект солідаризації, який може проявитися і як «rire d'accueil» (сміх, що включає індивідів у групу), і як «rire d'exclusion» (сміх, що виключає з групи). Та приклади Плеснера засвідчують, що і «приєднувальний», і «виокремлювальний» сміх між соціальними групами не є комічними самі по собі: вони стають лише «елементарною реакцією на наступальність комічних конфліктів» (С. 117). Сміх, за допомогою якою група або приймає до себе нову особу або ж відсторонює чужого, як і сміх, через який люди солідаризуються з більшою групою або виокремлюються з неї, виникає в рамках комічного. Рамки комічності цей сміх може переступити лише там, де естетичне відношення розкриває в груповій відмінності смислове протиріччя комічного конфлікту. На думку Дюпреєля, однією з особливостей суспільного сміху є те, що «виключеного» індивіда сприймають як члена іншої групи — себто осміюють не як індивіда, а як типове іншобуття. Це «ridiculum» може стати комічним через смислову протилежність групової ідентичності (якщо, скажімо, осміяну особу співвіднесуть із якоюсь абстрактною класифікацією чи псевдогрупою): («On ne saurait soutenir que la somme des belles-mères soit un groupe social, ni la totalité des avares», [«Не можна стверджувати, що сума всіх бабусь — це або соціальна група, або сукупність скнар»], С. 239). Хотілося б дещо додати до частого випадку різкого переходу від ridiculum «rire d'exclusion» у комічну смислову протилежність «rire d'accueil». Якщо мовцеві вдається при зустрічі двох полярно протилежних таборів викликати загальний, спільний для обох, сміх, це може призвести до миттєвої солідарності (попри жорстку різнополярність ще мить тому); повернення до серйозності дебатів часто супроводжується поривом наново пробудженої люті, — ніби слід соромитися того, що поділився своїм сміхом із противником. «Смислова протилежність, котра все ж становить єдність і саме так хоче бути сприйнятою», означає тут насамперед комізм ситуації миттєвого звільнення двох фронтів за допомогою сміху. Це стосується й гумору, який Дюпреель прагне пояснити як найвищий рівень соціального сміху — через внутрішню пов'язаність «rire d'accueil» та «rire d'exclusion» (С. 253). І як інакше можемо тлумачити малозрозумілу вимогу «pour que la satire reste humoristique il faut que l'exlusion se fasse à l'occasion d'un accueil» [«Щоб сатира зберігала гумористичність, треба, щоб вилучення робили з нагоди включення»]? Адже комічні фігури (скажімо, містер Піквік або Дон Кіхот), що, як пише Дюпреель, видаються нам водночас смішними (rire d'exclusion) й симпатичними (rire d'accueil), представлені нам у комічному світлі тієї смислової протилежності, яку Фройд, характеризуючи гумористичних героїв, дуже влучно описав як комічний конфлікт між принципом реальності та нарцисизмом, між претензіями ворожої дійсності та переможно утвердженою недоторканністю Я.

В цьому моменті аргументації доцільним вважаю знову наголосити на смисловій протилежності комізму в теорії Йоахіма Рітера та відповідного

[1] *Plessner.* — 1961. — С. 117.

характеру елементарного сміху в розумінні Плеснера. Другий, навіть коли розпружує, імпліцитно передбачає психологічну вимушеність; перший, натомість, потребує та уможливлює елемент свободи: комічне здатне *розвеселити*, та з нього не мусиш сміятися. Тож ситуація, на яку ми реагуємо сміхом (адже інакше не здатні її вирішити), комічна не сама по собі, а лише як межове становище, яке «не має нічого спільного з альтернативами правда / брехня, добрий / злий, гарний / потворний» (С. 122). Якщо ж естетичне ставлення виявляє в цьому становищі смислову протилежність комічного конфлікту, виникає свобода дистанціювання, що дає нам змогу розв'язати загрозливу ситуацію принаймні на естетичному рівні. Та насправді звільняюча сила комічного може позбутися смислової протилежності різних норм або рівнів буття лише там, де ці *норми* та рівні не протистоять у чесному та серйозному конфлікті, а здійснюють несподіваний поворот, дозволяючи ввести в гру відмежоване від нормативної серйозності несуттєве, або ж — послуговуючись Марквардовим варіантом лицарської формули — «унаочнюють в офіційно значимому несуттєве, а в офіційно несуттєвому — значиме»[1]. Плеснерова теорія, на відміну від Рітерової, враховує межу, яку Суріо проводить між «ridiculum» життєвого світу та комічністю мистецтва. Та естетичне ставлення може змістити цю межу в обох напрямках — в бік сублімації смішного в комічності сценічного або мистецького світу або ж у бік естетизації сміхового відношення та його предмета («над чим») у життєвому світі.

Суріо повністю не уникнув ані смислової протилежності комічного конфлікту, ані естетизації того, що може бути осміяним. Та він занадто спішно звів перше до колізії між «вивільнюючими цінностями» мистецтва та обтяжливою владою буденності (С. 181), а друге надто однобічно вивів із окремого прикладу (що естетизація сміху може навчити нас вбачати комізм у тому, що певна природна річ нагадує мистецький витвір або ж креативний жарт імовірного творця: «c'est que ce hasard fait si exactement ce que pourrait faire de plus ingéniux un habile artiste en comique» [«випадок робить точнісінько те, що міг би зробити найвигадливіший справний митець у комічному»], С. 179). Звісно, гудіння бджоли за вікном видається комічним лише в колізії до уроку, який шкільним класом сприймається як моральний утиск; та ця несподівана мить тимчасового звільнення (С. 169) неминуче розв'язується через комічну провокацію «несуттєвого в офіційно значимому». До того ж, аналізуючи випадок сміху над особою, що випадково впала, Суріо може навіть статистично переважити аргументи Бергсона. Насамперед, звичайного падіння не досить, аби розсмішити когось. По-друге, ймовірнішим у такому випадку є сміх-симпатія, а не сміх-осуд. І нарешті потрібне накладання цих двох рівнів, аби нещастя іншого могли сприйняти як комізм. Брутальний механізм падіння особи, що послизнулася на льоду, здається комічним, бо його естетично виправдано як «мимовільну акробатику» (С. 170).

Тут, як і в протилежному прикладі з клоуном, де ми знаємо, що його невправність є зумисною, а відтак є ефектом його мистецтва («de l'art qui reconstitue intentionnellement *une sorte de schéma stylisé* du risible de base» [«мистецтва, що навмисне відбудовує основну стилізовану схему смішного»], як влучно зауважує Суріо, С. 178), продуктивно-естетичне поясс-

[1] Exile der Heiterkeit // Poetik und Hermeneutik VII. — С. 141.

нення комічної інтерференції — приписування мимовільної акробатики в одному випадку або майстерної невправності в іншому — потребує, без сумніву, рецептивно-естетичної передумови. Маю на увазі своєрідний «аванс» естетичного позиціонування, який має розкрити такі втручання та побачити в дріб'язковій події включену в неї офіційну норму — аби в поведінці того, хто впав, або в докладності клоуна проявився комізм. Цей аванс — «почуття гумору» — вже сам по собі може бути креативним. І найкраще це можна потвердити через анекдот, глибший комізм якого походить, власне, з творчого коментаря, що перевершує і саму подію. *Одного разу знаний зоолог Гек, виходячи з трамваю, перечепився через східці й полетів донизу прямісінько на свій циліндр, що, немов т. зв. «chapeau claque», рівнесенько склався; кучер, проходячи повз, потішав його такими словами: «Ох, пане, пане, та то ж невигодне діло!» («Menneken, Menneken, det sind doch brotlose Kinste!»).* Якщо пригадати в цьому контексті всіляко інтерпретоване падіння Фалеса, побачимо, що фракійська служниця мала бути не менш дотепною, аніж берлінський кучер. Адже для простого висміювання жарт не був потрібен; навіть якщо внаслідок естетичного ставлення (наявність якого ми тут припустили) виявляється, що у взаємодії теорії та практики може розкритися невичерпне джерело комізму.

Лишається відповісти ще на одне запитання: як *ridiculum* життєвого світу може переходити в сферу мистецтва без сублімування комічного? Як негативність смішного може зберігати свою агресивну, розкривавчу (decouvrirende) та нормо-руйнівну владу і при цьому, всупереч невід'ємній тенденції мистецтва до ідеалізації, слугувати йому? Ми знаємо *ridiculum* у цій функції переважно з сатири. Їй, як літературному жанру, для її традиції та впливів властиве постійне узгодження з приписами й табу, функція яких — взяти під контроль непокірливість смішного. Це бачимо не лише в класицистичній претензії «чистоти», а й у загальній вимозі пошани до окремої особи[1], та насамперед — у зведенні комізму до моральної цілі. Без сумніву, сатира претендує на вираження офіційних цінностей; її *ridiculum* спрямовано безпосередньо на те, що цьому офіційному суперечить; вона увиразнює межу («rire d'exclusion») і може позбавити усунену сторону будь-якого права на втілення власної позиції. Якщо для когось суто комічним видається той факт, що сатира, веселячи, нападає на людські недоліки й вади зі зброєю *facetum* [жарт]; або ж якщо хтось не сприймає серйозно тон *indignatio* [обурення], якого вимагає сатира в покаранні, — той не до кінця розуміє суть і призначення жанру. Те, що «приручений» таким чином *ridiculum* сатири історично частіше трапляється зі сторони давно чи донедавна встановленої влади; те, що він

[1] Див.: *Boileau.* Sat. IX. — С. 267:

La satire en leçons, en nouveautez fertile,
Sçait seule assaisonner le plaisant et l'utile,
Et d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon sens,
Détrompe les Esprits des erreurs de leur temps.

[«Лише сатира в науці та плідних новаціях / Уміє поєднати приємне та корисне / І рядком, очищеним у промінні здорового глузду, / Позбавить розум від помилок доби»].

Про вимогу не називати імені враженої особи йдеться ще в Шарля Перро (*Perrault.* Parallèle des anciens et des modernes. Цит. за вид.: München, 1964. — III. — С. 224.

схильний радше утискати непокірливу новизну чи нестандартні переконання, аніж оновлювати або змінювати суспільний порядок, на російському матеріалі показав Дмитро Чижевський: тут комізм, вивільнившись із-під панування сатири, еміґрує в лише напозір близький до неї гротеск[1]. Натомість у французькому Просвітництві, як навчає нас інтерпретація «Небожа Рамо», його розвиток у багатьох відношеннях виходить за класичні рамки сатири[2]. Сатира Дідро, що передувала Ґеґелевій темі «нещасливої свідомості», потребувала зброї *ridiculum* насамперед для зміни суспільних ієрархій, для звільнення пригніченої *égalité foncière* (земельної рівності), для зміни поведінки того, хто звинувачує, і звинувачуваного, й нарешті — для зміни класичної викривальної функції сатири: саме недостойна особа, колишній об'єкт сатири, здобуває перевагу завдяки тому, що поводиться кумедно.

Що ж до проблеми розмежування смішного й комічного, то наш висновок можемо сформулювати десь так. У вершинних проявах просвітницька сатира спрямовує свою зброю *ridiculum* супроти нормативної серйозності, яка підпорядковувала свою непокірливу силу офіційно значимому. Неусвідомлена здатність здійснити таку зміну, яка може допомогти вже упокореному *ridiculum* протистояти публічній силі офіційно значимого та повернути дріб'язковому його права, — це і є *vis comica*. Комічне, навіть якщо воно виходить із досвіду мистецтва, і йому передує естетичне ставлення (яке його й уможливлює), на початку аж ніяк не є консервативним і не впокорюється встановленій владі. Тож маємо нові підстави сумніватися, чи справедливо звинувачувати сміх у консерватизмі. З новими аргументами сумніви викликає і Варнінґова теза — мовляв, задоволення від комічного «виникає лише там, де вся критика принципово не суперечить даному»[3].

б) Соціологічне та естетичне поняття ролі

Давнє та безсумнівне переважання соціологічного розуміння ролі не має засмучувати істориків літератури. Це радше привід для тихої радості в домі «бідного (науково-теоретичного) родича». Зовсім не маю на увазі лукавої втіхи від можливості вказати сусідній дисципліні, що та, мовляв, упіймалася на гачок непрозорої метафорики й послуговується для тлумачення ролі інструментарієм, не враховуючи його естетичну наперед визначеність. Герменевтична перевага таких естетичних категорій, як роль і гра, сцена і глядач у тому, що вони водночас позначають і відношення, яке з них випливає; тож ми дізнаємося про їх здатність не лише з їхніх прихованих намірів. Моральне задоволення від використання театральної рольової метафорики і, зрештою, очевидна неспроможність її уникнути, коли йдеться про «сцену соціальної дії», дають, крім того, змогу взаємно доповнити як естетичне, так і прагматичне розуміння ролі. Й такі аналогії не можемо вважати помилковими лише тому, що при формуванні пара-

[1] Satire oder Groteske // Poetik und Hermeneutik VII. — С. 269—278.

[2] «Le diner chez Bertin» // Там само. — С. 191—204.

[3] *Warning*. — 1976. — С. 332.

дигми було використано не всі початкові елементи. Радше навпаки, — таке «звуження» вказує, в якому напрямку відбувалося переймання, якою була його ціна і що при цьому підлягало ідеалізації.

В нашому випадку театральна рольова гра вказує на три елементи: творця, актора і глядача. В першій, естетичній, метаморфозі постала теоцентрична парадигма: Бог у ній був творцем, люди — його акторами (або маріонетками), космос — сценою, а привілейована група (ангел, святі й врешті сам Бог) — глядачами[1]. В другій, соціологічній, метаморфозі частина позицій зазнала змін, інша, натомість, зникла: суспільство стало творцем ролей (Rollenschreiber), індивіди — носіями змінних ролей, а життєвий світ — сценою соціальної діяльності. Позиція глядача лишилася загалом незмінною. Може, тому, що критична соціологія побоялася офіційно зайняти крісло, яке традиційно залишали для глядача, й відмовилася осмислювати цю герменевтичну передумову за допомогою свого аналітично-емпіричного методу. Та відчутнішими були наслідки іншого «звуження». Якщо в театральній рольовій грі актор був, з одного боку, повністю залежним від визначеної, часто з точністю до слова передбаченої, ролі, з іншого ж, — парадоксальним чином міг і мав суб'єктивно вільно цю роль інтерпретувати, то соціологія тривалий час, здавалося, цікавилася лише нормативною функцією рольового відношення. Лише донедавна вона почала перегляд функцій «рольової дистанції», наблизившись таким чином до проблеми інтерпретації ролі. Щоби відокремити соціологічне поняття ролі від естетичного, треба враховувати, що соціологія, створюючи свою рольову теорію, орієнтувалася не так на вічну модель театру, а радше — що не може не тішити істориків літератури — на конкретні історичні форми театрального життя. Скажімо, Ральф Дарендорф, даючи рольове пояснення *homo sociologicus*, апелював до середньовічного уявлення про «великий світ як театр»[2]. Пізніше ж Ернст Теодор Амадей Гофман пояснював рольову гру щоденного «самопредставлення» (Selbstdarstellung) через натуралістичну драму з панорамною сценою.

Звернувшись до естетичної парадигми *theatrum mundi*, теорія *homo sociologicus* змогла ідеалізувати історичний життєвий світ відразу з трьох позицій. Як і світ сцени, що в своїй відокремленості пробуджує уявлення довершеного, ієрархічно визначеного порядку й змушує забути, що насправді він символізує лише фрагмент складнішої, невпорядкованої та

---

[1] Уривок із Платонових «Номоі» («Законів») — 644 *d* — спершу не мав жодного відношення до театральної метафорики; тут ще збережено протиставлення «гри / серйозності»; власне, люди, як маріонетки, керують самі собою; позицію ж глядача тут взагалі не враховано: «Кожну живу істоту ми вважаємо маріонеткою божественного походження — байдуже, створено її богами, як іграшку, заради власної розваги чи ж із якимись серйозними намірами». Спрямованість на глядача в християнській традиції особливо наголошено в Першому посланні апостола Павла до коринтян (4:9), де сказано, що апостоли — уподібнені до гладіаторів у цирку, — призначені Богом для смерті, як застереження світові: «Бо я думаю, що Бог нас, апостолів, поставив за найостанніших, мов на смерть засуджених, щоб ми стали видовищем для світу, — і янголам, і людям». Нарешті в «Політократику» Іоана Солсберійського сам Бог, а з ним і блаженні герої, носії найбільших чеснот, стають глядачами земної вистави. Докладніше про це див. Курціуса (*Curtius.* — 1948. — С. 146), який повністю ігнорував цю зміну значення.

[2] Не випадково Ральф Дарендорф (*Dahrendorf R.* Homo Sociologicus. — Opladen, 1971. — С. 22) виводить аналогії між театральним і соціологічним розумінням ролі з Курціуса (див. примітку 1), в якого історія топосу *theatrum mundi* увінчується Гофманталевим «великим зальцбурзьким світовим театром».

змінної дійсності, суспільне життя на сцені соціальної поведінки здається самодостатнім порядком, більш гнучким і позбавленим заднього плану: тут ніхто не може відійти від заданого репертуару певної ролі, не кажучи вже про те, щоби сховатися десь за сценою. Концепція світу як театру, зрештою, працює на ідею Страшного Суду, на якому всіх буде оцінено за тим, як вони дотримувалися правил та обов'язків, визначених їхніми ролями; наприкінці ж, коли доведеться зняти маски, всі постануть рівними перед смертю. Суспільна ж сцена в цій концепції постає як рольова гра, в якій дотримання правил забезпечено рольовими сподіваннями, звичаями та законами; а поведінковий простір, у якому, як вірить людина, існує свобода вибору, визначається позитивними та негативними твердженнями. Тож, як вільна поведінка індивіда раптом стає передбачуваною та прозорою для глядачів, коли їм доводиться діяти як *dramatis personae* [драматичні персонажі], що мають певний статус («світ як театр» зі своєю ієрархією станів, професій та становищ, а також з *ототожненням* статусу та рольових атрибутів, найповніше відображає цю редукцію до найтиповішого), так і соціологічне пояснення ролі зводить випадкову колізію індивідуальних вчинків до осяжної системи наперед визначених поведінкових сподівань, які завдяки своїй цілеспрямованості — як тексти з режисерськими вказівками — можуть бути розшифровані й точно описані як постійно повторювані позиційні та рольові конфлікти. Таким чином імпліцитна герменевтика естетичного розуміння ролі уможливлює аналітично-емпіричну теорію суспільно обґрунтованих форм поведінки!

Втім, у двох випадках аналогія з *theatrum mundi* не спрацьовує. Насамперед, за кожною особою тут закріплено єдину роль; для соціології ж дуже важливо переводити цю пов'язаність ролі та особи у взаємодоповнювальні елементи становища та ролі[1]. І там, де актор грає свою роль (себто виявляє подвійне ставлення до ролі, і з цієї естетичної дистанції може знову повернутися до серйозності щоденної дійсності), *homo sociologicus* можуть закинути, що він не бачить у соціальній істоті, «що грає свою роль», несправжню людину, якій маска потрібна лише для того, щоб її скинути й постати перед усіма в своїй правдивій сутності»[2]. Та як можна належно виконати свою суспільну роль, не «граючи» її? Як можна, «не граючи, а зовсім серйозно» бути чоловіком або жінкою, батьком або матір'ю, лікарем або вчителем[3], якщо припустити, що за людиною закріплено завжди лише одну, визначену в кожній ситуації, роль? Якби особа лише грала свою соціальну роль, серйозно до неї не ставлячись, то наслідки були б такими самими, як і в протилежній ситуації, коли б людина повністю ідентифікувала себе тільки з одною роллю, коштом усіх інших рольових сподівань. Якщо театральне розуміння ролі потребує «немовби» (als ob) естетичного позиціонування, то й соціологічне тлума-

---

[1] *Dahrendorf.* — Там само. — С. 23. Першим його прикладом є 15 амплуа шкільного вчителя Шмідта: «Як батько, пан Шмідт належить до спільного позиційного поля з матір'ю, сином і донькою; як учитель, він пов'язаний зі школярами, їхніми батьками, своїми колегами та службовцями шкільної адміністрації; його посада третього представника партії «Y» поєднує його з колегами по президії» (С. 30).

[2] Там само. — С. 28.

[3] За допомогою такого визначення Г. П. Драйцель описує соціологічну дилему рольового гравця, який не може просто «грати» свою роль. Пор.: *Dreitzel H. P.* Die gesellschaftlichen Leiden und das Leiden an der Gesellschaft. — Stuttgart, 1972. — C. 104.

чення ролі вимагає відповідного ставлення чи дистанціювання до ролі. Це стосується і ситуації, коли *homo sociologicus* у сучасному суспільстві визначають через загальну пов'язаність ролей; певне дистанціювання, «неповне розкриття» (Nicht-ganz-aufgehen) в кожній теперішній ролі є своєрідною гарантією того, що людина може сприймати різні рольові сподівання — робити одне, пам'ятаючи водночас про інше. Дарендорф не врахував цієї проблеми в своїй теорії. Це, зрештою, і привело його до ідеалістичного «парадоксу двоякої людини» («Paradox des doppelten Menschen»): каузальній визначеності суспільної поведінки протиставлено тут сферу індивідуальної свободи, а людині — як сукупності ролей — автономного індивіда, що «міститься» нібито в просторі поза всіма ролями. І якщо за змінним носієм ролей наприкінці знову виявляється справжнє «само-існування» (Selbstsein), або ж *individuum ineffabile*, то в останній (мимовільній?) метафорі знову повертається й естетична парадигма *theatrum mundi*, що й дала назву цій теорії: «Для соціологів мало радості від того, що homo sociologicus і вільна особистість постануть рівноцінними на суді (!) трансцендентальної критики»[1].

Чому естетична парадигма *theatrum mundi* так добре потверджує двійництво (Doppelgängertum) суспільної та приватної людини, Гельмут Плеснер пояснив у своїй знаменитій статті «Соціальна роль і людська натура» (1960). Роль і гра слугують ідеалізації тих форм поведінки, «яких суспільство вимагає від людини. Вона [людина] сама обирає певну роль і має дбати про те, щоби зіграти її добре. Хто виходить за межі ролі, руйнуючи її, створює незручності для суспільства, стаючи не придатним ані для найнижчих, ані для найвищих рангів»[2]. При цьому, великий світовий театр, зведений тут до свого комічного виміру й перенесений на іманентну сцену соціальної діяльності, все ще зберігає в редукованій формі парадигму колись теоцентричної функції — та лише тією мірою, якою це потрібно для утвердження формального розуміння ролі й, відповідно, для розмежування існування на суспільне та приватне. Суспільна рольова гра в наскрізь раціоналізованому модерному суспільстві праці потребує давньої надії *theatrum mundi*, коли люди й речі ще «потверджували успішність цілого, очевидну з його наслідків, та не зумовлену лише ним; ба більше, — вона, як план, лежала в основі цього цілого» (С. 28). Плеснерову критику спрямовано проти цього твердження, що, пише він, пасувало би «для площі перед Зальцбурзьким собором, та не для відкритих горизонтів сьогодення» (там само); ідеалістичному ж розмежуванню відчуженого існування (суспільного «явища») та автономного внутрішнього світу (усвідомлення себе як «істоти») він протиставляє антропологічне розуміння людської «двоїстості». Таке розуміння певною мірою відповідає і суспільному й театральному тлумаченню ролі, адже у відстороненні від ролі тут бачиться не відчуження як таке, а можливість людського «само-існування»: «Людина в своєму подвоєнні (Verdoppelung) щодо рольової постаті, в яку вона перевтілюється, завжди залишається собою. Так само й все інше, що, на її думку, відображає її істинну суть, є лише роллю, яку вона грає перед собою та іншими» (С. 28/33).

[1] *Dahrendor.* — Там само. — С. 95.

[2] *Plessner.* — 1960. — С. 28.

Мені здається, Плеснерова теорія не до кінця вичерпала свій потенціал для соціологічної та естетичної рольових теорій. В її світлі можна значно чіткіше побачити різницю між естетичною та суспільною рольовими поведінками. Обидві форми сприйняття вимагають від людини «подвоєння» в сприйманні заданої ролі. Це «подвоєння» на різних рівнях ідентифікації може коливатися в рольовій фігурі від «гіркої серйозності» до «веселої гри»; також має воно й різну мотивацію — від виконання буденних дій до наслідування та вільної інтерпретації. Розмивання ж межі між соціальною та естетичною рольовою поведінкою можливе лише тоді, коли нечітко визначена рольова дистанція, яка в соціальних ролях зникає лише при вимушеному повторенні (Wiederholungszwang) у патологічній поведінці, стає чіткою завдяки «немовби» (als ob) естетичного ставлення. А це свідчить не про що інше, як про те, що особа через акт естетичного ставлення сягає протилежності своєї ролі; і ця протилежність, немовби в грі, звільняє її від серйозності та мотиваційного тиску щоденних ролей. Байдуже, розуміємо ми цю внутрішню дистанцію як самонасолоду в ролі (sich-in-der-Rolle-Geniessen) або ж як свідоме прийняття і розуміння ролі як ролі, в кожному разі, виникає вона з естетичної ілюзії гри — можливості добровільно робити те, що в іншому випадку довелося б робити серйозно, а не граючись. Естетична рольова поведінка принципово не відрізняється від звичної або вимушеної поведінки в соціальній ролі; вона лише робить властиве всім формам рольової поведінки подвоєння контрастно свідомим, даючи змогу само-насолоджуватися в досвіді ролі (повертаючись до цитати Вільгельма Буша, «чим у житті ми лиш дратуємось — тим у картинах все милуємось»). Тож естетичне позиціонування аж ніяк не є привілеєм актора, який, згідно зі знаменитим «Paradoxe sur le comédien» («Парадоксом про актора») Дідро, справляє найсильніше враження тоді, коли внутрішньо дистанціюється від емоцій, показ яких найбільше вражає театральну публіку. Естетичне позиціонування можливе щодо всіх соціальних ролей; його «немовби» часто лишається непомітним у суспільному житті й наштовхується на перешкоди тільки тоді, коли виставлений на показ «естетизм» порушує ритуал серйозності або відчуття такту певної спільноти.

Естетичне розуміння ролі розглядає рольову дистанцію не лише як можливість людини пережити в подвоєнні до рольової постаті своє «само-існування». Воно розглядає головне відношення людської ролі та «само-існування» також із тієї точки зору, якій соціологічна рольова теорія, як мені здається, не надає належної уваги. Мова про простір інтерпретації, який розкривається перед людиною при відстороненні від ролі і який здатен компенсувати вимушеність наперед визначеної поведінки. За приклад тут може правити соціологічний аналіз ситуації «face-to-face». Як пише Г. П. Драйцель, ця ситуація (як і аналізоване Ґофманом щоденне самопредставлення в рольових постатях) підлягає головним умовам і правилам гри, які історикам літератури добре відомі з п'єс натуралістичної сцени ілюзій[1]. Рольова гра як драма самопредставлення певної суспільної групи показує «лицьову сторону рольової поведінки, за якою не видно техніки вистави»; в ній існує «певна межа толерантності, переступити

[1] *Dreitzel*: див. примітку; *Goffman E.* The Presentation of Self in Everyday Life. — New York, 1959.

яку безкарно неможливо»; таким чином, вона не лише забезпечує якнайнадійнішу комунікацію між виконавцями ролей, але й здійснює інформаційний контроль за тими, хто перебуває «ззовні» (С. 110—180). На противагу великому світовому театру, що апелював до вищих уявлень публіки й прагнув розворушити її моральне сумління перед обличчям захоплених у своїх ролях акторів, на цій новій соціологічній сцені глядачі «від початку мають бути пов'язані з показуваним» (С. 183). Тож і драма суспільного самопредставлення *однозначно слугує підтримці status quo* «закритого суспільства». Визнаючи всі тези цієї теорії щодо досконалого розігрування поведінки в рольовій ситуації сімей, підприємств, лікарень, усе ж поставимо запитання: наскільки б відрізнявся Драйцелів аналіз «усуспільненої» (vergesellscaftlich) людини, якби в своїх теоріях він орієнтувався на сучасний театр? Адже тут, починаючи з Піранделло та Брехта, технічну сторону вистави свідомо не приховують від глядача, прагнучи зруйнувати натуралістичну ілюзію суспільної визначеності. Те, як Карл Льовіт інтерпретує п'єсу Піранделло «Così è (se vi pare)» («Це так, якщо Вам так здається»), могло би слугувати парадигмою аналізу «лицевої сторони рольової поведінки», що переводить типізовану суспільну рольову гру в діалектику самоіснування та існування–для–інших і дає змогу побачити окрему особу вже не в абстрактному протиставленні до суспільного існування, а як «індивіда в ролі спів-людини (Mitmenschen)[1]».

Face-to-face—комунікація є цікавим межовим випадком функціонування соціальної ролі, адже «особистість партнера взаємодії, його повна суб'єктивність постійно (є) фактором сумніву, який заради певності слід тримати під контролем»[2]. Драйцель виводить із цього щось на кшталт категоричного імперативу суспільної поведінки — «вимогу уніфікувати нашу власну поведінку, а також поведінку інших» (С. 111). Не знаю, чи допустимо з погляду соціології доповнити цей постулат додатковою вимогою — власне, твердженням, що цю попередню двосторонню уніфікацію знову треба ліквідувати (а в ситуації спілкування face-to-face вона фактично сама знімається), якщо соціальна рольова поведінка більше не має виключати суб'єктивність як «фактор сумніву», а має натомість залучати індивіда в ролі «спів-людини»? Якщо це правда, що ми «завжди (уніфікуємо) інших людей, коли якось до них ставимося» (С. 110), то все ж це не означає, що інша особа в ситуації face-to-face залишається лише в опредмеченні «узагальненого відношення до когось («verallgemeinertes Gegenueber»)». Вислів Джорджа Герберта Міда — «taking the role of the generalized other» [«перебирання на себе ролі узагальненого іншого»] — імпліцитно передбачає процес, у якому моє рольове сподівання постійно перевіряється з боку іншої особи; себто відбувається зворотна інтерпретація поведінки «в ролі» (in der Rolle) та «до ролі» (zur Rolle), яка дає змогу побачити іншу особу як індивіда через її роль. Естетичну парадигму цього пропонує не лише модерна драма (як, скажімо, в «Амфітріоні 38» Жана Жироду, де, на противагу Генріху фон Кляйсту, зникає ідеалістичне розмежування ідентичності й ролі; тож Юпітер — як трансцедентна інстанція — зазнає поразки в історичній іпостасі, яку людська пара зна-

[1] *Löwith.* — 1928.

[2] *Dreitzel.* — Там само. — С. 110.

ходить у виконанні своїх подружніх ролей)[1]. Вже в класичних комедіях Маріво не лише виникає літературна форма діалогу, в якому особи, інтерпретуючи мовлення іншого, виявляють несвідомі, приховані за виконуваною ним роллю, наміри, а відтак — і його індивідуальність. Взаємна рольова інтерпретація в ситуації спілкування face-to-face не лише передбачає рольову дистанцію як даність, а й вказує на її міжособистісне походження.

Рольова дистанція насправді є не лише питанням простору для маневрів у власній ролі або наслідком самотніх роздумів над власною рольовою поведінкою. Виробити дистанцію до власних дій, позбутися наївності звичної рольової поведінки можна — зазвичай так і стається — через взаємну інтерпретацію взятих на себе в розмові й заданих для неї ролей. Цю міжособистісну генезу рольової дистанції, мабуть, не важко поєднати з екскурсом Томаса Лукмана, в якому він описує формування рольової дистанції як процес «триангуляції» [потроєння][2]. Як він пише, можливість особи дистанціюватися від власних дій у будь-якому суспільстві полягає в тому, що вона і в автоматизиваному буденному житті має альтернативи для поведінки, що в багатьох аспектах її ролі можуть бути відносними, і що в проміжку між буденністю та іншими сферами дійсності (як-от мрія, релігія, наука) вона здатна відчути себе як «відносно не залежну від ролей самість». Та чи це не означає, що взаємна релятивізація рольових дійсностей в ситуації face-to-face-комунікації двох співрозмовників — як найбуденніша з усіх подій триангуляції — стає вихідною точкою тієї шкали, яку Лукман пов'язує, з одного боку, зі світом субсмислів або «смислових анклавів» суб'єктивно сприйманої дійсності, з іншого ж, — зі суспільно-структурованою спеціалізацією різних інституційних сфер, що мають свої функціонально-специфічні визначення ролей; до того ж, вона приводить до здатності біографії інтегрувати в собі ролі?

Те, чому «незалежна самість», яку можна виявити в кризовому вивертанні буденності (як у простій триангуляції переходу від однієї рольової дійсності до іншої), завжди має бути лише «відносно незалежною», пояснювали лише первинною міжособистісною генезою рольової дистанції. Постання спільного контексту приписаних і взятих на себе ролей у біографії (що їх у модерному індустріальному суспільстві сприймають уже не як наперед спланований життєвий план, а розглядають як суб'єктивні особисті досягнення) аж ніяк не суперечить цьому. Адже літературна традиція, з одного боку, засвідчує, що автобіографія навіть після секуляризації життєсповіді зберігає рису виправдання перед іншими, з другого ж, показує, що й автономна суб'єктивність метаролі «того, хто пише», має подвоїтися, аби звести до одного цілого своє життя в ретроспективному огляді як роль перед іншими.

Натомість у літературі стосунки «я-ти» в дружбі чи любові описано як такі, що не залежать від ролей. Елоїза, відмовляючись від шлюбу з єдино коханим Абеляром — вона воліє радше лишатися в ролі його коханої, аніж взяти на себе роль дружини («ut me ei sola gratia conservaret, non vis aliqua vinculi nuptialis constringeret» [«тоді нас поєднуватиме лише взаємний потяг, а не тягар подружніх пут»]), — застосовує до міжстатевої лю-

[1] Див. Розділ II, Г.

[2] Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz // Poetik und Hermeneutik. — С. 293—313.

бові знаменитий античний аргумент, який у Цицерона стосується лише дружби[1]; Монтень пізніше підхопить його, щоби пояснити свою дружбу з Боецієм: «Et si on me presse de dire pourquoy je l'aimois, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en respondent: par ce que c'étoit luy, par ce que c'étoit moy»[2]. Мабуть, соціологові так екстатично осмислені стосунки «я-ти» видаються суто літературною або й містичною формою переживання. Та хіба за таким екстатичним формулюванням не ховається простіший міжлюдський досвід взаємної рольової дистанції, знаної нам із щоденної дійсності? Мова про ту face-to-face-ситуацію вивільненої близькості, яка може виникнути між друзями, коханими або парою в подружжі, коли вони через розмаїту інтерпретацію потрібних ролей або через несвідоме випадання з рольової поведінки сходяться на рівні стосунків, що не мають обов'язково бути екстатичними, аби відповідати формулі Монтеня «тому що це він, і тому що це я»?

Звісно, можна зауважити, що таке перевершення соціальних ролей зрештою спричиниться до зворотного рольового відношення, що, почавшись як індивідуальне, неминуче стає звичним. Найвиразнішим (власне, доведеним до апорії) прикладом цього є пара Ґеорґа й Марти з п'єси «Хто боїться Вірджинії Вулф?», яка відкидає всі суспільні ролі, винаходить власні, потім знову відмовляється від них і врешті, в процесі цієї симетричної ескалації, стає заручником власної гри[3]. Втім, це заперечення імпліцитно передбачає внутрішньо суперечливе розуміння соціальної ролі: якщо зв'язок «я-ти» створює власну гру, в якій жодна третя особа не може брати участі, то в якому ж тоді сенсі ці ролі з незмінюваними носіями взагалі є ролями? Чи тут, зі вступанням в одиничний зв'язок «я-ти», відбувається перехід у ту царину, яку соціологія радо передає теорії досвіду естетичного сприйняття, визнаючи, що деяку індивідуальну поведінку, навіть у рольовій грі, можна відобразити та проаналізувати лише засобами літератури? Тож іронічно поставлене й залишене без відповіді запитання Томаса Лукмана[4] здалося мені ще цікавішим в новій варіації: чи можна в той самий спосіб зіграти ролі «Я» і «Ти», «як можна зіграти ролі залізничного провідника чи "критичного соціолога"»?

в) Релігійні витоки та естетична емансипація індивідуальності

Що і яким чином передувало дискусії про людську ідентичність у царині естетики[5], — переконливою відповіддю на це запитання стає відкриття індивідуальності, засвідчене в історії автобіографії як його найпи-

---

[1] Докладніше про це див.: *Friedrich H.* Romanische Literaturen. Aufsätze I. — Frankfurt, 1972. — С. 61 і 67 відсилає до Цицерона (*Cicero.* Laulius de amicitia: «Nihil umquam, Deus scit, in te quisivi, te pure, non tua concupiscens» [«Бог знає: ніколи нічого твого я від тебе не вимагав, зовсім нічого твого не жадаючи»]).

[2] [«Я, якщо від мене вимагатимуть сказати, чому я люблю його, я відчуваю, що це можна пояснити, тільки відповівши: тому, що це він, тому, що це я»]. Essais. — I, xxviii.

[3] Докладніше про це див.: *Watzlawick P., Beavin J. H., Jackson Don D.* Menschliche Kommunikation. — Bern, 1969. — С. 138—170.

[4] Воно звучало так: «Та чи можна в принципі зіграти „людину", як можна зіграти провідника залізниці або „критичного соціолога"»? Його відповідь можна знайти в: Poetik und Hermeneutik VIII. — С. 536.

[5] *Marquard O.* // Identitätsprospect (тобто програма) для «Poetik und Hermeneutik VIII».

томішій літературній формі. Якщо під індивідуальністю розуміємо «сподівану єдність життєвого досвіду, яку "я" не може ні з ким розділити», то Августинів початок канону засвідчує[1], що індивідуальність не була естетичною категорією від початку. Ба більше, — нове християнське «я», народившись у «conversio» (сповіді) — основоположному акті християнської віри, — розкриває свою індивідуальність у зверненні до Бога як залежність від Творця й водночас, при зверненні до свого старого «я», — як розлам власного часового життя. Християнську суб'єктивність визначають насамперед через роздвоєння: супроти свого Творця особа почувається лише «вбогим обрисом» («aliqua portio creaturae tuae», I, i), простою «копією глибоко прихованої єдності» («vestigium secretissimae unitatis», I, xx); що ж до свого попереднього досвіду, — то вона лишається залежною від здатності «memoria», що є неповноцінною, адже не спроможною осягнути ані своє походження, ані цілість попереднього життя. Перша книжка «Сповіді» описує цю ситуацію християнина через самобичувальне осмислення власного дитинства, а також через вихваляння покірливості перед Господом, і водночас прагне через це «confessio peccati et laudis» [«сповідання гріхів і прославлення»] з'ясувати, *що* ж здатне переживати це індивідуальне Я з його недовершеною сутністю. Залежність від Творця проявляється в тому, що Твориння отримує всі ознаки ідентичності як умови божественної досконалості. Таким чином, недосконала й розщеплена людина усвідомлює свою недовершеність (особливо супроти повноти ознак божественного існування); та поступово, прагнучи автономії та бажаючи пізнати правдиву істоту своєї індивідуальності, вона перестає шукати її в чужому «Ти» свого Творця. Відтак досвід естетичного сприйняття починає набувати ознак божественної ідентичності та співвідносити їх із нормами власного досвіду, засвідченими у формах та претензіях модерної автобіографії. Спробуємо обгрунтувати та пояснити цю тезу на прикладах автобіографічних писань Августина та Русо.

Першою рисою божественної ідентичності, що змушує Твориння усвідомити власну залежність від Творця, є всеохопна цілість. Вперше про неї згадано у вступі до I книги при описуванні цілого, із якого все походить («ex quo omnia per quem omnia, in quo omnia» / «від Якого все, через Якого все, в Якому все», Рим., II, 36) і яке все вміщує; хоча це й не означає здатності зрозуміти Твориння («Capiunt ergone te caelum et terra, quoniam tu imples ea? An imples et restat, quoniam non te capiunt?» / «Тож чи вміщують Тебе небо й земля, якщо Ти наповнюєш їх? Чи Ти наповнюєш їх і в Тобі залишається ще щось, адже вони не вміщують Тебе?», I, iii). Ще одним свідченням того, що колись, до гріхопадіння, людина була частиною цього всеохопного цілого («vestigium secretissimae unitatis» / «слідом таємничої єдності», I, xx), є людська дитина. Вона при народженні, хоч і не цілковито безгрішна, створена в своєму «благочесті» за образом і подобою Божою й наділена чистими чуттями[2]. Тож, попри

---

[1] Цитую в оригіналі за: *Augustin.* Confessiones. — München, 1960, а також за: *Rousseau.* Œuvres completes. — Paris: éd. De la Pléiade,1959. — T. 1.

[2] «Eram enim etiam tunc, vivebam atque sentiebam meamque incolumitatem, vestigium secretissimae unitatis, ex qua eram, curae habebam, custodiebam interiore sensu integritatem sensuum meorum inque ipsis parvis parvarumque rerum cogtationibus veritate delectabar» [«Я був уже тоді, я жив і відчував; я піклувався про своє Збереження — слід таємничої єдності, з

свою ущербність, людина може зберігати уявлення про власну «incolumitas» [цілість] як Творіння й має *прагнути повернути її в умовах занепаду людства*. Августин описує цей стан через неоплатонівське протиставлення цілісності духовного існування та розмаїття матерії: «І коли Ти сходиш на нас, то нас виповнюєш, а сам не вичерпуєшся; не спадаєш додолу, а відновлюєш; не розтрачуєш Себе, а збираєш нас» (I, iii). Онтологічне відношення між роздаровуваною, та все ж збережуваною, єдністю Бога та розпорошеною в розмаїтті людською екзистенцією переноситься в Августиновій «Сповіді» на дихотомічну схему автобіографічного зображення.

Суб'єктом «Сповіді» є роздвоєна християнська істота — позачасове та позапросторове «я», що пише, яке, відійшовши від несуттєвого на користь посутнього, з докором оцінює своє попереднє, загублене в часі «я». Найгостріший розподіл відбувається по лінії «до» і «після» навернення. Августин розповідає лише про свій шлях гріхів і помилок — аж до сцени прозріння в Саду (Книга I—IX), та нічого не пише про дванадцять років власного сходження по церковній драбині, що відбувалося в період між навернення*м* і *написанням «Сповіді»; читача має цікавити* Августин лише як особа у внутрішньому світі своєї віри, а не єпископ як носій суспільних ролей. Розповідну форму Августинової життєсповіді розділено по горизонталі та вертикалі. Епізоди минулого життя щоразу яскраво унаочнюють контраст між «колись» і «тепер», між сум'яттям старого та благочестивістю нового «я». Історія ж самого життя не має тут епічного обрамлення (чіткого початку й кінця), — її немовби вертикально розділили навпіл. Складається враження, ніби крок у благочестивість зробив усю подальшу історію його «я» несуттєвою. Розповівши про навернення та смерть Моніки, Августин повертається до рефлексій над природою «memoria» (Книга X), після чого починає коментувати історію Божественного Сотворіння світу (Книги XI—XIII). Отож телос канонічної християнської автобіографії — в самоліквідації: читач Августина покликаний зрозуміти, що християнин здатен віднайти своє правдиве «я» лише тоді, коли спогад про те, ким він був і ким став, перейде до Першопочатку, до історії творення світу, коли в розповіді про себе наприкінці «власної граматики Бога» знайдеться *місце для прославляння Творіння* всіх речей як Божественного поезису[1].

«Ось портрет однієї людини, списаний точно з натури і з усією правдивістю, що тільки можлива» (I, 3). Вже безмірна претензійність вступного речення зі «Сповіді» Русо відсилає нас до узурпованих Богом функцій. Адже в тексті заявлено портрет людини, що всією своєю «правдивістю» завдячує лише прозорості «être soi» [«буття самим собою»], а вже не «наслідуванню Бога»; особи, неповторність якої зробить зайвим усе, досі сказане про людину, або ж те, що колись могли про неї сказати. Універсальне й водночас індивідуальне «я» входить у парадокс всеохопної цілісності Бога; адже хто знає себе в новій достовірності почуттів — той знає і всіх інших: «... і цією людиною буду я. Я один. Я знаю своє серце і

якої я виник. Спонуканий внутрішнім чуттям, я зберігав непорушними свої почуття: я радів істині в своїх ницих роздумах і з приводу ницих предметів»].

[1] На цьому аспекті наголошує Юджин Венс у своїй праці. Див.: *Vance E.* Augustine's Confessions and the Grammar of Selfhood // Genre. — № 6. — 1973. — С.1—28.

знаю людей (...) Зважуюся припускати, що я не подібний ні на кого в світі», I, 5). Адресатом цих зізнань може бути лише все людство, бо ж кожен має пізнати себе. Аби пізнати власне серце, пише Русо, треба прочитувати серця ближніх, тож ця книжка могла би правити за раніше відсутній «еталон для вивчення людського серця» (I, 3). І все ж Русо претендує не лише на те, щоб, «як католицькі святенники», сповідатися за себе і за інших[1]. З появою його книжки про себе заявляє естетична позиція релігійної життєсповіді, що ставить за мету розкрити приховані пориви людського серця; а на місце, що в Августина могло належати лише Богові, претендує відтепер «саморозкриття ближнього» (Selbstoffenbarung des Mitmenschen): «Хай кожен із моїх читачів так само щиро розкриє власне серце біля Твого престолу, і хай після цього хоча б один із них, якщо стане в нього духу, скаже Тобі: "Я був кращим за цю людину"»[2].

Другою ознакою божественної ідентичності, в якій навернений християнин, змінивши свій життєвий шлях, пізнає власну втрачену цілісність, є «незмінність, що все змінює»: «Незмінний, що все змінюєш, вічно Новий і вічно Старий, ти все оновлюєш» (I, iv). Навернений переживає себе в розщепленій ідентичності нового та старого «я», а його життєсповідь існує в розколі між «тепер» і «колись». Незмінне «я», дуже далеке від цього, ретроспективно осмислюючи зміну своїх життєвих досвідів, не лише пізнає індивідуальність у процесі її становлення, а й в манері оповіді «Сповіді» виявляє зяяння між колишнім досвідом і теперішнім розумінням[3]. Відтак тотожність нового та старого «я», хоч і засвідчена тілесно, та марно шукана в ущербній пам'яті, стає запитанням, відповісти на яке неможливо, просто вдивляючись у непостійність серця. А зізнання Русо вимагають утвердити єдність правдивої істоти як супроти розірваності християнської сутності, так і супроти розпорошеності світського існування: «Ось, що я робив, що думав... Я показав себе таким, яким був насправді... Однаково відверто розповів я про все добре й погане. Нічого злого не приховав і нічого доброго не вигадав»[4]. Тож, замість Августинової риторичної фігури «колись *і* тепер» (damals *und* jetzt), замість настанови життєсповіді розкривати й оплакувати помилки свого колишнього «я», з'являється зізнання «колись, *як і* тепер» (damals *wie* jetzt); мова про миті усвідомлення, що переживання дитинства — як, скажімо, «сентиментальне виховання» читанням романів або, скажімо, часто згадуване «fessée» (покарання) мадемуазель Ламберсьє — впливають аж дотепер і назавжди формують індивідуальність особи.

Та все ж і в житті Русо трапилася подія, що, як він пише, немовби навпіл розколола його життєву історію, спрямувавши розвиток його індивідуальності в тому напрямку, що не відповідав його початковим намірам. Саме незаслужена покара за зламаний гребінець була для дитини першим

---

[1] Див.: Mon portrait. — I, 1123.

[2] Цит. за: Ebauches des Confessions. — I, 1155.

[3] Це засвідчує періодично повторювана риторична фігура такого плану: «Et tamen ego, deus meus, in cuius conspectu iam secura est recordatio mea, libenter haec didici» [«Перед Твоїми очима, Боже мій, я можу вже спокійно згадувати про це: я радо вчився цьому, насолоджувався цим, нещасний»]. I, xvi.

[4] Ebauches. — I, 1153.

жорстоким досвідом несправедливості світу, який мав, зрештою, визначальний вплив на Русо. Сприйнятий як вигнання з невинності й безхмарного щастя раю («Ми переживали те, що переживала перша людина, ще не вигнана з раю, та вже неспроможна ним насолоджуватися», I, 20), цей крок *із* дитинства прирівняно в автобіографії до падіння Адама в священній історії, а також до втрати «état de nature» [природного стану] в суспільній історії; існуючи в напрузі між ностальгією за втраченою невинністю та сподіванням повернути її, особиста доля особи підпорядковується *відтепер* триступеневому законові послідовності, про який знаємо з філософії історії Русо[1].

В цьому можна побачити також провокаційне вивернення Августинової теології історії: якщо в Августина людина відчуває провину лише за втрату райського щастя, то, покинувши рай дитинства або ж втративши природність свого становища, вона зіштовхується із зовнішніми обставинами, які дають Русо змогу вміймати справжнього винуватця. Модерна життєсповідь доводить безневинність підозрюваного й звинувачує суспільство, що зважилося його карати. Русо не має сумнівів щодо того, яким він міг бути в такій простоті існування, якби зовнішній світ не втрутився й не відвернув його з початкового шляху: «Я міг би бути добрим християнином, добрим громадянином, гарним батьком родини, гарним другом, добрим ремісником — гарною в усіх відношеннях людиною» (I, 43). Те, чим він пояснює собі початок власних нещасть, повторюється і в мить його екстатичного прозріння дорогою з Парижа до Венсена, коли він проголошує і найвищу ціль своїх писань — показати, «що людина є доброю від природи, й лише суспільство робить її злою»[2]. Якщо спробувати знайти в сповіді Русо аналогію з Августиновою сценою в саду, то й за формою, і за стилем найближчим видається місце, де йдеться саме про це прозріння: «Щойно я прочитав це, я побачив інший світ і сам став іншою людиною» (I, 351). Мить прозріння істини, поворот до нового «я», вглядання в інший світ і вагомість цієї миті («Все моє подальше життя і всі мої нещастя були неминучим наслідком цієї доленосної миті»): все це пробуджує в пам'яті відповідні уривки з Августинової сповіді, водночас змістовно їх змінюючи. Адже прозріння Русо, що сталося після того, як він поглянув на власну долю, а потім й історію всього людства, є насправді переглядом Августинової аксіоми, *що людина від початку є грішною*. Нове «я», народжене в мить «навернення» Русо, вносить в автобіографію виправдання власної невинності, а відповідальність за людську історію покладає на суспільство.

Третьою ознакою божественної ідентичності, через яку нововідкрита християнська суб'єктивність переживає «недовершеність» (Stückwerk) власного тілесного та часового існування, є вічність і позапросторовість того, «в чому ніщо не вмирає»: «qui et simper vivis et nihil moritur in te,

---

[1] Цит. за: *Starobinski J.* — 1971. — С. 230, а також: *Starobinski J.* Jean-Jacques Rousseau et le peril de la réflexion // *Starobinski J.* — 1961. — С. 91—188. У промові, виголошеній в Констанцькому університеті — «Rousseaus Anklage der Gesellschaft» («Докір Русо суспільству», 1977) — Жан Старобінський пояснює триетапну модель історії з моменту прозріння по дорозі до Венсена. Саме інтерпретацію Старобінського я використовую в своїх роздумах і розвиваю її далі, щоби пояснити зміну моделі августинівської життєсповіді.

[2] Другий лист до Малерба. — I, 1136.

quoniam ante primordia saeculorum et ante omne, quod vel dici potest, tu es» [«Ти, Котрий живеш завжди, в Котрому ніщо не вмирає, бо перед усіма віками й на початку всього, про що можна сказати *перед*, Ти є», I, vi]. Ця божественна ознака, проти якої виступає наша логіка (адже «моє дитинство вже давно минуло, а я ще живу»), визначає межу тій людській здатності, неймовірну силу якої вповні оцінив Августин, вихваляючи її як чудовий шлях до переживання Бога. Відкриття «memoria» як безмежного внутрішнього простору стикається в «Сповіді» з парадоксальністю, яка дає шукаючому духу змогу усвідомити власну недосконалість (на противагу досконалій ясності платонівського «anamnesis»). Людське пригадування не сягає початку життя (I, x); воно не може знайти в собі відповіді на запитання, звідки воно прийшло в це «смертежиття або життєсмерть»; ані не знає, як воно може відчувати потребу в блаженному житті так живо, ніби йдеться про радість згадування, хоча це відчуття навряд чи могло би переходити з пережитого досвіду в пам'ять (X, xx-xxii); і як може Бог мешкати в своїй пам'яті, якщо вона доступна для кожного, хто його запитує (X, xxvi). Втім, пригадування забезпечує лише фрагментарну ідентичність «я», і стається це ще й тому, що саме пригадування постійно піддане забуванню, адже воно не може пояснити, чому я можу пам'ятати про своє забування (X, xvi); до того ж, людський досвід ніколи не досягне в часі «totum simul» [все й відразу] божественної повноти, а досяжною для нього завжди буде тільки суб'єктивно сприйняте, а тому обмежене (якщо взагалі не спотворене) з нинішньої перспективи минуле та майбутнє: «Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video, praesens de praeteritis memoria, praesens de praesentibus contuitus, praesens de futuris expectatio» [«Ці три часи існують у нашій душі, й ніде в іншому місці я їх не бачу: теперішнє минулого — це пам'ять; теперішнє теперішнього — це безпосереднє споглядання; теперішнє майбутнього — це очікування»], XI, xx.

В Августинових роздумах про силу та межі «memoria», в яких тілесна ідентичність уперше враховує несвідомі дії, витіснення та сексуальні фантазії, християнин обґрунтовує свою суб'єктивну часовість, спонукаючи не задовольнятися розколом релігійного самодосвіду. Нове релігійне переживання власної ідентичності, розщепленої на «я» наївне та «я» відсторонене від світу, спонукав естетичне позиціонування подолати гетерономію власного досвіду сприйняття, аби «з уламків великої сповіді» скласти цілісне самопредставлення «individuum ineffabile» («не досяжного для вираження індивіда»). Адже історія досвіду естетичного сприйняття показує і процес, у якому поезія Августинівського зразка збагачується самодосвідом, профанізує спогад як «внутрішньосвітовий простір» (Weltinnenraum)» у любовній ліриці, дедалі більше наголошуючи на здатності естезису, що пригадує, привласнювати собі світ. І це триває доти, доки Русо не вичерпує його (естезису) афективну очевидність, аби узагальнити єдність життєвої історії. Згодом же Пруст доведе цей принцип до максимуму в своїй поетиці віднайденого часу, що довершить його романний цикл як «конструкцію в четвертому вимірі» — себто як неминуче, що саме формується в процесі пригадування[1]. Про цей процес я вже згадував

[1] Про фігурацію інкорпорованого часу, що, як «édifice occupant... un espace à quatre dimensions» [«споруда, що займає... простір із чотирма вимірами»] довершує та перевершує роботу пам'яті див.: *Jauss.* — 1955. — С. 197.

у своїй іншій праці[1], тож тут спинюся *лише на одному аспекті*. А саме — спробую пояснити, яким чином Русо сподівався здійснити свій намір і розкрити читачеві власну індивідуальність у всіх подіях та відчуттях. І врешті це привело його до узурпації ознаки божественного всезнання, втіленого в зухвалому твердженні «tout dire» [«розповісти все»].

«En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit» [«Віддаючись водночас і спогадам про отримане враження, і теперішньому почуттю, я подвійно змальовував стан своєї душі, тобто тієї миті, коли трапилася подія, і миті, коли я описував її»]. (I, 1154). Отриману ще в спадок від Августина розірваність автобіографічної розповідної форми Русо, навпаки, сприймає як можливість повернутися до правди минулого й навіть поглибити її. Якщо афективне пригадування здатне відродити в теперішньому відчутті досвід минулого переживання, то воно руйнує і часову дистанцію між старим і новим «я», а відтак здатне до чогось більшого, аніж звичайне сприймання: «Самі предмети зазвичай справляють на мене менше враження, аніж спогад про них; всі мої думки — це не що інше, як образи; перші штрихи, що запам'яталися, лишаються в пам'яті назавжди; ті ж, що з'явилися потім, радше тривали з першими, аніж стерли їх», I, 174). Може здатися, що Русо несподівано дослівно сприйняв Августинову формулу суб'єктивного часу. Через зникнення межі між теперішнім і минулим (praesens de praeteritis) Русо обґрунтовує можливість «totum simul» самодосвіду, який може сягнути власних начал і через «chaîne des sentiments qui ont marqué la succession de mon être» [«ланцюг переживань, якими позначено розвиток моєї сутності»] оприявнює неперервність свого «ставання» (Werden) та «того, чим став» (Gewordensein)! Русо й справді може вважати правду свого самовираження безпомилковою. Адже, як зауважив Жан Старобінський, коментуючи цитовані місця, те, що він сприймав початкову мову як щось безпосереднє, до певної міри забезпечувало і прозорість його самодосвіду. І якщо суб'єкт писання довіряється внутрішньому досвіду, що уочевиднюється для нього в потоці пригадуваного почуття, то й мова може перетворитися на чистий медіум, що зробить правду пережитого придатною до висловлювання[2]. Та мова про ту правду, яку не можна оцінити за допомогою об'єктивних критеріїв історичності, адже коріниться вона в сфері автентичного, що лише тоді лишається правдивим, якщо суб'єкт писання звертається по допомогу уяви, помиляється у дійсному або ж неправильно відтворює певні риси свого автопортрету[3]. Адже білі плями його пам'яті мають водночас і доказову цінність як врівноваження сили його уяви, якщо в прозорій і зрозумілій мові власних почуттів через усі ці досвіди та помилки, солідаризації та

---

[1] Див. Розділ А 6.

[2] *Starobinski.* — 1971. — С. 236.

[3] Там само: «Peu importe le peu de ressemblance "anecdotique" de l'autoportrait, puisque l'âme du peintre s'est manifestée par la manière, par la touche, par le style. En déformant son image, il révèle une réalité plus essentielle, qui est le regard qu'il porte sur lui-même, l'impossibilité où il est de *se saisir autrement qu'en se déformant*» [«Невеличка "анекдотична" схожість автопортрета майже не має значення, бо душа художника виражена його манерою, мазком, стилем. Викривлюючи свій образ, він розкриває важливішу реальність, яка є поглядом, спрямованим на самого себе, його нездатність відобразити себе без викривлень»].

висловлення побажань, навіть через цинізм і брехню проявляється тойтаки «*individuum ineffabile*».

І тут ми підійшли до четвертої ознаки божественної ідентичності — всезнання того, в кого наші «всі волосини на голові *порахувані*». Августин цитує цей уривок від Матвія (10:30), пригадуючи свої шкільні роки, коли він раптом зрозумів, що *примус до навчання* був для нього цілющим, хоча сам він цього й не усвідомлював. Але тоді ж він зрозумів, що й всі, хто змушував *його до цього*, чинили недобре, адже думали вони лише про світський успіх як найвищу ціль (I, xii). Отож людське знання є недостатнім *не лише* через наявність білих плям чи обмеженість «memoria». Його ущербність ще більшою мірою проявляється там, де *людина не вбачає прихованих* мотивів своєї поведінки, піддається натиску актуальних у цей момент інтересів і турбот і не враховує того, яке значення та чи та подія матиме з перспективи всього її життя. Сама по собі відмова від старого «я» на користь нового не *може* раптово зробити таку перспективу очевидною. Адже й після сповіді певні повороти власної життєвої історії залишаються *для Августина темними* й незрозумілими — скажімо, коли він прагне дізнатися в Бога, чому його хрещення на якийсь час було відкладено (X, xi). Оскільки лише Бог знає та прозирає людську душу в усіх її діяннях та поривах, було б марнотою марнот «писати про себе» (цей *аргумент* закидав ще Паскаль Монтеню). В такій ситуації християнину належалося б лише визнати власне гріховне минуле, після чого припинити розповідати про себе і прославляти Божу доброту та справедливість у її незбагненних хитросплетіннях.

Тож цілковитий відхід від принципів християнської життєсповіді ніде не проявився гостріше, як у *провокаційному* жесті Русо, який пропонує освіченому читачеві твір свого літературного саморозкриття: «Хоч би коли зазвучали *труби* Страшного Суду, — перед Верховним Суддею я постану з цією книжкою в руках. Я голосно скажу: "Ось усе, що я зробив, що думав, чим був. З однаковою відвертістю розповів я і про добре, й про погане... Поганого нічого не приховав і доброго нічого *не додав*"», I). У цьому відомому й водночас такому підозрілому вступі до «Сповіді» Русо ліквідує та відкидає Августинову схему з усіма *її метафізичними* передумовами, аби утвердити дорослість освіченого індивіда та наочно показати все, що передбачає вимога «бути *достатнім для* себе» («se suffire à soi-même»). Тут єдність відчування та пригадування як нова інстанція істини обґрунтовує не лише *прозорість самопредставлення* в добрі та злі, а й автентичність знання власної історії. Автономна істота, що є всім тим, що вона сотворила, *подумала* й чим була, привласнила, зрештою, і Священну історію, аби у викладі своєї індивідуальної історії відповісти на *запитання* про *власне* благо та самовиправдання[1]. Із багатьох точок зору це означало узурпацію божественного знання, адже раніше *лише Бог* визначав, що є добрим, а що — лихим (Книга Буття, 3: 5: «eritis sicut dii, scientes bonum et malum» [«і ви будете як боги, *котрі знають* добро і зло»]); Бог у

[1] Про це див. розділ «Le moi accapare l'*Histoire* Sainte»: *Starobinski*. — 1961. — С. 137, де висвітлено також кальвіністське тло: «L'idée d'un Œil omniscient et juste est inséparable du ciel de Genève» [«Уявлення про справедливе око, що все знає, *невіддільне* від женевського неба»]. (Там само. — С. 100).

у своїй іншій праці[1], тож тут спинюся лише на одному аспекті. А саме — спробую пояснити, яким чином Русо сподівався здійснити свій намір і розкрити читачеві власну індивідуальність у всіх подіях та відчуттях. І врешті це привело його до узурпації ознаки божественного всезнання, втіленого в зухвалому твердженні «tout dire» [«розповісти все»].

«En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au *moment* où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit» [«Віддаючись водночас і спогадам про отримане враження, і теперішньому почуттю, я подвійно змальовував стан своєї душі, тобто тієї миті, коли трапилася подія, і миті, коли я описував її»]. (I, 1154). Отриману ще в спадок від Августина розірваність автобіографічної розповідної форми Русо, навпаки, сприймає як можливість повернутися до правди минулого й навіть поглибити її. Якщо афективне пригадування здатне відродити в теперішньому відчутті досвід минулого переживання, то воно руйнує і часову дистанцію між старим і новим «я», а відтак здатне до чогось більшого, аніж звичайне сприймання: «Самі предмети зазвичай справляють на мене менше враження, аніж спогад про них; всі мої думки — це не що інше, як образи; перші штрихи, що запам'яталися, лишаються в пам'яті назавжди; ті ж, що з'явилися потім, радше тривали з першими, аніж стерли їх», I, 174). Може здатися, що Русо несподівано дослівно сприйняв Августинову формулу суб'єктивного часу. Через зникнення межі між теперішнім і минулим (praesens de praeteritis) Русо обґрунтовує можливість «totum simul» самодосвіду, який може сягнути власних начал і через «chaîne des sentiments qui ont marqué la succession de mon être» [«ланцюг переживань, якими позначено розвиток моєї сутності»] оприявнює неперервність свого «ставання» (Werden) та «того, чим став» (Gewordensein)! Русо й справді може вважати правду свого самовираження безпомилковою. Адже, як зауважив Жан Старобінський, коментуючи цитовані місця, те, що він сприймав початкову мову як щось безпосереднє, до певної міри забезпечувало і прозорість його самодосвіду. І якщо суб'єкт писання довіряється внутрішньому досвіду, що уочевиднюється для нього в потоці пригадуваного почуття, то й мова може перетворитися на чистий медіум, що зробить правду пережитого придатною до висловлювання[2]. Та мова про ту правду, яку не можна оцінити за допомогою об'єктивних критеріїв історичності, адже коріниться вона в сфері автентичного, що лише тоді лишається правдивим, якщо суб'єкт писання звертається по допомогу уяви, помиляється у дійсному або ж неправильно відтворює певні риси свого автопортрету[3]. Адже білі плями його пам'яті мають водночас і доказову цінність як врівноваження сили його уяви, якщо в прозорій і зрозумілій мові власних почуттів через усі ці досвіди та помилки, солідаризації та

---

[1] Див. Розділ А 6.

[2] *Starobinski.* — 1971. — С. 236.

[3] Там само: «Peu importe le peu de resemblance "anecdotique" de l'autoportrait, puisque l'âme du peintre s'est manifestée par la manière, par la touche, par le style. En déformant son image, il révèle une réalité plus essentielle, qui est le regard qu'il porte sur lui-même, l'impossibilité où il est de se saisir autrement qu'en se déformant» [«Невеличка "анекдотична" схожість автопортрета майже не має значення, бо душа художника виражена його манерою, мазком, стилем. Викривлюючи свій образ, він розкриває важливішу реальність, яка є поглядом, спрямованим на самого себе, його нездатність відобразити себе без викривлень»].

висловлення побажань, навіть через цинізм і брехню проявляється тойтаки «individuum ineffabile».

І тут ми підійшли до четвертої ознаки божественної ідентичності — всезнання того, в кого наші «всі волосини на голові пораховані». Августин цитує цей уривок від Матвія (10:30), пригадуючи свої шкільні роки, коли він раптом зрозумів, що примус до навчання був для нього цілющим, хоча сам він цього й не усвідомлював. Але тоді ж він зрозумів, що й всі, хто змушував його до цього, чинили недобре, адже думали вони лише про світський успіх як найвищу ціль (I, xii). Отож людське знання є недостатнім не лише через наявність білих плям чи обмеженість «memoria». Його ущербність ще більшою мірою проявляється там, де людина не вбачає прихованих мотивів своєї поведінки, піддається натиску актуальних у цей момент інтересів і турбот і не враховує того, яке значення та чи та подія матиме з перспективи всього її життя. Сама по собі відмова від старого «я» на користь нового не може раптово зробити таку перспективу очевидною. Адже й після сповіді певні повороти власної життєвої історії залишаються для Августина темними й незрозумілими — скажімо, коли він прагне дізнатися в Бога, чому його хрещення на якийсь час було відкладено (X, xi). Оскільки лише Бог знає та прозирає людську душу в усіх її діяннях та поривах, було б марнотою марнот «писати про себе» (цей аргумент закидав ще Паскаль Монтеню). В такій ситуації християнину належалося б лише визнати власне гріховне минуле, після чого припинити розповідати про себе і прославляти Божу доброту та справедливість у її незбагненних хитросплетіннях.

Тож цілковитий відхід від принципів християнської життєсповіді ніде не проявився гостріше, як у провокаційному жесті Руссо, який пропонує освіченому читачеві твір свого літературного саморозкриття: «Хоч би коли зазвучали труби Страшного Суду, — перед Верховним Суддею я постану з цією книжкою в руках. Я голосно скажу: "Ось усе, що я зробив, що думав, чим був. З однаковою відвертістю розповів я і про добре, й про погане... Поганого нічого не приховав і доброго нічого не додав"», I). У цьому відомому й водночас такому підозрілому вступі до «Сповіді» Руссо ліквідує та відкидає Августинову схему з усіма її метафізичними передумовами, аби утвердити дорослість освіченого індивіда та наочно показати все, що передбачає вимога «бути достатнім для себе» («se suffire à soi-même»). Тут єдність відчування та пригадування як нова інстанція істини обґрунтовує не лише прозорість самопредставлення в добрі та злі, а й автентичність знання власної історії. Автономна істота, що є всім тим, що вона сотворила, подумала й чим була, привласнила, зрештою, і Священну історію, аби у викладі своєї індивідуальної історії відповісти на запитання про власне благо та самовиправдання[1]. Із багатьох точок зору це означало узурпацію божественного знання, адже раніше лише Бог визначав, що є добрим, а що — лихим (Книга Буття, 3: 5: «eritis sicut dii, scientes bonum et malum» [«і ви будете як боги, котрі знають добро і зло»]); Бог у

[1] Про це див. розділ «Le moi accapare l'Histoire Sainte»: *Starobinski.* — 1961. — С. 137, де висвітлено також кальвіністське тло: «L'idée d'un Œil omniscient et juste est inséparable du ciel de Genève» [«Уявлення про справедливе око, що все знає, невіддільне від женевського неба»]. (Там само. — С. 100).

своїй справедливості був єдиним, хто міг виносити судження про дії та пориви людського серця, і вирок його може прозвучати не лише наприкінці всіх часів, а й в кожну наступну мить.

«Небагато людей вчинили таке зло, якого я не робив, та не було нікого, хто розповів би про себе те, що я про себе розповім» (I, 1153): літературне саморозкриття змагається з християнською життєсповіддю у відвертості «всього сказаного» та змушує читача ще й самому пережити те, що він навряд чи пережив би в дійсності (I, 21). Та читач відтепер має сам вирішувати, винен Жан-Жак чи ні, а з остаточним вироком йому доведеться зачекати, аж доки він почує всю історію і дізнається всю правду (I, 175). Для Русо, натомість, правда його життєвої історії є очевидною та довершеною в кожну мить (якби хтось викликав його в суд навіть наступної хвилі). Цей суд, до якого Русо звертається з «книгою свого життя», сподіваючись на виправдальний вирок, є іронічною інверсією біблійного Страшного Суду. Адже читач відтепер — показаний в образі цілого людства («незліченний натовп подібних до мене», I, 5) — має взяти на себе роль найвищого судді. Бог же в цьому процесі отримує лише статус свідка: «Я оголив усю свою душу, показавши її такою, якою ти бачив її сам, Всемогутній». Власне, всі ролі апокаліптичної сцени Суду тут змінено: громаду, перед якою Августин як свідок виклав своє «confessio peccati et laudis», підвищили до статусу останньої судової інстанції; всезнаючого Бога-Творця привели до присяги на форумі людства; через книжку Русо зайвою стала книга провин людства, що містилася на Божому престолі[1]; на виправдання сподіваються не завдяки актові милості, а через апелювання до солідарності всіх людей[2]: в судовий процес Русо втягнуто все людство: в цій парадигматичній ситуації він сам стає власним суддею і суддею своєї проблемної історії.

В наступних великих автобіографіях від морального трибуналу Русо не залишиться й сліду. Своєю «Поезією та правдою» Ґете виводить автобіографію за межі будь-якої моральної проблематики: своє самоодкровення він підпорядковує новому принципу — принципу, що дає йому змогу як в історичному, так і в суспільному світі вбачати лише «матерію», або ж «запаси» для «формування» унікальної особистості[3]. Також і в цьому наступному етапі в історії автобіографії можемо побачити заперечення Августина. Мова, власне, про ту ознаку Божественної сутності, якої Русо, спинившись на порозі естетичної автономії, навіть не згадував: «An quisquam se faciendi erit artifex?» [«Хіба є майстер, що може створити

[1] «З іконологічної точки зору показово, що в сцені Суду становище книжки змінено. Якщо в усій апокаліптичній літературатурі її зображають як книгу провин людства, розташовану на престолі, розкриту перед усім людством, то Русо цю книжку про себе пише сам, гордо тримаючи її, як він каже, в руці перед трибуналом: "тут — те, що я створив, що я думав і чим я був"» (*Blumenberg*. Säkularisierung und Selbstbehauptung. — Frankfurt, 1974. — С. 128).

[2] «Хай кожен із моїх читачів так само щиро розкриє власне серце біля Твого престолу, і хай після цього хоча б один із них, якщо стане в нього духу, скаже Тобі: "Я був кращим за цю людину"».

[3] *Goethe*. Dichtung und Wahrheit. — Розділ xvi: «Щасливі діти та юнаки (...) бачать світ як матерію, яку вони формують, як запаси, якими вони мають заволодіти. Все належить їм, все видається досяжним для їхніх бажань».

себе сам?», I, vi]. Оскільки лише про Бога можемо подумати, що він здатен бути Творцем усіх речей та початком себе самого, то запитання в аргументації Августина заперечує себе власною абсурдністю. Та, з іншого боку, це запитання випереджає найвищу претензію автономного індивіда: геній, як Бог, черпає з себе й цим «перетворює своє життя на мистецький твір». І хоча ця формула виливається радше в спрощення естетичної освіти XIX століття, аніж, власне, у «поезію та правду», біографія Ґете все ж показує, яку ціну довелося заплатити за естетичну автономність індивіда. Бо ж зведення самозображення в Русо до морального трибуналу спричинилося до імпліцитної естетизації зла. І засвідчують це вже роздуми Ґете про «демонічне».

«Таємна сила, що, коли не протистоїть, то принаймні суперечить моральному світопорядку», — як пише про це Ґете. Вона у страшний спосіб засвідчує свою присутність на великій сцені світової історії, а відтак — і в її (історії) фігурантах. Навіть на його «маленьке життя»[1], — пише Ґете, — вона також впливає, хоча вплив цей є радше приємним, аніж загрозливим. Саме демонічне — як таємні хитросплетіння всього випадкового та недостатнього в його житті, — вважає автор, сприяє тому, аби все, що стається в його житті, зрештою виходило на добре. З іншого ж боку, для свого приватного шляху блаженства це демонічне підтверджує «дивовижний, та жахливий» вирок, завдяки якому Ґете здобуває для естетичного самодосвіду (криптологічну) ознаку божественного: «Nemo contra deum nisi deus ipse» [«Суперечити Богові не може ніхто, крім самого Бога»][2].

[1] Там само. — IV, xx.

[2] Там само. Про подальший розвиток див.: *Picard H. R.* Literarische Selbstdarstellung im zeitgenössischen Frankreich. — München, 1977. В цій книжці автор показує, як сучасна автобіографія (найвиразніше в «Правилах гри» Мішеля Лері) по-різному заперечує естетичну ілюзію цілісності, аби розглядати завжди недовершені само-нариси суб'єкта писання і в горизонтах змінного значення уявляти пригадане.

Б. Естетична ідентифікація: дослід із літературними героями

В початковому вигляді це дослідження стало предметом обговорення на шостому колоквіумі «Поетика та герменевтика» (1972). Результати цього обговорення спонукали мене провести ревізію[1] першої спроби й осмислити взаємодійні зразки ідентифікації з героями на п'яти рівнях естетичного сприйняття. Для цього насамперед потрібно було з'ясувати межі самої ідентифікації. Адже вона не була від початку суто естетичним феноменом, як герой не походив лише з поетичної продукції. При естетичному позиціонуванні героїчні, релігійні або ж етичні взірці можуть породжувати й катарсичну втіху, яка стає нагородою за спокусу (Verlockungsprämie), виразніше передає глядачеві або читачеві взірці поведінки й готує його — через зразкові вчинки та страждання інших людей — до його власних дій. Втім, естетичному позиціонуванню, що має свої взірці для ідентифікації, постійно загрожує естетична нейтралізація закликів до наслідування або ж зведення їх до простого «механізму наслідування» (Кант). Ідентифікація в естетичному позиціонуванні є тим станом нестійкої рівноваги, який можна легко втратити, якщо дистанція раптом виявиться надто великою (при незацікавленому відмежуванні від зображуваної постаті) чи надто малою (при емоційному злитті з нею).

Тут і виникає потреба точніше визначити цю рівновагу в її естетичній формі, як і «етап проходження процесу дистанціювання»[2]. Адже естетичне ставлення, хоч і може виникнути внаслідок рецепції трагедії або роману (якщо читач захопиться літературним персонажем), та зазвичай реципієнти проходять цілий ряд змінних ставлень. Здивування, потрясіння, захоплення, розчулення, співчуття, солідарний сміх, відчуження формують шкалу первинних рівнів естетичного переживання, що є імпліцитними при творенні або ж читанні тексту. Глядач або читач може брати в цьому участь, але щоразу відмежовуватиметься, переймаючи позицію естетичної рефлексії. Потім же починається і його власна інтерпретація, що призводить до подальшого — чи то ретроспективного, чи то прогностичного — дистанціювання. Інакше кажучи, розрізнення первинного естетичного сприйняття та вторинної естетичної рефлексії повертає нас до головного розмежування розуміння та пізнання, сприймання та тлумачення.

Звісно, ідентифікація з героями аж ніяк не вичерпує усіх можливостей естетичної ідентифікації. Ідентифікація з зображуваним може відбуватися й через інші основні образи, а також і через певну парадигматичну ситуацію (друге властиве особливо для первинного рівня досвіду ліричного сприйняття). Тож літературний герой, хоч і віддавна нажив собі погану славу (а останнім часом його вкотре проголосили мертвим), є незамінним принаймні для теорії естетики. Взаємодійні зразки ідентифікації з героями дають незрівнянний показовий матеріал у питанні зв'язків між функціями первинних рівнів естетичного досвіду. І хоча добувати цей матеріал нині доводиться з минулого, історичний інтерес до парадигми героя все ж не зникає. Мені ж ідеться насамперед про значення цієї парадигми для історії досвіду естетичного сприйняття. Тим паче, це запитання було вихідним пунктом мого дослідження.

---

[1] *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung.* — Konstanz, 1972. — С. 38—51; про ревізію див. Розділ А 7.

[2] *Wellershof D.//* Poetik und Hermeneutik VI. — С. 550.

1. Розмежування первинних рівнів естетичної ідентифікації

Ретроспективний огляд катарсичного досвіду в царині християнської життєвої практики (Розділ А 7) показав, як початкові взірці взаємодії релігійного досвіду по-різному проникали в естетичний канон античності, поступово набуваючи літературних форм вираження і через естетичне позиціонування дедалі більше сприяючи необхідній моральній ідентифікації на рівнях узагальнення, повчання, співчуття та взірцевості. Олітературнені в такий спосіб зразки взаємодії проливають світло на весь спектр суспільних можливостей мистецтва. Їх майже неможливо осягнути через формалістичні критерії інновації та репродукції, як і осмислити в контексті утвердження наявних владних інтересів. Естетичне сприйняття в багатовіковій історії доавтономного мистецтва аж ніяк не зводиться до полярності емансипаційного та застережного впливу мистецтва. Між полюсами норморуйнівної та «нормодотримувальної» функцій, між прогресивною зміною горизонту та пристосуванням до панівної ідеології існує цілий спектр часто забутих нині можливостей суспільного впливу мистецтва, що їх у соціальному вимірі можна означити як комунікативні й, власне, нормотворчі. Під таке визначення підпадають як нормоутверджувальна здатність героїчного мистецтва (здатність мотивувати, ініціювати, возвеличувати, утверджувати), так і неосяжна роль повчального мистецтва при передачі, розподілі, тлумаченні дедалі більшого обсягу знань щоденної життєвої практики від покоління до покоління[1]. Через ці процеси рецепції можемо розрізняти навчальне (себто те, що слідує нормам) пояснення на прикладах, а також механічне, або невільне (відповідне нормам) дотримання правил. Так визначаються різні функції суспільного впливу мистецтва, які взірець взаємодії може перейняти в комунікативному процесі естетичного сприйняття.

Комунікативні взірці естетично опосередкованої ідентифікації можна типізувати за мотивацією героя (чим він керується), включивши їх до евристичної моделі, що охоплює простір досвіду естетичного сприйняття поміж участю в культі та естетичною рефлексією[2]. Вона стосується тієї ж сфери, що й типологія героїв Нортропа Фрая, та відштовхується вже не від форм вираження або ступеня здатності до дії, а від модальності рецепції. Тут так само існує розділ на п'ять рівнів, які в рецептивному аспекті частково доповнюють п'ять етапів Фрая. Та моя модель відрізняється від згаданої[3] тим, що не дотримується історичної послідовності. Шкала Фрая

---

[1] Тут відсилаю до *Berger/Luckmann*. — 1971 (особливо С. 101).

[2] Див. також подальший огляд у цьому розділі.

[3] *Frye*. — 1957. — С. 37. Головним закидом до цієї моделі є передусім те, що спроба показати зв'язок між історичною зміною типів та зміною великих епох в історії європейської поезії, а також показати ці зміни на кожному етапі через зіставлення трагічної та комічної поезії, історично не потверджується. Діахронічно описані типи героїв майже на кожному історичному етапі співіснують поряд і вступають у конкурентні відношення. Найбільше застереження викликає штучність численних паралелей між трагічними й комічними видами поезії. І якщо зі спробою пов'язати мітологічний етап із опозицією *діонісійського* та *аполлонівського* або ж етап «балади» — зі стильовими формами *елегійного* та *ідилічного* ще можна погодитися, то в інших випадках такі дихотомії не спрацьовують. Отож решту етапів можна лише односторонньо означити як *катарсичний, патетичний* та *іронічний*.

(Бог — напівбог — особа вождя — «один із-поміж нас» — герой) має на меті — в іронічному сенсі — пояснити теорію «заміщених міфів», згідно з якою архетипний міф на кожному етапі повертається в історично зміненому вигляді, слабне через поступове наближення до щоденної правдоподібності й стирається до прозорого взірця, аж доки на останньому етапі модерна поезія через зворотну іронію знову не повертається до міту. Мої ж п'ять рівнів рецепції, хоч і взяті з історично засвідчених взірців взаємодії, варто розуміти радше як пов'язаність функцій досвіду естетичного сприйняття. Ці функції не лише співіснують поряд у кожній епосі, а й можуть вступати у вільне причинно-наслідкове відношення. Участь у культі може перейти в асоціативну ідентифікацію гри, але може вирішитися через іронію, ставши предметом суто естетичного ставлення; ідентифікацію захоплення героєм може зруйнувати співчуття; співчутлива ідентифікація може ліквідуватися через катарсичне вивільнення характеру; естетичну рефлексію знову можна поставити під сумнів через заклик до моральної ідентифікації тощо. Інакше кажучи, з кожного рівня ідентифікації можна перейти на будь-який інший; тож нашу евристичну модель варто сприймати не як ієрархічну послідовність етапів, а як функціональне коло можливих первинних позицій досвіду естетичного сприйняття, що дає змогу описати колись домінантну ідентифікацію як за етапами процесу рецепції, так і за його результатами[1].

На відміну від Фрая, розмежовуючи згадані п'ять рівнів, я підпорядкував героя — як «божественну істоту» — участі в культі. Для міфу про вмираючого бога (в тому вигляді, в якому ми знаємо його з вегетаційних культів, а пізніше і з великих релігій) естетична позиція була б так само неадекватною, як і моральна ідентифікація; в рецептивному аспекті він потребує переходу суб'єкта до спільноти культового обряду. Естетичний аналог цього культового переходу можна побачити в естетичному сприйнятті гри, яке вимагає від усіх учасників переходу суб'єкта в нову ідентичність ролі в ігровій спільноті. Чи то мова про церемонію якогось святкування, чи то про посталий з літературної комунікації світський ритуал, чи про одну з похідних форм спілкування, — спільним для всіх цих ігрових дій є те, що в найчистішій формі можемо розпізнати в церковній виставі Середньовіччя, — а саме те, що в ній беруть участь усі. Таким чином знімається протиставлення твору та реципієнта, актора та глядача. Тут я не погоджуюся з Ґадамером, який пояснює культ як «справжню виставу для громади» (вочевидь, для того, щоби знову уподібнити виставу — як «ігровий процес, що насправді потребує глядача», — до культової гри[2]). При цьому він не враховує той факт, що якраз у грі культу, як і в колективній грі й зникає протиставлення гри та глядача; там, дé дія гри перетворюється на виставу для громади, починається також виконання вистави перед глядачами, а культовість зникає (колективну гру також може зруйнувати глядач-неучасник, якщо його не ігнорувати). Якщо називати переймання ролі в ігровому естетичному ставленні *асоціативною ідентифікацією*, то двозначність уявного проявляється в тому, що ідентифікація з ігровою спільнотою може, з одного боку, призводити до по-

[1] Модель взірців взаємодії (див. цей розділ далі) не подано у вигляді кола лише з технічних причин.

[2] *Gadamer.* — 1960. — С. 104.

зитивного падіння в насолоду вільного буття, з іншого ж, може відображатися в негативному падінні в несвободу колективної ідентифікації з архаїчними ритуалами.

Перехід від участі в культі до асоціативної ідентифікації можна пояснити на історичному переході від релігійного до естетичного досвіду сприйняття. Нині нам у найменших деталях відомо, яким чином церковна вистава Середньовіччя розвинулася з літургійного свята, яке, своєю чергою, бере початок із Великоднього богослужіння (з тропу «Quem queritis in sepulchro» [«Кого шукаєте в гробі»]). Найновіші дослідження Варнінга засвідчили, що між літургійним святом «intra muros» [«у стінах»] і церковною виставою «extra muros» [«поза стінами»] відбувався не гомогенний процес поступової секуляризації, а момент зміни[1]. Літургійна «драма» була ще не «виставою», а святом; саме тому вона перебуває на межі між участю в культі та асоціативною ідентифікацією. Вона ще не має жодної іншої функції, крім власне літургійної: святкування жертвопринесення та поминання, участь у священному дійстві, а не його «представленні»[2]. Крок до асоціативної ідентифікації біблійної гри стається в XII столітті. Адамова гра (до 1174 р.) є вже не святкуванням, а відображенням біблійних подій; її персонажами є вже не церковні служителі, а виконавці ролей у виставі, що має об'єднувати глядачів, вражених зображуваними подіями. Ремарки до «Jeu d'Adam» не залишають щодо цього жодних сумнівів: дорога диявола через площу перед церквою (discursus diaboli per plateam) є «дорогою через народ» (discursus per populum), яка показово привертає увагу зібраних тут вірних до спокуси Адама та її наслідків[3].

І все ж вистава народною мовою не випадково виводить сакральну дію з внутрішнього простору церкви. Як показав Варнінг, вона сама як «богослужіння на ринковій площі» породжує ритуальні форми, які віддаляються від ортодоксального вчення і навіть можуть їм суперечити. Вміщена тут народно-мовна традиція знову повертає права дияволові як дуалістичному партнерові Бога. У великодній драмі воскреслий Христос може набувати обрисів знову народженого бога весни. Вершиною ж цього гетерономного розвитку є надто деталізований показ мук Христового розп'яття; в такому разючому змалюванні мук важко не помітити рис архаїчного ритуалу офірного цапа. Варнінг описує цей загальний процес як реміфологізацію священної історії, в якій проявляється протест дуалістично-язичницького благочестя народу проти монотеїстичної догматики номіналістичної теології. Його теза спирається на досі не знані свідчення цього відступу християнської гри в колективну ідентифікацію з архаїчними ритуалами і вперше робить зрозумілою офіційну заборону пізнього Середньовіччя відтворювати на сцені муки Христові[4].

В розмежуванні чотирьох інших рівнів первинної естетичної ідентифікації можна, вслід за Фраєм, відштовхуватися від Аристотелевого поді-

---

[1] *Warning*. — 1974. — С 37.

[2] Цит. за вид.: *Guiette*. — 1972. — С. 7: «Се „drame" n'a pas d'autre but que la liturgie elle-même. Il est célébration en même temps que commémoration, Il doit signifier, plus qu'il ne représente. Il est louange et prière: service de Dieu» [«Ця «драма» не має іншої мети, крім самої літургії. Це уславлення, а водночас поминальна служба. Вона має означати більше, ніж репрезентує. Це похвала і молитва: Божа служба»].

[3] *Warning*. — С. 140.

[4] Там само. — С. 239.

лу характерів. Згідно з ним (Поетика, 1148а), характери в поезії, «як і в малярстві», можна представити «кращими», «гіршими» або ж «подібними до нас». Протиставленню «кращих, аніж ми» та «подібних до нас» відповідає фундаментальне розрізнення «ідентифікації захоплення» та «співчуття», розроблене М. Комерелем на основі Лесінгової критики естетичної теорії Корнеля — поворотної точки в історії рецепції Аристотеля[1]. Мова про моральне переосмислення трагічної втіхи, яка в часи Корнеля та Лесінґа мала різні цілі. Корнель пов'язував її зі страхом як з емоцією глядача, що стосується його самого. Глядач, відповідно, через захоплення героями та мучениками, досконалими навіть у своїх стражданнях, має очиститися до наслідування тієї ж чесноти. Лесінг, натомість, виходив зі співчуття як емоції «само-вдумування» (Sicheindenken), спрямованого на чуже «я», щоб через ідентифікацію з винними героями середнього рангу прийти до розуміння людських ситуацій та спонукати до прийняття морального рішення. Звідси бере початок основоположне протиставлення двох первинних естетичних ставлень, яке можна побачити у взірцях взаємодії всіх епох літературної традиції: «Захоплення є афектом, що витворює дистанцію, а співчуття — афектом, що руйнує її; адже я захоплююся тим, що більше не належить до моїх можливостей, що перевершує мій вид»[2].

Ідентифікаціям захоплення та співчуття можна протиставити здатність усвідомлювати зяяння між естетичною ідентифікацією та моральною практиками. Це зяяння при захопленні героєм ліквідується через споглядальне пізнання його довершеності, а при вдумливому співчутті його становищу — через солідаризацію. Особливістю ж «катарсичної ідентифікації» у вужчому, класичному, сенсі є те, що вона, хоч і ставить глядача на місце героя, який страждає або переживає труднощі, але вже для того, щоби через трагічне потрясіння або комічне розпруження вивільнити його — аби він, без дидактичного примусу та уявного навіювання, міг скласти власне судження та слідувати отриманим знанням. Але такі високі запити не вберегли катарсичну ідентифікацію від того, щоби реципієнт не ставав жертвою магічної сили уяви, не губився в насолоджувальній ідентифікації з зображуваним, щоби позбавлений співчуття сміховий ритуал заглушив упізнавальний сміх або щоб естетична рефлексія залишалася в об'єктивації моральності. Цій завжди загрозливій зміні протистоїть процес, у якому сфера уявного, а також самодостатнього естетичного ставлення порушується тим, що ідентифікація, на яку сподівався або якої бажав глядач, була лише позірною, і згодом її або відкидали або іронічно ліквідували. Якщо я вже свідомо підводжу заперечення сподіваних взірців ідентифікації під спільний знаменник рівня ідентифікації та кажу про «іронічну ідентифікацію», то для цього парадоксального означення мені доведеться скористатися правом іронічного слововжитку. З досягненням рівня іронізованої ідентифікації par excellence досягається норморуйнівний зразок ідентифікації в спектрі суспільних функцій. Те, що й негативність іронічних зразків ідентифікації може не досягнути своєї мети й породити неадекватне естетичне ставлення (як-от роздратування, нудоту, відразу або байдужість), потверджує основоположну амбівалент-

[1] *Kommerell.* — 1957. — С. 202.

[2] Там само. — С. 209.

ність, властиву всім досвідам естетичного сприйняття, — їх залежність від уявного. Цей огляд, що підсумовує зроблене раніше, а також узагальнює результати наступних історичних тлумачень п'яти рівнів естетичної ідентифікації, означує цю амбівалентність за допомогою понять, що є ключовими при осмисленні прогресивних та регресивних норм поведінки.

Взаємодійні зразки ідентифікації з героями

Модальність ідентифікації	Відношення	Рецептивне відношення	Норми поведінки (+ = прогресивна) (– = регресивна)
А) асоціативна	гра / змагання (святкування)	перебирання на себе ролей решти учасників	+ насолода вільним буттям (чистим колективним спілкуванням) – допустимий надлишок (відступ до архаїчного ритуалу)
Б) захоплення (адміративна)	досконалий герой (святий, мудрець)	захват	+ «Aemulatio» / змагання (наслідування) – «Imitatio» (імітування) + зразковість – повчальність/ розважання через незвичайне (хитрість)
В) симпат(ет)ична (співчуття)	недосконалий (щоденний) герой	співчуття	+ моральний інтерес (готовність діяти) – сентиментальність (втіха від болю) + солідаризація з ним для певної діяльності – самовиправдання (умиротворення)
Г) катарсична	(а) герой, що страждає (б) герой, що зазнає труднощів	трагічне потрясіння / звільнення душі солідарний сміх/ комічне вивільнення душі	+ незацікавлений інтерес / вільна рефлексія – допитливість (творення ілюзій) + вільне моральне судження – висміювання (сміховий ритуал)
Д) іронічна	зниклий герой або антигерой	відчуження (провокація)	+ заперечна креативність – соліпсизм + сенсибілізація (очутєвлення) сприймання – культивування нудоти + критична рефлексія – байдужість

Цілковито усвідомлюючи схематичність цієї моделі та її особливу слабкість (недовершеність обґрунтувань теорії емоцій), сподіваюся все ж, що вона принаймні приверне увагу дослідників до цього аспекту досвіду естетичного сприйняття, а також — як літературно-історичне узагальнення — спонукає решту суміжних дисциплін до подальшої спільної

праці. Не викликає сумнівів дещо зневажливе ставлення до цієї сфери, спричинене, в тому числі, й своєрідною дискредитацією естетичної насолоди та героя, попросту вигнаних із модерної літератури. По суті, риторичне вчення про емоції (афекти) та поетологічна традиція цікавили літературознавство лише в історичному вимірі. Між історичними ж дослідженнями «класичних почуттів» і сучасною психологією емоцій існує величезна прірва, не подолана остаточно навіть психоаналізом, який не зумів до кінця з'ясувати проблему ідентифікації в контексті естетичного ставлення. Теорія літературної рецепції в психології літератури ще на початках опонує панівному аналізу продукції; основоположні підходи та моделі інтерпретації Саймона Лесера та Нормана Голанда більше орієнтовані на психічний стан читача та його схильність до фантазування (в різних формах) у процесі рецепції, аніж на комунікативну здатність і взірці взаємодії естетичного сприйняття[1]; як мені здається, не надто враховують вони й емпіричні дослідження літературної психології. Лінгвістична прагматика й теорія комунікації ще взагалі не зверталися до проблеми афективних передумов фікційних взірців взаємодії. В теорії мовної поведінки Карлгайнца Штірле, дуже плідній в аспекті співвідношення горизонту фікції та прагматичного досвіду, не йдеться про рівень наївної рецепції художнього тексту[2]. Сучасні ж теорії «комунікативних ігор» / «kommunikative Handlungsspiele» (скажімо, в інтерпретації Зигфрида Шмідта), як колись, так і тепер цікавляться лише рефлексивним рівнем «естетичної комунікації»; естетичне ж задоволення вони вважають можливим лише тоді, коли воно походить із розшифрування багатозначності естетичного тексту й заперечує правомірність досвіду естетичного сприйняття в усіх первинних ідентифікаціях[3].

Я ж, натомість, хочу знову наголосити: на мою думку, будь-який досвід естетичного сприйняття, в тому числі, й на первинних рівнях (як-от захоплення або співчуття), потребує акту дистанціювання. В цьому плані я можу повністю погодитися з Велерсгофом, який сформулював це так: «Вражений текстом читач хоче впізнавати в ньому себе і водночас прагне відрізнятися — простіше кажучи, мати простір для альтернатив. І цю можливість від самого початку йому забезпечує функціональність тексту, сама текстова дійсність, яку можна відмінити і яка принаймні один раз завершується — на останній сторінці»[4]. Це визначення цілковито суголосне й моїй дефініції естетичного задоволення «як самонасолоди в насолоді (чимось) іншим»[5]. Адже ані просте розчинення в емоції, ані цілковито відсторонена рефлексія над нею, а лише постійний рух «туди й назад», завжди нове самоусунення від фіктивного сприйняття, випробування себе в уявлюваній долі іншого породжують особливе задоволення від нестійкої рівноваги естетичної ідентифікації. Цього дистанціювання, яке в про-

---

[1] *Lesser*. Fiction and the Unconscious. — 1962; *Holland*. The Dynamics of Literary Response. — 1968.

[2] Він відсутній в Штірле (*Stierle*. — 1975a) як проміжний рівень між прагматичною та автореференційною рецепцією і утворює там позитивну пару до негативно оціненої «квазіпрагматичної рецепції».

[3] *Schmidt*. — 1971. — С. 50, далі: Poetik und Hermeneutik VI. — С. 546.

[4] Poetik und Hermeneutik VI. — С. 550.

[5] Пор.: С. 84.

цесі рецепції постійно залишається прив'язаним до емоційного набору ідентифікацій, Шмідт не враховує в своїх міркуваннях, адже «естетичну комунікацію» він розташовує поза сферою емоцій, обмежуючи її категоріальними межами власного досвіду, чуттєвого досвіду та досвіду творів, де не випадково бракує міжсуб'єктивного корелята[1].

Міжсуб'єктивний корелят, власний досвід сприйняття у досвіді сприйняття іншого, Велерсгоф обґрунтував у формулюванні, яке може виправдати навіть таку підозрілу нині операцію, як перетворення героя (уже проголошеного мертвим) на незамінну парадигму естетичного досвіду: «Тож я відрізняюся від персонажа, і у цій відмінності я переживаю через нього свої можливості»[2]. В естетичній теорії ідентифікація з героєм набула лихої слави завдяки Фройдовому «Поетові й фантазуванню» (1908). Адже автор подає тут усе так, нібито «їх величністю Я» — що в усіх літературних формах віднедавна визнається героєм його денних сновидінь — вичерпується психоаналітичний інтерес до парадигми героїв. При цьому недооцінено той факт, що навіть ця маленька робота з переходом від продуктивно-естетичної до рецептивно-естетичної проблеми не лише по-новому показує принадність розважальної літератури, а й підходить до герменевтики сприйняття великої поезії, що навряд чи вичерпала свої можливості[3].

Насамперед це розгляд того, які функції шокове віднайдення та впізнавання мають для досвіду естетичного сприйняття (про що я вже згадував, пишучи про спорідненість позицій Пруста та Фройда[4]). Психоаналітичне пояснення естетичної втіхи як початку глибших розрядок та успішного повернення пригніченого чи забутого засвідчує обмеженість тих естетичних теорій, згідно з якими кожен досвід сприйняття мистецтва можна визначити через категорії інновації — через звабливість постійно оновлюваної форми, розрив між твором і традицією, відкидання об'єктивно зумовленого смислу та протиріччя між мистецтвом і суспільною дійсністю[5].

З іншого боку, це дає змогу вбачати у Фройдовій *теорії естетичної* втіхи, що виходить із шокового досвіду впізнавання, передумову для *теорії естетичної* сублімації, та пояснювати її як процес, що провадить суб'єкта сприймання до нового розпізнавання в міру того, як «я-чуже» (Ichfremde) присвоює його в самонасолоді та розширює в «бутті-іншим» (Anderssein) героя свій власний досвід. Поль Рикер уже постулював, що така ліквідація суперечності між регресією та сублімацією може походити однаковою мірою як із продуктивної, так і з рецептивної праці, й

---

[1] Пор.: Там само. — С. 547; мій опис процесу рецепції як постійного руху вперед-назад поміж емоційною ідентифікацією та дистанціюванням має корелят у психоаналітичному описі естетичного задоволення в *Holland*. — 1968. — С. 202: «Якщо література «насолоджує» (pleases), це теж змушує нас спершу відчути тривогу, потім опанувати її; та тривога — це радше фантазія, аніж подія чи дія. Цей зразок тривоги та опанування вирізняє нашу насолоду в грі та літературі від простих чуттєвих насолод».

[2] Poetik und Hermeneutik VI. — С. 550.

[3] Тут відсилаю до: *Matt P. von*. Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. — Freiburg. — 1972. — Кар. VII.

[4] Див.: Розділ А I.

[5] Така однобічність споріднює мою працю «Історія літератури як провокація» («Literaturgeschichte als Provokation») з теорією еволюції російських формалістів.

що саме в цьому й полягає особливий шанс для досвіду естетичного сприйняття[1]. Та з цим також і парадигма героя здобуває весь обшир поміж сном та мистецтвом, між по-соліпсистськи замкненим у собі та інтерсуб'єктивним досвідами сприймання — обшир, який виходить за межі самості: «позаяк уві сні маскування переважає над викриванням, він дивиться радше назад, у минуле, в дитинство. Позаяк же в мистецькому творі домінує викривання, це є радше проспективним символом особистої синтези та майбутнього людства, аніж лише регресивним симптомом його невирішеного конфлікту. З тих-таки причин для нас, непосвячених, втіха є не лише простим оживленням нашого власного конфлікту (навіть коли й доповненим нагородою за спокусу), а втіхою від участі в роботі правди, яка реалізується через героїв»[2].

Рикерове продовження Фройдової теорії досвіду естетичного сприйняття дає мені привід вказати на нез'ясовану проблему в моєму дослідженні. Не межа буденного та естетичного переживань остаточно відрізняє героя денних сновидінь від героя мистецького твору. Процес ідентифікації з ідеальним взірцем, яким би хотілося стати, не завжди доходить до особистісної синтези. Він може знову перетворитися на фантом, постійно присутній перед тим, хто фантазує. При обмеженні взірців взаємодії ми щоразу натрапляємо на різку зміну досвіду естетичного сприйняття від присвоєння чужого до відстоювання власних бажань та сподівань. Чи можна пояснити за допомогою психоаналітичної теорії амбівалентності різкий перехід від споглядального захоплення до простого здивування незвичайним, від вільного наслідування — до невільної імітації, від діяльного співчуття — до сентиментальної втіхи від болю, від трагічного потрясіння — до насолоди в нажаханості, від сміхового впізнавання — до агресивного висміювання чи інших регресивних форм вираження естетичної ідентифікації? Чи прогресивні взірці взаємодії як форма суб'єктотворення за зразком іншого відповідали би Фройдовому поняттю ідентифікації з батьком («стати і бути таким, як він»), а регресивні взірці взаємодії натомість, як заміна заданого вибору об'єктів, — Фройдовому поняттю об'єктного вибору батька («те, що хочеться мати»), при якому двозначність ідентифікації, що може бути вираженням ніжності й водночас бажанням усунення, проявилася би при втраті стану нестійкої рівноваги естетичного ставлення[3]?

Відповіді на ці запитання я залишаю компетентній у цій сфері дисципліні. Тут вкажу лише на те, що третя можливість, яку Фройд розглядав у VII розділі «Масової психології та Я-аналізу» («ідентифікація на підставі

---

[1] *Ricœur.* — 1965. — С. 184; ще не взяте ним до уваги завдання психоаналітичної естетики він окреслює так: «Та, мабуть, це протиставлення регресу та прогресу правдиве лише в першому наближенні; вочевидь, його треба долати, попри його очевидну силу; художній твір виводить нас саме на слід нових відкриттів, пов'язаних із символічною функцією та самою сублімацією. Хіба справжній сенс сублімації полягає не в тому, щоби відкривати нові значення, мобілізуючи старі енергії, спершу інвестовані в архаїчні форми?». Відповідно, й П. фон Мат (P. von Matt) намагається визначити досвід естетичного сприйняття через діалектику «краси як спонтанного шоку та краси як праці впізнавання (Erkenntnis-Arbeit)».

[2] *Ricœur.* — 1965. — С. 533.

[3] Цит. за: Кар. VII. — "Die Identifizierung" von *Massenpsychologie und Ich-Analyse.* — Studienausgabe. — Т. IX. — С. 98.

можливості або бажання поставити себе в таке ж становище»), могла би найліпше пояснити первинний рівень досвіду сприйняття лірики. Як приклад Фройд наводить ситуацію, коли дівчина з пансіонату прагне мати таємний роман, як і її щаслива, хоч і замучена ревнощами, подруга: одне «я» «вбачає в іншому певну аналогію» й, «усвідомлюючи провини», погоджується і «на пов'язане з цим страждання»[1]. Те, що ідентифікацію тут пов'язано не з *особою (що може навіть бути нелюбою)*, а з почуттєвою готовністю опинитися в певній ситуації, має аналог у рецепції ліричної поезії: в іншому тут також не шукають ідентифікацію особи, а сприймають значиму аналогію до ліричного «я», що ставить на карту свою ідентичність у межових досвідах щоденного життя[2]. Естетична сублімація полягала б відтак у русі, в якому суб'єкт сприймання підносився би над своєю емоційною ідентифікацією з конкретною, часто оказіональною, *ситуацією до насолоджувального* впізнавання «універсальної аналогії», що давала б змогу перетворювати ліричне «я» на сенс свого досвіду[3]. Естетична регресія починається з порушенням рівноваги ліричного досвіду: вона може однаковою мірою перейти в недостатню дистанцію, а «я» сприймання знайти задоволення в сентиментальній *самонасолоді, в якій* досвід знаходить функцію вивільнення (Auslöserfunktion) лише в іншому.

Таблицю взірців взаємодії надалі тлумачитиму головним чином в історичному вимірі. Мені здалося, що насамперед варто розглянути досліджувані п'ять рівнів естетичної ідентифікації діахронічно, на прикладах із добре знаної мені літературної традиції, а вже потім приступати до синхронного опису пов'язаності їх функцій або ж розгляду їх у процесах рецепції зі змінними рівнями *ідентифікації. Для емпіричних протоколів* рецепції така матриця п'яти рівнів була б іще занадто бідною; мабуть, її можна б узгодити з Голандовою моделлю взаємодії «змісту фантазії та захисту або ж іншого керування фантазією» (хоча сам Голанд вважав цю модель надто загальною і такою, яку варто структурувати в контексті формування та перетворення «літературних емоцій»[4]). Та все ж його модель виявилася потрібною, аби пояснити історичну змінність комічного героя *через змінні позиції естетичної* ідентифікації та за їх допомогою пояснити причину нашого задоволення естетичним переживанням, не

---

[1] Там само. — С. 100.

[2] *Stierle K.* Subjekt, Identität, Text — Zur Theorie der Lyrik" // Poetik und Hermeneutik VIII. — С. 520. Згідно з Штірле, *ліричний* суб'єкт від початку є проблематичним суб'єктом: «Це суб'єкт у пошуках власної ідентичності, який лірично артикулює себе в русі цих пошуків. Тому класичними темами лірики є самі ті, в яких ідентичність проявляє себе. Це кохання, смерть, *саморефлексія, досвід суспільно неопосередкованого* іншого — особливо краєвиду».

[3] Те, що «універсальна аналогія» може міститися (й міститься) саме в оказіональних ситуаціях, А. МакЛяйш пояснив як базову властивість *досвіду ліричного сприйняття* // *MacLeisch A.* The Means to Meaning (Elemente der Lyrik. — Göttingen, 1960). Отож вірш «To His Coy Mistress!» («Had we but world enough and time» / «Було б у нас часу і світу вдосталь») завдячує своєю відомістю не так «Вправлянню в любовній риторикці» («Fingerübung der Liebesrhetorik»), як значеннєвому контексту, поясненому Марвелом: «Бо ж ці поетичні образи, як це й належить їх істоті, є двозначними, і одним своїм обличчям задивляються в легковажну любовну гру, *іншим же — в трагічність людського* буття». Я ж пояснив ліричний досвід на історичних зразках у праці «До питання "структурованості" давнішої та сучаснішої лірики» («Zur Frage der "Strukturenheit" älterer und moderner Lyrik». — 1977 a. — С. 295—342 (особливо С. 339)).

[4] *Holland.* — 1968. — С. 289.

втраченим і нині. Праця, про яку згадаю тут лише реферативно[1], виходить із основоположного розрізнення сміху *над* літературним героєм і сміху *з* ним. Вона відштовхується насамперед від комізму відображальності (Gegenbildlichkeit), а по-друге, — від потвердження принципу втіхи, і приводить аналіз емоційних функцій комічного (вивільнення, протест, солідаризація) до гумористичного катарсису: тут у різкому переході від сміху *над* до сміху *з* гумористичним образом, який не звертає уваги на порушення своїх цілей, досягнуто найвищого ступеня самоутвердження в неідеальному. (В рецептивному аспекті комічність відображальності руйнує чари ідентифікації захоплення, допускаючи досконалого героя з його ідеальності до складних ситуацій, і робить його негероїчні труднощі предметом задоволення для споглядача. Як свідчать інтерпретації належних Скарону, Блюмауеру та Маріво травестій Вергілія, це задоволення проявляється насамперед у позбавленні літературного спадку героїчної серйозності; та емоційний (афективний) потенціал комічного катарсису можна розуміти і як протест проти панівної суспільної авторитетності, що, зрештою, може обернутися солідаризацією з негероїчним героєм заради спільного визнання досі утискуваних сторін людської природи.) З іншого боку, раблезіанська комічність гротеску, що бере початок від потвердження та втілення принципу втіхи, ліквідує когнітивну дистанцію між читачем та героєм у сміховому порозумінні, що підносить сформовану в такий спосіб «сміхову спільноту» як вивільнення тілесності й тріумф над страхом, а також над усіма силами нормованого світу. Тут ми маємо справу з особливим взаємодійним взірцем асоціативної ідентифікації: колективний суб'єкт сміху, коло трапезників і бенкетників, що його постійно розглядає та зображає Рабле, приймає стороннього та конструює в сповненому радості зв'язку всіх інстанцій суспільного глузду винятковість незвичайного стану святковості. Врешті «humours», в якому людську природу показано з химерною однобічністю та в нешкідливих слабкостях, відповідає співчутливо пом'якшеному варіантові сміху *над*; містер Піквік, що постає лише як шановна «average man» («середньостатистична особа») і якого висміюють у його героїчній надмірності, на своєму пікарескному шляху, всупереч несприятливості та несправедливості реальності, здобуває своєрідну чесноту описаної Фройдом форми гумору, коли осміювана комічність невинності вимагає від читача дедалі більшого захоплення. Так гумористичний герой адміративної ідентифікації повертає територію, з якої було вигнано сміх над пониженим героєм.

2. Історичне пояснення взірців взаємодії

а) Асоціативна ідентифікація

Під асоціативною ідентифікацією розуміємо естетичне відношення, найчистішою формою вияву якого є перебирання на себе певної ролі в замкненому уявному світі ігрової дії. Ігрова дія означає тут представлення не *для* глядача. Ба більше, асоціативна ідентифікація особи, що грає,

[1] «Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden» // Poetik und Hermeneutik VII. — С. 103—132; а також: 1977 а. — С. 259—294.

знімає протиставлення представлення та споглядання, акторів і глядачів. Це твердження можна описати як основоположну негативність гри: вона, як антитеза до життєвої практики, руйнує гомогенний досвід простору та часу, адже світові щоденних цілей та потреб протиставляє гетерогенний світ гри, в якому учасники, дотримуючись правил, визначених на вільних засадах, втілюють у житті досконаліший порядок[1]. Утім, заперечення життєвої практики через уявний світ гри, свята й нарешті вистави виключає можливість повернення від естетичного до практичного досвіду сприйняття. Острівна відокремленість театральної вистави, як й ігровий характер святкувань, що, як пише Гельмут Кун, фактично також є проявом мистецтва, має «подвійну протяжність у життя завдяки тенденції до періодичного повторення та завдяки випромінюванню / поширенню, що формує *mores* (характери), — церемоніалу»[2].

Те, що тут названо «випромінюванням» (Ausstrahlung), ще чіткіше можна пояснити за допомогою функцій вправляння та соціалізації гри. Якщо здобуте в грі естетичне ставлення може перейти в комунікативний досвід, то стається це не лише завдяки «аурі святковості», а й тому, що й дійова особа (як і кожна дитина, що грається), має вивчити, прийняти правила гри, дотримуватися й таким чином осягати їх. Водночас це означає, що особа має бути готова взяти на себе роль іншого й навіть «перебрати на себе становище всіх залучених до гри осіб»[3]. А те, що актор після розподілу ролей може стати як суддею, так і учасником (однією зі сторін), провадить нас від участі в грі та визнання ролі іншого й інших сторін до визнання та усвідомлення справедливості, що панує в грі.

Те, що тут в естетичному відношенні описано як асоціативну ідентифікацію, становить основу соціальної психології Джорджа Герберта Міда. Окрема особа, пише Мід, не може стати суб'єктом для себе самої. «Спершу вона має стати для себе об'єктом» — себто, перебираючи на себе та визнаючи ролі з точки зору суспільної групи свого «Mitwelt» [світу взаємин між людьми], усвідомити себе у відповідності до своєї ролі (*persona*) і розвинути свою ідентичність[4]. Таким чином, суспільно-будівна (gesellschaftsbildende) функція гри полягає в тому, що особа, граючи, може розвинути свою ідентичність, перебираючи на себе ролі інших і вправляючись у різних формах комунікації, що як поведінкові сподівання, своєю чергою, можуть наперед визначити суспільне життя.

Цю теорію можемо проілюструвати на одному відомому історичному прикладі, що показує перехід літератури в суспільну практику. В європейській традиції важко говорити про емансипацію чи сублімацію міжстатевої любові без згадки про літературний церемоніал середньовічного слугування дамі. Саме звідси бере початок ігрове практикування суспільних норм любовної етики, що пізніше повторюватиметься в різні часи в суспільних класах, які задавали тон поведінки, і ще й нині продовжує

---

[1] Тут я дотримуюся основоположних принципів теорії гри, як їх розуміють починаючи від Й. Гейзінги. Пор.: *J. Huizinga.* Homo ludens — Von Ursprung der Kultur im Spiel. — 1938. — Hamburg, 1958. — С. 17—20.

[2] *Kuhn.* — 1960. — С. 73.

[3] *Mead.* — 1934. — С. 193.

[4] *Mead.* — 1934. — С. 180: «Значення "комунікації" полягає в тому, що вона виробляє форму поведінки, в якій організм або індивід може стати об'єктом для себе самого».

існувати в розмаїтих «мовних іграх» — у флірті, любовному освідченні, відмові, винагороді, розриві тощо. В поезії трубадурів, що на початках була нормотворчою, канцоне чи альбу — літературні форми, що передбачали інтимну пов'язаність ролей одного закоханого та дами його серця, — було обрамлено в публічніші форми — такі, як тенцоне та партімен (форми дилемних віршів-суперечок), а також у церемоніал «любовних судів» (Cours d'amour). Останні ж із комунікативної ситуації куртуазного кохання (в різних його формах) перейшли до правової та процесуальної ігор, у яких роль самотнього та стражденного співця, що звертався до єдиної прекрасної дами, асоціативно знову приєднали до суспільної сцени[1]. Здається, що інтенція гри (діяти згідно з окресленими ролями) спрацьовує там, де естетичний об'єкт не потребує асоціативної ідентифікації, а лише ролі споглядача. Це засвідчують приклади, коли читач сам робить крок від індивідуальної до асоціативної ідентифікації, змінює свою пасивну читацьку роль на активну участь у громадському церемоніалі й таким чином знову повертає мистецькому творові статус гри. Показовою в цьому плані є історія рецепції, мабуть, найвпливовішого роману XVII ст. — «Астреї» Оноре д'Юрфе[2]. Цей велетенський буколічний роман показав своїй аудиторії — головним чином, шляхетній — увесь спектр колективних форм рецепції. Він охоплює обшир від модних інсигній (знаків влади) й посібників із писання любовних листів, ігор «запитання—відповідь», пасторальних маскарадів і морально-казуїстичних дискусій аж до заснування «Académie des parfaits amants» («Академії досконалих коханців»). Одну з таких академій створили 29 осіб із «plus illustres maisons de la Germanie» [«дуже знаних домів Німеччини»]. Зберігся й один лист цих людей до автора — Оноре д'Юрфе. Він потверджує визвольну функцію ігрових дій та повернення їх до практики суспільного життя. І станеться це, якщо сподівання учасників будуть реалізовані й літературні ролі з «Астреї» почнуть перебирати, «pour pouvoir ci-apres tant plus doucement, et avec cette mesme liberté, que nous voyons comme au vieux siècle d'or, reluire en la vie» [«щоб потім знову мати змогу вести блискуче життя, вже тихіше, але з не меншою свободою, ніж за давнього золотого віку»][3]. Метою листа є долучити автора «Астреї» до самої гри. 29 підписантів, що обрали роман кодексом правил для своєї гри, змінивши власні імена, титули та одяг на «милого Бержера, сміливого Кавальє, чарівну Німфу й граційного Бержера», просять д'Юрфе не лише продовжити свою працю в інтересах їхньої гри. Вони зважуються ще на одне прохання: чи не погодився б той взяти собі в їхньому колі ім'я Селадона, адже між ними не знайшлося жодної особи, що була б досить гідною отримати це ім'я?

---

[1] Див.: *Huizinga.* — С. 1, 123:, а також: *Neumeister S.* Das Spiel mit der höfischen Liebe. — München. — 1969 // Beihafte zu Poetica 5.

[2] Про вплив «Астреї» див.: *Magendie M.* Du nouveau sur l'Astrée. — Paris, 1927. — С. 424; лист до Д'Юрфе цит. за: *H. Welti.* Die Astrée des H. Durfé und ihre deutschen Verehrer // Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Literatur. — № 5. — 1883. — С. 110. З Середньовіччя можна навести приклад «Роману про Райнеке-лиса» Філіпа Новарського, тваринні персонажі якого під час війни Сходу проти Фридриха II (1228—1243) виконують ролі друзів і ворогів, щоби представити й «далі розіграти» конфліктні ситуації. Пор.: *Bossuat V.* Le Roman de Renart. — Paris, 1957. — С. 155.

[3] *Welti.* — Там само. — С. 115.

Розмах асоціативної ідентифікації естетичного відношення охоплює спектр від пасторальних маскарадів читачів «Астреї» до «маскарадів» і «балетів» буржуазної публіки, якому Йоган Кристоф Ґотшед присвятив окремий розділ у «Критичному поетичному мистецтві» («Cristischen Dichtkunst», II, 5). В історичному плані ця праця сягає періоду класичного театру й навіть далі — християнських початків релігійних вистав — і охоплює часовий проміжок аж до сучасних для автора тенденцій «переходу рампи» в «living-theatre» або ж «happening»[1]. В обох випадках ідеться про виведення глядача зі споглядальної дистанції. Та якщо вірний у релігійній виставі асоціюється зі спільнотою, ідентичність якої гарантовано наперед відомими подіями Святої історії, то в гепенінґу особу, що може долучитися до дійства в будь-яку мить, втягують у непередбачувану діяльність, і асоціюватися їй доведеться з випадковою спільнотою. Її закликають до солідарної діяльності, що може й не мати достовірного смислу, її піддають ризикові провалу. І в такому акті «інсценізованої автентичності» існує загроза, що особа відчує себе настільки непевно, що бажана активізація споглядача легко зведеться до підлаштованої поведінки[2].

Сильне бажання подолати бар'єри одиничної рецепції та взяти активну участь у громадській реалізації ігрового світу можна легко пояснити як потребою в святковій насолоді вільним буттям, так і потребою в святочному порушенні заборон. Із першого (асоціювання з грою та святкуванням, яке переживають як звільнення від праці та цілеспрямованої діяльності), можна, як пише Курт Бадт, вивести розуміння мистецтва як «святкування через прославляння»[3]. Ця суспільна функція естетичного не вичерпується підозрою в ідеологічно-критичному пристосуванстві. Адже, хоч таке святкування через прославляння й застосовують для ідеалізації владних відносин і прояснення їхнього порядку, мистецтво все ж постійно долає цю дійсну підпорядкованість завдяки здатності солідаризуватися з моментами спільного минулого, яке свідчить про велич та страждання історії людства, і яке, без сумніву, забувається, якщо не протиставити йому комунікативну й охоронну силу естетичного досвіду.

Асоціативна ідентифікація з грою та урочистим святкуванням зникає з переходом у колективну естетичну поведінку у великій мірі фундаментальної двозначності уявного. Про можливу регресію асоціативної ідентифікації йдеться у відомому Фройдовому визначенні свята (поза увагою тут лишається сублімаційний рух до насолоди вільним буттям): «Свято — це дозволений, навіть необхідний ексцес, святковий прорив забороненого. І не через те, що люди, керуючись приписами, налаштовуються радісно, а тому що ексцес лежить в основі свята; святковий настрій породжується вивільненням того, що в іншій ситуації є забороненим»[4]. Августинове попередження щодо колективного засліплення гладіаторськими боями може правити тут за класичний приклад. Ми побачили також, що й

---

[1] Тут відсилаю до розділу «Die Überbrückung der Rampe» («Перехід рампи»). Див.: *Wellershof.* — 1976. — С. 11—27.

[2] *Wellershof* . — Там само. — С. 25. Тут Велерсгоф показує цей різкий перехід через концепт відеокамери в Енді Воргола, який вважає, «що в документальному подвоєнні реальності кожен спротив проти неї міг би відступити».

[3] *Badt.* — 1960. — С. 103—140 (особл. С. 135).

[4] Totem und Tabu. — T. IX. — С. 425.

релігійна вистава Середньовіччя не була застережена від таких регресивних проявів. Вдоволення від гри через естетичну насолоду може звільнити публіку від примусовості й звичності щоденного життя та завдяки цьому майже непомітно спокусити її, nolens volens втягнувши через асоціативну ідентифікацію в ритуальні дії, що змінюють суто естетичне ставлення на несвободу колективних ідентичностей.

б) Ідентифікація захоплення (адміративна)

Під ідентифікацією захоплення варто розуміти естетичне позиціонування, що виникає супроти досконалості взірця і залишається поза розмежуванням трагічного або комічного впливу, адже нормотворче захоплення героєм, святим або мудрецем зазвичай не постає ані з трагічного потрясіння, ані з комічного звільнення. Ба більше, в захопленні естетичний предмет має своєю досконалістю перевершувати сподівання в ідеали й викликати здивування, «яке не зникає при втраті новизни»[1]. Це призводить до того, що вже не просте здивування незвичайним або довершеним, а лише акт дистанціювання, при якому свідомість позбувається предмета свого здивування, перетворює захоплення на естетичний афект, що може визнавати та переймати взірці та приклади. Тому і в риторичній традиції, коли поставало питання «правильного» ставлення до взірцевих авторів, за допомогою поняття «admiratio» розрізняли невільну (*мімезис — imitatio*) та вільну (*Zelos — aemulatio*) імітації: «Наслідування (мімезис) є діяльністю, яка відображає взірець через докладне споглядання; слідування (*Nacheiferung — Zelos*), натомість, є прагненням душі, яка піддається захопленню тим, що здається їй прекрасним»[2].

Відому теорію взірців та провідників (Vorbilder und Führer) Макса Шелера варто доповнити в аспекті естетичного сприйняття. Для творення та передачі взірцевих форм важливими є не лише посередники кровної спадковості (статевий відбір), традиції та віри в особистості. Про це Шелер написав так: «Найбільше ми любимо чи ненавидимо цілісних, неподільних людей, спираючись на загальне враження про них (їхній образ / вигляд). Коли ми любимо чи ненавидимо, то ми схильні й схвалювати або заперечувати, наслідувати або протистояти»[3]. Визначення загального образу / вигляду (Gestalt), пояснене тут як «загальне враження», приховує той факт, що «неподільне ціле», на основі якого зароджується емоційний зв'язок із взірцем, є не так неосяжною індивідуальною цілісністю особи, як досконалістю бачення, при якому ми можемо захоплюватися особою як героїчною, прекрасною, святою, мудрою[4], або ж — у випадку відповідної протилежної норми — відкидати її. Такий афективний зв'язок, що, як

---

[1] *Кант.* Критика здатності судження. — § 29.

[2] Цит. з твору «Über Nachahmung» («Про імітацію») Діонісія Галікарнаса (Dionysios von Halikarnass): *Fuhrmann.* — 1973. — С. 171.

[3] Zur Ethik und Erkenntnislehre. — Berlin, 1933. — T. 1. — C. 170.

[4] Нема потреби додатково спинятися на проблематиці п'яти «моделей взірців» (Vorbildsmodelle) Шелера: святий, геній, герой, провідний дух цивілізації, митець насолоди — відповідно до головних цінностей (святого, духовних цінностей, цінностей дворян, корисного, приємного). Пор.: Там само. — С. 157.

пише Шелер, має пояснити, чому «кожен (...), маючи свій взірець і слідуючи йому, вважає його добрим, довершеним, таким, яким він і мав би бути (Sein-Sollende)»[1], можна визначити ще точніше. Саме здивування Декарт вважав першим із-поміж усіх «passions de l'âme» [пристрастей любові], адже воно прихиляє нас до об'єкта ще до того, як ми можемо з'ясувати, чи він є вигідним для нас («до того, як ми знаємо, підходить нам цей об'єкт чи ні»[2]). Натомість розмежування поваги та зневаги («estime et mépris, veneration et dédain»), з якого, на думку Декарта, беруть початок, відповідно, самоповага або ж зневага до себе, залежить уже від подальших моментів — з'ясування того, чим сам цей об'єкт є для нас добрим чи лихим. З цього класичного визначення *admiratio* можемо побачити, що саме естетична очевидність досконалого, сила якої перевершує будь-які сподівання, породжує естетичний афект здивування взірцем, посилює його точність і робить його принадним як взірець поведінки.

Суспільний вплив естетичної ідентифікації стає відчутним в історії тоді, коли виникають нові смаки або ж тенденції в моді, коли глибші зміни приватної та суспільної поведінки починаються з упізнаваних літературних взірців взаємодії і коли особисті взірці символізують та прискорюють формування та консолідацію групових ідентичностей. Про вплив «Нової Елоїзи» свідчило вже хоча б те, що молоді люди, які донедавна ще самоствердживалися в пиятиках чи бійках, після появи цього твору запрагли відчути стан «закоханості»[3]. Знамениту «гарячку Вертера» в Німеччині можна порівняти хіба з пізнішим впливом «Рене» Шатобріана, який Сент-Бев описував як «тип моральної хвороби сили уяви», що охопила не одне молоде покоління початку XIX століття: «Tel est l'effet magique de ces petits chefs-d'œuvre venus à leur moment: ils sont comme un miroir où chacun se reconnaît et apprend, pour ainsi dire, à se nommer; on se fût cherché sans cela vaguement, bien longtemps encore, sans se bien comprendre; mais voilà qu'on se regarde à l'improviste dans un autre, dans le grand artiste de la génération dont on est, et l'on s'écrie tout à coup: C'est moi, c'est bien moi!»[4].

Естетично опосередкована ідентифікація може не лише дати латентній потребі — як-от у нашому випадку «світовому болю» (т.зв. «Ennui») — «ім'я» та принадну форму комплексного взірця для наслідування. Адміративна ідентифікація перевершує рефлексивну діяльність відповідно до максим щоденної суспільної практики. Адже, попри невпинне зростання кількості особистих взірців, вона може «ущільнювати» переживання історії та передавати його від покоління до покоління[5]. Цю сукупність

---

[1] Там само. — С. 156.

[2] De passions de l'âme. — § 55—56.

[3] Із «Pensées de Joubert». Цит. за: *Baldensperger F.* La critique et l'histoire littéraires an France. — New York, 1945. — С. 22.

[4] [«Ось який чарівний ефект справляють ці невеличкі шедеври, що з'являються вчасно: вони правлять за дзеркало, в якому кожен упізнає себе і навчається, так би мовити, називати себе; без них люди ще довго розгублено шукали б себе, до ладу не розуміючи себе, але ж ось, вони несподівано бачать себе в іншому, у великому митцеві покоління, до якого належать, і враз скрикують: «Це я, це справді я!»]. *Chateaubriand.* Atala, René ... avec une notice de Sainte-Beuve. — Bibliothèque française. — T. X. — Berlin. — С. 4.

[5] Пор.: *Scheler.* — Там само. — С. 166: «У формі особистого взірця минуле зі своїми найвищими критеріями моральних цінностей залишається теперішнім, живим, дієвим».

взірців часто недооцінюють, коли йдеться про формування колективної пам'яті релігійних груп або соціальних класів[1]. В генеалогіях ці «взірці» слугують прославлянню, збереженню в пам'яті та передачі нащадкам славних діянь предків. У релігійних спільнотах — закликають взоруватися на героїв віри та мучеників. Вони відтворюють у теперішньому часі минуле всього людства в галереях блискучих образів — від питомо народних героїзованих постатей (як-от «Nine Worthies» / «дев'яти достойників»[2]) до величезної галереї знаменитих грішників, покараних та розкаяних, за допомогою яких Данте створив персоналізований канон античної, християнської, а також сучасної йому історії, що існував і після нього. Крім того, ця галерея взірців легітимізує і найбільші революційні дії, коли після нульової точки народження історії розпочинається етап консолідації революційного руху, на якому через власних мучеників, першопрохідців і далеких попередників поступово відбувається повернення донедавна заперечуваного минулого — як «спадку», що відтепер знову стає вагомим. Ідеологічне відстоювання претензії соціалістичного суспільства на німецьку культурну спадщину відновило цю парадигму в наші часи. З історичної точки зору найвідомішим прикладом цього є, вочевидь, апелювання революціонерів 1789 року до взірців римської республіки. Флобер у «Вихованні почуттів» іронічно змалював повернення цієї парадигми революціонерами 1848 року: «А що тут кожна особа тягнулася за певним взірцем, і один брав приклад із Сен-Жюста, другий — із Дантона, третій — із Марата, то Сенекаль прагнув уподібнитися Бланкі, який наслідував Робесп'єра»* (III, і). Маркс саме в цьому бачив підставу для страху і ставив перед революцією XIX століття вимогу «творити її поезію не з минулого, а лише з майбутнього». Заради етичного ригоризму революція майбутнього відкидає будь-які взірці й не потребує жодного виправдання в героїчному минулому: її «поезія» є поезією початку часів у суспільстві, що породило себе ex nihilo: «Попередні революції потребували пригадувань про світову історію, щоб забути про свій власний зміст. Революція XIX століття має дати змогу мертвим поховати своїх мертвих, аби підступитися до власної суті»[3].

Прикладом історичного розгалуження галереї героїчних взірців можемо вважати появу куртуазного роману в 1150-ті роки. Ця літературно-історична подія дає змогу побачити два види ідентифікації захоплення. Нові герої Круглого столу короля Артура (Ерек, Івейн, Гавейн, Ланселот, Парсеваль) вступають у конкуренцію зі старими паладинами героїчної саги Карла Великого (Роландом, Олів'є, Гійомом). Новий тип героя — це придворний рицар, який воює сам, переживає небезпеки чарівного світу, аби «на радість» королю чинити суспільні геройства, а самому завоювати кохану даму серця. За популярністю цей тип героя витісняє героїчного

---

[1] Про це також у: *Halbwachs M.* La mémoire collective. — Paris, 1968.

[2] Про це див.: *Lewis.* — 1964. — С. 181: «Статус історії, за давніми приписами, не міг вирізнятися (або ж, у кожному разі, не вирізнявся) від статусу факту. Кожен 'знав' — десь так, як ми 'знаємо', страус ховає голову в пісок, — що в минулому було дев'ятеро достойників: три язичницькі (Гектор, Александр та Юлій Цезар), три єврейські (Ісшуа, Давид і Юда Маккавей) і три християнські (Артур, Шарлемань і Годфрі де Буайон)».

* Пер. з фр. Д. Паламарчука цит. за: *Флобер Г.* Твори в двох томах.— Т. II. — К.: Дніпро, 1987. — С. 286.

[3] Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte // Marx-Engels Werke. — T. 8. — C. 117.

лицаря-хрестоносця середини XII століття — передового воїна свого війська, який у битві з язичниками героїчно гине, здобувши християнський рай і ставши взірцем для наслідування[1]. Захоплення давнім типом, створеним за взірцем Роланда, викликане його відважністю (що перевершує всі людські сподівання) та абсолютною жертовністю;[2] ідентифікація захоплення об'єднує тут автора, співака (жонглера) та публіку в колективному спогаді про нормотворчі доісторичні часи національної історії, героїчну добу Карла Великого. Захоплення пізнішим типом героя, витвореним в артурівських романах Кретьєна, героєм, що діє в пригодницьких ситуаціях та витримує випробування, пов'язані з коханням, спричинене його казковою незвичайністю; тут (читацька) публіка, ідентифікуючись із героєм, що викликає в неї захоплення, відвертається від буденної та історичної реальності, аби задовольнити власну потребу втечі в простір досконалості уявного; водночас читача посвячують у норми досконалого кохання, якою придворна освічена особа вирізняється від звичайного смертного[3]. Таким чином, обидва типи героїв, що зуміли перетривати Середньовіччя, задовольняли подвійну потребу адміративної ідентифікації: епічний або ж легендарний герой реалізує потребу колективної пам'яті в славі історичних діянь, які перевершують буденну дійсність; казковий же або романний герой задовольняє властивий читачеві інтерес до незвичайної події, що втілює мрію про виняткові пригоди й довершене кохання у світі бажань поза буденною дійсністю.

Захоплення другим взірцем у XII столітті посилювалося й тим, що з появою сюжетів кельтського походження в середньовічному епосі вперше відбулося відмежування літературної вигадки від історично-легендарної дійсності; першу ж почали сприймати як те, що приносить задоволення sui generis. Це потверджує й Іоан Солсберійський у філіпіці, в якій ідеться про тріумф артурівського роману. Критикуючи читацькі розваги монахів, він пояснює принадність історій Артура, Гавейна й Тристана (без сумніву, популярні й у монастирях) ефектом захоплення довершеним героєм («aliquis vir prudens, decorus, fortis, amabilis et per omnia gratiosus» [«якимсь розважливим, показним, сильним, люб'язним і над усе милостивим мужем»]); страждання ж і випробування цього героя в

---

[1] В класичному тексті цього жанру — «Пісні про Роланда» — Роланд застерігає франкських лицарів перед битвою такими словами: «*Or gart chascuns que granz colps empleit / Que malveise cancun de li chantet ne seit!*» [«Тепер хай кожен пам'ятає, що відбиває великий удар, аби про нього не заспівали пісню лиху»]. — p. 1013) Героїчний епос є в цьому уривку причиною та метою цієї моралі, як зауважив Поль Зюмтор. Пор.: *Zumthor M.* — 1972. — С. 325. Як свідчить Вас (*Wace*. Roman de Rou (1160). — v. 8035), такий собі Теєфер співав перед норманським військом під час битви при Гастингсі 1066 року «cantinela Rolandi» [«пісню про Роланда»]: «Taillefer, qui mult bien chantout / sor un cheval qui tost alout, / devant le duc alout chantant / De Karlemaigne et de Rolant / et d'Oliver et de vassals / qui moururent en Rencesvals» [«Теєфер, що співав дуже гарно, / Виїхав на коні наперед / І співав перед герцогом / Про Карла Великого і Роланда, / Про Олів'є і васалів, / Що загинули в Ронсевальській ущелині»].

[2] «La thème général et commun des chansons de geste, pas opposition aux chansons de saint, est ... l'émerveillement suscité dans la communauté humaine par la reconnaissance de son pouvoir d'agir» [«Загальна й поширена тема героїчних поем, на відміну від поем про святих, це... захват, породжений серед людської громади вдячністю за здатність героя діяти»]. *Zumthor.* — 1972. — С. 324.

[3] Див.: *Kohler.* Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. — Tübingen, 1956. А також: 4-й зошит «Studia romanica» про «Chanson de geste und höfischer Roman». — Heidelberg, 1963.

пригодах («pressurae vel injuriae eidem crudeliter irrogatae» [«зазнав численних кривд і жорстоких випробувань»]) зазвичай викликають у читача розчулення — аж до сліз; але, як пише Іоан, такі душевні пориви не є ані праведними, ані не сприяють порятунку душі[1]. Вже з цього раннього опису задоволення, яке читач може знайти в уявній події пригодницького роману, бачимо, в що може вироднтися адміративна ідентифікація. Таке виродження стається зазвичай тоді, коли початково нормотворчий сенс героїчного досвіду (в середньовіччі — пригоди як шлях придворного росту) поступово стирається, а читач починає знаходити насолоду в самих пригодах і еротичному сповненні бажань *свого* героя. В історії роману цей занепад проявляється в постійному виродженні ідентифікації захоплення в звичайне самоствердження; тривіальний же роман зі своїми відомими механізмами впливу переймає функцію вивільнення (Auslöserfunktion).

Здивування як естетичний афект потребує відповідної серединної позиції — аби дистанція не була ані замалою, ані завеликою; в добу ж масмедій утримання її, вочевидь, стає особливо важким. «Фабрика мрій», задовольняючи потребу в «кращому світі», ліквідує когнітивну дистанцію захоплення; з іншого ж боку, надмірний вплив подразників здатен викликати в споглядача захисні стратегії (скажімо, нездатність сприймання), що може зашкодити будь-якій естетичній комунікації[2]. Предметним корелятом такої спровокованої невразливості глядача можна вважати явище сучасного супер-героя, досконала апатичність якого давно перевершила традицію героїчного, і якого вже неможливо захопити, а хіба що здивувати.

в) Симпатетична (співчутлива) ідентифікація

Під симпатетичною ідентифікацією варто розуміти естетичний афект само-вживання (Sich-Einfühlen) в чуже «я», що ліквідує дистанцію захоплення й може провадити глядача або читача через розчулення до солідаризації зі стражданнями героя. Практикування досвіду естетичного переживання знову й знову показує, як захоплення і співчуття входять у причинно-наслідкові відношення. Образ героя, що захоплює, може піднестися в недосяжну довершеність або ж опуститися до предмета й вилитися в прості денні сновидіння; взірцеві, що став недосяжним або ж набув форми застиглого кліше, лишається протиставити тільки нову норму недосконалого, буденнішого героя, в якому глядач або читач упізнатиме власні можливості й солідаризуватиметься з істотою свого «кола й двора»[3].

Історія літератури в усі епохи подає приклади такої причинно-наслідкової пов'язаності захопливої та співчутливої ідентифікацій. Скажімо, у XII столітті, з розквітом жанру романського міраклю, місце легендарного героя займає невідомий грішник як «носій дива», що був відомим святим[4]. Досконалість святого, життя якого є втіленням чесноти, а

---

[1] Liber de Confessione. — Patrologia Latina. — CCVII. — 1088.

[2] Про це див.: *Hartman*. — 1975. — С. 250.

[3] *Lessing*. Hamburgische Dramaturgie. — 75-та п'єса.

[4] Про це див.: *Ebel U.* Das altromanische Mirakel: Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung. — Heidelberg. — 1963 // Studia Romanica. — № 8.

диво, що з ним стається, засвідчує Божу могутність, ставить і реципієнта-християнина перед запитанням. Адже його, хоч і закликають наслідувати святого, та все ж не дають надії, що він сам колись зуміє досягнути досконалої норми святого[1]. І *своєрідним доказом цього є і те, що недосяжній досконалості «perfectus», яка не потребує жодного перетворення й підноситься понад страхом і співчуттям, протиставляють у той же час досяжне «imitabile». Саме зміни й перетворення, що відбуваються з гріховним, буденним носієм дива, засвідчують цілющу силу Бога, часто опосередковану милосердям Марії.* — В ту ж епоху в моральній сатирі на стани й професії — маю на увазі «Книгу про манери» Етьєна де Фужера з'являється ранній взірець «середнього героя»: недоступним ідеальним образам високого куртуазного кохання протиставлено тут образ простої Маргеріт, про яку сказано, що «чимало інших жінок скромного походження, які є поміж нас», живуть так, як вона[2]. — Відхід від ідеальних образів лицарства часів феодального розквіту, які, без сумніву, покликані викликати захоплення, а також від цього героїчного часу, ніде не засвідчено краще, ніж у віршованій хроніці третього хрестового походу Амброзія. Тут автор, розповідаючи про облогу Акона, приводить розлоге порівняння страждань хрестоносця з діяннями епічних героїв. Чого вартують великі імена усіх цих знаменитих героїв (від Александра, Піпіна й Карла до Артура), а також їхні неодноразово оспівані індивідуальні діяння, про які ніхто не знає, де в них правда, а де — вигадка, супроти реальних страждань безіменних бійців під Аконом? Це так і не висловлене запитання напрошується після згадки такої галереї героїчних імен.

Але про те, що люди бачили
І що їм пережити довелося,
Людям із війська аконського,
Перед горем у своїх серцях і обличчях,
Про страшну спеку, про холод страшний,
Про недуги, несправедливість, —
Про це я можу розповісти чисту правду» (р. 4195)[3].

Повернімося до історії новітньої літератури. В Просвітництві захоплення та співчуття — як основоположні афекти естетичного впливу — стають основою нової драматургії Дідро та Лесінга, з якої міщанський театр (як «моральна інституція») почав свій відхід від панівної естетичної доктрини французького класицизму. «Найспівчутливіша людина є найкращою людиною, найбільш схильною до всіх суспільних чеснот, до всіх видів великодушності. А той, відтак, хто робить нас *співчутливими*, робить нас і кращими, й чеснотнішими»[4]. Ця відома теза Лесінга підтримує

---

[1] Використане тут відоме визначення життя як втіленої чесноти (А. Жоль) залишає мало простору діяльному *imitatio* в ситуації, якщо спробувати, вслід за У. Ебелем, розв'язати дилему імітування недовершеної довершеності шляхом часткового або ж поступового імітування (С. 53).

[2] Livre des manières. — pp. 1130—32.

[3] Цит. за: *Struss L.* Epische Idealität und historische Realität. — München, 1980. — С. 15. Струс уважно проаналізував значення цього уривка як свідчення.

[4] Лист до Фридриха Ніколаї (Friedrich Nicolai), листопад 1756.

і вимогу, поставлену в той час Дідро, — повертати сценічний світ із його нереальної піднесеності й витворювати рівність між буржуазним глядачем і героєм його типу. «Герой, що викликає захоплення, є темою епопеї; той, що викликає співчуття, — трагедії»[1], — такому розподілу історично відповідає і тогочасний занепад епосу, який в класичній ієрархії жанрів ще займав найвищу позицію. Тож захоплення в буржуазній п'єсі може бути лише періодичною «точкою опори», з якої «глядач має підійматися до нового співчуття»[2]. Захоплення, пише Лесінг, не настільки придатне для зміни глядачів; адже воно може спонукати до змагальної ідентифікації з героєм лише одного глядача — того, який здатний до «споглядального впізнавання позитивної якості». Співчуття ж, натомість, здійснює акт ідентифікації безпосередньо, — воно «покращує, хоча ми самі не можемо чимось посприяти; покращує як розумну особу, так і дурня»[3].

На думку Дідро, нова сценічна драма, яка має провадити глядача до співчутливої ідентифікації, вимагає не лише ліквідувати дистанцію захоплення щодо досконалого героя та осіб вищого, ніж твоє власне, становища. Головною ж передумовою співчутливої ідентифікації є те, що класичне протиставлення трагедії й комедії подолано в новому середньому жанрі — «драмі», або ж «genre sérieux» [серйозному жанрі]; а крім того, на зміну класичному світові вічних типажів прийшли характери «обставин» — себто особи, що мають певне життєве становище й професію[4]. Та яким чином цей середній герой — як-от «глава сімейства» в Дідро, — що більше не мусить бути взірцем героїчної досконалості й не може бути ані трагічним, ані комічним, взагалі здатен зацікавити глядача драматичною дією? Тим паче, Дідро пропонував виключити з п'єси й усі контрастні характери — лиходія Ліло та невинного ангела Мура? В цій точці і відбулося розгалуження шляхів буржуазної п'єси. Дідро покладався на естетичну й моральну цікавість патетичної ситуації, що мала піднести буржуазного «героя» з рівня приватності й індивідуальності до показової загальності. Натомість Лесінг, критикуючи «Позашлюбного сина» («Fils naturel») й утверджуючи цим принципи прийдешньої епохи німецького класицизму, говорив про «формування характеру» суб'єктивного героя, який намагається утвердити свою індивідуальність[5]. Тут в історії досвіду естетичного сприйняття окреслюється межа індивідуації, коли наново постала й проблема естетичної ідентифікації.

Герой давнішої традиції ставав предметом ідентифікації захоплення або ж співчуття через загальне, яке перевершувало його індивідуальну історію, через довершеність певної риси, а також через показовість своїх страждань. Та яким чином новітній «герой» міг бути водночас суб'єктом індивідуальної історії, показовою, неповторною особистістю та ідеальним образом людської досконалості, унікальним індивідом та взірцем для узагальнення? Мабуть, ніде цю апорію не сформульовано так чітко, як у програмі виховання для «Еміля». Русо позбавляє його читання будь-яких романів, за винятком «Робінзона Крузо». Бо ж усі зусилля просвітниць-

[1] Там само.

[2] Лист до Мойсея Мендельсона (Moses Mendelsohn) від 18 грудня 1756.

[3] Лист до Мойсея Мендельсона від 28 листопада 1756.

[4] Докладніше див.: *Jauss.* — 1961. — С. 388.

[5] Див.: Там само. — С. 391.

кого виховання будуть марними, якщо Еміль хоча б одного разу «захоче стати кимсь іншим, аніж він сам»[1].

Розповідну прозу в епоху *після* завершення класичного індивідуалізму можна б розглянути перспективно й проінтерпретувати, враховуючи різні вирішення, спричинені відмінним баченням проблем нормативності та індивідуальності буржуазного героя Дідро, Лесінгом і Русо. Згодом новітній французький роман пізніше втілив у бальзаківській «Людській комедії» програму «умов» Дідро через всеохопну «історію характерів»; в іронічно надломлених «героях» Стендаля й Флобера критично зобразив напруженість між індивідом і суспільством, замінивши в популярних романах Ежена Сю, обох Дюма, Ернеста Фейдо та деяких інших авторів симпатетичну ідентифікацію впливовими ідеалами та взірцями узаконення буржуазної ідеології[2]. Німецький роман у цей час не лише втілив у зневажуваному «романі виховання» програму естетичного виховання як суспільно-заперечувальний досвід самодостанього індивіда, а й, як показав В. Прайзенданц, побачив у Гегелевому прогнозі «об'єктивного гумору» принцип поетичного реалізму, що уможливив примирення між суб'єктивною рефлексією та відчуженням від зміненої суспільної дійсності[3]. Якщо роман «об'єктивного гумору» втілював у життя критичну вимогу конфронтації між класовою індивідуальністю та насталим «прозаїчним станом світу», то романи виховання в своїх найгірших зразках вилилися в культ «великого індивіда». Водночас співчутлива ідентифікація з буржуазним героєм перейшла в повагу до «історичної величі», далекої від будь-якого взорування чи наслідування.

Міфологізація героя як «великого індивіда» в уявному музеї історизму, з іншого ж боку, — використання цього героя для ідеологічних інтересів новоствореного буржуазного суспільства, — обидва процеси є типовими для XIX століття явищами регресивної симпатетичної ідентифікації. В другому контексті показовим є протиставлення Флоберової системо-критичної «Мадам Боварі» та системо-стверджувальної «Дами з камеліями» Дюма. Спираючись на другий з-поміж названих текстів, Г.-Й. Нойшефер згодом розписав дієву аж до «Love Story» Ерика Сигала систему правил. Згідно з ними, в глядача спершу виникає симпатетична ідентифікація, та потім він знову підпорядковується панівній святенницькій буржуазній моралі[4]. *Потребі розваги й втечі суперечить* тема, покрита таким собі флером заборони й нелегітимності, — еротична пристрасть сина багатого буржуа Армана до куртизанки Маргеріт. Варіант шляхетної та хворої на сухоти повії, що викликає співчуття, заспокоює суспільне сумління, і це може приносити буржуазному читачеві насолоду від долі «цієї бідної істоти», хоч і не змушує його відчувати якусь прови-

---

[1] Emile // Œuvres completes / (ред.). — T. IV. — C. 535.

[2] Див.: *Neuschäfer.* — 1976. Те, що нечуваний вплив цієї ранньої комерційної літератури не можна пояснити лише ідеологічним маніпулюванням потреб, як доводять інтерпретації Нойшефера, потверджує також Бодлерове зауваження щодо популярності біографії: «l'immense appétit que nous avons pour les biographies naît d'un sentiment profond de l'égalité» [«наша величезна любов до біографій народжується з глибокого почуття рівності»]. 1951. — *C. 954.*

[3] *Preisendanz.* — 1963. — C. 17; далі в: Wege des Realismus. — 1977.

[4] *Neuschäfer.* — 1976. — Розділ 3.

ну. Буржуазне прагнення остаточного порядку наприкінці повністю потверджується. Адже загрозливого конфлікту з сином, який міг би порушити буржуазне табу своїми заручинами не стається (маємо натомість такий собі «поблажливий» роман), — батько таємно добився відмови в дами з камеліями. Матеріальні інтереси та моральні симпатії читача виправдано: «шляхетна дівиця з буржуазними схильностями» перетворюється на «святу дівчину, що жертвує собою заради буржуазії», тож «інтереси буржуазії починають канонізувати те — мова, власне, про проміскуїтет, — чого перед цим уникали будь-якою ціною»[1].

Уникання / ухиляння, підтвердження, примирення, — цими нормами послуговується і Флобер у своїй «Мадам Боварі». Хоча тему ухиляння від забороненого кохання тут проблематизовано як патологію буденної «героїні», що стала жертвою навіть не лектури, а радше свого середовища. Моральний занепад Емми Боварі є історією «pharmakos» — не підтвердженням, а викликом офіційній моралі, зокрема, обмеженій буржуазній системі виховання (це засвідчив і судовий процес проти Флобера). Та совість читача не знаходить тут заспокоєння, бо ж непевність суджень зумовлено не лише безособовим стилем Флобера. В усій книжці — що і стало головним закидом обвинувача — немає «розважливого персонажа» («personnage sage»), який остаточно би засудив скандальну «героїню» Флобера. Цей закид в «аморальності» новий, адже він апелює вже не до порушеної норми панівної моралі, а лише до того, що читач не здатен ідентифікувати себе з жодним персонажем цього роману[2]. Через зіронізовану долю Емми Боварі читачеві не просто ускладнили можливість співчутливої ідентифікації (адже навряд чи він зможе сприймати провокаційно тривіальну «героїню» як тотожну собі), а й позбавили звичної ідеальної міри контрастних норм. Прокурор Наполеона III, навіть не здогадуючись про це, вперше офіційно зареєстрував і засудив ще не канонізований естетичний акт, іронічну форму так званого «пережитого мовлення».

Аргументація звинувачення, спрямованого проти Флобера, в іронічний спосіб передує естетичній нормі, що утвердилася в суспільному порядку вже антибуржуазного походження, — маю на увазі «позитивного героя» соціалістичного реалізму. Перетворена тут на догму естетична норма найвиразніше демонструє вироджену форму симпатетичної ідентифікації. «Позитивний герой» соцреалізму не має бути ані цілком досконалим і викликати безпосередній захват, ані бути гідним співчуття або зовсім комічним; ба більше, — його не змушують здійснювати критичну рефлексію, заперечуючи панівну мораль, не кажучи вже про задоволення потреби у втечі. По суті, він лише відновлює дилему «Батька сімейства» Дідро, який не мав бути досконалим героєм у давньому розумінні, але й не суб'єктивним «героєм» у сучасному. В своїй чистій позитивності він підходить тому «genre ennuyeux» («нудному жанру»), який відтак не лише у Вольтерових насмішках ставав на перешкоді будь-якій симпатетичній ідентифікації; власне, читачеві, якого постійно сприймали як недостатньо зрілого, залишалося тільки підтверджувати задану норму.

---

[1] Там само. — С. 85/86.

[2] Докладніше про це див.: *Jauss.* — 1970. — С. 203.

г) Катарсична ідентифікація

Під катарсичною ідентифікацією слід розуміти описану вже Аристотелем естетичну позицію, яка переносить глядача від реальних інтересів та афективних колізій його життєвого світу в становище героя-страждальця або ж переслідуваного, щоби через трагічне потрясіння чи комічне розпруження спричинитися до вивільнення його душі. Це визначення, яке вже в античній теорії стосувалося як трагічного, так і комічного впливу мистецтва[1], можна потвердити поетиками різних «класичних» епох. У Шилера це звучить так: «Породити і живити цю свободу в душі — прекрасне завдання комедії; трагедія ж покликана сприяти відновленню свободи душі, насильно ліквідованої через афект[2]».

Тут можна пригадати Комерелеву інтерпретацію Аристотелевого катарсису. Як він писав, метою катарсису є звільнення душі від емоцій, адже вони «(загрожують) бажаному спокоєві як передумові вищої духовної діяльності»[3]. Відповідно, й для німецької класики зяяння між естетичним та практичним позиціонуванням сприймалося як безпосередня передумова для того, щоби через досвід мистецтва перенести людину в свободу її моральності. Естетичне виховання — в розумінні шилерівського ідеалізму — не може надати чітко визначений взірець поведінки; до того ж, воно має відновити здатність вільно визначати свою поведінку, а відтак поводитися зі своїм об'єктом, «щоби не лише наш глузд апелював до правил волі, але й щоби наша фантазія відсилала нас до здатності волі»[4]. З історичної точки зору, з катарсичною ідентифікацією в процесі емансипації досвіду естетичного сприйняття було досягнуто межі автономії: глядачеві дають дозвіл на трагічне потрясіння або солідарний сміх лише до тієї міри, до якої він здатен знову піднестися з безпосередності своєї ідентифікації до мислячої рефлексії над зображуваним.

Здається, таке розуміння катарсичної ідентифікації взагалі виключає можливість шукати прояви катарсичної поезії в Середньовіччі (як у парадигматичній епосі доавтономного мистецтва). А де ж би їм узятися в літературному каноні, що відкидав античний принцип розмежування стилів і не знав чистих, взаємовиключних за своїм впливом, форм класичної трагедії та комедії? Середньовічний християнський епос — як історична поезія — перебуває в провіденційних межах священної історії. Трагічне потрясіння може бути викликане смертю героя — такого, як Роланд, Олів'є чи Вів'єн. Та все ж воно має бути епізодичним, адже, згідно з християнською вірою, це аж ніяк не кінець. Коло слухачів, вражених стражданнями героя, мало би захоплюватися ним як борцем за віру й бачити в його долі волю провидіння; агіографія також не скеровується на катарсичну ідентифікацію зі стражданнями мученика, а відкидає будь-які співчуття через вищий інтерес до «gloria passionis». Слова Андре Жида, що правдива трагічність немислима на християнському ґрунті, знаходить потвердження принаймні в цю епоху й видається слушною і щодо комічного катарсису. Лише такий низький жанр, як шванк — аналоги якого

---

[1] Див.: *Fuhrmann*. — 1973. — С. 65.

[2] *Über naive und sentimentalische Dichtung // Schillers Werke*. — Т. 4. — С. 677.

[3] *Kommerell*. — 1957. — С. 201.

[4] Über das Pathetische // Schillers Werke. — Т. 4. — С. 513.

можемо відшукати й в інших літературах — слугує винятково сміхові. Та все ж комічна функція шванків, яку Робер Гієт радив сприймати як протилежність до символізму всіх вищих жанрів[1], виникає в чистому «дивертисменті» й не потребує ані істини сміхового пізнання, ані комічних інтерлюдій містерій, амбівалентний вплив яких, як пише Варнінг, слід шукати не в «звільненні душі», а радше в ритуалах висміювання[2]. На всіх же вищих рівнях літературного канону натрапляємо на епізодичні комізми, частіше — на сатиру, інколи — на іронію та пародію, найчастіше — на посмішку (як у випадку з Ланселотом, куртуазним ловеласом in extremis), та все ж не на визвольний сміх комічного катарсису (принаймні мені так здається).

І все ж у високому Середньовіччі виникають літературні явища, що мимоволі допускають катарсичний вплив на публіку. Скажімо, в поезії трубадурів темою може стати радість від співу — в тому сенсі, що поетична діяльність поета породжує його власний катарсис. Про катарсичний вплив «chancon de geste» вже йшлося[3]; якщо цей жанр, як пише Жан де Груші, міг подарувати людям у праці жадане збавлення від буденних страждань, а потім спонукати їх із уже значно більшою радістю повернутися до праці, то це «звільнення душі» є впливом естетичної насолоди, що зуміла проскочити повз усілякі доктрини. Розквіт у ту ж епоху лірики трубадурів — як «poésie formelle» — набуває форм ледь не автономної поезії[4]. Дедалі вільніша від соціальних функцій, вона дарує слухачеві насолоду формальної варіативності, тоді як поет знаходить катарсичну втіху в самій поетичній діяльності. «Прасцена» (Urszene) любовного канцоне, в якій досконала, та недосяжна кохана перетворюється на невичерпне джерело душевних поривів поета, вводить ліричне «я» в еротичну діалектику потреби любові та спротиву, страху й сподівання, афективної перемоги та уявного сповнення. Таке «солодке страждання», винагородою за яке для закоханого стає відчуття радості («joi») від можливості бути почутим, для поета може знайти вихід у вже здійсненій формі та гармонії його канцоне[5]. Звільненню душі, якого ліричний суб'єкт досягає через поетичну сублімацію своїх емоцій, відповідає естезис слухача, який здатен насолоджуватися мовною грою варіації та інновації від вірша до вірша, уникаючи таким чином монотонності, яку відчуває сучасний читач з огляду на строго конвенціоналізовану мову такої лірики.

Історія її рецепції засвідчує також і цікаву зміну в естетичному ставленні. Вочевидь, пізніших слухачів більше не задовольняла обов'язкова безособовість цієї поезії, тож вони вимагали від поета наповнити внутрішні порухи абстрактного ліричного «я» ознаками особистого переживання. Життєписи трубадурів XIII століття показують, як фантазія реципієнтів наповнює формою старі вірші, збагачуючи новими значеннями порожню оболонку їхніх ідеалізованих «persona». Коли поетові тут приписують особисту драму, припускаючи, що у вірші, якому віддали перевагу, йдеться про любовну пригоду, то не можемо пояснити це лише по-

[1] *Guiette.* — 1960. — С. 61.

[2] *Warning.* — 1974.

[3] Див.: Розділ А 1.

[4] *Guiette.* — 1960. — С. 9—32; а також: Jauss. — 1977. — С. 411—427.

[5] Див.: *Vance E. Le combat érotique chez Chrétien de Troyes* // Poétique 12. — 1972. — С. 548.

дальшим «літературно-історичним» інтересом. Ба більше, олітературнені «Життя трубадурів» стали відповіддю на вже «романтичну» потребу реципієнта в індивідуалізації. З бажанням бачити в особистій долі втілення абстрактної досконалості ліричного «я» естетична діяльність пізнішого читача виходить за межі катарсичних взірців взаємодії, надаючи поетам минулого ауру ідентифікації захоплення.

В новішій літературі, зважаючи на поступову автономізацію мистецтва, катарсичну ідентифікацію починають розуміти як передумову естетичного вивільнення для рефлексії і виразно підлаштовують її до вимог освіченого читача й зрілого глядача. Кондорсе вбачав у судженні нових читацьких прошарків «новий вид трибуни», що більше сприяє поширенню просвітницького мислення, аніж тиранічна влада спокусливого красномовства; Бланкенбургів «Дослід із романом» було спрямовано на «мислячого читача», який мав на романних героях вчитися «правильно оцінювати» власні відчуття[1]. Найвище ж естетичне судження освіченої публіки оцінив Шилер, піднісши його до інстанції «правосуддя», недосяжного, як він уважав, для історіографів, власну правду якого він утверджував на противагу «сфері світських законів»: «Я знаю, що багато з-поміж найкращих історіографів Нового Часу та давнини (...) підкупили серце читача захопливим викладом. Але ця манера є узурпацією (влади) письменника й ображає республіканську свободу читацької публіки, якій належиться самій виступати в ролі судді; вона (манера), крім того, є порушенням справедливих меж, адже ця метода належить і є властивою лише для оратора й поета»[2].

Вивільнення моральної рефлексії через катарсичну ідентифікацію вже у французькому класицизмі було найвищою підставою для виправдання як трагедії, так і комедії. Досить згадати хоча би Расіна, який у передмові до «Федри» стверджує, що влада зображуваних страждань може не менше загострити моральні судження глядача про чесноту, ваду й міру покарання, аніж панівні шкільні напрямки моральної філософії. Також і Мольєр у передмові до «Тартюфа» переконував, що в найсильніших засобах морального наставляння для покращення звичаїв менше доцільності, ніж у «ridiculum» його комедії: «Докори вислуховують спокійно, а з насмішкою не можуть змиритися. Поганою людина погоджується бути, але бути смішною не хоче». Претензія на те, щоби публіку класичної сцени засобами трагічного або комічного катарсису піднести до вільної рефлексії, а відтак — до автономної та відкритої інстанції морального судження, була водночас і найсильнішою провокацією церковної ортодоксальності. Відкидання цієї претензії як неправомірної є найсильнішим аргументом для її (ортодоксальності) критики, — навіть, якщо часто вона ховається за поверховими закидами до театру, що той, мовляв, руйнує звичаї. Скажімо, Бурдалу в своїй «Проповіді про лицемірство» говорить про зухвальство Мольєра, який зважується висловлювати судження

---

[1] Див.: *Harth.* — 1970. — С. 159—179.

[2] Корелятом відомої тези «Юрисдикція сцени починається там, де закінчується сфера світських законів» із твору Шилера «Сцена, розглядувана як моральна установа» («Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet») 1784 року (Schillers Werke. — T. 11. — С. 91) є цитований уривок зі вступу до п'єси «Злочин через втрачену честь» 1786 року. — Schillers Werke. — T. 2. — С. 192.

про лицемірство, хоча знищення зла й не належить до його компетенції. Бурдалу тут виходить із переконання, що лише християнська інстанція може розрізняти правдиву та фальшиву благочестивість; а Мольєр, відповідно, лише породжує сум'яття й, зрештою, висміює найсвятіші речі[1].

Та проникливість деяких критиків загроженої ортодоксальності звертала увагу й на зворотні сторони катарсичної ідентифікації, випереджуючи аргументи, що згодом з'являться в просвітницькій критиці. Хіба ж оманлива сила ілюзії не протистояла утверджуваному моральному впливу? Хіба емоційна участь в уявній долі героя не може знову переходити в насолоджувальну ідентифікацію із зображуваними стражданнями? Вже згадуваний аргумент Русо, що, мовляв, дедалі більша ілюзійність може потай перетворити початкову відразу глядача до зла на симпатію до Федри[2], зумів пояснити Босюе в своєму «Трактаті про хіть», і його тлумачення нині назвали би психоаналітичним. Емоційна ідентифікація з трагічною героїнею може пробудити давніші або витіснені потреби, давши змогу публіці, виходячи з її власних страждань у відповідь, потай грати з кимсь чужу роль: «On voit soi-même dans ceux qui nous paraissent comme transportés par de semblables objets: on devient bientôt un acteur secret de la tragédie; on y joue sa propre passion; et la fiction au dehors est froide et sans agrément, si elle ne trouve au dedans une vérité qui lui réponde»[3].

Емоційна співучасть глядача комедії може набути іншої форми, що вже не даватиме змоги повернутися до вільної моральної рефлексії. Солідарний сміх над «нерозважливістю» скнари, «уявно хворого» чи мізантропа не обов'язково провадить до того, що Й. Ритер називав «позитивізацією негативного», — себто до заспокійливого бачення, що в комічній поведінці певних типів характеру панівна норма суспільного глузду розкривається як самовільна, ні до чого не прив'язана й варта висміювання[4]. Солідарний сміх може виродитися і в просте висміювання, яке перетворюватиме комічну фігуру на «одурений об'єкт чужого сміху, зазвичай поєднаного зі смутком[5]», який даватиме глядачеві змогу знайти втіху в помилковому усвідомленні власної переваги. Й нарешті, пише Варнінг,

---

[1] «Et voilà, chrétiens, ce qui est arrivé, lorsque des esprits profanes, et bien éloignés de vouloir entrer dans les intérêts de Dieu, ont entrepris de censurer l'hypocrisie, non point pour en réformer l'abus, ce qui n'est pas de leur ressort, mais pour en faire une espèce de diversion dont le libertinage put profiter, en concevant et en faisant concevoir d'injustes soupçons de la vraie piété par de malignes représentations de la fausse» [«І ось, християни, що сталося, коли люди, наділені блюзнірським розумом і далекі від прагнення увійти в інтереси Бога, заходилися критикувати лицемірство, але не на те, щоб виправити надуживання, бо це не належить до їхньої компетенції, а щоб зробити з цього своєрідну диверсію, якою може скористатися атеїзм, вигадуючи і спонукаючи вигадувати несправедливі підозри до щирої побожності внаслідок злостивих зображень нещирої»]. Цит. за вид.: *Hervieux.* — 1911. — С. 332.

[2] Див. розділ 4 А.

[3] [«Ми бачимо самі себе в тих, що видаються немов захопленими схожими об'єктами; ми одразу стаємо потаємними акторами трагедії, граємо в ній власні пристрасті; зовнішня вигадка буде холодна й не даватиме втіхи, якщо не знайде в душі істини, яка відповідає їй»]. Paris. — 1879. — С. 127.

[4] *Ritter* (1940) у своїй відомій тезі спирався на інтерпретацію Мольєра В. Краусом (*W. Krauss.* — 1949), який вбачав амбівалентний вплив комічних характерів насамперед у тому, що вони роблять комізм суспільно нетипової поведінки очевидним, чим водночас ставлять під сумнів претензію цього суспільства на природність узагалі.

[5] *Hegel.* Ästhetik. — 1955. — С. 1103.

солідарний сміх може перейти в архаїчний сміховий ритуал, що скидатиме великих мономанів Мольєра зі сцени, іншими словами, — відлучатиме їх від суспільства «здорового глузду»[1].

ґ) Іронічна ідентифікація

Під іронічною ідентифікацією слід розуміти рівень естетичної рецепції, на якому глядачеві або читачеві лише окреслюють очікувану ідентифікацію, аби потім зробити її об'єктом іронії або ж узагалі відкинути. Такі процеси іронізованої ідентифікації та руйнування ілюзій слугують тому, аби вирвати реципієнта з його нерефлексивного ставлення до естетичного предмета, спонукавши його до естетичної та моральної рефлексії. Вони можуть спрямовуватися й на те, щоб активізувати його естетичну діяльність, давши усвідомити йому передумови фікції, неназвані правила гри рецепції або ж альтернативні можливості тлумачення. Та вони можуть призвести й до того, що естетичне ставлення буде поставлено під сумнів через його заперечення або ж моральну провокацію.

Взаємодійні взірці досвіду естетичного сприйняття, які суб'єкт сприймання та насолоди мистецтвом може вивільнити через такий процес для власної діяльності, в часи Просвітництва виходять на літературній сцені на передній план (мова про такі вершинні твори тієї епохи, як «Тристрам Шенді» Стерна або «Жак-фаталіст» Дідро); в XIX столітті вони є противагою до віри в прогрес і прагнення до розваг дедалі більш комерційної буржуазної літератури; а від часів Другої світової війни домінують як форма протесту авангардного мистецтва проти маніпульованого вжитку та ідеологічного застосування. На сучасному етапі найпоказовіше їх можна б обґрунтувати на матеріалі творчості Макса Фріша, в романах і п'єсах якого в найрозмаїтіші способи поставлено проблему перейнятої та запереченої, накинутої та відкинутої, ідентичності. Але варто знайти хоча б один прояв цих взірців взаємодії в давніших епохах — коли вони ще не були в центрі уваги. Адже нормативність героя починає проблематизуватися не лише в літературі, відколи сам герой, після приходу автономного індивіда (водночас і як символ його занепаду), може з'являтися в статусі модерного «героя» ще тільки в лапках. І стається це відповідно до ніде офіційно не затверджених, та все ж загально-дотримуваних правил. Якої ж форми набуває іронічна ідентифікація, якщо її нормативним полюсом протилежності є цілісний взірцевий герой (вже без лапок), і якщо форма індивідуальності як суб'єктивна протилежність ще також відсутня[2]?

Іронічна ідентифікація, яка в пізніших епохах стає протилежним полюсом до норм періодично відновлюваної, афірмативної античності, в Середньовіччі проявляється як протилежність до героїчного ідеалізму лицарського епосу та роману. Найчастіше вона бере тон веселої сатири й лише в крайніх випадках доходить до цілковитої серйозності запереченн-

[1] Komik und Komödie als Positivierung von Negativität // Poetik und Hermeneutik VI. — С. 341—357.

[2] Тут я покликаюся на приклади з середньовічної літератури і для пізнішої гуманістичної традиції відсилаю до своєї інтерпретації травестії Вергілія. — 1977а. — С. 267.

ня. Найпоширенішим випадком є іронізація героя — коли його з безсумнівно взятої епічної ідеальності опускають у реальність буденного буття. Втіха, яку приносять читачеві такі тексти, породжена впізнаванням ідеальних норм героїчності в комічній обгортці; вона викликана не так тим, що її цінність поставлено під сумнів, як тимчасовим визволенням із-під її авторитету. Читач, звільнившись від своєї адміративної ідентифікації завдяки іронічному представленню, може сміятися над поведінкою героя у винятковому становищі, тоді як за вимогами епічної серйозності від нього очікували би благоговіння. Коли знаменитий лицар Вільгельм у «Чернецтві Гійома» змушений покинути свою колишню героїчну стезю й піти в монастир, де його героїчна велич постійно вступатиме в конфлікт із малим розмахом чернечого «vita contemplativa» («споглядального життя»), то об'єктом сміху тут щоразу стають монахи. Тож, зрештою, навіть у негероїчному винятковому становищі лицарський етос залишається найвищим і незмінно панівним ідеалом. Аби осміяти самі лицарські норми, в літературі XII століття з показовою охотою вдаються до захисних шат травестії. Коли в «Романі про Райнеке-лиса» півень Шантеклер із самовпевнено-блазнівськими гордощами виходить назустріч своїй боязкій «дамі», «безстрашно» займає небезпечний форпост із купи гною, та, побачивши страшний сон, як його хапають, миттєво тікає в курятник, то цей епізод пародіює не лише пророчу мрію високого епосу. Тут під іронічним прицілом опиняється сам епічний герой: те, чого лицар, здається, ніколи не мав — страху за власне життя (властивого всім істотам), — тваринний епос пародіює через миттєве «вивітрювання» героїзму Шантеклера[1].

Як й ідеальність лицарського епосу, що підноситься над усіма вадами людської істоти, так й ідеальність куртуазного кохання із його кодом досконалої поведінки врівноважується вже в часи свого розквіту іронізацією та пародіюванням, що давало читачеві змогу вільно насолоджуватися дистанцією до абсолютної висоти «fin' amor» («ідеального кохання»). Сюди належать такі жанри, як «sotte chanson» [дослівно — «безглузда пісня»] або ж непристойний вірш-шванк (Versschwank), в яких досконалу сублімацію куртуазного еросу просто змінено на його пряму протилежність, оголювану в сексуальній або скатологічній драстичності. Проміжний рівень поміж екстремами — захоплення досконалим коханням і безперешкодний сміх над неуникним статевим інстинктом — рідко трапляється в літературі. Знаходимо його в постаті героя, недолугість якого не висміюється в прямому сенсі, а радше апелює до співчутливої посмішки обізнаної з усіма жанровими конвенціями публіки. Бурлескним варіантом такого героя є Окасен — безпорадний, та впевнений ловелас, якого своїми героїчними чеснотами постійно перевершує його кохана Ніколет; ледь не в останню мить він пробуджується до дій, і після випробувань у казковій країні Торлор віднаходить очікуване казкове щастя постійних любовних радощів. Його піднесеним варіантом є Ланселот — екстатичний закоханий, який не може відмовитися від своєї захопленості й у найнедоречніших ситуаціях, тож постійно перебуває на межі сміховинності, здобуваючи водночас дедалі більшу симпатію в читача.

---

[1] Докладніше див. у вид.: *Jauß*. — 1959. — С. 97, 226.

Розрив із очікуваною ідентифікацією стається тут вже на початку пригод, через нечуваний для тогочасної авдиторії переступ табу — «осідлання» воза. Скандал довкола факту, що той, кого названо «chevalier de la charrette» [«лицар воза»], є ніким іншим, як обранцем, а відтак і рятівником загроженого артурівського суспільства, знаходить свою емоційну противагу в не менш екстремальних випробуваннях, які вимагають від надміру досконалого дамського *лицаря відмовитися* заради коханої від комічності. Адже екстатичний ловелас, який мало не впав із коня, помітивши загублений гребінець із золотою волосиною Ґвеневри, або ж який під час турніру спрямовує свої сліпі удари в протилежному напрямку, так і не знайшовши в собі сил відвести погляд від коханої, лише для не надто розумної особи буде мішенню для насмішок і сарказму; в дедалі ж ширшому солідарному колі розумних він викликатиме посмішку співчутливої ідентифікації[1]. В добре дозованій зміні ставлень поміж здивуванням і розчуленням, захопленням і співчуттям відбувається поступове відновлення відкинутої ідентифікації; для вишуканого ж та освіченого читача це буде водночас вказівка на те, до чого *може призвести* максимальне втілення ідеальної норми *fin' amor*; й нарешті на сентиментальній вершині пригод, коли Ґвеневра погоджується вислухати Ланселота (за умови, що йому дається лише один шанс), відновлюється й найповніше потверджується претензія кохання на абсолютність.

Таке «restitutio ad integrum» [відновлення початково стану] повністю відсутнє в творі доби високого Середньовіччя, що не лише тимчасово відсуває панування як героїчної, так і куртуазної ідеальності, а й категорично відкидає його. Мова про «Roman de Renart» [«Роман про Райнекелиса»], написаний близько 1176 року. Всі пригоди цього лиса, найголовнішого предка всіх сучасних антигероїв, позбавляють можливостей ідентифікуватися з досконалим героєм і закоханим. Тут травестію використано для того, щоб через етичні характери тваринних постатей та образ їхнього царства, керованого королем Ноблем, виопуклити неідеальні сторони людської природи та феодального суспільства (що в ідеалізмі лицарської та придворної поезії замовчувалося). Середньовічний *антигерой* здійснює цю іронічну редукцію, викриваючи своїх противників, доводячи через ряд ситуацій, що їхнє лицарство є не більш ніж претензією; їхні ж людські слабкощі та приховані риси він використовує, щоби перехитрити їх самих. Та в такий спосіб він ставить під сумнів і самі принципи феодалізму. Судовий процес проти Райнеке за звинуваченням у перелюбі з кумою та численних інших злодіяннях ніяк не може завершитися: щодо його справи розпочинається конфлікт між світськими нормами «amour courtois» [«куртуазного кохання»] та канонічним правом, і найвища феодальна судова палата розпадається на партії. Вироку нема й нема; це тягне за собою все нові й нові процеси, з яких хитрюга, всупереч усім лицарським і куртуазним уявленням про справедливість, виходить неушкодженим. Але для того, для кого всі ці хитрощі негероїчного «героя» є лише розвагою, кого не дратує порушення завжди дотримуваної поетичної *справедливості*, імпліцитно визнає, що ідеальність старого епічно-

[1] Процес співчутливої ідентифікації нібито запрограмовано в розповідь, що можна відчитати в уривках, які зумисне нагадують про дедалі більше коло солідарних. Пор.: Lancelot. — pp. 1817, 2212, 2594–2606, 2772 тощо.

героїчного світу втратила свою цінність і відтепер уже не є актуалізованою літературною фікцією в далекому горизонті відстороненого минулого[1].

Якщо би взятися за написання історії антигероя, то ця перемога шельми над героїчним етосом лицарського світу була б у ній саме тією межею, за якою роман (жанр у своїх вершинних зразках переважно іронічний) знаходить свою вихідну позицію в запереченні заданої ідеальності — «трансцендентної батьківщини» героя (Лукач). Сервантес загострив іронічне співвідношення між епічною ідеальністю та актуальною романною дійсністю до антиномії химерного минулого, яке переживається лише в свідомості «героя», та теперішнього, свідомо актуалізувавши цю антиномію фабулою про подвиги останнього лицаря. Якщо, згідно з Ортегою-і-Гасетом та Лукачем, новітній роман після цього видобуває свою поетичну субстанцію з критики й деміфологізації заданої та затвердженої як беззаперечного порядку ідеальності, то з цим жанрово-історичним процесом змінюється й естетичне сприйняття читача. Читач змінюється водночас із Дон Кіхотом. Адже, як запізнілий герой, Дон Кіхот, самотній і не зрозумілий іншим, той, хто намагається протиставити химеру лицарства ворожому довкіллю, сам є читачем par excellence — читачем, якого більше не задовольняє його рецептивна роль, який ставить собі за мету зробити прочитане кодексом власної поведінки, який невтомно оживляє перед очима не-читачів екстази читацького задоволення і, маючи вигадливу уяву, вміє як геніальний інтерпретатор протистояти бідності довколишнього світу, навіть коли реальність щоразу й суперечить його сподіванням та бажанням.

Задля дидактичної мети — вилікувати реального читача, що вже не може ідентифікуватися з глупотою Дон Кіхота, й позбавити його хворобливої залежності від читання старих лицарських романів, — Дідро, вслід за Стерном, розпочинає іще один впливовий процес. Якщо Сервантес поміщає історично застарілого героя на місце сучасного дієвого та інтерпретативного читача, то Дідро робить «героєм» свого роману читача в процесі читацької насолоди, від якого тепер вимагають активного рефлексування. В «Жакові-фаталісті» читач роману як персонаж із певною запрограмованою роллю діє поряд із двома протагоністами; ставлячи запитання, він також приєднується до оповідача, постійно конфліктує з власними сподіваннями, засвідчуючи цим власну наївність: «Справжнім дурнем у Дідро є не Жак, а читач, що уявляє себе в безпеці традиційної романної майстерності. Замість інтерпретаційної фантазії героя, до абсурду тут доведено інтерпретаційну фантазію читача»[2]. В романі Дідро зумисне введено фіктивну роль традиційного читача, аби завадити реальному читачеві ідентифікуватися з ним, вказуючи таким чином на його власні упередження, активізуючи його самокритичну рефлексію та звертаючись до нього як до інстанції, що може висловлювати судження з великих питань роману, які оповідач залишає невирішеними (фікція та дійсність,

---

[1] Про це див.: *Jauß*. — 1977. — Розділи I 7 («Tierdichtung als Schwelle zur Individuation» [«Тваринний епос як межа індивідуації»]), II і III (про «Rainaldo e Lesegrino», італійського епігона, який акцентує на несумісності старого феодального світу з негероїчним ідеалом сучасного ремесла: в останній витівці шельми-лиса старий Райнеке працює на полі, й стара шкапа дурить його з оплатою за працю).

[2] *Warning*. — 1975. — С. 471.

пан і слуга, свобода й необхідність), — аж до вставних новел, кожна з яких завершується в казуїстиці буденного життя.

В XIX столітті естетичне сприйняття на рівні іронічно заперечуваної ідентифікації отримало нові можливості завдяки зміні розповідної техніки, парадигматично розробленій в романі Флобера, а також у його роздумах, висловлених у листуванні. Відмова від постаті всезнаючого оповідача призводить не лише до того, що читач сам має формувати, а не рідко й зважуватися на одну з численних можливостей тлумачення. Відтепер його можуть безпосередньо, без попередньої підготовки та тлумачного посередництва оповідача, поміщати в чужий горизонт сприйняття зображуваних персонажів. Він муситиме робити висновки про їх (персонажів) незвичайність, розрізняти їхні ілюзії та приховані наміри; до того ж, поступово він доходитиме висновку, що чужа свідомість, у світі якої він nolens volens опинився, перевершує його готовність ідентифікації або ж і взагалі шокує його відчуття. Вже Бодлер у вступі «Au lecteur» [«До читача»][1] іронічно заохочував читача романтичної лірики, для якого «Квіти зла» стали руйнацією горизонту сподівань і позбавили можливості бути свідком незвичайних митей і піднесених почуттів поета, не зволікаючи, ставати «mon sembable — mon frère» [«подібним до мене — братом моїм»]. Це *понижувало читача до статусу* лицеміра («hypocrite lecteur» / «лицемірного читача»), змушуючи ідентифікуватися зі спліном «брата» й каталогом його аж ніяк не повчальних вад.

Література XX століття вичерпала методи іронічно заперечуваної ідентифікації не лише на піку популярності авангардистських експериментів. Тоді, скажімо, коли прихильному читачеві Жана Жене було нав'язано роль «voyeur» («глядача»), аби через шок обмеження ідентифікації (Identifikationsvorbehalte) кинути виклик його рефлексії; або ж, як у «La Jalousie» [«Ревнощах»] Роб-Ґріє, коли його включено до повністю іманентної свідомості, через яку він міг із несподіваною проникливістю бачити, переживати класичну емоцію ревнощів лише «через мотив». Та поступово цими прийомами почали користатися й другорядні жанри, — наприклад, кримінальний роман. Читач таких романів звик довірятися уявним небезпекам і страхам під надійним заступництвом сучасного героя — детектива; тепер же, цілком імовірно, йому з жахом доведеться усвідомити, що на історію вбивства він має дивитися з позиції злочинця[2]. Може дійти й до того, що, як у романах Буало та Нарсежака, йому доведеться співпроживати (miterleben) долю, яку він досі холоднокровно розглядав із протилежного боку. Точка зору жертви є крайньою можливістю подарувати читачеві останню певність, не піддаючи його постійному нагнітанню страху, який може, втім, перейти в особливу естетичну втіху: «В кон-

---

[1] C'est l'ENNUI! — L'œil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!

[«Це НУДЬГА! В оці сльоза бринить несамохіть, / Він марить про ешафоти, курячи кальян. / Ти знаєш, читачу, цього тихого монстра, / Лицемірний читачу, подібний до мене, мій брате!»].

[2] «Власне, тепер ти свідок вже не відновлення колишнього порядку, а дивовижної колосальної зміни». *Велерсгоф про кримінальні романи* Патрисії Хайсміт (Patricia Highsmith) // *Wellershof.* — 1973. — С. 112.

тексті історії ти беззахисний, як (жертва), і мусиш переживати з нею страхи поступового втілення світу, що, звісно, теж є поетизацією. Адже поезія також є витонченим нюансуванням, яке з'являється, коли зникає будь-яка певність і можливість висловлювати судження про добре знані речі»[1].

Без відповіді залишається і запитання, яким чином на рівні іронічної ідентифікації норморуйнівне сприйняття, що робить рефлексію вільною, може не досягнути своєї мети, звівшись лише до ущербного естетичного відношення. Сюди належить і добре знаний, в нашому столітті дедалі активніший процес, що відбувається в авангардистському мистецтві. Внаслідок комерціалізації воно, здається, потрапило в замкнене коло продукування, спровокованої потреби та споживання: шокова новизна, відчуження, що не може приносити насолоди, дратівна багатозначність швидко переходять у спровокованого читача або глядача в нову звичність рецепції. Як наслідок, невдовзі відкидувана ідентифікація почне здаватися йому скандалом, що може приносити насолоду[2]. Іншим крайнім полюсом є вимоги експериментального мистецтва до історичного виховання, вивчення техніки інтерпретації або терпеливості в розшифруванні, задовольнити які може лише езотеричне коло реципієнтів. Зневаження розповідних функцій може перерости в беззмістовний мовний експеримент, втрата об'єкта — в монотонну аскезу сприймання, багатозначність — у дезорієнтацію будь-якого розв'язку[3]. З усім цим нерідко втрачається остання крапля читацького інтересу, особливо потрібного, коли читача спонукають стати головною дійовою особою — інакше кажучи, виступити на захист порожньої ідентичності «відсутнього» героя або ж діяти як автор. Межу естетичної байдужості не можна переходити безкарно. А пролягає вона там, де читач або глядач мають самі знаходити еквівалент до запереченої естетичної насолоди, а відтак знаходити й відсутній зустрічний естетичний імпульс, що спонукав би віддати перевагу рефлексії, якої від нього сподіваються, над іншими діями.

Коли ж після «відходу героя» та «смерті автора» читачеві все-таки намагаються накинути ідентичність, іронія відкинутої ідентифікації входить у комунікативний вакуум. Радіоп'єса Клода Ольє про «смерть героя»[4] вивела з цього радикальні наслідки, що виявилися дещо фатальними для літературної та революційної програми групи «Tel-Quel». Читач, який прагне тут уважніше розпитати автора про зникнення «героя», ва-

---

[1] Там само. — С. 125.

[2] *Starobinski.* — 1970. — С. 57: «Quand l'écart est à la mode, quand il est lui-même devenu tradition, l'auteur du 'Grand Ecart' ne dévie guère: c'est Antonin Artaud, volens nolens, qui fait figure de héros littéraire … Encore le succès d'Artaud, la façon dont il a été accepté comme chaman de notre époque, les commentaries dont il a été entouré tendraient-ils à prouver que le scandale de son apparition correspondait à une attente assez généralement éprouvée» [«Коли відхилення в моді, коли воно саме стає традицією, автор «Великого Ухилу» не відхиляється: саме Антонен Арто, хоч-не-хоч, становить постать літературного героя… Але чи успіх Арто, прийняття його, наче шамана нашої доби, коментарі, які він породив, справді доводять, що скандал його появи відповідав поширеним сподіванням?»].

[3] Пор.: *Wellershof.* — 1973. — С. 48: «Білий шум є іншим межовим випадком поетичної невизначеності. Він трапляється, коли на площині — як кінцева стадія процесів редукції — залишається лише позаконтекстуальне невідрефлексоване слово (…). Невизначеність переходить тут у пустоту, перетворюється в Ніщо та Все містичного занурення».

[4] Про це див.: *Harth.* — 1970.

жає, що тепер він готовий до продуктивного читання. Тож він починає застосовувати те, що вивчив у школі автора, до вуличної реальності за вікном. Коли він у такий спосіб береться «відчитувати реальність», мимоволі йому доводиться взятися за опис приходу вбивці до власного дому: він починає розповідати історію власного вбивства так, ніби йдеться про літературну фікцію. Старанний учень, що якнайдосконаліше ідентифікує себе з літературним взірцем — із власним, хоч і літературним, вбивством. Вслід за смертю ідеального читача, який відтворив попередню смерть літературного героя, приходить і смерть літератора: вчителя, як і його надто здібного учня, наприкінці знищує той самий вбивця. Наприкінці залишається лише свідок п'єси, який все це слухає і який може зробити з цієї історії висновки, що авангардистський принцип, мовляв, «головною особою є читач», потім автор і — last not least — сам слухач, уже неактуальний. Адже він, як останній у цьому ланцюжку заперечень, міг би уникнути страху перед власною смертю, якби мав алегоричний розум і поділяв із середньовічним читачем віру, що сенс смерті як героя, так і читача й автора — в їх майбутньому воскресінні. Або ж, іншими словами: якби "tabula rasa" була найкращим добривом для нової продуктивності, то це автодафе негативної естетики давало б право на найкращі сподівання щодо революційного мистецтва майбутнього, що сформувало б нову солідарну спільноту.

В. Комунікативна функція фікційного

Поновлення питання про естетичне сприйняття, його історичні вияви та функції в життєвій практиці означало й повернення до класичної проблеми естетичної теорії, яка досі поставала лише в міждисциплінарних дискусіях. Маю на увазі співвідношення вигадки (фікції) та реальності. Це запитання спонукало дослідників знову замислитися над тим, як відмовитися від протиставлення вигадки та дійсності (де перший елемент бінарної опозиції розуміється як «інший світ»), а подивитися, натомість, на інше: *що саме* фіктивне — як інше щодо дійсності — дає змогу пізнати, передати через суб'єктивний світ іншого й що може розповісти про «вже-не-дійсне» історії. Показовими в контексті «зміни парадигми» є поставлена в «Акті читання» Вольфганга Ізера вимога «замінити онтологічний аргумент функціоналістським, а фікцію та дійсність розуміти не як відношення буття, а як відношення повідомлення / передачі»; а також теза Штірле 1975 року про те, що фікція не є ані відображенням світу, ані зображенням зовсім Іншого як світу, а лише «горизонтом світу». Ця «зміна парадигми» у Франції проявилася також у медієвістиці як кон'юнктура «уявного», а пізніше поновилася в дискусії про «функції фікційного» (Poetik und Hermeneutik X)»[1]. Три наступні нариси було написано саме для цього семінару; я включив їх у цей том, щоби пояснити, чим літературна герменевтика може прислужитися проблемам історичної генези фікційного, походження уявного від досконалого та здатності фікції як форми представлення та відображення історичного досвіду.

1. До ґенези поділу на фікцію та реальність

Хоч би яким очевидним здавалося визначення фікційного як недійсного, розгляд його як автономного утворення, що розуміється в протиставленні до дійсного світу, позірно онтологічне протиставлення фікції та реальності було ще дуже далеким для світорозуміння попередніх епох.

Ретроспективний літературно-історичний огляд засвідчує, що давніші літератури європейської традиції ще не розділяли фікцію та реальність, новітній же час став часом початку й втілення цього розмежування в багатьох аспектах. І в античній літературі, й у часи появи літератури,середньовічної, та й довгий час після цього, ще не існувало такого очевидного для нас розмежування дійсності та вигадки; в обох випадках воно стало результатом пізніших зіставлень. Тому не-розмежування вигадки та дійсності на ранніх етапах літератури є аспектом їхньої відчуженої щодо нас дистанційованості. Наскільки мені відомо, ми ще мало знаємо про час, причини, суспільні та психологічні передумови зародження самого поняття фікції, з яким пов'язане і наше розуміння фікційної поезії.

---

[1] *Iser.* — 1976. — С. 87; *Stierle.* — 1975 a. — С. 378; франц. дослідження: *D. Poirion.* Le merveilleux dans la literature fr. du MA, — Paris, 1982 // PUF. Que sais-je?. — 1982); тут відсилаю до виступів «Poetik und Hermeneutik X».

М. Фурман і В. Паненберг обґрунтували припущення, що думка фікції як у грецькій, так і в біблійній традиції вперше з'являється як інструмент критики. Якщо в епоху Гомера історія та міф, природа й надприродні сили ще нерозмежовані, то ця смислово-духовна єдність розпалася на фікцію та реальність тоді, коли Ксенофан уперше засуджує уявлення поетів про богів як надто людські (інакше кажучи, пояснює їх як фікцію в сенсі проекції); те ж саме відбувається і в Старому Заповіті, коли Ісая осміює культове вшанування ідолів як просте творіння людських рук. Спільним для обох цих традицій є уявлення, що те, що «сприймається як фікційне (себто створене людськими руками) втрачає свою божественну чесноту та істинність»[1]. Утім, подальший розвиток християнської літератури не визначається лише напругою між фікцією та натхненням. В цій літературі на передній план виходить нова, третя, категорія, про яку в теоретичному аспекті дізнаємося ще з Аристотелевої «Поетики»; в естетичній же практиці вона з'являється в еліністичній комедії та романі Геліодора. Маю на увазі категорію «правдоподібного» / «ймовірного» (das Wahrscheinliche). Якщо є історичний шлях, на якому література й мистецтво компенсували паулінівське «мати, ніби не маєш» і відновили та виправдали супроти фікційного світу світ «поцейбічний» (Diesseitswelt), земний, який християнство якщо й не знищило есхатологічно, то принаймні заперечило[2], то мені здається, що це нове відношення до дійсності найкраще засвідчене історією слова *verisimile* [правдоподібний].

Поняття *verisimile,* що, як пише Ганс Блюменберг, уперше ввів Цицерон у своєму курсі[3], без сумніву, вже передбачало розмежування вигадки й правди. Адже свою протилежність воно передає через метафоричну двозначність «вигляду назовні» (Hervorschein) / відображення (Abglanz) та простої видимості (Schein) / ілюзії (Trugbild) істинного. Позитивне значення, піднесене «платонівським залишком», розвивається з поняття *eikós* [зображання] в Аристотелевому поясненні трагедії. Воно — як можливе й загальне (на противагу колись дійсному та особливому) — мало слугувати тому, щоби надати фікційній поезії перевагу над фактологічним історіописанням. З іншого боку, згадані жанри еліністичної літератури відповідають негативному значенню фікційного як лише вигаданого, породженого фантазією, зрештою, того дивовижного, при якому миришся із малоймовірністю. Пізніше, в процесі поступового присвоєння світу естетичного досвіду в модусі фікції, правдоподібне — кажучи словами М. Фурмана — розпалося на дві функції — засвоєння світу (Welterfassung) та звільнення (від) світу (Weltentlastung). Розмежування обох функцій правдоподібного можна помітити і серед переліку винятків в Аристотелевій поетиці. Якщо, згідно з Розділом 24/25, неможливе, яке є

---

[1] *M. Fuhrmann.* Wunder und Wirklichkeit // Доповідь на «Poetik und Hermeneutik»; *W. Pannenberg. Das Irreale des Glaubens* // Vorlage zu «Poetik und Hermeneutik». Після цього з'явилася праця В. Рьослера: *W. Rössler.* Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike // Poetica. — 12. — 1980. — С. 283—319.

[2] Згідно з тезою, висловленою Одо Марквардом у його доповіді на «Poetik-Hermeneutik X» «Мистецтво як антифікція» («Kunst als Antifiktion»).

[3] «Paradigmen zu einer Metaphorologie». — Bohn, 1960. — С. 89, далі — С. 88: «Безсумнівно, що коріння метафори — в амбівалентності античної риторики: промовець може дозволити істинному «з'являтися» в його законному блиску, але він може також дозволити не-істинному «виглядати так», як істинному».

правдоподібним, має перевагу над можливим, яке є неправдоподібним, то правдоподібне (себто те, що вважається неможливим) все ж має бути по-тверджене через щось загальне («намір зображати кращу» або «загальну думку», 1461 b). Та вибраний для цього правила приклад показує, натомість, «платонівський залишок» в Аристотелевому понятті правдоподібного (*pithanón*): «І якщо видається неможливим, щоб існували такі люди, якими їх змальовував Зевксис, то він їх змалював кращими; отже, зразкове має перевершувати дійсність!». Іншу функцію правдоподібного Фурман оцінив на найдавнішому репертуарі «тривіальної» літератури «ерзац-світу», зорієнтованої лише на розвагу, і, здається, його оцінка надто негативна. Тут ідеться про естетичний предмет, який не лише перевершив реальність через фантастику, а й може протиставити цій реальності інший, хай навіть лише й вигаданий, світ, що тягне за собою і зміну в ставленні публіки — насолоду усвідомленою вигадкою, неправдоподібністю, з якою можеш миритися або ж, послуговуючись популярним нині формулюванням — «willing dispension of disbelief» [добровільне вивільнення недовіри]. Поза моєю компетенцією, втім, залишаються, деякі запитання. Перше: чи таке позиціонування, яке могло б стати очевидним у контрасті казкового та правдоподібного, потверджується рецепцією еліністичної літератури, чи нам слід приймати його на віру? Друге: чи на цьому етапі вже може існувати можливість нового освоєння світу через звільнення (від) світу?

Що ж до літератури християнської ери, то нема нічого несподіваного в тому, що спершу вона мала утвердитися як анти-фікція, до того ж, майже всупереч естетиці вірогідного (така тривала затримка в рецепції аристотелівської поетики, вочевидь, не є звичайною випадковістю традиції). Мистецтво, прагнучи відповідати трансцендентності християнської віри, мало надавати незримій або прийдешній (у кожному разі, ірреальній) правді ступінь достовірності, супроти якої будь-яка правдоподібність зримого, буденного, світу блідла б до рівня «немовби» (Als-ob), якщо взагалі не до ілюзії. Найвиразніше це показує Фурманова інтерпретація християнської легенди про сімох сплячих юнаків через різкий перехід від буденного досвіду до вищої дійсності дива Лазаря: знак Бога (*visio*) потверджує воскресіння плоті, підносить до найвищої певності те, в що доти неможливо було повірити (Мальхуса звинувачено в брехні — *fingere*), й водночас зводить правдоподібність буденної дійсності до простої видимості. Типовий для християнської агіографії приклад, вочевидь, випадає з естетитики *verisimile*, адже очевидність дива воскресіння не може походити зі (сподіваного) можливого (не кажучи вже про фікцію, з якою довелося миритися). Та неможливо пояснити це й через згадані Аристотелеві параграфи про винятки; адже диво в християнському розумінні не потребує потвердження неймовірного через загальне (чи, тим паче, через загальну думку): істинне трансцедентності пропускає через чисту ірреальність усе правдоподібне й час від часу перетворює реальний світ на світ «немовби».

Так література християнської ери насамперед викорінила «платонівський залишок» із правдоподібного[1], перетворивши фікційність на ілюзорність, а водночас на естетичність (себто на зачарування прекрасною

[1] Пор.: *Blumenberg*. — Там само. — С. 92 про Лактанція; Августин, натомість, знову підніс цінність «платонівського залишку» (С. 93).

видимістю язичницької поезії), розвинула не лише агіографічний канон трансцедентності, а й літературні форми антифікції (такі, як повчальне, співчутливе або взірцеве)[1]. Втім, платонівський залишок було частково реабілітовано полем зображення *eikós*, *imago* та *imaginatio*, коли християнська література й мистецтво знову піднесли цінність заперечуваного земного світу як знаку Божого творіння. Симптоматичною для цієї зміни є теологічна естетика шартрського платонізму; в цей час літературний процес показово розгалужується, адже поезія латиною та космологічний епос — як пише Одо Марквард — обирають шлях онтологізації, література ж народною мовою, як і романи артурівського циклу, рухаються в напрямку фікціоналізації. Невдовзі після цього в «Poetria» Джона Гарландського (Johannes de Garlandia), а також в інших текстах Аристотелеве поняття правдоподібного знову виринає в тріаді, що є важливою для середньовічної генези фікційного, адже потверджує його визнання чи принаймні стерпне до нього ставлення[2].

Про цю зміну епох у дванадцятому столітті варто згадати, якщо заходить про питання, коли і як могло заявити про себе це розмежування вигадки й дійсності в середньовічній літературі. Йому передувало таке розуміння дійсності, яке, на противагу античному уявленню *про миттєву* очевидність людської свідомості, можна охарактеризувати через виокремлення імовірного / правдоподібного (Wahrscheinliche) від того, що є істинним (Wahre) для християнського вірного, навіть коли це істинне й суперечить фактам. Найвідомішим і найдивовижнішим для нас доказом цього є неймовірна кількість фальсифікацій як у культі святих, так і в документальних свідченнях. Це ставить перед нами дивну апорію, «адже глибока побожність Середньовіччя не викликає жодних сумнівів, і все ж фальшувань тоді було стільки, скільки не траплялося в жоден інший час»[3]. Це небажання розрізняти (Nichtunterscheidenwollen) правдиве й неправдиве, істинне та вигадане до певної міри можна пояснити відмінним уявленням про *aequitas* (рівність) — середньовічним принципом, за яким старий закон є добрим per se, або ж і самовідданим бажанням благочестивих душ побачити і в таких діях «щось із Божого порядку спасіння»[4]. Це для нас настільки ж незвично, як і той факт, що все, збережене в *писемній формі*, все, що передавалося в манускриптах, було для тодішніх людей самоочевидною істиною. І з огляду на таку «істинність», сумніву не піддавали ані правдивість першоджерел, ані різні інтенції релігійних, філософських і поетичних текстів[5].

---

[1] Розділ А 7.

[2] Там запропоновано розрізнення трьох «specis narrationis [наративних типів]»: res gesta, або historia, res fictia, або fabula, res ficate quae tamen fieri potuit, або argumentum. Див.: *Jauss.* — 1977 b. — С. 346; про відокремлення фікції та реальності в XII ст. див. також: *Bloch M.* La société féodale. — T. II. — Pars, 1949. — С. 168: «expressions d'un âge désormais assez raffiné pour séparer de la déscription du réel la pure évasion littéraire» [«...вирази певної доби, відтепер досить витонченої, щоб відокремити від опису реального суто літературні вигадки»].

[3] *Fuhrmann H.* Die Fälschungen im Mittelalter — Überlegungen zum mittelaletrlichen Wahrheitsbegriff // Historische Zeitschrift. — Heft 197/3. — 1963. — С. 537; для прикладу, зі збережених документів Карла Великого майже 100 з 262 «Diplomata» сфальсиковано (Там само. — С. 532).

[4] Там само. — С. 543.

[5] *Lewis.* — 1964. — С. 11.

Історичний факт і тлумачна вигадка часто нерозривно переплетені в історіографії та епосі Середньовіччя. У «Chansons de gestes» [дослівно — «Піснях про діяння». — *Пер.*], що були чи не єдиним джерелом представлення історії для населення (переважно неписьменного), історична подія, що лежала в основі, ставала після легендарної обробки невпізнаваною. Розмежування історичної та поетичної правди є таким нетиповим для цього часу, що навіть Данте у своїй «Божественній комедії» міг вводити у *exempla* (взірці) — своєрідному моральному підсумку світської історії — персонажів із трьох епох: Біблії, античності та християнської сучасності, не враховуючи їхнього походження (сакрального, міфологічного, історичного або ж фікційного). У ряду «великих закоханих» (щоб не казати «хтивих») Тристан (V, 67), як витвір середньовічної фантазії, виринає поруч із такими історичними та міфологічними персонажами, як Семіраміда, Дідона, Клеопатра, Гелена, Ахіл, Парис, а також із Паоло та Франческою — парою закоханих новішої «chronique scandaleuse». В переліку зрадників Мордрет, відомий з романської фікційної літератури лише через невдалий замах на рідного дядька — короля Артура, опинився поряд із реальними злочинцями XIII століття. Або ж шість добрих правителів, які зібралися на Сатурновому небі (Давид, Траян, Гіскія, Костянтин, Вільгельм Сицилійський та Ріпей), Данте, благоговійно підправляючи божественну волю милостивого Творця, впускає до християнського Раю, крім троянця Ріпея, цього другорядного персонажа «Енеїди», про якого Вергілій згадав лише двома рядками[1].

Нерозмежування історичної правди та епічної фікції в «Божественній комедії» (яку сам автор, звісно, не вважав чистою фікцією), стане повністю очевидним лише тоді, коли подумаємо, що під впливом Данте формувалося ставлення авторів і читацької публіки середини XII століття не лише до таких персонажів, як Тристан чи Мордрет, і до романів артурівського циклу (т.зв. «Matière de Bretagne» / «Аннали Бретані») а й, зрештою, до літературної фікції як такої. Розмежування ж літературної фікції та історично-легендарної реальності вперше стається в критиці. Іоан Солсберійський застерігає ченців, що отримують насолоду від історій Артура, Гавейна й Тристана, аби вони не забували, що до спасіння душі провадить лише схвильованість (Ergriffensein) шляхом страстей Христових, а зовсім не сльози, пролиті над долями вигаданих героїв («fabulosa quaedam referunt histriones»), що мають нині такий великий попит[2]. Тоді ж норманський поет Вас, у творах якого натрапляємо на першу згадку про вигаданих лицарів круглого столу, в іронічній формі критикує фікційність «Анналів Бретані»: мовляв, йому випала нагода особисто побувати в чарівному Броселіандському лісі, та нічого незвичайного він там не побачив[3]. У цьому та інших прикладах християнської критики фікційності (fable) новій популярній літературі дорікають уже не лише ілюзійністю (mensonge); виникають також поняття, що позначають принадність

[1] «Cadit et Ripheus, justissimus unus, / Qui fuit in Teucris et servantissimus aequi» [«...упав і Ріпей, з-поміж тевкрів // Найсправедливіший, був-бо він правди найбільший поборник».] (pp. 425—426 II пісні). Укр. переклад Михайла Білика цит. за: *Вергілій.* Енеїда. — Харків: Фоліо, 2003. — С. 61.

[2] Liber de Confessione // Patrologia Latina. — CCVII. — 1088.

[3] Roman de Rou. — pp. 6395.

свідомої вигадки (те-таки «добровільне вивільнення недовіри»), — «дивовижний» (merveille) та «казковий» (songes). Дивовижне в романах артурівського циклу суперечить диву християнської легенди: подія реального світу не перетворюється на знак трансцедентної, вищої, реальності, натомість випадок *aventure* слідує принципові казки, в якій дивовижне — за відомим визначенням Жоля — є вже не винятком, а правилом, згідно з яким дійсність, що видається аморальною, перетворюється на світ казкового сповнення бажань. Казкове бретонських історій в окремих документах описано як спокусу («хто її почув, тому все здається цілісним, — немовби він спав або мріяв»), яку нині ми б назвали денним сновидінням[1]. Тож естетичне задоволення від свідомої вигадки перетворюється на можливість цілковито відійти від мук буденності та історичної реальності, щоби ввійти в світ наївної справедливості та щастя. Адже такі історії тому й тішать, що вони — як описує Деніс Пірамус, їх критик — «позбавляють душу мук, горя і смутку, / дозволяють забути про гнів і біль / і звільняють серце від подальших роздумів»[2].

Інтенція та рецепція «Анналів Бретані», що відрізняються від лицарського епосу «Chansons de gestes» навіть як перший любовний роман цього часу, потверджує середньовічне припущення, що функція звільнення світу цілком може співіснувати з функцією нового світотлумачення. Перший і найбільший автор цієї традиції, Кретьєн де Труа, вже в пролозі до «Ерека та Еніди» (між 1160 та 1170) висловлює вимогу, що з цієї «conte d'aventure» [розповіді про пригоди] треба видобувати «molt bele conjointure» [красиво впорядкований твір]; за аналогією до антитези «matière et sens» [матерія і розум], у пролозі до свого «Ланселота» він натякає на те, що в фікції його розповідей є «sensus moralis» [«моральний сенс»], який вимагає від читача тлумачення літературної фабули. Насправді артурівський роман задовольняє не лише потребу в уявному, «іншому світі» пригод, а й слугує суспільній функції ініціації в лицарське життя та лицарське кохання, що включає і певний ідеал виховання (Bildungsideal). Це звільнення та ушляхетнення фікційного відбувається в час, коли латинські поети шартрської школи уяви відкривають для себе новий простір[3]:

> *O noua picture miracula! Transit ad esse*
> *Quod nichil esse potest picturaque simia veri,*
> *Arte noua ludens, in res umbracula rerum*
> *Vertit in uerum mendacia singula mutat* (I 122-5)*.

Цитату з «Anticlaudianus» (1182—1183) Алена де Ліля слід розуміти в контексті неоплатонізму. Нова «Poetria» використовувала «vis imaginative» [силу уяви] не лише для теологічного та філософського вжитку, а й

---

[1] *d'Arras Gautier.* Ille et Galeron. — pp. 934—936; цит. за: *Rieger D.* Вступ до «Marie de France: Die Lais». — München, 1980 // KTRM. — T. 19, де є також інші подібні документи.

[2] Цит. за: *Rieger D.* Там само. — С. 21.

[3] Див: *Kelly D.* Medieval Imagination — Rhetoric in the Poetry of Courtly Love. — The University of Wisconsin Press, 1978. — особл. С. 26.

* *«О, нові дива картин! Сущим стає те, // Що не може існувати в дійсності, // І картина, імітуючи реальність і захоплюючи новим мистецтвом, // Перетворює тіні речей у речі й змінює брехню на правду»* (лат.).

для поетичного «inventioi» [відкриття]: уяву відтепер сприймають як творчу здібність поета, який за допомогою риторичних фігур, а також із фікційним дискурсом «fabula» може унаочнювати ідеї та архетипи, якими неоплатонівське мислення заселило християнський космос. Перетворення «mendacia singula» [одиничної неправди] на правду можливе, адже «imagines» є чимось більшим, аніж лише фікція, власне, вона — відображення ідеальної реальності позачасових архетипів. Тож уява відповідає високому завданню — втіленню невидимого божественної реальності в речах чуттєвого світу. Алегорична поезія як поезія невидимого спирається відтепер на це нове розуміння уяви, яке — за недавніми свідченнями Д. Келлі — в XIII столітті поети куртуазного кохання переклали на народну мову, а її поетичну техніку утверджували від Гійома де Лорі до Шарля Орлеанського. Повторне відкриття поетичної фікції відбувалося відразу двома шляхами — 1) онтологізації та 2) фікціоналізації світу, який можна сприйняти чуттями; перший міг виправдати себе через «платонівський залишок», другий — через моральну вимогу «verisimile».

Кінець середньовічної традиції ознаменував твір, темою якого якраз і стає розмежування фікції та реальності. Мова про «Дон Кіхота» Сервантеса — роман, що, як основний текст Нового часу, не лише потверджує вже наявне розмежування фікції та реальності, а й розкриває безглуздість ідеї «перезрілого» героя. Фікція *«останнього лицаря» є не чим іншим, як* ідеальністю безповоротно проминулого світу, його героїв без страху й докору та їхніх великих коханих. Дон Кіхот, прагнучи привнести в життя й, всупереч своєму часові, на практиці втілити цю ідеальність зіштовхується з реальністю нинішнього світу, в якому речі й ситуації є вже прозаїчними: їх більше не можна тлумачити як знак вищого порядку та онтологізувати в середньовічному смислі. Дон Кіхот, з яким і читач врешті-решт перетворюється на «героя», щоразу роблячи марні спроби переосмислити реальність за законами фікції, не завважує, що його негативний досвід відкриває і нову свідомість. Адже ніколи доти реальність земного світу не зображали в такий спосіб в її сполученості та багатозначності й ніколи не описували, як тут, у горизонті фікції. Та ніколи досі ідеальність поетичної фікції не сприймали, як тут, за досягнення людської креативності перед горизонтом неідеального світу буденності.

Тож уже перший антироман, з якого бере початок бездонна історія новітнього роману, переконує, що література не може відмовитися від свого новітнього, діагностованого Одо Марквардом, шляху до антифікції через фікцію. Адже необхідна критика поступової фікціоналізації життєвого світу перестала би бути критикою, якби не живилася своєрідністю естетичного досвіду — тим, що фікція в ньому може перетворитися на горизонт світу, а далі знову на горизонт фікції[1]. Лише з цієї можливості взаємного вибудовування й проблематизації горизонтів естетичне може поставати шансом нового досвіду сприйняття, який через звільнення світу може дійти до світотлумачення[2].

---

[1] Формулювання з: *Stierle.* — 1975. — С. 378.

[2] Як дальше велике свідчення провокативного переходу від фікції до антифікції в розділі II Е я проінтерпретував передмову Русо до «Нової Елоїзи».

2. Досконале як принадність уявного

Донедавна Вольфганг Ізер запропонував збагатити дискусію про функцію фікції, *розширивши дихотомію* фікційного-реального до тріади й увівши до неї категорію уявного[1]. В запропонованій до роздумів моделі фікційне не лише утверджується в протиставленні до фактів, а й отримує функцію посередництва: заперечуючи певну реальність, воно водночас надає чіткості й форми уявному. «Тож особливість процесу вигадування *полягає в тому, що він призводить* до повернення в текст реальності життєсвіту, і саме в такому поверненні уявне набуває тієї форми, що перетворює повернуту реальність на знак, а уявне — на вплив того, що через нього означено». До того ж, у процесі вигадування відбувається подвійне долання меж: «При перетворенні повторної реальності життєсвіту на знак чогось іншого долання меж отримує форму ірреалізації; при перетворенні ж уявного як чогось дифузного на визначеність цілей відбувається перетворення уявного на реальність» (С. 3).

Різку зміну, при якій ірреалізація певної дійсності (через селекцію та комбінацію її елементів) дає змогу прадавньому уявному стати реальним, можна описати і як відношення, в якому одна постать або тема відкриває причину або горизонт уявного. Вочевидь, ця гармонія між реальним, фікційним та уявним здатна краще пояснити принадність естетичної фікції, її досвід у своєрідній рівновазі між реальним та ірреальним, аніж це робили дихотомійні теорії. Традиційно естетичну фікцію визначали міметично (як знак або ілюзію реального світу) або ж зовсім довільно (як реалізацію автономного, іншого, світу). Тепер же посередницький акт вигадування показує вимір, що є вже не вигаданим, а лише прадавнім уявним, до якого можна апелювати і який перевершує будь-яку здійсненну фікцію. В. Ізер не ставив питання про витоки та змістове визначення уявного, залишивши його для подальшої дискусії. Цим нарисом я хочу внести в цю тему власну лепту, антропологічно вивівши особливу силу уявного — його принадність — із потреби в досконалому, та історично пояснивши її через процес відокремлення естетичного досвіду від релігійного.

Згадуючи тріадну модель В. Ізера, я особливо прагну наголосити на тому, що в її основі — базове розмежування фікційного та уявного — як вигаданого, або здійсненного, та чогось, що є не просто здійсненним, а й таким, до якого можна апелювати. Якщо знання того, що щось є вигаданим (Fingiert-Sein) — себто усвідомлення цього «немовби» — *постійно* супроводжує наше сприйняття і в естетичній фікції, то очевидно, що й уявне можна переживати як щось, що ліквідує це «немовби» — як ірреальність сильнішого зачарування та вищої достовірності. Воно могло б здобути вищу достовірність, адже справляє враження не лише «вигаданого»: в своєму новому образі воно *водночас може нагадувати* і щось давно знане, забуте або витіснене. Сильніше зачаровувати воно могло би завдя-

---

[1] Zur Problemlage gegenwärtiger Literaturtheorie: Das Imgainäre und die epochalen Schlüsselbegriffe // Auf den Weg gebracht — Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz / *Timmermamm M.* — Konstanz, 1979. — С. 355—374; Akte des Fingierens oder: Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? // Poetik und Hermeneutik X. По додаткову інформацію відсилаю до Розділу А 8, в (божественні ознаки) та Б 2, б/в/г (ідентифікація захоплення).

ки тому, що задовольняє потребу, яку найчастіше здатна задовольнити естетична фікція, — потребу в досконалому. Це досконале, як відомо, є давнішою онтологічною категорією, ніж прекрасне. Досвід сприйняття досконалого щоразу передбачає момент ірреального, активізує уяву і завдяки цьому тісно пов'язаний з естетичним досвідом сприйняття. В сприйнятті досконалого недосконалість дійсного світу можна подолати всупереч фактам, адже ірреальне досконалості здається справжнім реальним і дозволяє приглушити гіршу дійсність. Пояснити це можна тим, що досконале завдяки своїй самодостатності перевершує очевидність того, що є лише ймовірним, і в своїй ідеальності не залишає сумнівів щодо власної достовірності. Аналогії до функції уявного в моделі Ізера очевидні. Тож можемо припустити, що досконале в мистецтві відсилає до смислових структур і форм уявного, які мистецтво перейняло вже з других рук.

Спершу потребу переживати досконале як щось, що звільняє нас від реального світу з його недосконалістю, вочевидь, задовольняв релігійний або міфічний досвід. Початково досконалість була властивістю, що в юдейсько-християнській традиції належалася тільки Творцеві, а в античності була щасливим привілеєм олімпійських богів. Водночас, позаяк божественну досконалість *не можна уявити й пережити на собі* без уяви, досвід естетичного сприйняття за допомогою уявного знайшов відправну точку, аби поступово заволодіти формами та смисловими структурами досконалого й врешті здобути для мистецтва — як найвищого людського витвору — ауру божественної досконалості. Вадою цієї теорії є те, що вона негласно передбачає поняття досконалого, яке грецька онтологія з її уявленням про досконалість космічного порядку імпліцитно приписувала естетичному сприйняттю і яке з цієї причини може бути справедливим щодо досвіду сприйняття мистецтва європейської традиції, але не щодо релігійного досвіду. Адже другий аж ніяк не зводиться до сповнення потреби в досконалому; він утверджується насамперед у зустрічі з божественним (das Numinose) і головним чином — через переживання трепету (das Tremendum). Сподіваюся, мені вдасться поєднати цей закид із аргументом, *що релігійне переживання* — коли воно пов'язане з переляком і відчуттям безсилого здригання перед божественним — щоразу долає трепет Абсолюту саме тим, що зовсім Іншому божественної Сили замінено ознаки досконалості.

Мене мало турбує, чи це долання релігійного страху — в якому Г. Блюменберґ вже вбачає працю міфу в творі — в теологічному ригоризмі має підпадати під підозру естетизації абсолюту, як і те, чи грецька онтологія, а особливо платонівське вчення про ідею з його поняттям досконалого, від початку мали естетичну основу. Мені залежить лише на тому, щоби через досвід естетичного сприйняття, на показових прикладах західної традиції показати поступове освоєння релігійно або метафізично заміщеного досконалого. При цьому, варто б обдумати й глибше дослідити те, що в цьому процесі як через догматизацію релігії, так і через ідеологізацію політики щоразу поновлювався трепет перед Абсолютом, і, відповідно, з кожним новим поштовхом могло зменшуватися естетичне переживання.

Прагнення досконалого, завдяки якому людина виходить поза суто фізичні потреби, спершу спрямовує уяву на пошук ідеального і того, що є

найбажанішим, поза земне існування і конкретизує його в образах недосяжної божественної довершеності. В грецькому міфі з'являється піднесений образ олімпійців у людській подобі — без віку, позбавлених болю, страждань і смерті; їх досконале існування цілковито відокремлене від існування людського; його, до того ж, ревно оберігають як привілей, що потверджує поширений міф про заздрість богів: «Кожне земне щастя, кожна незвичайна риса є водночас втручанням у привілей щастя й досконалість богів, і людину, якої це стосується, зазвичай звинувачують у тому, що вона намагається чинити "опір" богам»[1]. Старозавітного Бога прославляють як досконалого в своїх шляхах (Пс. 18:31), в своєму законі (Пс. 19:8), і в «дивовижних діяннях Найдосконалішого в знаннях» (Кн. Йова 37:16); і все ж дистанція до людини тут менш радикальна, адже досконалість Бога може включати вимогу до людини, яку Ісус уперше висловив у Матв. 5:48: «Отже, ви будьте досконалі, так як ваш Небесний Батько є досконалим». Історія християнської благочестивості спирається на те, щоби сповнити цю вимогу з есхатологічним сподіванням; святого, який намагається забезпечити свою майбутню досконалість через аскетичне життя, але в своїй безпристрастності й безгрішності сповняє негативний ідеал досконалого, в Середньовіччі називають *perfectus*. Із досконалістю *прийдешнього блаженства* чи обіцяного світу конкурує друге сподівання, породжене античним ідеалом *theoria*, що, як пише Блюменберг, входить у сподівання *visio beatifica* — «щось таке, як проекція античного мудреця на кінцевий стан християнського блаженного», яке він іронічно кваліфікує як «щастя теоретика для теоретика»[2]. За цим стоїть теоретичний образ божественної досконалості, непорушний рушій: «Саме цей Бог, повністю зосереджений на своїй власній теорії, в схоластичній системі також якісно утвердить для людей мету блага як остаточну чисту теорію *visio beatifica*»[3]. Цьому відповідало розуміння мистецтва, за яким поступове долучення до досконалого перетворювалося на критерій прекрасного. Здійснення цього онтологічного вивищення досконалого в красі явища позначає поворот, із яким на початку Нового часу естетика виокремилася як автономна «наука».

Беконова праця «Advancement of learning» [«Про стрімкий розвиток наук»] вказує на початок цієї зміни. При поділі вмінь людського духу на три групи, уява, пише Бекон, має компенсувати недосконалість дійсного світу там, де вона дає змогу найсильніше відчути переживання досвіду історії: «Позаяк вчинки та події дійсної історії не мають величі, що могла би задовольнити людський розум, поезія творить видимість більшої героїчності вчинків та подій; оскільки справжня історія пропонує успіхи та результати дій, що не надто відповідають якостям чеснот і вад, поезія творить видимість, що вони більше, ніж насправді, є справедливим покаранням і більше відповідають волі провидіння»[4]. Тут потребу в доскона-

---

[1] *Burckhardt J.* Griechische Kulturgeschichte. — III. — 2 // Gesammelte Werke VI. — Darmstadt, 1956. — C. 97.

[2] *Blumenberg.* — 1979. — C. 251.

[3] Там само. — С. 36. І далі: «Епохальне непорозуміння, що це може бути понятійно-систематичне тлумачення біблійного Бога, є майже нез'ясовним, адже автаркія є прямою протилежністю того, що дає змогу не лише пояснити, а й повірити в *благодатність* цього Бога».

[4] The Works of Francis Bacon. — Stuttgart, 1963. — T. 3. — C. 343.

лому («magnitude») та справедливішому світі названо основоположною потребою людини, що потребує задоволення можливостей поетичної фікції тут і зараз. Звісно, цю здатність поетичної уяви Бекон визначав лише ex negativo, підпорядковуючи її спроможності глузду, який мав би через поступове пізнання природи досягнути історичної мети — відновлення раю. Та з поступовою емансипацією досвіду естетичного сприйняття трансцендентну інстанцію божественної справедливості («більше відповідають волі провидіння») було замінено іманентною інстанцією поетичної справедливості, компенсаторну функцію уяви піднесено до статусу автономної естетичної діяльності людини, а другу природу поетичної фікції проголошено єдиною моделлю досконалішого світу. На вершині цього процесу Пруст домагався для мистецтва статусу «le veritable jugement dernier» [«правдивого останнього суду»][1], а Ніцше — вивищення «ідеалізації» (das Idealisieren) як найвищої діяльності людини та єдиного шансу на її досконалість: «Людина в такому стані змінює речі доти, доки вони не почнуть відображати її силу — поки вони не стануть рефлексами її досконалості. Ця *потреба* перетворювати в досконале і є мистецтвом. Навіть усе, що не є нею, попри це, стає для неї насолодою собою; в мистецтві людина насолоджується собою як досконалістю»[2].

Втім, історія поняття досконалого засвідчує, що його розвиток упродовж Нового часу не був цілеспрямованим рухом, а радше діалектичним процесом, у якому, з одного боку, естетична діяльність як «перетворення на досконалість» здобуває все нові й нові плацдарми[3], з іншого ж, — естетичний ідеал досконалості як необхідної ілюзії ставлять під сумнів, понижують до евристичного принципу й врешті, як ілюзію реципієнта з класичною освітою, вилучають із сучасних поетики й теорії мистецтва нескінченного продукування. Якщо й існує спільний знаменник для модерності мистецтва нашої епохи, то він найрадше в тому, що в усіх мистецьких жанрах ця модерність щоразу з новими силами суперечить «закритій формі» як втіленню досконалості. Але те, що модерне мистецтво *має* протистояти естетичній тотальності досконалого, найкраще потверджує силу його принадності й свідчить про те, що потребу в досконалому не змогли ліквідувати ані Просвітництво, ані будь-яка критична рефлексія. Я не зважуюся брати на себе таку функцію й позбавляти модерну філософію мистецтва цього її хреста. Та я все ж сподіваюся нижче потвердити свою гіпотезу (про те, що принадність уявного можна генетично вивести зі смислових структур досконалого, що дані естетичній фікції в переживанні божественного) на прикладах із давнішої літературної традиції.

Попереднє структурування (Vorstrukturierung) досконалого для початку найлегше пояснити на прикладі уявного в казці. З історичної точки зору казка є однією з найдавніших літературних форм, яка вже передба-

---

[1] Le temps retrouvé. II. — C. 233 // A la recherché du temps perdu. — Paris, 1949. — T. 15.

[2] Götzen-Dämmerung. — II. — C. 995 // Werke. — München, 1966.

[3] З утвердженням естетики як науки досконалість — як удосконалення онтологічної ознаки — стає визначенням чуттєвого пізнання. Див.: *Baumgarten.* Aesthetica, § 14: «Метою естетики є довершеність (удосконалення) чуттєвого пізнання як такого. Та під цим водночас мається на увазі краса. Відповідно, йдеться про те, що треба уникати недосконалості чуттєвого пізнання».

чає свідому фікцію, а відтак і повну насолоду уявним[1]. У ній пропонують пряму протилежність до правдоподібності буденної та історичної дійсності, створену через ідеалізацію простору, часу, осіб і моралі, які разом із уявним вводять атрибути досконалого, хай навіть і прихованого для людини, існування. (а) *Простір* казки, побудований на архаїчному дуалізмі опозицій внутрішнього та зовнішнього, близького й далекого, знаного та ворожого, формується на шляху героя, який долає ці межі[2]. (б) *Час* казки є уявним «якось / колись» («es war einmal»), що міститься в невизначеному минулому; також і в своєму безболісному закінченні він залишається поза історичним часом. В його чистій протяжності в кожній ситуації панує таємне й добре продумане провидіння, й коли минає час випробувань, герой зі своєю принцесою знаходять у формулі щасливого кінця — «вони жили довго й щасливо й померли в один день» — шматок вічності в земному потойбіччі — поетичний образ безсмертя! (в) Казкові *персонажі*, знову ж виведені в чистих опозиціях доброго та злого, красивого та потворного, молодого та старого, не змушені, діючи, розв'язувати будь-які трагічні конфлікти: їх існування та привілеї потверджуються лише в тому, що з ними стається. Принц для принцеси, принцеса для принца є *ens perfectissimum* [найдосконаліше буття]: навіть перебрані (зачаровані) вони є досконало зрозумілими одне для одного; від початку вони не мають жодних вад і саме тому призначені одне одного. (d) *Мораль* казки сповнює сподівання, «що в цих розповідях усе відбувається так, як, за нашими відчуттями, це мало би відбуватися в світі»[3]. Ця наївна мораль оминає увагою всі вимоги, з якими етика та релігія приймають серйозність життя: з грубої дійсності вона провадить в омріяне царство сповнених бажань і водночас задовольняє глибшу потребу в досконалішому світі, в якому існує певність, що добро буде винагороджено, а зло — покарано; адже тут панує не далекий божественний суд, а всюдисуща поетична справедливість.

а) Пошуки виявлених у казці смислових структур уявного на вершинах розвитку літератури ускладнюються тим, що в модернізмі їх вважають наївними або тривіальними, а тому застосовують лише при ускладнених умовах. Тривіалізацію зазвичай пояснюють як ефект зношування або механізації; та вона вказує також на зниклу довіру до світу. За приклад може правити тривіальний *happy end*, який настільки дискредитував «щасливу кінцівку», що її містичний субстрат став майже невпізнаваним. Щаслива кінцівка є останнім ступенем зникнення одного з найвпливовіших головних взірців уявного — повернення до початків. Донедавна Ганс Блюменберг дослідив історію рецепції цієї щасливої кінцівки від «Одісеї» до «Уліса» та від «Нарциса» та «Едипа» й аж до Фройдового потягу до смерті та проінтерпретував міфічну функцію постаті Одісея як «рух відновлення смислу» (Bewegung der Sinnrestitution), «що оберігає суть світо- й життєпорядку від кожної видимої випадковості чи самоправства»[4]. Ця парадигма дає також змогу вбачати міфічні аналогії в кількох великих

[1] Див. Розділ С 1.

[2] Див.: *Lotman*. — 1972. — С. 327.

[3] *Jolles*. — 1956. — С. 200.

[4] *Blumenberg*. — 1979. — С. 86.

варіантах літературної історії форми. Дорога по світу як головний зразок роману та автобіографії надає міфічної значимості початку або кінцю — вже запрограмованому від початку кінцю або й латентному порядку, що з'ясовується в дорозі. Здійсненому наприкінці поверненню до первісного суперечить тип повноти, втіленої в життя від самого початку: земний рай, що як втрачений та знову віднайдений перетворюється на досконалу принадність усіх уявних світів щастя, які повторюються в європейській літературі від «Роману про Троянду» та буколічної поезії й аж до «Пошуків утраченого часу». Втім, запрограмований у первісній досконалості телос може виявитися й недосяжним, тож після першого відхилення збивається весь шлях нещасливої історії. Такий випадок показує у своїй «Сповіді» Русо: після першого досвіду несправедливості (історія з гребінцем), що вигнав його з раю дитинства («з цієї миті я вже не насолоджувався незворушним щастям»), Жан-Жак назавжди втрачає те, що він міг мати як «природна людина» і «добрий громадянин»[1]; це зводить його життя на манівці, нівелюючи всі спроби віднайти втрачене природне існування в епізодах суспільного вигнання, тож життя він завершує вже як жертва універсальної змови.

Смислова структура дороги, яка дозволяє розшифрувати суперечливий світ у його тотальності як знакову систему досконалішого порядку, що лише в поступовості стає зримою, репрезентує насамперед Геліодорів тип роману. Його найвидатніша з точки зору рецепції форма — героїчно-куртуазний роман XVII століття — посилює перетворення добре знаного світу до непроникності незрозумілої дійсності, в якій ворожо налаштований фатум уповільнює анагноризис [впізнавання чи повернення з небуття], а відтак і жадане возз'єднання закоханих, інколи й на понад п'ять тисяч сторінок[2]. Розповідну техніку medias-in-res доведено тут до крайності: якщо читача «Ефіопських історій» для посилення напруги ставлять у центр подій, суть яких він крок за кроком розкриватиме, наздоганяючи передісторію, то читача «Астреї», «Клелії» або «Клеопатри», провокуючи його дедалі більше відчуження, втягували в розповідний лабіринт, у якому численні оповідачі (часом і до тридцяти!) хаотично змінювали одне одного. Лише дуже поступово він зможе розшифрувати їхні смислові фігури, і лише в міру того, як дуже дозовані вкраплення передісторії робитимуть початковий стан справ зрозумілішим. Після ж регресивної передісторії прогресивній дії залишається зовсім мало — лише завершити впізнавання всіх персонажів й відбути посвяту через ритуал грандіозного весілля, після якого для всіх пар (а їх може бути й до тридцяти) починається буколічний «âge d'or» [«золотий вік»], уже не зображений в книжці. Якщо проінтерпретувати героїчно-куртуазний роман за допомогою Ізерової тріади, то побачимо, що, з одного боку, розповідна фікція через розкриття робить реальний світ ірреальним (з історичної точки зору, посилює нелогічну реальність часу релігійних воєн — їх зумовлений часом заплутаний статус — до непрозорого фатуму розлук), з іншого ж, — через розшифрування дає змогу побачити уявне досконалішого світу як

[1] Confessions // Œuvres completes (ред.). — T. I. — C. 18/43; а також *Starobinsky J.* Le remède dans le mal // Rousseau secondo Jean-Jacques. — Roma, 1979. — C. 19–40.

[2] *Lugowski C.* Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists. — Frankfurt, 1936.

реальність. І хоча теперішнє постає як жахливе, роман утверджує через остаточне пізнання всіх латентну можливість вічного щастя. Поетична вигадка, в якій розгортання розповіді є, по суті, поверненням до початку, рівнозначна поступовому зняттю завіси з незмінної, завжди «теперішньої» картини. Показуючи за ілюзіями поганої напозір дійсності істинну картину досконалої латентної світової гармонії, поетична вигадка виконує ту ж роль, що й теологія. Адже друга, зважаючи на присутність зла в світі, також виправдовує досконалість Божественного світопорядку як реальність (хай і також латентну).

Те, що поетична фікція негласно починає займати місце теодицеї, стосується й модерного роману. Втім, тут — зокрема, в Прустових «Пошуках...» — схему розгадування й розшифрування відокремлено від перетворювальної сили спогаду. Для Пруста теперішній світ сам по собі є таким незрозумілим, що його реальність — крізь яку не може пройти і найнапруженіше сприйняття — можна пізнати насамперед через несвідому працю спогадів. Цьому відповідає і розповідна структура зворотнього шляху. Це дорога крізь час, яка провадить Марселя у позбавлену смислу часову протяжність і змушує поставити під сумнів власну ідентичність, адже він, як йому здається, пройшов повз своє «vocation» [покликання] (достатній привід для писання); аж доки наприкінці він усвідомить, що незрозумілі знаки «мимовільних спогадів» відкривають йому зворотній шлях у реальність минулого, і тепер він може віднайти втрачений час, здобувши водночас дійсний предмет свого твору. В цьому повернені від кінця до початку, від пережитого до пригаданого шляху безсенсова протяжність життя набуває своєї повноти, а фрагментований досвід часу перетворюється на досконалий образ його тривання, що інкорпорується в твір; відчужена реальність світу як знову віднайдений час стає, — подібно до давньої теодицеї — предметом *adoration perpétuelle* [постійного захвату]. Це визначення бере початок із тріадного бачення твору, яке Пруст невдовзі знову відкинув, і відповідає третій із «трьох епох» — «L'âge de noms» [«епоха імен»], «L'âge des mots» [«епоха слів»], «L'âge des choses» [«епоха речей»][1]. «Епоха імен» — це світ уяви, що за допомогою імен надає речам та особам винятковості й досягає вищої правди, адже бере початок від «idée de perfection» [ідеї досконалості]. «Епоха слів» настає тоді, коли уявне замінює дійсне, жадане — свій предмет, а імена — поняття, в універсальності яких зникає будь-яка індивідуалізація. Реальність, ставши таким чином незнайомою, в «епоху речей» може знову стати прозорою, якщо в глибині забуття буде віднайдено речі, а з ними й минуле «я». Це може статися завдяки праці пригадування, яке у формі катарсису може відокремити існування речей від ілюзій сприйняття, а потім знову естетично виправдати відчужений світ.

б) Потребу переходу від скінченного горизонту досвіду сприйняття до досконалішого часу задовольняє релігійний досвід, який обіцяє воскре-

[1] Докладніше про це чит.: *Jauss H. R.* Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "A la recherche du temps perdu". — Heidelberg, 1970. — С. 145, а також: Mimologiques — Voyage en Cratylie. — Paris, 1976. — С. 315 Жерара Женета, хоча тут поза увагою лишається значення «Age des Choses» [епохи речей] з трансформаційною функцією спогаду.

сіння, безсмертя або ж інші форми занурення у вічність. Поетична вигадка, вочевидь, найшвидше заволоділа цими ознаками досконалості, що спершу чи то експліцитно (через увічнення героїв), чи то імпліцитно (через їхній позавіковий статус) були притаманні богам. Це є правилом для епохи героїзму, а також і для наступних буколічних ідилій. Ахілл гине, та залишається втіленням вічно молодого героя; Нестор завжди є старцем; Одісей повертається додому, немовби десятиліття блукань не залишили по собі жодного фізичного сліду; а про сивих Гелену, Пенелопу чи Ізольду в поезії ніхто не згадує. Необов'язковість старіння є бажаною структурою часу, уявне сповнення якої позначає наївний ідеалізм усіх ранніх етапів європейської літератури. Епічна поезія Середньовіччя розрізняє християнський та язичницький варіанти: герої «Пісень про діяння» сягають через мученицьку смерть безсмертя, героям же артурівського роману даровано вічне життя вже в цьому світі. Дванадцятьом паладинам із «Пісні про Роланда» ще перед битвою архиєпископ Турпін провіщає, що вони загинуть, аби, «як святі мученики, посісти своє місце у великому раї» (рр. 1134—1519); круглий стіл короля Артура, якого обраний досягає наприкінці своїх пригод як здійснення пошуків власного буття, є таким же невизначеним у часі, як і Авалон — острів блаженства, на якому Артурові не страшна смерть (аж доки автор уявного безсмертя цього героїчного кола не запропонує такий само досконалий кінець, давши Артурові змогу в «La mort le roi Artu» [«Смерті короля Артура»] через есхатологічну подію перейти у вічність). *Paradisus amoris* [рай кохання] як невизначене в часі місце досконалого щастя щиро закоханого фігурує в творі «De amore» [«Про кохання»] Андреаса Капелануса, теоретика куртуазного кохання, як найглибше коло топографічної контрафактури християнського світопорядку. В самій же куртуазній поезії він постає чи-то як недосяжна вершина кохання (в любовному гроті в «Тристані та Ізольді»), чи-то як демонізований простір щастя пані Венери (в «Тангейзері»). Тож принадність часової невизначеності поєднує блаженство зі втечею. Цей логічний ряд можемо продовжити аж до «Чарівної гори» Томаса Мана, де герой звільняється від чарів числа «сім» (що поширюється від температури й аж до семирічної затримки зіронізованої досконалості) тільки в мить, коли вдаряє перший грім світової війни.

Інша бажана структура часу, яка найкраще втілюється через лірику, — це вічність у моменті. Уявне, яке тут досягає максимальної точності свого поетичного втілення, вказує на ознаку божественної довершеності — на «nunc stans» [нульову точку], в якій для Бога все минуле й майбутнє є теперішнім. Прототип знаменитого «Спинися мить! Прекрасна ти!» (Ґете апелює тут до миті як до протилежності фаустівського вмирання) можемо легко відшукати впродовж усієї історії лірики: від Петрарки (напр.., «Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno» [«Нехай буде благословенний день, місяць, рік»]) до Рільке (напр., «Immer wieder, ob wir der Liebe Landschaft auch kennen» [«щоразу, ніби ми знаємо і кохання ландшафт»]) та Целяна (напр., «Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends» [«Чорне молоко ранку — ми п'ємо його ввечері»]). Тут же я обмежуся одним крайнім прикладом. Бодлерів вірш «A une passante» [«До перехожої»] змінює уявний взірець прекрасного, який вивищує момент до вічності, на

власну протилежність — «fugitive beauté» [«скороминущу красу»] щастя, що втрачається відразу, як ми її пізнаємо. Поява прекрасної перехожої, її впізнавання, ніби в мить сп'яніння, її повторне зникнення в натовпі — це *принадність прекрасного*, що є досконалим; адже — немовби «nunc non stans» — воно з'являється, аби відразу зникнути, й дозволяє ex negativo пережити вічність, яку інакше б не можна було витримати:

> Un éclair … puis la nuit! — Fugitive beauté
> Dont le regard m'a fait soudainement renâitre,
> Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?
>
> Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
> Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
> O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais![*]

в) Бога як *ens perfectissimum* [найдосконаліше буття], як суще, яке — у формулюванні Ансельмового доказу Бога — не можна досконаліше представити, а тому й осмислити, аніж як існуюче, поетична фікція засвоїла в двох смислових структурах: як суперлятивну норму власного сприйняття і як компаративну норму сприйняття іншого. Різкий перехід релігійного досвіду в естетичний було спричинено ірреальністю вищої, божественної досконалості, що обов'язково мала пробудити уяву вірного[1]. Нескінченна відстань між людською недосконалістю та досконалістю Творця все ж допускала причетність до цієї досконалості, яка в Божій подобі людини від початку була найсильнішою принадністю уявного. В християнській поезії Середньовіччя вона постає як відображення довершеної самості (*divina psyche*) в дзеркалі душі, яку реципієнт переживає в парадоксальному стані *laetus horror* [солодкого жаху]: в радості від участі в божественному існуванні та водночас із переляком перед прірвою, що відмежовує його самого від Божої досконалості[2]. На здійснений поворот до естетичної емансипації індивідуальності вказує есей Монтеня «De l'experience» [«Про досвід»] (III, xiii) — через переймання принципу божественної автаркії для приватного досвіду людини: «І справді, вміння достойно проявити себе в своїй природній сутності є ознакою досконалості й ознакою ледь не божественною». «Достойно» означає тут: враховуючи та потверджуючи обов'язково досконалий *humaine condition* [людський стан]. Адже в тому ж контексті Монтень іронізує над самовивищенням до самовільної досконалості, яка відлякувала його своєю драстичніс-

---

[*] Ще блискавка … І ніч! Ти на коротку мить,
О вродо, піднести здолала дух мій кволий.
Це фатум — знов тебе у вічності зустріть?
У дальньому краю? Запізно! Вже ніколи!
Не відав я твоїх, ні ти моїх доріг, —
О, знала ти, як я тебе кохати міг!

(пер. М. Москаленка: *Бодлер Ш.* Поезії. — К.: Дніпро, 1989. — С. 173).

[1] Див.: *Pannenberg W.* Das Irreale des Glaubens. Доповідь на «Poetik und Hermeneutik X».

[2] Див.: *Kelly D.* Medieval Imagination. — 1978: Univ. of Wisconsin Press, 1978. — С. 37; формулювання *laetus horror* походить від Стацієвого «Epistolae duorum amantium». — XXIV та CVIII.

тю ще в Сократа: «І навіть на найвищому з-поміж земних престолів ми сидимо на своєму заді»[1].

Цього самообмеження не відбувається в Русо, коли він дозволяє «мріянням самотнього подорожнього» увінчатися в повноті простого «sentiment de l'existence» [почуття існування] й звертається заради цього до зразка божественної автаркії: «De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d'extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence; tant que cet état dure, on se suffit à soi-même comme Dieu»[2]. Можемо, зрештою, згадати про місце Ґете в цьому процесі утвердження людської автономії. Адже у «великій сповіді» його твору естетично долається протяжність роздвоєного життя, що випадає з природного існування. Мова про те-таки роздвоєння, за яке Русо на моральному трибуналі своєї «Сповіді» притягував до відповідальності суспільство; тут же (зокрема, в ідеалі виховання німецького класицизму) воно знімається. «Все досконале в своєму виді мусить перевершувати свій вид, воно має бути чимось іншим, незрівнянним. Багато звуків солов'я ще пташині; та соловей вивищується над своїм видом і, здається, кожному пернатому дає зрозуміти, чим насправді є спів»[3]. У естетичному існуванні людина переходить межі своєї норми як видової істоти до досконалості незрівнянної індивідуальності; те, що суперечить цьому піднесенню до абсолюту, має водночас слугувати великому індивідові, як і все, що Ґете у випадковостях життєвого шляху відчував як демонічне. Адже суперечливість і зло можуть бути підпорядковані естетичному самовихованню, а це може позбавити їх моральних роздумів у дусі Русо, якщо вони підноситимуть досконаліть автономного суб'єкта, слідуючи «страшному вислову», таємничий авторитет якого Блюменберґ донедавна пояснив: «Nemo contra deum nisi dues ipsi» [«Ніхто проти Бога, крім самого Бога»][4].

Альтруїстський базовий взірець *ens perfestissimum* можна пояснити на прикладі незвичайної зміни в рецепції міфу про Нарциса. В «Романі про Троянду», вершинному творі лицарської алегорії любові, закоханий на шляху своєї ініціації досягає «Fontaine d'amors» [«джерела кохання»]. Його погляд у джерело апелює до античного міфу, та лише для того, щоби змінити традиційний смисл відважною актуалізацією. Якщо античний Нарцис, *вражений недосяжною любов'ю до себе*, помічає в джерелі відображення власної досконалої краси, закохується у власний образ і, намагаючись обійняти себе самого, гине, то його середньовічний антипод бачить у «джерелі кохання» вже не себе, а два кристали. За одним тлумаченням, вони означають очі його коханої як дзеркало її душі, за іншим же, — є відображення його власних очей, змінених неминучим прагнен-

---

[1] *Montaigne.* — Paris, 1950. — С. 1257. Про Сократа див. С. 1256: «Ces humeurs transcendents m'effrayent, comme les lieux hautains et inaccessibles; et rien ne m'est à digerer facheux en la vie de Socrate que ses ecstases et ses demoneries, rien si humain en Platon que ce pourquoy ils disent qu'on l'appelle divin» [«Ці трансцендентні настрої лякали мене, мов високі й недосяжні вершини, і ніщо в житті Сократа не дратувало мене так, як його екстази й шаленство, і ніщо не видавалося таким людським у Платона, як запитання, чому кажуть, що його називали божественним»].

[2] [«Чому радіють у такій ситуації? Нічому зовні від себе, нічому, крім себе і власного існування; поки триває цей стан, людина задовольняється собою, наче Бог»]. Les rêveries du promeneur solitaire. — Т. І. — С. 1047.

[3] Aus Ottiliens Tagebuche // Die Wahlverwandschaften. — II, ix.

[4] Arbeit am Mythos. — Четверта частина, особл. С. 567.

ням цієї коханої[1]. Кохана як *ens perfectissimum* є уявною принадністю, впливовості якій надала прасцена європейської любовної лірики. Як найдосконаліша істота, вона поєднує лицарські чесноти «пані» з божественними ознаками нерухомого самого по собі рушія (Beweger) як єдиної інстанції, що дарує милість. Закоханий, з іншого боку, так безумовно підкоряється обраниці, як християнський *perfectus* своєму божественному панові: він відчуває свої страждання, зумовлені її віддаленістю, як успішне становище, що вирізняє його перед недосконалим коханням звичайного смертного і яке, як невичерпне джерело його співу, включає катарсичну «втіху від страждання».

Подальша традиція любовної поезії показує, як поступово зникає постулат досконалості куртуазного та Петрарчиного ідеалізму, а на місце ірреальних рис обожнюваної дами приходить втілений образ і, власне, сама особа реальної коханої. Перехід до остаточної індивідуалізації слід шукати там, де обраного іншого починають пізнавати, кохати й прославляти заради нього самого — себто і в його недосконалості. Цю межу, над якою можна би розмістити Монтеневу формулу дружби — «parce que c'était lui, parce que c'était moi» [«тому що ти — це ти, а я — це я»], — перейдено там, де більше не «forme universelle de mon être» [«універсальна форма мого буття»], а конкретна індивідуальність стає темою досвіду, який вважають вартим того, щоби поділитися. Доказ цього можемо знайти в епосі раннього історизму, який поновив інтерес до індивідуального в історичному явищі, особливо помітний саме на контрасті з вічною досконалістю. Для Гердера будь-яка людська досконалість є «національною, мирською, а при найуважнішому розгляді — індивідуальною»; тому імітування прекрасної природи віддаляє нас саме від тієї природи, «в якій існує не найдосконаліше виду, а індивіди, сама недосконалість яких є метою і межею краси»[2]. Недосконале, яке тут ще бачиться як межа прекрасного, втратить це останнє обмеження, коли в німецькому ідеалізмі культ генія знову вивищить недосконалість людського індивіда як ознаку його винятковості до статусу досконалості (до «найвищого щастя смертних»). Аура досконалості може набути нової глибини через парадокс досконалості того, що саме по собі не є досконалим; і ще краще це засвідчує модерний доказ, що наполягає на досвіді захоплення недосконалим і потворним (мовляв, на такому контрасті досконале проявиться ще гостріше). Найкраще це потверджує один текст із «Вулиці з одностороннім рухом» Вальтера Бен'яміна ("Einbahnstraße"):

Хто кохає, той залюблений не лише в «помилки» коханої особи, не лише в дивацтва та недоліки дами. Його набагато довше та безжальніше притягують зморшки на обличчі та родимки, зношений одяг і крива хода, аніж уся краса. А чому? Якщо має рацію вчення, за яким почуття коріняться не в голові, що ми відчуваємо вікно, хмару, дерево не мозком (тим паче, не в тому місці, де ми їх бачимо), то й дивлячись на коханих,

[1] *Köhler E.* Narcisse, la fontaine d'amour et Guillaume de Lorris // Journal des savants, 1963. — С. 86—103. А також: Esprit und arkadische Freiheit. — Frankfurt/Bonn, 1966. — С. 123; *Rechner J.* Le mythe de la fontaine de Narcisse dans le roman de la Rose // Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldonger, chez Payot. — 1979. — С. 33.

[2] Sämtliche Werke (Ред.). — Т. XXXII. — С. 79; а також *Weber H.-D.* Friedrich Schlegels "Transzedentalpoesie". — München, 1973. — С. 94.

ми перебуваємо поза собою. Але й тут ми болісно напружені та захоплені. Засліплене, відчуття пурхає, як зграя птахів, у сяйві дами. І як птах шукає листяного сховку дерев, так і відчуття тікають у тінисті зморшки, неприваблівні жести та маленькі вади коханого тіла, де вони впокорюються, вбезпечені у сховку. І ніхто тимчасовий не здогадується, що саме тут, у недосконалому, вартому осуду корінниться стрімкий любовний порив прихильника[1].

г) Закінчення «Вертера» Ґете піддає ризику розглядувані тут смислові структури уявного, які мали безсумнівну силу як в античній, так і християнській поезії, та експліцитно стали поетичною нормою лише в добу Ренесансу. Мова про поетичну справедливість. Її поступову канонізацію можна простежити через розуміння трагічного в історії рецепції Аристотелевої поетики[2]. Аристотель згадує її, розглядаючи типи сюжету (Розділ 13/18): там вимогу вибирати «середню людину», яка через помилку (*harmatía*) зазнає нещастя, обґрунтовано тим, що випадок людини без вад, яка гине зовсім невинною, є не менш відразливим, жахливим і плачевним, аніж випадок із поганою особою, що гине щасливою. Екстремальні випадки виключають трагічний вплив, адже вони не є «людинолюбними» (*philantropon*), або, простіше кажучи, підривають довіру до розумного світопорядку. Імпліцитну норму виявляє італійське вчення: Робертелло коментує, що «загибель досконалого героя сприяє тому, щоби викликати сумніви в справедливості божественного світопанування, а отже, пробуджує релігію страху»[3]. При цьому, й мученика, найдосконалішого героя християнської поезії, було виключено з трагедії. Несумісність трансцендентного Страшного суду та внутрішньо властивого світові виправдання поетичної справедливості надалі було замасковано численними компромісами — аж доки поетика Просвітництва піднесла іманентний принцип до найвищої вимоги — до автономності поезії. При цьому, вкінці треба було відмовитися і від ідеї теодицеї. Своєю відомою метафорою «обрисів цілого вічного творця» ["Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers"] Лесінґ хотів утвердити поетичну справедливість як твір поета («Гамбурзька драматургія», П'єса 79). Межа, яку Ґете перейшов, реалізувавши в «Стражданнях молодого Вертера» потребу в поетичній справедливості в незвичний спосіб, вже в Лесінґовій критиці стає видимою.

В дебатах довкола «Вертера» саме Лесінґ визнав за необхідне написати «коротке стримане заключне слово», адже читач інакше мусив би «легко прийняти поетичну красу за моральну й повірити, що той, хто так сильно нас стривожив, має бути добрим»[4]. Непорозумінню, якому Ґете мав би чинити опір, передувало щось більше, аніж лише ймовірна наївність неосвіченого читача. Те, що тут видається наївним сподіванням, перед перехідним етапом, яким для німецької літератури був «Вертер» Ґете, було й естетичною нормою світської значимості — поняття доско-

---

[1] Gesammelte Schriften. — Frankfurt, 1980. — T. IV. — C. 92.

[2] Цит. далі за: *Fuhrmann M.* Die Rezeption der aristotelischen Tragödienpoetik in Deutschland // Handbuch des deutschen Dramas. — Перше видання (Ред.). — Düsseldorf, 1980. — C. 93—105.

[3] Там само. — C. 94.

[4] Лист до Ешенбурґа від 26-го жовтня 1774 року // WW. — T. 12. — C. 420.

налості платонівської естетики, відповідно до якого з поетичної краси мимоволі випливала й моральна істинність; тож здавалося, що досконале зображення «Страждань юного Вертера» може виправдати його «хворобу аж до смерті» як самоочевидну й вимагати «захоплення та любові» до його персонажа. Тож крок Ґете до естетичної автономії спершу був і кроком розриву з платонізмом, аж доки під сумнів не було поставлено класичне ототожнення естетичної та моральної досконалості (як-от у «Небожі Рамо» Дідро), доки знову відкрито не постала тема принадності зла, а злочинець, який в класичній трагедії міг бути лише антагоністом, ставав цікавим та літературно принадним сам по собі, зі своєю власною долею. Нова інстанція естетичного судження, що мала би підноситися понад справедливістю та несправедливістю страждань буржуазного індивіда, не довіряючи більше досконалій очевидності звичаєво-істинного в прекрасному, лише поступово й нерішуче набуває сили.

Вона ще не узаконена, але конечно потрібна в Шодерло де Лакло та маркіза де Сада, які прагнуть спрямувати емансипацію пригнобленої природи проти суспільства, визнаного винним. Адже далі обидва автори хоч якось компенсують принадність досконалого зла традиційною відплатою: мадам де Мертей наприкінці постає спотворена віспою (як покарання), а в романі де Сада досконала вада здатна розтоптати чесноту, викликаючи цим ще сильніше співчуття в публіки[1]. Нова інстанція естетичного судження утверджується лише в Ґете, який починає задовольняти потребу в досконалішій справедливості в поетичній вигадці «Страждань молодого Вертера» не через провину й покарання, а через те, що читачеві — інстанції буржуазної суспільності — дають змогу зрозуміти самогубство, а також виносять вирок щодо його моральності. Таким чином молодий Ґете вже по-новому розв'язує вимогу до поетичної вигадки утверджувати справедливий світ щодо відчуженої дійсності. Його ж критик Бодмер апелює до Ґете ще з класичною формулою поетичної справедливості: «Ґете сказав, що його "Страждання юного Вертера" є історією та природою, а історик не зобов'язаний справедливо зображати персонажів. Та насправді це лише вигадка. Він — Поет (Poietes), творець цих страждань. А поетичний творець мав би карати в своєму світі, яким є його історія, адже він не може вчинити це в прийдешньому світі, як справжній Творець»[2].

І все ж маю сумнів, чи досить було «короткого стриманого заключного слова», якого добивався Лесінг, чи висловленого самим Ґете в другому виданні попередження — «тому будь людиною і не слідуй за мною», — аби позбавити цей текст принадності. Історія його впливу неодноразово доводить, що й освічені читачі, які й без моралізаторського натяку могли усвідомити, що поетична фікція Ґете давала змогу по-новому зрозуміти й інакше оцінити самогубство, теологічно та юридично все ще табуйоване на той час[3], не могли встояти перед своєрідною принадністю «Вертера». Цю принадність, про яку свідчила його неймовірна популярність і скандальні наслідки моди на Вертера, не можна повністю пояснити лише по-

[1] *Marquis de Sade.* Idée sur les romans // Œuvres completes. — T. IV. — Paris, 1961. — C. 27.

[2] Цит. за: *Oettinger K.* Eine Krankheit zum Tode — Zum Skandal um Werthers Selbstmord // Der Deutschunterricht. — № 28. — 1976. — C. 65.

[3] Див.: *Oettinger.* — Там само.

рушенням табу та успішністю епохального ідентифікаційного взірця чутливості. Без сумніву, додалося й те, що можна назвати мимовільним демонструванням досконалого у вдалій естетичній фікції або ж, критично кажучи, — «ефект позолоти»[1]. Вочевидь, фікціоналізація реального мимоволі призводить до його ідеалізації; та в цій ідеалізації — тепер ми можемо так сказати — уявне здобуває форму й чіткість до тієї міри, до якої досконалість зображення зумовлює досконалість зображуваного. В «Історії бідного Вертера» той, хто в своїх листах здатен так безпосередньо виповідати нове «євангеліє природи», дедалі більше набуває рис мученика чуттєвості, або ж, цитуючи відому інтерпретацію того часу, узагалі ознак «розіп'ятого Прометея»[2].

Ніцше вважав перетворення речей на досконале найбільшим здобутком мистецтва, та при цьому лише частково окреслив двозначність цієї досконалості у формулюванні «необхідність перетворення» / «Verwandlung-müssen»). Досконале як принадність уявного є амбівалентним, бо фікціоналізація речей призводить до *мимовільної* ідеалізації, тож естетичний предмет у своїй досконалості відображає як силу людини насолоджуватися собою у власному творі, так і її слабкість — можливість зробити недосконалий світ досконалим не через ідеалізацію. Свідомість, що ідеалізує, змушена постійно захищатися від небезпеки непомітного перетворення на в'язня створеного собою досконалого світу. Те, що мистецтво, описуючи страждання людства, про які воно береже пам'ять як про минуле, водночас щоразу їх певним чином змінює, дратувало й було підставою для закидів в аморальності та пристосуванстві до влади від перших «Бесід» Русо й аж до критики ідеології в наші дні. Відтоді тенденція протиставляти неминучій ідеалізації естетичного предмета процеси відчуження, руйнації ілюзій, фрагментації, монтаж (іншими словами, антифікцію) починає проявлятися значно сильніше, ніж доти. Русо в передмові до «Нової Елоїзи» писав, що прагне протиставити свій твір — як антифікцію — корумпованому суспільству, яке віддавна не вважає стан свого відчуження фікцією (себто витвореною власними силами ілюзією). У XVIII столітті він, до того ж, став першим свідком зміни значення поняття «досконалого». В його других «Бесідах» узурповане мистецтвом поняття *perfection* [досконалості] вступає у відношення напруги з поняттям *perfectibilité* [удосконалюваності]. Через здатність людини ставати досконалішою (як у кращий, так і в гірший бік, адже неологізм Русо ще не має телеологічного значення), досконалість має втратити свою онтологічну перевагу; зрештою, її навіть треба розглянути й відкинути як ілюзію: «Ne cherchons point la chimère de la perfection, mais le mieux possible selon la nature de l'homme et la constitution de la société»[3].

---

[1] *Sartre J.-P.* «L'imaginaire». — Paris, 1940. — C. 225: «De même que le roi Midas transformait en or tout ce qu'il touchait, la conscience s'est determinée elle-même à transformer tout ce qu'elle saisit en imaginaire: de là le caractère fatal du rêve» [«Як цар Мідас перетворював у золото все, до чого доторкався, так і свідомість постановила перетворювати все, що вона сприймає, в уявне, і саме звідси походить фатальний характер мрії»].

[2] *Lenz R. M.* Briefe über die Moralität der Leiden des jungen Werthers // *P. Müller.* Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil. — Berlin, 1969. — C. 225.

[3] ["Шукаймо не химери досконалості, а якомога кращого відповідно до природи людини і устрою суспільства»]. Lettre à d'Alembert. Цит. за: *Robert P.* Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. — Paris, 1962. Див. вище про поняття «perfection».

Валері був, мабуть, першим, хто побачив, що з цього можна взяти для модерної естетики: «Un temps qui interroge tout, qui vit de tout essayer, de tout regarder comme perfectible et donc provisoire... ne saurait être un temps de repos pour les lettres ni por les arts. La poursuite des perfectionnements exclut la recherche de la perfection. Perfectionner s'oppose à parfaire»[1]. Із цього Валері робить висновок, що сучасне йому мистецтво більше не може творити «продукти прагнення досконалості». Сподівання *perfection* втілюється в скінченності природи, продукти якої здають нам досконалими навіть у зміні *свого вигляду* (Gestalt); твір мистецтва, натомість, треба завжди визначати як лише одне з можливих рішень нескінченного завдання[2]. Тож із естетичним ідеалом досконалості водночас було відкинуто й класичне поняття закритого, досконалого в своїй формі твору, а також його корелят — пасивне споглядання реципієнта: читач або реципієнт має відтепер сам поезисно перетворитися на інтерпретора щоразу по-новому конституйованого смислу, а відтак і на співтворця нескінченного естетичного об'єкта.

Хотілося би посперечатися з тезою, що *після дискредитації класичної естетики* досконалості зникла й сама потреба в досконалому. Як відомо, навіть найрадикальніше авангардистське мистецтво, проблематизуючи *свій естетичний* статус у довільному, естетично байдужому об'єкті, змушений спиратися на канон дотеперішнього мистецтва (в тому числі, і як на горизонт розуміння), аби уможливити естетичну рефлексію реципієнта над питанням, «чи (це) *ще* або *також* є мистецтвом». Тож здається, що досконалість, хоч і втратила своє багато століття значення як естетична норма, та все ж пережила цей занепад в евристичній функції. Як же інакше модерне мистецтво в *своїй бажаній непокірливості* могло би бути зрозумілим, приносити насолоду й лишатися комунікативним, якщо не через «перед-осягання досконалості» (Vorgriff der Vollkommenheit), що, на думку Г. Ґ. Ґадамера, спрямовує все розуміння[3]? Заперечувати цю вихідну тезу філософської герменевтики — не моя функція; якби виявилося, що Ґадамер, керуючись естетичним розумінням, робив помилкові висновки про інше розуміння, то для мене це стало би останнім позитивним аргументом на користь того, що, вочевидь, і сама філософія не здатна без додаткових зусиль позбавити себе принадності.

---

[1] [«Доба, яка про все розпитує, яка живе, щоб усе випробувати, щоб на все дивитись як на придатне для вдосконалення, а отже, як на тимчасове... не зможе бути *добою відпочинку* ані для літератури, ані для мистецтва. Прагнення вдосконалень перешкоджає пошукам досконалості. Удосконалювати — це протилежність від завершувати»]. *Valéry Paul.* Œuvres (Ред.). — T. I. — C. 719. Remerciement à l'Academie française.

[2] Про його «*Léonard et les Philosophes*» та «*Eupalinos*» ідеться в розділі про поезис. Також див.: Blumenberg, — 1964. — C. 285—323.

[3] Vom Zirkel des Verstehens // Kleine Schriften. — IV. — Tübingen, 1977. — C. 58/59: «Змістову суть кола цілого й частини, що лежить в основі будь-якого розуміння, варто, *на мою думку*, доповнити ще *однією* характеристикою. Пропоную назвати її «перед-осягання досконалості» (Vorgriff der Vollkommenheit). Таким чином сформульовано передумову, що скеровує будь-яке розуміння. Ця передумова звучить так: розумінню досяжне лише те, що є направду *досконалою єдністю смислу*».

3. Використання фікції при наочному представленні та зображенні історії

а) «Res fictae» як спокуса для історіографії

Донедавна Райнгарт Козелек сформулював дві вимоги до теоретичних дебатів історичної науки, що можуть стосуватися й літературної герменевтики. Сучасній історіографії, пише він, слід уважніше, ніж досі, подумати над тим, «що, по-перше, класична бінарна опозиція *res fictae* [фікційна подія] і *res factae* [дійсна подія] лишається гносеологічним викликом і для нинішніх, загартованих у теоріях і обізнаних із гіпотезами, істориків; а по-друге, — якраз модерне відкриття специфічно історичного часу змушує історика до перспективної фікціоналізації дійсних фактів, якщо він прагне відтворити колись зникле минуле»[1]. Тож нині історик уже не може сповідувати ідеали наївного історичного реалізму й вірити, ніби вся штука в тому, щоб утримувати відтворення *res factae* від фікціоналізації та, за визначенням Ранке, «(досягнути) наочного представлення об'єктивності великих фактів»[2]. Завдання історика полягає лише в тому, щоби, усвідомлюючи функцію *res fictae* у конституюванні смислу всього історичного досвіду, свідомо вводити засоби фікції, когнітивна та зображальна функції яких давали позбутися не до кінця зрозумілої омани — так званої «естетизації» фактичного / дійсного (das Faktische). Помилковість цієї тези полягає саме в припущенні, що *res factae* та *res fictae* можна розділити як матерію та форму, історичну подію та риторичні «шати»: нібито історичну, реконструйовану з джерел, суть події можна отримати в чистоті й об'єктивності, й що лише під час другого процесу — перетворення фактів на розповідь — можна користатися засобами естетизації (чим і послуговувалися «не чисті на руку» науковці-історики). Помилковість такого судження розкрила герменевтична рефлексія; саме завдяки їй було пояснено, що *res factae* не можуть бути первинними: як факти, що мають свої результати, вони вже в процесі формування свого значення передбачають елементарні форми наочного представлення та зображення історичного досвіду. Щоби пояснити їх фікційний статус, звернімося до історичної та літературної герменевтики.

Отож ми вже не можемо відкинути «естетизацію» як свідчення наївності давнішої, риторичної історіографії, або ж як не визнаний гріх історичної школи; не є вона і наслідком використання історіографією епічних або романних форм фікційної розповіді. *Естетизація* (аби уникнути різнотлумачень, надалі будемо називати її *фікціоналізацією)* постійно наявна в історичному досвіді, адже результативне *що* історичної події щоразу зумовлене перспективним *коли* її (події. — *Пер.*) сприйняття або реконструкції, а також і *як* її зображення та тлумачення. Відтак подія постійно змінює своє значення. Якщо робочу гіпотезу, що «в основі кожної форми зображення лежить також певний досвід історичної дійсності», можна

---

[1] *Koselleck.* — 1979. — С. 283.

[2] Französiche Geschichte. — Stuttgart, 1954. — С. 48 (далі цитуватиму за цим виданням, Т. 1, зі вказуванням сторінок).

довести, тоді *напрошується потреба*, вслід за К. Штірле, шукати посередництво між первинними формами наочного представлення та вторинними формами зображення в своєрідній функції фікційного: «фікція сама робить форми наочного представлення історичного досвіду придатними до переживання», даючи читачеві змогу «вперше насправді усвідомити власне вміння комплексно творити досвід сприйняття»[1]. Таким чином, як історичну, так і літературну герменевтики закликають ще більше конкретизувати ті функції фікційного, які непомітно проникають чи то в донаративному використанні взірцевих історій, чи то в уже класичних розповідних жанрах історіографії, чи, зрештою, при постнаративному описі перебігу подій на тривалій дистанції у «соціальній поведінці». Засоби фікції неминучі, якщо історіографія претендує на щось більше, аніж лише на роль простого архіватора знань про минуле, якщо їй залежить на тому, щоби розкрити і передати *досвід минулого теперішньому*. Для історика літератури комунікативна здатність фікції добре знана з генези та історії функціонування *verisimile*. Найновіший її етап починається з Просвітництвом — себто водночас із «відкриттям специфічно історичного часу», що вимагав «повторно поєднати фікцію та фактичність»[2]. У літературній практиці його можна *означити через взаємодію фікції та реальності*, а в *поетологічній теорії* — через утвердження специфічної «істини фікції». Спрощене розуміння автономного мистецтва давало змогу забути про той факт, що в прагненні до автономії поетична фікція, навіть відвертаючись від історії для витворення «іншого світу» або «другої природи», стверджує, що виповідає «істину» історичного світу, реальності якого вона себе протиставляє. У відкритті світу як історії фікційна література буржуазної епохи брала не меншу участь, аніж нова історіографія історизму. Творення Вальтером Скотом нового історичного роману є лише *одним* із етапів у процесі літературного осмислення світу. Від роману в листах Ричардсона й до Бальзакової «Людської комедії» постійно виникали спроби фікційного тлумачення й розгляду історії як щоденної реальності та суспільної цілісності.

В цьому процесі було знято класичне розмежування *res fictae* як царства поезії та *res factae* як предмета історії — адже поетичну фікцію було піднесено до горизонту дійсності, а історичну дійсність — до горизонту поезії. Специфічна «правда поезії» є ни чим іншим, як тією правдоподібністю, в якій історія від часів Хладеніуса може вбачати «свою, власне історичну, форму правди»[3]. Відомо, що зв'язок із правдою, що як «проміжне загальне» міститься поміж *універсальним (себто правдивим для всіх часів)* і *одиничністю* факту, був притаманний правдоподібному від початку. Найточніше на це вказує поетика Аристотеля, звертаючись у розгляді засобів фікційності до межового випадку: в поезії неможливе (а відтак і вигадане), що є правдоподібним, повинне мати перевагу над можливим (а відтак і над історичним фактом), що є неправдоподібним. Це

---

[1] Гурток фонду Вернера Раймера «Теорія історії». Програма з'їзду — «Formen der Geschichtsschreibung» («Форми історіографії», 1979), на якому я запропонував цю працю до обговорення. Результати цього з'їзду опубліковано в: Formen der Geschichtsschreibung. — München, 1982; друга цитата з: *Stierle*, 1979. — С. 899.

[2] *Koselleck*, 1979. — С. 281; про історію *verisimile* див. Розділ В 1.

[3] *Koselleck*, 1979. — С. 187.

визначення цікавить і теорію історіографії. Адже правдоподібність того, що є лише фікційним, згідно з Аристотелем, здатна викликати довіру лише тоді, якщо її потверджує щось загальне («намір зобразити щось краще» або «загальне судження» // Розділ 24/25, 1461 b). Правдоподібне, передаючи в такий спосіб опозицію фікції та правди, обґрунтовує водночас когнітивну та комунікативну функції фікційного. Поетика (від Дідро і Лесінґа) та історія Просвітництва повторно актуалізувала це поняття правдоподібного, яке відтоді стає спільною властивістю поезії та історіографії.

На горезвісне запитання, чим же різняться ці два конкурентні в історії жанри в зображенні світу, відтепер уже неможливо відповісти так: мовляв, зображення історії в поезії допускає фікцію, натомість історія, якщо розглядати її як вираження дійсності, виключає фікцію. Байдуже, чи це сучасний романіст розповідає про те, що могло би статися, чи сучасний історик повідомляє, що насправді відбувалося, вони обоє змушені задовольнятися засобами фікції; адже розповідь починається, коли романіст хоче розгорнути «картини минулого» або ж написати «історію звичаїв того часу» або ж коли історик через певний проміжок часу змушений стисло реконструювати минулу дійсність із дифузної повноти її джерел[1]. Поезію та історіографію, що сусідять між собою на спільній межі правдоподібного, набагато більше різнять способи використання фікційних засобів, а також сподівання, які мають щодо них читачі. Читач «Квентіна Дорварда» Скота може насолоджуватися фікцією минулого світу як фікцією, не ставлячи питання про межу між дійсною правдою та вигадкою; натомість читач Ранке, сподіваючись дізнатися, якою ж насправді була французька історія XVI та XVII століть, небезпідставно очікує, що *res fictae* тут слугують лише ліпшому представленню *res factae*. Різне ставлення до фікційного та фактичного в історії може, звісно, бути й протилежним: «Квентіна Дорварда» можна прочитати з історичної точки зору як твір середньовічної історії (коли забрати фікційне, то залишається картина минулого, сповнена численних автентичних деталей); так само і у «Французькій історії» Ранке можна побачити «історичний художній твір» й естетично насолодитися ним, як романом Скота. Те, що це не пустопорожня балаканина, а справді поширений колись серед читачів Ранке вид рецепції, потверджує саркастична критика в «Історії» Дройзена: «Основоположне завдання нашої науки вбачали в майстерному зображенні та в "історичному мистецькому творі", тож найбільшими істориками нашого часу називають тих, хто був у своєму зображенні найближчим до романів Вальтера Скота»[2].

Ця критика в «Історії» Дройзена спирається на аналіз наративних засобів історіографії типу Ранке. При цьому, Дройзен звертає увагу насамперед на три характеристики «форми розповіді»: довершеність перебігу, єдність початку й кінця, а також репрезентація образу минулого. Водночас він показово підводить використання цього основоположного розповідного засобу під негативне значення фікції як *ілюзії*: «Але вже спосіб, у який зазвичай використовують форму розповіді, створює ілюзію, і прагне

[1] Там само. — С. 280—282.

[2] Historik — Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte. — München, 1967. За цим виданням, зі вказуванням сторінок або параграфів, я надалі цитуватиму в тексті «Grundriß der Historik» («Нариси історії»).

її творити, немовби перед нами — *довершений* перебіг історичних обставин, єдиний ланцюг подій, мотивів та цілей» (S. 144). Таке твердження дуже прикметне. Адже Дройзен, для якого історія не може бути ані філософією історії, ані «фізикою історичного світу» і «щонайменше поетикою для історіографії» («Нариси», § 16), постійно уникає в своїй історії поняття *фікція*, неодноразово послуговуючись натомість поняттям *ілюзія*[1]; вочевидь, таким чином він намагається позбавити розповідь звичного для історіографії пріоритетного статусу. Пропонуючи чотири «форми викладу», він протиставляє *розповідну (erzählende)* (форму. — пер.) *дослідній (untersuchende), дидактичній (didaktische)* та *дискусійній (diskussive)* (§§ 90—93), так ніби три останні можуть і не мати розповідної форми. Хоча очевидно, що й дослідна (як «мімезис нашого шукання та віднаходження». — С. 274), й дидактична (адже вона пояснює минуле як процес формування *нашого теперішнього*. — С. 306), і дискусійна (як пояснення випадку в теперішньому часі через його «становлення» / «Gewordensein». — С. 276) форми мають розповідати, аби передавати минуле й теперішнє, а особливо — «становлення цього теперішнього» (Werden dieser Gegenwart).

Питання, як ти ставишся до розповіді, лишається відтоді головним для істориків. Те, чи Дройзен на практиці міг знайти на нього відповідь, не зумівши перед цим вичерпно відповісти на нього в своїй «Історії», як і те, чи Ранке хоч колись ставив його собі, — ці запитання я залишу без відповіді, передавши їх у компетенцію професійних істориків. Те, що в історіографії Ранке не бракує очевидних для нього фікційних і мистецьких розповідних засобів, як і те, що він не завжди доречно відкидає вимогу об'єктивності, я вже проаргументував у своїй попередній праці[2]. Зрештою, я спробував відповісти й на наступне запитання: які літературні взірці — часто невідомі — позначилися на розповідній формі наукової історіографії? Насамперед це Вінкельманова історія стилю, яка в Ранке вплинула на класифікацію часового перебігу, а також на розгляд закритих епох. Крім того, це й парадигма мистецького твору, що дає змогу з'ясувати його значеннєву повноту лише в часі, через поступову працю його інтерпретаторів, і що є майже повним аналогом до подієвого характеру Дройзенового розуміння неперервності як «історичної праці», «що з кожною новою індивідуальною появою творить щось нове й більше» (С. 9). Адже як історичний, так і естетичний розгляд мають право «тлумачити» факти або твори «в світлі значимості, яку вони здобули своїм впливом» (С. 91). Тут я здійснив певну ревізію моєї давнішої праці. Якщо раніше *мені було досить* потвердити тезу Ранке (що відповідала претензіям об'єктивістської теорії) про заборону використовувати фікційні засоби, то нині я вже намагаюся виправдати фікцію в історіографії, звівши фікційні засоби класичної розповідної та контрастної щодо неї взірцевої історіографій до елементарних форм сприйняття[3]. Насамперед це дає змогу

---

[1] Historik. — С. 144, 149; див. також: Phantasie (С. 155, 228, 339, 418, 423; показово, що поняття *ілюзії* та *фікції* відсутні в алфавітному показнику!).

[2] Geschichte der Kunst und Historie // Poetik und Hermeneutik V. — С. 175—209.

[3] Зіставлення результатів мого ревізійного аналізу з дослідженням Ранке (скажімо, К. Г. Метца: *Metz K. H.* Grundformen historiographischen Denkens. — München, 1979), а також із історичною герменевтикою та дослідженням із історіографії я, без сумніву, можу залишити в цьому випадку фаховим історикам.

відмежувати історичний досвід від дифузного явища історичної дійсності, а відтак зображати його типово і передавати від покоління до покоління. Отож фікційні засоби в історіографії слугують не лише тому, щоби передавати результати теперішніх наукових досліджень адресатові — «читацькій спільноті з іншої сторони»[1]. Вони прокладають також місток поміж теперішнім і минулим, який завдяки розкривальній (erschließende) силі фікції, або, за більш оказіональним визначенням Дройзена, через «*аналогії історичного досвіду*» (С. 159) робить відмінність історичних світів, що дедалі більше віддаляються та відчужуються, придатною для розуміння та осяжнішою.

б) Герменевтична функція «трьох ілюзій» класичної розповідної історіографії

Дройзенова полеміка проти розповіді хоч і залишає поза увагою той факт, що як дослідне, так і дидактичне та дискусійне зображення історії (якщо розуміти його як «мімезис становлення») неможливі без форми «історії», якщо вони ставлять собі за мету враховувати й відображати «наше розуміння значимих подій з цієї часової позиції і з цієї точки зору» (С. 285). І все ж його полеміка успішно та з досі недосяжною проникливістю зачіпає проблему «майстерно»-замкнутої форми розповіді історичної школи й при цьому ex negativo розкриває, як невідрефлексовані «ілюзії» три посутні функції фікційного, що є основоположними для розповідної історіографії.

Першою з цих фікцій є «ілюзія досконалого перебігу». Хоча кожен історик знає, що наше історичне знання завжди залишається недовершеним, панівна форма оповіді (так звучала критика, про яку зараз ітиметься) пробуджує «й підтримує ілюзію, немовби перед нами був довершений перебіг історичних фактів, замкнений ланцюг подій, мотивів і цілей» (С. 144). Історична оповідь користається тим, що фікція не чинить жодної шкоди читацькому розумінню, навіть коли йдеться про реальну подію, що сама по собі має багато білих плям. Тож перше досягнення фікціоналізації розповіді полягає у формуванні вигаданої консистенції, що ліквідує як фактологічні білі плями в розказаному, так і позбавляє надмірної деталізації; відтак початково несумісні події поступово інтегруються в *гомогенний значеннєвий контекст*, що врешті призводить до створення самодостатнього «довершеного в собі» цілого (С. 285). Цей естетичний ефект Дройзен і має на увазі, вимагаючи від істориків не приховувати таких білих плям «або ж намагатися повністю заповнити їх фантазіями» (С. 285). Та з естетичної точки зору це *не означає назвати фікцію* досконалого, нічим не порушеного перебігу. Історіографія завжди лишається залежною від цієї первинної ідентифікації, якщо історик прагне представити історичний досвід контекстуально; втім, наявні білі плями вказують на значеннєвий контекст, що перевершує факти й не може завдати жодної шкоди — адже ж він міститься на порозі майбутнього, яке неминуче обмежує теперішню позицію історика.

---

[1] Програма конференції «Formen der Historiographie» («Форми історіографії»). Див. примітку 3.

Естетичною в безпосередньому значенні є лише ілюзія «довершеного в собі цілого», яка перетворила уривок розказаної історії на естетичний об'єкт — себто дозволила йому стати «романом», самодостатнім художнім твором. Якщо забути про цей естетичний ефект, то не достатньо буде визнати білі плями; необхідні особливі противаги, щоб отримати зображення з іще відкритішим значенням. Проте ці протилежні розповідні структури ліпше знані новітній художній прозі, починаючи з XVIII століття, аніж власне історіографії. Досить пригадати «Тристрама Шенді» Стерна або «Жака-фаталіста» Дідро — романи, які не лише постійно актуалізують білі плями в розповіді, спонукаючи читача заповнити їх власною фантазією, а й послуговуються якнайбагатшим репертуаром засобів, щоби зруйнувати ілюзію «довершеного в собі цілого», готуючи в такий спосіб появу «відкритого твору» нашого часу.

Друга фікція класичної розповідної історіографії — це «ілюзія першого початку й чіткого кінця». Тут Дройзен із рідкісною для свого часу гостротою бачення викрив і відкинув «фальшиву доктрину так званого органічного розвитку в історії» (С. 152): «Досягнути точки, що була б у повному сенсі початком, неочікуваним першим — це аж ніяк не належить до компетенції історичного дослідження» (С. 150). Як для історії не обов'язково, «щоб у тому, що діється спершу, містилися передумови для того, що діятиметься пізніше» (С. 151), так само й факти в історії виявляються не такими точними, як це показав Ранке в своїй історії часів Реформації: адже «те, що сталося, містить у собі всі елементи нового неспокою» (С. 298). Саме коли історична розповідь переміщається генетично й прагне прояснити щось від самого початку, вона знову підпадає під закон фікції — а саме під аристотелівське розуміння поетичної фабули, яка повинна мати початок, середину й кінець; початок, що не обов'язково йде за чимось іншим, і кінець, після якого знову може статися лише щось інше.

Тож початок і кінець — навіть коли йдеться про реальні події, що поєдналися в історичному значеннєвому контексті як перша й остання ланки подієвого ланцюга, що виокремлюються через значиму середину або зміну й отримують значення на контрасті до одноманітності завжди однакової (Immergleich) історичної буденності, — є більш або менш вигаданими утвореннями. Це засвідчує відома складність історіографії. Маю на увазі той факт, що історичну подію перебігу Реформації чи Французької революції з позиції «зміни епохи» можна прив'язати як до попередніх подій (передісторії), так і до наступних (післяісторії). Телеологічний принцип поетичної фабули, що мусить мати початок, середину й кінець, аби досягнути вищої правди, ніж історія, що оповідає лише про випадкове, проявляється також і як необхідна «ілюзія» наукової історіографії. Необхідна, адже початок і кінець дають змогу зрозуміти значення події, а також тому, що по-іншому визначений або переоцінений початок при врахуванні подальшого кінця може розкрити інше значення тієї самої події.

Відтак ненауковою є вже не фікціоналізація початку й кінця, завдяки якій розкривається значення, а радше їх переоцінка чи міфологізація. Це Дройзен пояснив на прикладі міфічного початку: «Ілюзія була б іще ризикованішою, якби хтось шукав початок зі сподіванням дійти до суті речі, істинного ядра життя, з якого починався цей розвиток» (С. 149). Втім, цей приклад вартий уваги вже хоча б у контексті питання про різний досвід

сприйняття історії, якому відповідають різні форми зображення. Класично-аристотелівська структурна формула фікційної розповіді може принципово по-різному розкривати сенс історичного досвіду залежно від того, чому автор надаватиме перевагу при конституюванні смислу — початку, кінцю або ж відмінності між початком та кінцем (скажімо, при зміні епох, після якої все постає новим). Саме тут — невичерпний потенціал для специфічної теорії історіографічних жанрів, до якої я ще повернуся.

Третя фікція класичної розповідної історіографії — це «ілюзія об'єктивного образу минулого». Хто слідом за Ранке вірить, що особі, яка пише історію, досить просто відмовитися від свого зацікавленого «я» і забути про своє теперішнє (С. 306), аби досягнути незмінного минулого, той може гарантувати правду про «картини минулого або відбитки того, що давно зникло», не більше, ніж поети чи романісти (С. 27). Якби навіть минуле й можна було «визначити в досконалому обширі його колись-теперішнього (einstig Gegenwart) (С. 27), то в минулих фактах все-одно не було би тієї «міри важливого та примітного» (С. 283), яку може забезпечити лише рефлексія з тієї точки зору, з якої вся повнота й розмаїття поставатиме як відносна цілість. «Об'єктивним є лише необдумане», адже «"факти" лише напозір кажуть самі за себе, так би мовити, "об'єктивно". Без оповідача, що дає змогу їм говорити, вони були б німими» (§ 91).

Послідовна відмова від цієї об'єктивістської ілюзії призвела би до визнання перспективізуючої функції вигадки. Дройзен виглядає тут не таким чітким, як Хладеніус у своїй «Загальній історичній науці» (1752): «Заслуга Хладеніуса в тому, що саме він показав, що колись проминулу дійсність не можна осягнути через будь-яке представлення. Ба більше, її можна реконструювати лише в скорочених висловлюваннях; і поява історичної перспективи змусила істориків ще свідоміше ставитися до засобів фікції — «омолоджених образів», як називає це Хладеніус, — якщо вони прагнуть відтворювати історії зі смислом»[1]. Часова віддаленість не лише змушує історика довигадувати минулу дійсність; вона також дає йому змогу скористатися засобами фікції, аби через факти перспективізувати її в неозоро-зростаючу повноту минулого — себто представляти її сконцентрованою, а тому оновленою, а також деталізованою та з акцентуванням на певному значенні. Перспективізуча фікціоналізація є розповідним еквівалентом прив'язаності історика до певного місця; з іншого ж боку, — досягнута таким чином правдоподібність розказаного оприявнює обмежену, придатну до перевірки та повторення історичну форму правди його суджень: свідоме використання фікції робить її засобом пізнання.

Закинути Ранке естетизм можна лише тоді, коли його історіографія, зачарована об'єктивістським ідеалом науки, відмовляється визнати, що дійсність минулого не можна пережити без необхідних фікцій узгодженого перебігу розказаних подій, сумісності початку й кінця та перспективізації дійсного. Історикові, який використовував фікційні засоби несвідомо, найчастіше загрожує небезпека перетворити історію на естетичний об'єкт — на *theatrum mundi* [театр світу] або ж «виставу минулого», що представляє сама себе[2]. Ранке, наполягаючи на тому, що історик має са-

---

[1] *Koselleck.* — 1979. — С. 280.

[2] Про справді релігійні межі («theatrum mundi») поняття події в Ранке див.: *Borst A.* Poetik und Hermeneutik V. — С. 536.

моліквідуватися, аби історія розповідала себе нібито сама, не зауважив, що іманентна естетика його «об'єктивного зображення» є, по суті, не чим іншим, як естетикою історичного роману того часу, що конкурував із тодішньою історіографією. Нечуваний успіх створеного Вальтером Скотом романного типу не можна пояснити лише тим, що через матеріальне розкриття й поетично-анекдотичне оживлення минулого він міг незрівнянно краще, аніж традиційна політична історіографія, задовільнити історичну допитливість публіки. Той факт, що роман Скота спонукав наукову історіографію перейти до відтворення одиничних ситуацій (на що історія досі не була здатна), зумовлений також формальним принципом.

Те, що справляло таке сильне враження в романах Скота на А. Тьєрі, де Баранта й інших істориків тієї епохи, було не лише сугестивною силою історичної деталі й колориту, а також породжені цим індивідуальність фізіономіки минулої епохи та перспективи, в якій, замість звичних подій незвичайної важливості, історичну подію простежувалося на персонажах із різних прошарків. Також це була і нова форма «драми», — славнозвісне поняття, введене Скотом, що в його сучасників асоціювалося не так із драматичною зав'язкою події, як із іще не звичною драматичною формою розповіді. Оскільки в історичному романі наратор повністю відходить на задній план, історія сама могла виступати як п'єса, породжуючи в читача ілюзію, що й він причетний до драми персонажів. Та водночас читач опиняється тут у становищі, коли йому самому доводиться формулювати судження й робити висновки (раніше це робили за нього такі історики-моралізатори, як Г'юм чи Робертсон)[1]. Такі аналогії між поетикою історичного роману та ідеалом об'єктивності тогочасної історіографії говорять самі за себе[2]. Як у першому, так і в другому випадках вони постають у сумнівній ролі експліцитно відсунутого на задній план оповідача (хоча імпліцитно він ніби й присутній на кожному кроці й може висловлювати власні судження) — ролі, що постала з ілюзії неопосередкованого зображення минулого. Якщо романіст Скот ще може делегувати або ж перспективно приховувати власні нараторські функції через романних персонажів, то історіограф Ранке виявляє себе значно більше — через апостеріорні судження та естетичні категорії порядку, з перспективи яких очевидець подій ще не міг дивитися чи виносити судження (ці наративні вислови *post eventum* [після події] позначаю надалі як «р. е.»). Викличний розрив нитки, що зв'язувала епоху, «якою вона насправді була», й те, «що з неї постало», проявляється в історіографії Ранке насамперед тоді, коли в основі судження, вибору, мотивації чи пов'язування між собою подій виявляється пізніша позиція історіографа. Водночас виникає враження, що іманентний порядок минулих речей уможливлюється лише з подальшого впливу і лише в ретроспективі. Такі непевні

---

[1] *Thierry A.* Sur le trios grandes historiques en usage depuis le seizième siècle (1820); *De Barantes.* Préface de l'Histoires Ducs de Bourbogne (1824); а також анонімна стаття «De la nouvelle école historique» (1828); Цит. за: *Massman K.* Die Rezeption des historischen Romans von Sir Walter Scott in Frankreich von 1816 bis 1832. — Heidelberg, 1972. — особл. С. 89.

[2] Тут зберігся «паралелізм цільових настанов», «який виправдовує твердження, що історичний роман, ідейно споріднений зі скотівським, міг досконаліше реалізувати програму скотівської історичної школи, аніж вона сама». На це вказує також Вольф. *Wolff W.* Zwei Versionen des historischen Romans: Scotts "Weverley" und Thackereys "Henry Esmond" // Lebende Antike. Symposion für R. Sühnel (ред.). — Berlin, 1967. — С. 348—369 (особл. С. 357).

моменти в історіографії Ранке вміло прикриває завдяки фікціоналізації перебігу описаних подій. Втім, спосіб, у який він це робить, нагадує не так подієве розгортання в романах Скота, як послідовність відображення подій у стильово-історичній формі історії мистецтва.

в) Аналіз використання засобів фікції в історіографії Ранке

Спробую тут через аналіз «Французької історії» (1852—1861) Ранке (а саме розділу I, 3, де йдеться про епоху англійської війни) обґрунтувати тезу, що історіографія цього автора утверджується через естетичні категорії, які можна осмислити за допомогою латентної парадигми історії стилю. Історію стилю у формі, створеній Вінкельманом, можна означити через поворотний прихід нового (зміна стилю)[1], прозору діахронію поетапного перебігу (скажімо, етапи грецького мистецтва: *давній, високий, прекрасний стиль, стиль наслідування*) та замкнутість періодів (стилі мають свій початок і точний, потверджений витворенням окремого напрямку, кінець).

У викладі Ранке епоха англійської війни починається в багатьох аспектах із радикальної зміни й приходу нового. На місце Людовіка IX, «взірця всіх релігійних королів», врешті приходить «ще один характер іншого типу» з тієї ж династії Капетингів — Філіп Прекрасний, представник специфічно новочасної політики влади (С. 78). «Насамперед» він наважився «з безоглядним марнославством зруйнувати» межі владної сфери німецької імперії, бережені його попередниками. Ранке показує початки політичного розвитку на одиничному прикладі дій «великої людини» і цим немовби показує нове як довершений розрив зі старим. Філіп, «останній» король династії Капетингів, є «першим», який перейшов межі владної політики своїх попередників; це автор інтерпретує як «ризикований крок у» непевність, метафорично — як «виламування» за рамки, роблячи висновки про його «безоглядне марнославство». Пізніше тема переходу до нового виникає в контексті суперечки з папою Боніфацієм VIII, провалу політики хрестових походів і заперечення ордену тамплієрів. В останньому випадку Ранке взагалі відмовляється перевіряти правдивість звинувачень проти тамплієрів, обґрунтовуючи це так: «нам досить сприйняти зміну ідей» (С.79). Відтак межу між старим і новим можна назвати в її повному, епохальному значенні: «Часи загально християнських ідей вже проминули (р. е.); блага, надбання яких мало би слугувати повторному захопленню Єрусалиму, конфіскували й використали для потреб царства (...) Через усе його (Філіпа) існування віє пронизливий вітер новітньої історії».

Такі загальні історичні процеси, на які Ранке тут звертає увагу, зазвичай не ліквідують розмежування старого («... проминули») і нового («...вже віє»), а, як показує нам нині структурна історія, переходять одне

[1] Як пише К. Бадт, проби стилю часто здаються «не відчутними або ж недосконалими, а новий стиль — як Афіна з голови Зевса — постає перед нами досконалим, може, дещо незграбним, та все ж довершеним і характерно розвинутим» // Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. — Köln, 1971. — C. 102.

в одне в розмаїтих нашаруваннях, перетинах, уповільненнях і переплетеннях. Оповідач Ранке через засоби перспективізуючої та скорочувальної фікції легко оминає гетерогенність одночасного, а моментові нового надає функцію, яку можна назвати естетичною (адже «зміна ідей» як творення нового стилю подієво виникає тут із першого кроку й відразу змінює світосприйняття).

Для Ранке подія не лише включає фікційно наголошений перший початок, а й передбачає, що розпочинатиметься вона в ідеальну мить. Конфлікт про право наступництва (коли Едуардові III відмовили в претензії на французьку корону, посилаючись на салічне право), прискорив, за версією Ранке, розпочатий Філіпом Прекрасним процес модернізації французької держави — так ніби саме це був найідеальніший момент для відмови претендентам іншої нації посісти французький престол. «Та щойно було обрано таку позицію — рішучої, ізоляційної, спрямованої лише на державність Францію політики, — як сталася подія, що спричинилася до загального безладу й полишила країну саму на себе» (р. е., С. 80/81).

В часовій послідовності подій, яку важко прив'язати до певного часу — «та щойно... як сталася», — Ранке дає запанувати телеології, що надалі буде помітна в пов'язуванні та вибудовуванні послідовності подій аж до формулювання кінцевого результату: «Світ був здивований не лише тому, що побачив французькі стяги над Нормандією, а й тому, що англійці відійшли з вікових володінь Аквітанії, залишивши собі лише Кале. Для переможених це, вочевидь, був не менший знак фортуни, ніж для переможців; бо ж нації мали розділитися, аби кожна з них могла розвиватися відповідно до власних прагнень» (р. е. — С. 95).

Наративне висловлювання — «бо ж нації мали розділитися» — має форму наївного аргумента «post hoc-propter hoc» [після цього — отже, внаслідок цього]: Ранке підпорядковує розповідну перспективу випадковим подіям, які на початку Нового часу призвели до появи держави, а також внутрішній, ще невідомій для сучасників англійської війни, потребі, яку нам засвідчує сам оповідач своєю ретроспективною розрадою («це... був не менший знак фортуни»). Синтагмі телеології «мали / мусили» (musste/ sollte) протиставлено синтагму випадковості «якби» (wäre / hätte): «Якби з французькими лицарями сталося щось таке, як із австрошвабськими лицарськими військами в бою під Моргартеном, то республіканізація північної Франції могла би сподіватися на успіх» (С. 85). У цьому уривку синтагма випадковості — те-таки історичне «якщо би» (заст. нім. «wenn anders») — трапилася мені лише одного разу. Наскільки рідкісним для Ранке є такий перспективний погляд у можливу, та не реалізовану, дійсність? Для відповіді на це запитання потрібно би провести окреме дослідження. Зрештою, в цьому випадку історичне «якщо би» слугує також потвердженню прихованої телеології: смисл історії потверджується тим, що все сталося так, як мало, а не так, як могло б, але як не вдалося окремих дійовим особам. Як мені здається, це доводить безсумнівне панування тут гегелівської «хитрості історичного глузду», хоча Ранке й вірив, що зумів подолати Гегелеву «спекулятивну філософію історії»...

Як і розвиток нового стилю, так й історія нової епохи має для Ранке свій телос, відповідно до якого одиничний або випадковий факт набуває смислу, а їх поєднання є прозорим. Прозорим, як і послідовність показо-

вих для певного стилю творів, де кожна новизна стає частиною історії розвитку стилю і вказує на зміни, які в книжках наводять у приклад при описі цього стилю. Найлегше це показати на уривках, де оповідацька майстерність Ранке поєднує гетерогенність загального руху речей із засобами темпоральної послідовності та гармонізації. Гетерогенні події йдуть у послідовності («впродовж століття...», «віддавна...», «нарешті...». — С. 79), щоби потім із *тепер* певного важливого моменту їх можна було включити в головний розвиток («І цей великий розкол відтепер поєднався з конфліктом про право наступництва». — С. 83). Або ж, навпаки, Ранке може розкрити суть досі не зрозумілої, гетерогенної, події, аби потім включити її в загальний процес. Скажімо, нову владу міст у нього спершу було «підготовано в спокої», потім «підтримано всіма внутрішніми, підводними, течіями» й нарешті «остаточно» вивільнено в ході англійських війн (С. 82). Часове поєднання з «остаточно», типовим «тепер» / «nun» (що нерідко отримує значення «саме тепер») або ж пов'язування «вже... втім» / «schon... aber» (С. 86) залишає місце для хронологічних даних, об'єктивне уточнення яких навряд чи можливе, і зводить випадковість певних подій у чистій діахронії наголошених значимих моментів.

Така ідеалізована часова послідовність описує, як і процес історії стилю, постійний рух угору й вниз — зростання й занепаду. Щоправда, в цьому випадку подієва крива розгортається в протилежному напрямку, адже Ранке дотримується перспективи руйнованої і знову відроджуваної королівської влади. Телосом історії стилю є той момент, у якому всі гетерогенні стремління повністю гомогенізовано: «Та знову спалахнула англійська війна, і настала мить, коли всі ці питання, між якими спершу не було майже нічого спільного, змішалися між собою» (С. 88). Ідеальність цієї миті ще й у тому, що вона, поза сумнівом, не ідентична жодній з подій цього етапу (Азенкур, угода в Труа, вступ Генріха V в Париж) і навіть стає символом найглибшого занепаду французької корони. Висхідний рух починається з апелювання до вищої необхідності: «та навряд чи його (дофіна) врятував би лише меч... спершу йому треба було відділитися від... фракції Арманьяків ... якщо він справді хотів стати королем Франції» (С. 89). Натомість «велика й рятівна мить», на якій оповідач Ранке радо затримується (С. 90), не відповідає жодній конкретній події. Опис низхідного руху гомогенізує події та зміни, що спричинялися до посилення королівства, й залишає для сторони переможеного лише моменти занепаду. Тож прихована в події ідея, яку оповідач бачить як мить переходу від одного до іншого, може сповнитися в уже цитованому історичному підсумку епохи. Маю на увазі ідею нового, монархічного порядку, з яким виникає і нове розуміння нації, що «розвивається за своїми власними прагненнями» (С. 95). Втім, історіограф, що, здавалося б, так об'єктивно описує епоху в її замкнутій історичній індивідуальності, не обґрунтовує власного погляду та власної оповідної перспективи, що виявляється в його солідаризації з тими, хто виступав за консолідаційний «міцний порядок» монархії (С. 94) і проти пригнічених ідей станового та міського народних рухів.

Мені залишається лише погодитися на перспективізуючу фікціоналізацію, якої в цьому уривку автор досягає головним чином через звужене та розширене зображення в узагальнювальних роздумах або ж виокремленні деталей. Прикметно, що Ранке не зловживає експліцитними літературними засобами пробудження читацького інтересу (як-от урочистими

зверненнями[1], емфатичними зворотами[2] чи пікарескними деталями), хоча його численні наративні фігури та історичні рефлексії мимоволі привертають своєю позірною об'єктивністю значно більше уваги. Для унаочнення події він може скористатися однією — здавалося б, несуттєвою — деталлю. Скажімо, ось як він пише про дозвіл Робера Лекока застосовувати насильство проти правителів: «Найзнатніших порадників дофіна, який займав місце короля, а також двох маршалів зрештою розтерзав обурений натовп, що увірвався до палацу на чолі з найвідомішим представником міського магістрату Етьєном Марселем» (С. 85). Та візуально яскрава деталь може з'явитися і в картині, що каже сама за себе, — як у випадку з розколом між орлеанцями та бургіньйонами (подією, яку Ранке вважав особливо важливою і розглядав її як кінець подієвого ланцюга). Цей уривок завершується моторошним описом: «Певний час Арманьяки ще залишалися при владі й всіляко проявляли власну могутність; та 1418 року міське населення підняло повстання і вчинило страшну помсту». Народ милувався картиною зв'язаних докупи трупів володарів, яким ще донедавна «доводилося коритися» (С. 88).

Що ж до звуження перспективи у відображенні історії, то Ранке послуговується тут наративними висловами «ex-post» [після події], які, вочевидь, уможливлюють послідовне відображення розрізнених подій, не рідко обрамлених у шати історичних роздумів. За приклад тут може правити коментар Ранке до успішної владної політики Філіпа: «Він знав або ж відчував свій зв'язок до природи речей» (С. 79). Звісно, історик наших днів (за винятком хіба що Голо Мана) всіляко уникав би таких формулювань, а розповіді про те, що знала чи відчувала «велика людина», залишив би для романіста. З наративно-технічної точки зору апелювання до відповідності між історичними подіями та «природою речей», що змушує підлаштовувати всі неузгодження під перспективу тенденції, що виявиться наприкінці переможною, є не чим іншим, як засобом (зайвим?) фікційного звуження розповіді par excellence. Своє найсміливіше наративне висловлювання — «через усе його (Філіпа) буття вже віє пронизливий вітер нової історії (С. 80)», — яке потім невипадково перетворилося на крилатий вислів, спирається, до того ж, на дві історичні тези. Одна з них є першим реченням розділу, який тут розглядаємо: «Двозначність найвищої влади можна побачити по різниці, з якою владарюють над одним і тим самим» (С. 78). Типізуюче розрізнення володарів на тих, які орієнтуються на дотримання порядку речей або ж на розширення територій краю, є, поза сумнівом, корисною «історичною правдою». Іншими словами, хоч це твердження й має узагальнювальне, а не універсальне, значення, воно пояснює різницю між Філіпом та ранніми французькими королями. І значення це нині вже важко піддати подальшим роздумам: «В усіх впливових людей воно переважно визначається підсумком їхніх думок» (С. 80). І це останнє речення, поза сумнівом, містить і своєрідне

[1] «Це стає зрозуміло, коли цей володар пробуджує у великого поета епохи, Данте (...), відразу, що виливається в нього в голосний докір (С. 80); щоби зрозуміти її (молоду діву з Орлеану) хоча б трошки, треба пригадати...» (С. 89).

[2] «Коли Едуард дожив до старості й вирішив реалізувати своє право, — яких же непоправних ударів він завдав аристократії» (С. 82); «Нарешті з найнижчого стану — землеробів — виринула найдивовижніша істота: молода діва з Орлеану (С. 90); великим вчинком є те, що Карл VII, знову ставши володарем міста, не образив нікого зі своїх старих противників (С. 90).

petitio principii [благання про прохання] виправдати історика, який виходив із уявлення про даність «підсумку думок» історичної особи — «підсумку», на який він теж мав вплив, уточнюючи часову перспективу.

Інша фігура уточнення виникає при зображенні подій після виступу парижан 1357 року. Тут Ранке зводить послідовність фактів, простежених аж до 1418 року, до трьох показових подій, поєднаних однією (і як мені здалося, загальнодоступною) рефлексією: «Інколи змінити стан справ можуть і підлеглі особи» (С. 88). Одного разу Ранке навіть відмовився від ролі оповідача, що знає, які дії «відповідають природі речей», і погоджується: «Кому спаде на думку заперечувати, що міста мали досить підстав скаржитися?». Але таке перспективне відображення протилежної позиції майже відразу знімається подальшим моральним вироком: «Але їхня насильницька й підла поведінка суперечила їхнім власним прагненням і пробудила в противників відчуття, що вони борються за щось добре» (С. 85).

Особливого значення, натомість, набувають ті історичні роздуми Ранке, які без прив'язки до *прихованої телеології* (яку він зазвичай шукає в усіх речах) точно підсумовують бачення з позиції різних досвідів. Ось, наприклад, що він пише про підсумок англійських воєн для Франції — про міцнішу організацію станової держави та владу корони: «Засоби боротьби, як і в інші великі часи, перетворилися на національні інституції» (С. 91). Прояснити теоретичний статус таких історичних тверджень є, як на мене, тим завданням, на яке варто звернути увагу в нинішній дискусії. При цьому, особливий виклик логіки полягає і в тому, що «також», яке після знаменитого висловлювання Гегеля почало вважатися ворогом філософів, не обов'язково мало ставати й ворогом істориків. Історична правда для Ранке ніяк не суперечить тому факту, що одна й та ж причина може породжувати протилежні наслідки (*bonum* [добрі] через *malum* [погані], кажучи словами Одо Маркварда). Це потверджує і таке його твердження: «Якщо внутрішнє роздвоєння через вплив англійських воєн стало таким небезпечним, то спротив проти панування англійців сприяв також і подальшому примиренню» (С. 90).

г) Спроба осмислення донаративних прикладів наочного представлення та відображення історії

Дослідницьку програму історіографічної теорії жанрів, яка повернула би нас від фіксованих способів відображення до попередніх, ще мало осмислених, форм наочного представлення чи аналогій історичного досвіду, вочевидь, не можна зводити до класичної форми історичної розповіді — такої, що відповідає Аристотелевій структурній формулі. За допомогою поетики фікційної розповіді не можемо класифікувати все розмаїття свідчень і текстів, які передавали історичний досвід до наукової історіографії XIX століття. Норм літературної розповідної функції виявляється недостатньо, якщо розглядаєш долітературні форми взірцевого мовлення, в яких відбувалося моделювальне (в розумінні *historia docet* [історія вчить]) розширення пережитої історії або ж лише актуальне перетворення того, що сталося, в історії на рівні щоденної мовної комуні-

кації. Зрештою, мало уваги звертали й на той факт, що великі форми історіографії, які виникали з поєднання багатьох історій в одну велику історію, самі постійно змінювали класичну структуру фікційної розповіді; тож одна й та ж історія, відповідно до різних, цілковито виправданих інтересів, могла завдяки відмінності *emplotment* (Гейден Вайт) набувати різного значення і передавати різний досвід.

Аналізуючи функцію розповіді в щоденних комунікативних процесах, В.-Д. Штемпель виразно показав, що тут іще не було здійснено — а якщо й було, то лише частково — перетворення пережитого на історії, відповідно до правил літературно-цілісної розповідної функції[1]. Його експеримент демонстрував, як те, що сталося в буденному житті, перетворюється через запис на магнітну плівку *in actu* [на факт], і підштовхував цим до висновку, що конституювання смислу на підставі пройденого досвіду не обов'язково потребує Аристотелевих норм фабули: початок і кінець у таких історіях не мають бути точно визначеними, а наративне членування — узгодженим; вибір певної події та форми її викладу спершу може бути пов'язаним із суб'єктом, отож не потребує референційного потвердження; правдоподібність для адресата визначається зазвичай не об'єктивним процесом, а виникає — поза правдою та брехнею — з показовості історій, що як пережите (das Widerfahrnis) є водночас і власним досвідом, і досвідом чогось іншого (а в історичній царині — насамперед потвердженням або виправленням попереднього досвіду)[2].

Перехід межі до наступного етапу артикуляції досвіду життєвого світу відбувається там, де власний досвід «знеособлюється», а його зміст підноситься в процесі зразкового мовлення до статусу норми. Історикові ця площина смислотворення добре відома з історичного досвіду світського жанру *exempla*. Форма зображення *exempla* спершу також не потребувала фікційної структури класичної розповіді. Досить порівняти це з такими гіпертрофованими принципами «наратології», яка в особі А. Греймаса стверджує, що семантична глибинна структура всіх дискурсів міститься в розповіді[3]. З генетичної точки зору розповідь не є ані первинною, ані універсальною формою людської комунікації, ані, зрештою, єдиною матрицею членування історичного досвіду. Розповіді — якщо визначати її через цілісність початку, середини й кінця фабули (себто літературно) — історично передує вся шкала долітературних, ще не прив'язаних до авто-

---

[1] Fiktion in konversationellen Erzählungen // Poetik und Hermeneutik X.

[2] Це потверджує і герменевтика наук про дії (Handlungswissenschaft), як показав Т. Лукман: «Смисл досвіду формується (...), коли «я» звертається до пройденого досвіду й поміщає його в один контекст, який перевершує просту актуальність властивостей переживання. Отож смисл формується в усвідомленні зв'язку між досвідом і чимось іншим, із посиланням на досвід, точніше кажучи, — навздогін. Цим іншим може бути раніший досвід, який розуміється, скажімо, як *байдужий* («*Schon wieder diese Blume*» / «І знову ці квіти»), або як схема досвіду («Dies ist eine Alpennelke» / «Це — альпійська гвоздика») або як дієва максима («Alpennelken sind geschützt» / «Альпійські гвоздики під захистом») тощо». Див.: *Luckmann Th.* Zum hermeneutischen Problem der Handlungswissenschaften // Poetik und Hermeneutik IX. — C. 517.

[3] *Greimas A., Courthès J.* Sémiotique — dictionnaire raisonné de la théorie du langage. — *Paris, 1979.* — C. 250: «la narrativité généralisée — libérée de son sens restrictif qui la liait aux formes figuratives des récits est considérée comme le principe organisateur de tout dicsours» [«Узагальнену наративність — звільнену від обмежувального значення, яке пов'язувало її з образними формами оповідань, — вважають за організаційний принцип усякого дискурсу»].

номного тексту або твору, форм комунікації, які можна розмежувати за різними *modi dicendi* [способами вираження]: цитування, потвердження, проголошення, переконання, демонстрування тощо. Я не хочу тут довше спинятися на їх функції при розгляді досвідів історичної буденності, адже можу відіслати до власного дослідження, в якому зроблено спробу ревізії морфології *«простих форм»* А. Жоля, а також описано їх середньовічні варіанти як комунікативну систему форм взірцевого мовлення[1].

З переходом до наративного відображення історичного досвіду від вимоги взірцевості відмовилися не відразу. Натомість відбулося розширення його від нормативності дій окремих осіб до смислу людських дій у ширшому контексті історії пережитого світу. Тепер і літературні форми історіографії розповідають уже не відсторонено (так ніби відповідаючи на запитання, «як це було») або ж задовольняючи вільний лет історичної допитливості. Її головна функція — захистити минуле від забування — керована практичним пізнавальним інтересом, який, за визначенням Й. Рюзенса, «утверджує значимість зв'язку між минулими, теперішніми та майбутніми людськими діями»[2]. Відтак значення в наративній історії, хай то релігійній чи профанній, походить уже не з теорії, яку видобувають із вчинку як із прецеденту майбутніх дій. Значення, що має сформуватися в наративній формі, походить також і з подієвого характеру історичного факту, який, згідно з К. Штірле, визначається подвійним зв'язком із початком та кінцем події — зв'язком, який можна визначити як «концептуальну відмінність» цих дій: «Наративна структура історії пов'язує початок і кінець не лише як перебіг фактів, а і як концептуальну конфігурацію. Адже історія виникає лише там (...), де не лише задано пов'язаність початку й кінця, а там, де ця пов'язаність є "значимою". А значимою вона є лише тоді, коли дозволяє пізнати причину селекції з діахронічних і синхронічних універсальних пов'язаностей»[3].

Не найменша превага такого розуміння відношення між історичним досвідом і наративною формою в тому, що воно дає змогу точніше означити характер присвоєння того, що сьогодні часто описують суто по-об'єктивістськи як «структурну зміну», не даючи жодного герменевтичного пояснення. В цьому я вбачаю можливість розв'язку дискусії про переваги й недоліки поняття події в історіографії. Відповідно до такого розуміння, історичний факт уже не є подією, якщо «людські вчинки й плани очевидно й несподівано змінюються через вчинки інших людей»[4]. В історіографії поняття події як «того, що присвоюване» (das Ereignishaft*) — як, до речі, й в історії мистецтва, — передбачає також відкритість значення (die

---

[1] *Jauß.* — 1977 b. — С. 34—47.

[2] «Geschichte und Norm — Wahrheitskriterien der historischen Erkenntnis» // Normen und Geschichte (ред.). — Paderborn, 1979. — С. 110.

[3] *Stierle*, 1979. — С. 93.

[4] *Borst A.* Valmy 1792 — ein historisches Ereignis? // *Der Deutschunterricht.* — № 26. — 1974. — С. 91. Статті Г.-Д. Вебера (H.-D. Weber), А. Борста (A. Borst), Ф. Фельмана (F. Fellmann) в цьому випуску продовжують дебати про розуміння події, що почалися на засіданні «Poetik und Hermeneutik V» (Див.: Частина II В).

* Тут слово «Ereignis» має ще одне, крім основного («подія»), значення. Мова про Ereignis у розумінні М. Гайдегера: «при-своєння» (на противагу «Enteignis» — прибл. «відчуження»). Відповідно, під поняттям «das Ereignishafte» автор має на увазі водночас «те, що стосується події», «те, що подібне до події» (подієве), й «те, що присвоює» (присвоювальне).

Bedeutungsoffenheit). Мова про те, що лише для реципієнта, який здійснює ретроспективний огляд, історичний контекст може стати важливим — себто набути значення, яке учасник або присутній споглядач іще не могли пізнати зсередини невизначеної та незавершеної ситуації: «Присвоювання тут, як і в усіх інших випадках, полягає в розкритті через дистанціювання і поновне привласнення горизонту можливостей, який був закритим для тих, хто переживав подію в модусі тривання»[1]. Тож розуміння історичного факту як події не є лише суб'єктивною схемою привласнення, адже значення — як значення чогось для когось — має поставати тут як із об'єктивної, ізольованої події (Geschehnis), так і з її суб'єктивної значимості для реципієнта, пов'язаного з цим місцем. Історичне значення, тлумачене як концептуальна відмінність між початком і кінцем, завдяки наративній формі з різним співвідношенням початку й кінця може набувати різного ступеня значимості. При цьому, зовсім не обов'язкові тут сенсаційність історичної миті або ж *commutatio rerum* [зміна стану речей], на кшталт «поглянь, як усе оновилося».

Наведу приклад із А. Борста: «Для французів вересень 1792 року був таким важливим, що з 22-го числа цього місяця вони розпочали новий відлік часу. Та сталося це не через канонаду при Вальмі, а через проголошення в Парижі республіки». Для німецьких же учасників «кампанії у Франції» (що мала інший початок і кінець) двадцяте вересня 1792 року через канонаду при Вальмі стало початком дуже важливої віхи — подією, яку 1809 року барон фон Масенбах заради власного виправдання назве «найважливішим днем століття» («Ми програли більше, аніж лише битву»); згодом Ґете урочисто вивищив цю подію як подію світової історії («Тут і тепер починається нова епоха світової історії, і ви можете сказати, що були свідками її народження»). Втім, ця оцінка не зуміла витримати критики історичних досліджень. Бо ж із історичної точки зору канонада у Вальмі є зовсім не епохальною подією, а радше історичним фактом, надмірно висока оцінка якого («поворотна мить») зумовлена лише суб'єктивною значимістю цієї події для шанованого поета, який міг мати сотворене уявлення про факти та їх наслідки[2].

Також і приклад, за допомогою якого Дройзен пояснює, для чого історикові потрібні «аналогії історичного» досвіду, не вказує на жодну окрему подію (С. 159). Англійських вільних селян (т.зв. «freeholders») 1684 року нараховували близько 160 тисяч; а вже на початку XIX століття їх не було взагалі. Концептуальна відмінність — руйнація селянського стану — перетворює цей історичний факт, який знаємо лише опосередковано з кінцевого результату, на подію; хоч історик у цьому випадку може реконструювати прагматичний контекст лише гіпотетично, наводячи аналогічні приклади з подальшої історії континенту (як-от «вигнання селян із їхньої землі» в Мекленбурзі) — приклади, що вже є відомими й про які можна розповісти. З герменевтичної точки зору зміна становища англійського селянського стану поміж 1684 і початком XIX століття стає історично зрозумілою завдяки тому, що фактичну різницю тут реконструйовано «з пізнішого досвіду та з урахуванням аналогічних відношень». По-

[1] *Fellmann F.* Ereignis und geschichtliche Erfahrung // Der Deutschunterricht. — № 26. — 1974. — С. 115.

[2] *Borst A.* Valmy 1792 — ein historisches Ereignis? Див. прим. 26.

дія, що потребує наративної форми, аби її важливість стала очевидною для пізнішого реципієнта, стає герменевтичною категорією якраз не через свою одиничність, а завдяки здатності розкривати історичному пізнанню аналогії досвіду, або ж — якщо хочете — завдяки своїй здатності до стандартизації (Normierbarkeit)[1]. Те, що стає зрозумілим через поняття події (в значенні концептуальної відмінності, як його вживає К. Штірле), є «історичною правдою», яка завдяки аналогії дає змогу використати досвід минулого для пізнання теперішньої та майбутньої історії. Для Дройзена такі аналогії історичного досвіду були насамперед питанням евристики (пор. § 26), а не герменевтики. Йому вистачало переконання, «що йдеться про випадки з людьми, які стають нам зрозумілими через наше аналогічне існування» (С. 146). Він побачив аналогію в царині історичного досвіду, вочевидь, лише через «аномалію» («індивідуальне, вільна воля, відчуття відповідальності, геній». — С. 427). Поза сумнівом, пора переглянути проблему стандартизації (нормованості) історичного досвіду, а відтак і спробувати знайти нову відповідь на запитання, як можна пізнати або ж помилково визначити дистанційованість минулого життя через свідомі або несвідомі аналогії. Тим паче, якщо в історіографії вже вироблено інструментарій попередніх наративних взірців та типів подій, що лежать у їх основі.

Штірлеве визначення характеру події через концептуальну відмінність початку й кінця дає змогу розрізнити перетворення історичного досвіду на розповідні структури лише за тим, як ми можемо надати різного значення одній і тій самій історії, змінюючи співвідношення початку й кінця. За найочевидніше розрізнення пропоную взяти відповідь на запитання, *що* наголошено в розповіді історії — початок, кінець або ж зміну стану речей між початком і кінцем. Якщо наголошено початок — ми отримуємо початкову розповідь за прамоделлю міфу про гріхопадіння: з однієї події, яку поставлено або реконструйовано на початку, виводяться всі подальші події як наслідки першої причини. Якщо наголошено кінець, то втілюється телеологічна структура, прамоделлю якої є християнська есхатологія. Якщо ж акцент зроблено на різниці між початком і кінцем, то розгляд чогось випадкового набуває подієвої послідовності, пояснити яку можна, кажучи в сучасній термінології, лише історично, і яка в середньовічній традиції відома як тип розповіді за античною моделлю *laudatio temporis acti* [хвала часам минулим] або ж за схемою долі.

Можливості осмислити історичний досвід у різних розповідних формах, які в кожній іншій ситуації здатні виправдати інше поєднання й відбір фактів і подій, можна описати як різні способи перемоги над випадковістю. Вони є такими: прийняття суперечливого; елімінація або збереження одиничного; проблематизація. Під *прийняттям* маю на увазі інтеграцію язичницької історії в християнську Святу історію (на правах передісторії, або ж того, що типологічно або контрастно відповідає схемі

---

[1] Тут я відмежовуюся від Ф. Фельмана, з яким цілком погоджуюся в усьому іншому. Здатність історично розвиненого розуміння події (на відміну від *розповіді про* пережите — як, скажімо, в А. Борста // Там само. — С. 89), — що насправді може належати учасникам багатьох інших походів, полягає в її індивідуалізаційній функції. Втім, реконструйована істориками зі свідчень свідків особливість події per se обґрунтовує свою зрозумілість як умову історичного досвіду, в основі якого завжди — обмежена здатність до узагальнення історичної правди, або ж, кажучи словами Фельмана, «відношення між дійсним і можливим».

обох *civitates*). Для *елімінації* А. Ебенбауер по-новому пояснив агіографію — як наслідування античної біографії: тип розповіді, в якому між біблійними подіями першого та другого пришестя для християн важливим є лише те, що стосується порятунку людської душі; решту ж насправді можна вилучити з історії[1]. Під *збереженням* маю на увазі аннали або історичні хроніки, які Мельвіль у середньовіччі розрізняв як *chronographia*, яка «tempora rerum solum annotare» [«обставина тільки зазначає подію»], та *historiographia*, що підпорядковує часову послідовність подій подієвій пов'язаності *res gestae* [діянь]; перша, лінійно необмежена і без чіткої доцільності, лише продовжує опис того, що варто відобразити, але не доводить його до кінця[2]. Кажучи ж про *проблематизацію*, маю на увазі насамперед модерні форми історичної розповіді, які, за словами Любе, прагнуть осягнути те, що не можна пояснити ані дієво-раціонально, ані системно-функціонально, розповідаючи одиничну історію; при цьому, концептуальна відмінність у прикладах Любе уникає суперечності між намірами та результатами історичних дій[3]. Якщо в такий спосіб ліквідується принцип класичного оповідання історії, то досвід історичної випадковості компенсує це розчарування сподівань. Той факт, що дещо можна пояснити *лиш історично*, не розуміючи цього (класичний приклад — процеси над відьмами), доводиться сприймати як останній із залишених нам смислів історії. Історіограф, *якого це не* задовольняє, може проблематизувати *імпліцитну* згоду з фактами лише через форму розповіді, зразки якої можемо знайти в давнішій риторичній історіографії, а також в одного із відомих сучасників Ранке.

ґ) Гебелева версія «пожежі Москви»: риторична історіографія проти наукової

Тріумф історичної школи не лише зробив розповідання історії позірно другорядною функцією історичного дослідження, а й відкинув використання *риторичних* засобів при відтворенні минулого як абсолютно «ненаукове». Й. Рюзен, натомість, відійшов від сучасної теорії історії, знайшовши для цього добре обґрунтування — бажання хоча б одного разу перевести *погляд* від (непомітної) естетики історіографа до риторики давнішої історіографії; тим паче, коли треба з'ясувати місце *творення смислу*, в якому «з фактів минулого *людського життя* сформувалося щось таке, як історія, яку *можна* дослідити»[4]. Мій приклад зумисне взято не з давнішої традиції взірцевих історій — дійсного місця смислотворення *історичного*

---

[1] У *виступі* про історію форми християнської історіографії на колоквіумі в Бохумі (1979), що став першим кроком у підготуванні тому з *історіографії* «Нариси романських літератур Середньовіччя» («Grundsriß der romanischen Literaturen des Mittelaters» (Ред). Там має з'явитися і ця стаття.

[2] System und Diachronie — Untersuchungen zur theoretischen Grundlegung geschichtsschreibender Praxis im Mittelalter // Historisches Jahrbuch der Görresgesellschaft. — T. 95. — 1975. — C. 309.

[3] Was heißt: «Das kann man nur historisch erklären»? // Poetik und Hermeneutik V. — C. 542—53.

[4] У його *доповіді* «Geschichtsschreibung als Theorieproblem der Geschichtswissenschaft» («Історіографія як теоретична проблема історичної науки»). *Див. прим. 3.*

досвіду, — а з часу, коли «онауковлена» історія критично оцінювала всю риторичну історіографію, звинувачуючи її в наївній дидактичності шкільних підручників, яку перейняли автори календарів і популярної історії. Нові історичні міркування Йогана Петера Гебеля про пожежу в Москві (за випуском календаря 1814 року «Rheinischer Hausfreund» [«Райнський домашній порадник»]) є чимось більшим, аніж лише вправним взірцем риторичної історіографії. З дотеперішнього арсеналу Гебель вибрав лише риторичні та фікційні засоби, майстерно використавши їх для того, щоб зробити подію світової історії показовою не лише для своїх легковірних читачів із баденських земель, а й (принаймні так мені здається) для модерної теорії історії. Напозір наївний переказ версії починає при уважнішому розгляді здаватися все глибшим та апорійнішим. Адже Гебель ставить під сумнів офіційне історичне пояснення наполеонівської катастрофи і показує, що «ненаукова» риторична історія могла бути критичнішою, ніж критична наукова історіографія, що непомітно естетизувала свій предмет, сподіваючись пояснити його лише історично «sine ira et studio» [без гніву й пристрасності].

Коли 1812 року спалахнула війна поміж Францією та Росією, співвідношення сил у Європі було таким: на боці імператора Франції були двір Австрії з корпусом Гюльфе, всі райнські союзні монархи, Швейцарія, всі народи Італії, Іллірії, Прусії, Польщі й майже всієї Європи. На боці ж Росії були лише англійці, а згодом також зима. Нейтральними були данці, шведи, турки. Іспанія та Португалія зберігали своє відсторонене становище.

Велетенська армія французького імператора після гострої, та все ж переможної, боротьби дійшла до російської столиці, Москви. 14-го вересня війська ввійшли через міську браму як переможці. Тут могло прозвучати слово покори, якби було таке бажання; та його не було. Ліпше вже спопелити власне місто й прогнати ворога.

Коротко сказати: «Москву спалили». Та прихильний читач схопиться за голову, якщо уявить собі це місто.

Москва — колись найбільше місто світу, що складається з чотирьох великих, надбудованих одне на одному, міст. Перше, внутрішнє — Кремль, — було міцним, і згодом французи самі його підірвали. Та довкола Кремля було споруджено також місто Китай-город, довкола нього — місто Бєлгород, або «біле місто» (адже «Hausfreund» знає російську), а вже ззовні Бєлгорода збудували «Земляной город».

Чотири такі міста, одне над одним збудовані, були доволі великими для спалення. Та Москва мала, крім того, 30 передмість, загалом 20 000 домів і палаців, 1000 церков і великих дзвіниць, близько 400 чудових заїздів, а ще більше крамниць, фабрик, шкіл, канцелярій, виховний дім на 5000 дітей. Одним словом, — 400 000 мешканців і 12 годин обходу по периметру. Хто стояв на пагорбі й дивився, аж куди сягало око — не бачив нічого, крім неба й Москви. А згодом — уже нічого, крім неба й полум'я. Адже те, що не захопили французи, повсюди підпалювали самі росіяни. Сильний вітер швидко розносив полум'я по всіх кварталах міста. За три дні більша його частина лежала в руїнах та попелі, і той, хто відтепер проходив повз, не бачив нічого, крім неба й руїн.

Хто замислиться про страх і стогони, коли палає один дім, про жахливий відблиск ночі й далекий багрянець неба, той зможе уявити, який вигляд мають 20000 домів, що або вже палають, або ж опинилися перед такою загрозою; й скільки ж водночас горить церков і палаців; і 400 000 людей — чоловіків, жінок, дітей, дідів, старих, хворих, князів, жебраків, — яким доведеться втікати або згоріти, й ніхто не зможе їх порятувати, принести збавлення. Всі вогняні іскри гасили, як могли. Дороги й вулиці на весь день заполонили втікачі — здорові, хворі, при смерті, жінки на останніх місяцях тяжі, матері, що годували немовлят; та день не дарував їм столу, а ніч — прихистку. От лежить покинутий хворий, якого вже не могли нести далі, от і сини благословляють вмираючого батька; ще хтось ховає своїх, — і все це в дорозі. Трохи віддалік без допомоги лежала жінка в пологах й народжувала на білий світ Беноні — свого стражденного сина. І це було в дорозі. Ось одна знатна жінка серед групи мандрівників годувала своїх дітей бідною трапезою, зітхаючи: «Ой, яка ж я нещасна!». Інша, бідна, зі своїм дитям приглядалася до них і плакала, ніби кажучи: «Яка ж ти щаслива — адже маєш що приготувати». Скільки ж людей загинуло, «Hausfreund» навіть не береться рахувати.

Тому, хто спалив Москву, є за що відповідати. Хіба хтось інший винен у тому, що переможна армія французького монарха змушена була вертати посеред зими й жахливих холодів, потребуючи пристанища й харчів, з великими втратами — спершу з Росії, потім із Польщі, далі з Прусії й аж у Німеччину до Ельби? Коні дохли від нужди й голоду. Артилерію і припаси залишали, віддаючи все козакам. Тисячі хоробрих вояків загинуло. Адже супроти зими не багато зробиш зі штиками і військовим маршем, а тепле хутро і шмат телятини несуть зовсім іншу службу, ніж груди, сповнені хоробрості. Та останнього поки не додавалося[1].

З жанрово-історичної точки зору цей текст можна розглядати як літературну обробку тієї «простої форми», яку А. Жоль назвав *меморабілією (das Memorabile)* і яку вважав новочасним аналогом античної *апотпетопеита*[2]. Значення «чогось, що було виокремлено з історії», передбачає досвід дійсного, що конкретизується як подія, підноситься над історичною буденністю, й саме тому залишається вартим уваги. На відміну від екземпляра, що дає змогу виснувати з минулого діяння моральне повчання й чітко його сформулювати, смисл історичного досвіду в меморабіліях є комплексним, нерідко парадоксальним і неосяжним. Формально це забезпечує розповідна фігура так званої «суперечливої деталі». Якщо в інших літературних жанрах деталь має підпорядковані функції, поступово сприяючи формуванню пізнаваного образу цілого (скажімо, морального типу в екземплі, «діяльної чесноти» — в легенді, індивідуаульності — в анекдоті тощо), або ж, узагальнюючи, вписується в смислове сподівання, що має потвердитися відповідно до принципу економії в класичній розповідній формі, то в меморабіліях вона (деталь. — *Пер.*) опиняється в додатковій функції — в опозиції до смислового сподівання, що форму-

[1] *Hebel J. P.* Erzählungen und Betrachtungen des Rheinischen Hausfreundes. — T. II (ред.). — Freiburg. — *С.* 396.

[2] *Jolles.* — 1956. — С. 165—180.

ється як факт, який не перебуває в причинному або пояснювальному зв'язку з розказаною подією, а тому впливає на перенесення смислу на поки не очікуваний рівень. Тож у віртуозному виконанні Й. П. Гебеля така суперечлива / опозиційна деталь може водночас задовольняти потребу читача в конкретному втіленні великої історії його днів, а імпліцитно слугувати також просвітницькій меті — спонукати його «до міркувань і подальших роздумів, до контролю й коригування, до критики»[1].

На відміну від Жоля, я хочу більше наголосити на ателеологічній функції меморабілії. Будучи претензійнішою, вона, поза сумнівом, менше потверджена в традиції риторичної історіографії. Але й тривіальніша форма меморабілії, в якій додаткова деталь показує дійсність, якій вона підпорядкована, таким чином, що наприкінці здається, ніби перед нами постала вища правда цілого; та при цьому не проявляється взірцевий — себто важливий для події — смисл. Те, що у вбивстві принца оранського або спаленні Москви змушує згадати про меморабілію, не має характеру екземпляра (того, що могло би стати дороговказом для подальших дій), а є досвідом не-пережитої випадковості історичного життя. Це може спонукати до ставлення, яке можемо побачити як до давніших меморабілій, так і до пізніших *faits divers* [інформаційних сюжетів] газети: «Таким є час! Він проявляється в цій виокремленій події»[2].

Поміж художніх засобів та апелятивних структур, якими Гебель найчастіше послуговується в своїй календарній історіографії, опозиційна деталь займає перше місце. В нашому тексті вона з'являється спершу окремо, випереджаючи перелік ворожих сторін, згодом — час від часу в описі, покликаному дослівно наблизити Москву до баденського читача, врешті — в остаточній послідовності конкретних сцен, які в реченні протиставлено звуженій події («Москву спалили»), щоби дати змогу уявити історичну реальність війни. Перерахування є хлібом насущним історичної розповіді та її марудним обов'язком; Гебель постійно показує, що це дає в риторичному плані. Посеред переліку дружніх і ворожих збройних сил читач наштовхується на додаткову деталь, яка проектує дві гетерономні величини на одну площину: «На боці ж Росії були лише англійці, а згодом також зима». Синтаксична несподіванка від прирівнювання неспівмірного — англійців і зими — готує місце для катастрофічної несподіванки: початок зими виявився найкращим союзником Росії. Пізніше читач повернеться до цього знаку в прикінцевому описі речей, коли йому пояснюватимуть, що конкретно означає опинитися сам-на-сам супроти сили зими. Спершу «Hausfreund» повідомляє про взяття Москви Наполеоном і додає від себе: «Тут могло прозвучати слово покори, якби було таке бажання; та його не було сказано. Ліпше вже спопелити власне місто й прогнати ворога». На кого спрямовано тут оцю (безособову частку. —

---

[1] К. Отингер показав це для історіографії Нового часу Гебеля *на ширшому підґрунті*. Пор.: Ein Beispiel, bei dem man Gedanken haben kann // Der Deutschunterricht. — № 26. — 1974. — С. 37—53. Його висновок такий: «(Й. П. Гебель) зображає світову політику ніби в бесіді *поміж маленькими людьми*. Гебель намагається звернути увагу сільського читача на головні та державні дії, представляючи їх за допомогою їхньої мови та їхніх категорій досвіду». Як мені здається, Отингер спирається тут уже не лише на спосіб «радикального скорочення перспективи» (Там само. — С. 42), а й на апелятивну структуру опозиційної деталі.

[2] *Jolles*. — 1956. — С. 167.

пер.) *man**? За кого заступається Гебель? Вочевидь, за російського противника Наполеона. Щоправда, зробити такий висновок можна лише з додатку (з т.зв. «невласне прямої мови»!). І все ж цей *partis pris* [перехід на певну сторону] не зберігається надалі, а наприкінці зовсім зникає, тож читача постійно спонукають міркувати самостійно.

Вже наступне речення закликає його не задовольнятися поясненнями офіційного історіографа про подію в календарі: «Коротко сказати: "Москву спалили"». Перспективному зведенню того, що сталося, до довершеного історичного факту Гебель провокативно протиставляє дедалі розгорнутіший опис того, що включає в себе цей факт і що зазвичай замовчують в історичних зведеннях та описах історичних сторін. Напозір же необов'язковий перелік покликаний у незвичному світлі показати офіційні показники — 400 000 мешканців «найбільшого міста світу» — через поступове додавання до суми (остаточну цифру названо вже наприкінці!), а також через опозиційні деталі. Баденський селянин, дивуючись великій кількості передмість, палаців, церков тощо, буде особливо шокований «400 чудовими (!) заїздами і виховним домом на 5000 дітей», тим паче, після іронічного коментаря («були доволі великими для спалення...») й після того, як перед його очима лапідарно, в градації, поставатимуть наслідки («не бачив нічого, крім неба й Москви... крім неба й полум'я... крім неба й руїн»). Можливості перспективізуючої фікціоналізації в риториці навряд чи можна краще пояснити, ніж на таких пасажах із історичної розповіді Гебеля. Тут, описуючи вигляд палаючого міста, він спершу використовує лише фактичні деталі, та надалі, переходячи до втечі мас, вводить дедалі більше фікційних сцен. Теоретично тут можна виокремити первинну фікціоналізацію, без якої був би неможливим відповідний опис історичних фактів і при якій вигадані деталі або висловлювання використовують для кращого унаочнення. На практиці ж читач не вловлює межі між реальністю та вигадкою, коли оповідач спершу вводить для опису пожежі та втечі реальні деталі («Всі вогняні іскри гасили, як могли»), потім вигадані деталі («От лежить покинутий хворий..., от і сини благословляють вмираючого батька»): первинна фікціоналізація, що й дає нам змогу уявити обидва «факти», непомітно абсорбує деталі фікційного походження, адже оповідач — ніби випадково — точно тримається того, що є правдоподібним для історичної ситуації.

Тепер ми можемо на цьому прикладі ще точніше пояснити, що слід розуміти під «перспективною фікцією дійсного» (Козелек), без якої неможливо відтворити зникле минуле. До здобутків фікції в історичній оповіді належать не лише співвіднесення початку й кінця та узгодження перебігу, а й перспективізація історичних обставин. Оскільки будь-який опис може розкривати значення лише через перспективізацію (герменевтично: через «Woraufhin» [після чого, внаслідок чого] головного запитання), історик також має вигадувати, якщо хоче осмислити історичний факт в контексті певної ситуації. Вигадування вимагає від нього впорядкувати повноту деталей дійсності в перспективі, а відтак — вибірково. При цьому, вже сама послідовність деталей у розповіді, яка в дифузній історичній реальності не існує саме в такому вигляді, може стати носієм значення.

* В оригіналі: «... Hier wäre ein Wort vom Frieden zu sprechen gewesen, wenn **man** gewollt hätte, aber **man** wollte nicht».

Про це свідчить такий приклад: «той може собі уявити, як це виглядає, коли... 400 000 людей, чоловіків, жінок, дітей, дідів, старих, хворих, князів, жебраків, яким доведеться втікати або згоріти». Насправді всі перераховані категорії людей могли, поза сумнівом, бути свідками й учасниками тієї втечі. Та лише фікційне вибудовування послідовності — після топічних опозиційних пар чоловіків і жінок, дітей і дідів несподівано, адже асиметричні та іронічні в одному контексті між хворих і жебраків, ідуть князі — конкретизує подію в її ситуативному значенні для досвіду історії та суспільства наполеонівського часу.

Коли ж Гебель після цього довершує опис історичної ситуації за допомогою цілковито вигаданої межової сцени, вибудованої на контрасті поміж нещастям знатної та бідної матерів, то це покликане насамперед пробудити співчуття, розкрити очі на людські страждання під час війни — страждання, за які ніхто не несе відповідальності, — і спонукає поставити запитання про пошуки винного. Але розповідна стратегія передбачає ще одну функцію фікційного, про яку поки що не було згадано: так докладно розкрити ситуативну реальність катастрофічної події не можна навіть при найповнішій реконструкції фактів; натомість значно краще це можна зробити, вигадавши придатну для розповіді долю постраждалих історичних суб'єктів. Метод Гебеля нічим особливо не відрізняється від методу авторів недавнього фільму «Голокост». Тут винищення євреїв Гітлером показано на екрані так, що якраз відображення фікційної долі постраждалої сім'ї (а зовсім не висока й абсолютно критична вимога документальної точності) спричиняються до ефекту, коли в глядача руйнується об'єктивізація історичного знання навіть із сорокалітньої дистанції, а вже довершені історичні факти знову стають приводом для актуального переживання.

«Тому, хто спалив Москву, є за що відповідати». Якщо складається враження, що це запитання приписує вину російському противнику Наполеона (адже після попередньої інформації про нескінченну кількість жертв, здається, взагалі не лишається шансів для виправдання), то подальші роздуми оповідача імпліцитно містять і зустрічне запитання — про провину Наполеона й правомірність його, поза сумнівом, велетенських грабунків на зворотній дорозі аж до Ельби. Звісно, дозування суджень через використання риторичного запитання й ледь вловимого натяку на сумнівність мирних намірів Наполеона, зумовлено й гострими цензурними приписами великого герцогства Баден, а також і горизонтом сподівань читацької авдиторії, яка виявляла мало симпатії як до французької, так і до союзницької політики. Та саме з огляду на цей так вузько обмежений політичний простір календарна історіографія Й. П. Гебеля набула своєї розповідної величі. Це потвердив К. Отингер у своєму тверженні, підсумок якого апелює до останньої «суперечливої деталі» в цитованому уривку: «Гебель тримає дистанцію до всіх воюючих сторін. Рівною мірою розглядає він факти *про* війну *проти* війни»[1]. Його меморабілія про пожежу в Москві узгоджує історичний початок («Коли 1812 року спалахнула війна між Францією та Росією...») із фікційним кінцем, який на прикладі події зі світової історії найвиразніше наголошує на концептуальній різниці між станом війни та миру. Провокативне речення, яке завершує

[1] Там само. — С. 40.

розповідь, протиставляє ідеалізації світової історії з діями правителів і держав, за які неможливо нести відповідальність, останнє іронічне виправдання щоденних потреб і мирної природи негероїчних бюргерів: «Адже супроти зими не багато зробиш зі штиками і бойовим маршем, а тепле хутро і шмат телятини справляють зовсім іншу службу, ніж груди, сповнені хоробрості».

Моя інтерпретація мала би показати, чому Гебелева меморабілія апелює не лише для баденського читача, а й здатна зацікавити й новітню теорію історії. Обраний текст через кардинальне звуження події до наративного вислову «1812 року Москву спалили» демонструє, як горизонт досвіду історичного факту можна реконструювати й передати за допомогою фікційних засобів. Ця проблема, поза сумнівом, постає перед істориками ще (або й знову) також і нині. В Гебелевому викладі історії введення протилежної деталі стає інструментом, що порушує очевидну або приховану телеологію традиційної історії, проблематизує її невизнану ідеалістичну передумову (що все дійсне наділене також і глуздом), а також спонукає читача, роздумуючи, з власної позиції відповісти на знову відкрите питання по сенс події. Якщо нині ніхто вже не має намірів розповідати історію так, як «der Rheinische Hausfreund», то я хочу запропонувати на розсуд істориків таке запитання. Чим би сьогодні треба було замінити парадигму риторичної історіографії Й. П. Гебеля (звісно, також за допомогою засобів фікції), щоби вирішити проблему втрати історією телеології? Ця проблема не втратила своєї актуальності й досі.

Частина друга

НАРИСИ ГЕРМЕНЕВТИКИ ЗАПИТАННЯ І ВІДПОВІДІ

Одо Марквард присвячую

ВСТУП
МЕЖОВЕ СТАНОВИЩЕ ЛІТЕРАТУРНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ

З'ясування меж і нове визначення *літературної* герменевтики — ось яке завдання нині знову постає перед нами. На щастя, вже існує давніша багатовікова традиція *філологічної* герменевтики, що може пишатися своїми славними коренями — тлумаченням Гомера в античності. Вона відсилає до розробленої ще з часів Гуманізму мистецької теорії інтерпретації канонічних творів і коментування античних авторів. Вона, крім того, може похвалитися аж ніяк не біднішим врожаєм історичної інтерпретації текстів світової літератури, що з XIX століття слугувала ідеалові об'єктивного, а відтак і «наукового», пізнання. Та це, як відомо, здобутки не лише традиційної філологічної герменевтики: їх вона розділяє з теологічною, юридичною, філософською та історичною герменевтиками. Коротше кажучи, — з усіма дисциплінами, що мають справу з виданням, критикою джерел та історичним тлумаченням текстів минулого. Чесноти традиційної герменевтики, пов'язаної з літературними текстами, не є її винятковим привілеєм, а її передісторія не віддільна від решти окремих — регіональних — герменевтик. Тож із науково-історичної точки зору слід говорити про єдину загальну філологічну основу; вихідне ж запитання має звучати так: де, власне, починається самостійність літературної герменевтики? Що їй належить робити (і що вони робила раніше), щоби віддати належне естетичному характеру текстів?

Це питання й нині ставить філолога в складне становище. Традиційно — як питання впливу літературного мовлення — воно відсилало до риторики, або ж — як питання естетичної цінності — вважалося справою літературної (в Німеччині: неакадемічної) критики. Якщо ж від початку нашого [двадцятого. — *Пер.*] століття воно постало як питання «літературності» тексту й почало розумітися як передумова тлумачення, то зазвичай його не пов'язували з герменевтичною рефлексією. Це стосується як нових спроб російських формалістів, так і стилістики Лео Шпіцера[1];

[1] Хоча Шпіцер у передмові до «Linguistics and Literary Theory» (1948) і намагався пояснити свою стилістичну спробу герменевтичним колом, та імпліцитна теорія його такої несистемної та неповторної інтерпретаційної практики значно перевершує його маргінальну герменевтичну рефлексію, і найкраще про це свідчить оцінка Старобінського. *Starobinski*, 1970. — С. 34—81.

але й пізніші лінгвістична та семіотична поетики, а також найновіші теорії «écriture» [письма], «jeu textuel» [текстуальної гри] та «intertextualité» [інтертекстуальності] також не ставили питання про герменевтичні імплікації нового дескриптивного методу або ж, зачаровані формалістичними науковими ідеалами, відкрито займали антигерменевтичну позицію. Текст «Against Interpretation» [«Проти інтерпретації»] С'юзен Зонтаґ мав успіх, адже темпераментний наступ авторки на об'єктивізм традиційної інтерпретаційної практики виявив суперечність, що виникає між модерною літературою і традиційною інтерпретацією, коли редукувати це значеннєве багатоманіття «відкритого твору» (opera aperta) до напозір заданого, прихованого в тексті або шуканого поза ним, смислу[1]. Та якщо поглянути на оновлену форму герменевтичної теорії, до якої входять і суміжні науки про текст (зокрема, теологія та юриспруденція), які поза межами загальної філологічно-історичної теорії інтерпретації почали розробляти те, що становить передумову їхньої герменевтичної практики і що вирізняє її розуміння, тлумачення та застосування, то доведеться погодитися з Петером Шонді, який 1970 року оскаржив роль «бідного родича» для літературної герменевтики — роль, якою вона в цій дискусії досі задовольнялася[2].

Шонді вимагав ревізії вже непродуктивних традиційних, теоретично обмежених, філологічних методів, а мету нової літературної герменевтики вбачав у тому, щоби розвинути, «хоч і не нефілологічну, та все ж таку теорію тлумачення, яка примирила би філологію з естетикою» (С. 25). Від успадкованої герменевтики класичної філології вона вирізнятиметься, як пише автор, тим, «що враховуватиме естетичний характер тлумаченого тексту не лише в оцінюванні (die Würdigung), яке випливає з тлумачення, а й зробить сам естетичний характер передумовою тлумачення» (С. 13). Це суперечить загальному ухилу в бік теорії розуміння, що, починаючи з Бультмана, спонукала відмовитися від усіх регіональних герменевтик і вимагала повернутися до матеріальної — зосередженої на практиці літературного тлумачення — герменевтики, що спиралася б на наше нинішнє розуміння мистецтва. Шонді заклав основи для розбудови такої літературної герменевтики. По суті, він на практиці випробував її методику на парадигмах герметичної («темної») лірики, вказавши на очевидну взаємозалежність критики й герменевтики. Він також прояснив приховану передісторію літературної герменевтики, виокремивши із загальної традиції герменевтики моменти, в яких, починаючи від Хладеніуса, автори акцентували на естетичному характері текстів і навпомацки підходили до специфічного, відмінного від теологічного чи юридичного, процесу естетичного тлумачення.

Нарис літературної герменевтики Шонді, який сам автор уважав незавершеним, вочевидь, займає захисну щодо герменевтичної теорії позицію. Власне, в методологічних дебатах попереднього десятиліття герме-

---

[1] «Старий стиль інтерпретації був непосідливим, але шанобливим, він споруджував ще один смисл поверх буквального. Сучасний стиль інтерпретації розкопує і в ході розкопок руйнує; він копає «позаду» тексту, аби знайти підтекст, який і є справжнім». Укр. переклад Віктора Дмитрука цит. за: *Зонтаг С.* Проти інтерпретації та інші есеї. — Львів: Кальварія, 2006. — С. 13—14.

[2] Bemerkungen zur Forschungslage der literarischen Hermeneutik //*Szondi*. — 1975. — С. 404.

невтика поступово здобувала свій статус. Саме філософська герменевтика Ганса-Георґа Ґадамера остаточно спонукала нинішні науки про текст замислитися над загальними передумовами будь-якої герменевтичної практики й, зрештою, повернутися до них. Мова про єдність трьох моментів (розуміння, тлумачення та використання / застосування), герменевтичний пріоритет запитання, структуру горизонту та діалогічність розуміння. Тут я докладно спинюся лише на першій герменевтичній передумові, до інших же апелюватиму в контексті мого власного викладу[1]. Визначити герменевтичний процес як єдність трьох названих моментів і втілити ці моменти в розмаїтті сфер, — це, як пише Ґадамер, було й надалі є спільним і найголовнішим завданням усієї герменевтичної практики. Самоусвідомлення та передісторію герменевтичних дисциплін можна ж охарактеризувати за тим, наскільки вони зуміли дотримати в своїй науковій практиці єдність трьох елементів герменевтичного процесу або ж втратили її, зробивши коштом інших один момент єдиним правомірним об'єктом дослідницького інтересу. Вочевидь, літературна герменевтика найдовше перебувала під чарами парадигми історизму та іманентної творові інтерпретації; цим і можна пояснити її нинішнє відставання. Свою теорію вона звела до тлумачення, залишивши поза увагою поняття розуміння, й так далеко відійшла від проблеми застосування (die Applikation), що поворот до рецептивної естетики, який почав наздоганяти це відставання в шістдесяті роки, спричинився до несподіваного успіху «зміни парадигми». З одного боку, в розумінні завжди лежить початок тлумачення, тлумачення ж є експліцитною формою розуміння; з іншого ж, — «в розумінні завжди є щось таке, як використання (die Anwendung) тексту, який прагнемо зрозуміти, до теперішньої ситуації інтерпретатора»[2]. Теологічна та юридична герменевтики ніколи не забували про ці моменти, адже до цього їх спонукали в першому випадку потреби проповіді (як актуалізації Святого послання), а в другому — вироку (як конкретизації закону для розв'язання певної правової колізії). З огляду на це, доречно, мабуть, погодитися з Ґадамером і поставити собі за завдання «наново відокремити гуманітарну герменевтику від юридичної та теологічної» (С. 294).

Для цього, без сумніву, слід запитати, як така єдність розуміння, тлумачення та використання, що якраз і становить повну суть герменевтики, проявлялася в забутій історії тлумачення літературних текстів. Ґадамер вводить її, розглядаючи систематизацію герменевтичної проблеми у XVIII столітті. Пієтизм розділив *subtilitas intelligendi* [здатність до розуміння] та *subtilitas explicandi* [здатність до пояснення], доповнивши їх в інтересах релігійного повчання третім складником, — *subtilitas applicandi* [здатністю до застосування]. Методологія романтизму подолала цю відокремленість трьох елементів герменевтичного процесу, визнавши внутрішню єдність *intellegere* [розуміння] та *explicare* [пояснення] і водночас відмовившись від застосування (*applicare*), — іншими словами, принесла жертву новому ідеалові історичного пізнання (С. 290). В цій епохальній зміні парадигми є декілька важливих аспектів. Вона відкриває універ-

[1] Про герменевтику запитання і відповіді див. нижче: II А—Д (особл. А 3), про структуру горизонту та діалогічність розуміння див. нижче III А — Г (особл. Вступ 1 і 2).

[2] *Gadamer.* — 1960. — С. 291.

сальну герменевтику, яка пориває з усіма зобов'язаннями традиційної герменевтики щодо текстів канонічного значення (Святе письмо, звід законів, античні класики).

Шляєрмахер, обґрунтувавши свою загальну герменевтику як науку розуміння, що бере початок від усного мовлення, а не від текстів («кожен акт розуміння є зворотнім до акту мовлення»)[1], зосереджує проблему розуміння на іншому Ти, на індивідуальності автора, а до граматичного долучає і психологічне (або *технічне*) тлумачення. В літературній герменевтиці класичної філології ця зміна парадигми спричинилася до того, що на місце теорії багатоманітного смислу твору — що Шонді показав на прикладі «Загального нарису герменевтики та критики» («Grundlinien der Hermeneutik und Kritik, 1808) Фридриха Аста — прийшла теорія розмаїтих способів тлумачення. Це може бути: «історичне розуміння, пов'язане зі змістом; граматичне, пов'язане з формою, мовою та викладом; і духовне, спрямоване на дух окремого письменника та дух епохи» (С. 158). Про історичну зміну, після якої герменевтика якраз і почала обґрунтовувати свою наукову вимогу, написано вже достатньо[2]. Мені ж важливо звернути увагу на те, що не лише в герменевтиці від часів Просвітництва, а й в основі давнішої практики *ars interpretandi* [мистецтва тлумачення] лежало імпліцитне усвідомлення єдності розуміння, тлумаченя та застосування, а нова модель багатоманітного способу тлумачення не просто прийшла на зміну старій моделі багатоманітного смислу твору, а й змінила і далі розвинула її функції.

З точки зору етимології цікаво, що грецьке *hermeneuein* охоплює три різні значення: висловлювати (виражати), тлумачити (пояснювати) та перекладати (перетлумачувати)[3]. Якщо замислитися над первісно сакральним значенням слова, то темна мова оракула містила вимогу, щоби божественну волю не лише робили зрозумілою через тлумачення, а й перекладали сказане на теперішню ситуацію. Та «герменевта» чи тлумача потребувало й поетичне слово Гомера, яке зі зростанням часової дистанції переставало бути безпосередньо зрозумілим або ж могло викликати неприйняття через зміну звичаїв. В цьому і є витоки розмежування *sensus litteralis* [літературного смислу] та *sensus allegoricus* [алегоричного смислу], які лягли в основу практики обох перших шкіл літературної герменевтики avant le lettre, — школи граматичної інтерпретації (розквіт якої припадає на період пізньої александрійської філології) та алегоричної екзегези (розвинутої стоїками та пергамонською школою). Відмінність методів — пояснення складного для розуміння давнього тексту теперішньою мовою і, так би мовити, «подвоєння» його через актуальне, переважно моральне, тлумачення — легко недооцінити. Та це лише доти, доки суперечку двох напрямів, що під різними назвами переходила з однієї епохи історії герменевтики в іншу, не почнуть розглядати як дві сторони *одного* поступового процесу рецепції. Шонді розглянув проблему застосування, що якраз і не давала цьому процесові зупинитися, побачивши, що глибша спільна інтенція граматичної та алегоричної інтерпретацій є в

---

[1] *Schleiermacher.* Hermeneutik. — Heielberg, 1959. — С. 80 (§ 4).

[2] Про Ґадамера та Шонді див. також у Ґ. Ебелінга: *Ebeling G.* Hermeneutik // RGG — Т. 3. — С. 242—262; а також у В. Панненберга: *Pannenberg W.* — 1971. — С. 91, 123.

[3] Цит. за: *Ebeling.* Hermeneutik. — С. 243.

тому, щоби «канонічний текст, яким був Гомер для афінян часу класики та для александрійців, вивести з його історичної відособленості в теперішнє, зробити його не лише зрозумілим, а й немовби сучасним, потвердити його як повністю дієвий, навіть канонічний» (С. 16).

Тож із тлумачення Гомера не лише поетологічно починається канон світової літератури, а й герменевтично — через потребу тлумачення твору — вперше було порушено проблему розуміння, котре — осмислюване як відмінність між текстом і тлумаченням — становить суть усієї герменевтики. Розмежування *sensus literalis* та *sensus allegoricus* після тлумачення Гомера християнською біблійною екзегезою збагатилося насамперед тим, що канонічний текст започаткував нове, есхатологічне розуміння історії як Святої історії, а *sensus literalis,* відповідно, треба було визначати вже як *sensus historicus* [історичний смисл]. Потребі тлумачити історію Старого Заповіту як прообраз того нового, що з'являється в Христі, закон інтерпретувати в світлі віри, а теперішнє — в есхатологічному сподіванні на прийдешнє Царство Боже відповідала Павлова типологія. Християнська специфіка проявляється в тому, що проблема застосування відтепер охоплює не лише значення минулого, а й значення майбутнього для теперішньої ситуації. Три часові виміри повторюються в своєрідному християнському методі патристичної біблійної екзегези — в теорії про потрійний смисл Святого Письма. Від часів Оригена узвичаюється розмежування соматичного (буквального, історико-граматичного), психічного (морального) та пневматичного (алегорично-містичного) смислів твору, що антропологічно відповідає єдності тіла, душі та духа. Розширення давнього подвійного смислу Святого Письма тут, як і в шкільній схематизації Середньовіччя («littera gesta docet, quid credas allegoria, moralis quid agas, quo tendas anagogia» [«буква вчить історії, алегорія — тому, в що вірити, моральний смисл — тому, як варто чинити, анагогія — до чого прагнути»]), є, коли точніше, розмежуванням *sensus spiritualis* [духовного смислу] за різними напрямками застосування: «до церкви та догматичної суті її вчення, до поведінки окремого вірного (також «тропологічно»), а також до метафізичних та есхатологічних таємниць»[1].

Якщо досі в історії християнської екзегези на перший план виступало співвідношення тлумачення та застосування, то момент розуміння став проблемою тоді, коли питання критеріїв справжнього розуміння Святого письма перестали попередньо визначати через володіння *regula fidei* [правилами віри], а герменевтичну норму католицького принципу традиції розуміти як *gubernaculums interpretationis* [керманича інтерпретації]. Лютерове вчення про ясність Письма — себто його *sensus literalis* [літературного смислу] — ставила перед кожним християнином як читачем Біблії завдання — не залежно від авторитету багатостолітньої традиції тлумачення, а відтак і в силу власної *subtilitas intelligendi* [здатності до розуміння] зрозуміти *verbum Dei scriptum* [писане слово Бога]. Втім, відмова від розмаїття смислів Письма, зокрема, відкидання алегорези, аж ніяк не виключає для Лютера крок від *explicatio* до *applicatio*. Ба більше, він по-новому обґрунтував його, наголосивши на історичній першості *verbum Dei non scriptum* [неписаного слово Бога] стосовно *verbum Dei*

[1] *Ebeling G.* Hermeneutik // RGG. — T. 3. — C. 247.

scriptum, живого євангелізму — стосовно застиглого в письмі закону[1]; «здійснене проголошення має перетворитися на проголошення, що відбувається тепер». Цей поворот від тексту до проповіді є поворотом від письма до усного слова» (С. 345). Проповідь як історично змінений, актуалізований відповідно до ситуації звернення, смисл, а *не раз і назавжди* заданий вічний смисл святого Письма, є відтепер істинним текстом, у якому для зрілого християнина відбувається герменевтичний процес! За Лютером, вимога пов'язати давній текст Біблії з теперішнім часом породжує в історії протестантської герменевтики проблему єдності та самототожності (*Selbigkeit*) *тексту* — проблему, що загострюється в міру того, як початкове історичне мислення виявляє зяяння між літературним смислом біблійних джерел і фактичним, лише непрямо розкриваним, ходом подій[2]. Перед літературною герменевтикою схожа проблема постала лише тоді, коли після «Querelle des Anciens et des Modernes» [«Суперечки давніх і нових»] розвинулося історичне усвідомлення класичних текстів, що поставило під сумнів доречності й навіть можливості наслідувати античних авторів.

Крок від теорії багатоманітного смислу письма, згідно з якою все розмаїття тлумачення є принципово заданим або наперед визначеним у тексті, до герменевтики розмаїтих способів тлумачення, що розуміє смисл тексту як даність, як те, що уможливлює щоразу нові застосування, а історичний момент зі змінюваними обставинами життя перетворює на дискусійну точку різних інтерпретацій, першим зробив Лютер, а у XVIII столітті, як ми вже згадували, відбувся перехід від герменевтики піетизму до теорії трьох *subtilitates* [здатностей]. Практика тлумачення вчених-гуманістів розвинулася не залежно від цього; і вже починаючи з філології Ренесансу алегоричну інтерпретацію великих античних авторів почали вважати застарілою. Але й герменевтика класичної філології, що виникла наприкінці XVIII століття у зв'язку з обґрунтуванням історичної археології, перебуває у причинно-наслідковому зв'язку з проблемами та рішеннями тогочасної теологічної герменевтики. Тому Шонді мав підстави представити герменевтику Фридриха Аста як спробу змінити давню теорію багатоманітного смислу новою теорією розмаїтих способів тлумачення (історичного, граматичного та «духовного»). Згодом Шонді поставив у ці причинно-наслідкові зв'язки і герменевтику Шляєрмахера: «Шляєрмахер, спираючись у своїй герменевтиці не на поняття смислу письма, а на його розуміння, дає можливість розрізняти способи тлумачення, та не обов'язково передбачає розмаїття тлумаченого». Якщо хотіти побачити в цій зміні герменевтики приховану *«полемічну інтенцію* Шляєрмахера й тогочасної герменевтики супроти теорії багатоманітного смислу»[3], не треба забувати, що нова теорія розмаїтих способів тлумачення *перейняла старі функції* теологічної екзегези Святого Письма й по-новому їх сформулювала.

---

[1] «Lex in tabulis scribebatur et erat scriptura mortua, limitibus tabulae clausa, ideo parum efficax. At Evangelium vivae et liberrimae voci in auras effusae committitur, ideo plus energiae habet ad convertendum» [«Закон писали на таблицях, тож сила його впливу дуже обмежена, й померти він приречений писаним. Голос Євангелія, натомість, звучить живо й вільно; тому й енергії в ньому більше, й дієвості»]. Цит. за: *Ebeling G.* Wort Gottes und Hermeneutik // Wort und Glaube. — Tübingen, 1967. — С. 327.

[2] Див.: *Pannenberg.* — 1971. — С. 91.

[3] *Szondi.* — 1975. — С. 190.

Замість *sensus litteralis*, який дедалі частіше розуміють як *sensus historicus*, з'являється, з одного боку, *історичне* розуміння, що стосується минулої події (або поетичної фабули), а з іншого, — *граматична* інтерпретація, яка в Шляєрмахера має ліквідувати різницю до застарілого рівня мови; при цьому, на обох рівнях жанр інтерпретованого твору може виконувати роль герменевтичного містка[1]. На місці *sensus spiritualis* в Аста опиняється духовна, психологічно-технічна, інтерпретація, яка перекарбовує старий пневматичний смисл твору відповідно до нової вимоги — розуміти твір письменника як продукт його духу, а також духу його епохи. Це переформулювання, ознаменоване поняттям духу в німецькому ідеалізмі, є, звісно, дуже далеким від нашого розуміння герменевтики; та все ж (якщо подумати про його інтенцію) воно не стає остаточною жертвою модерної критики вдумливого розуміння, якщо пригадати, що психологічна інтерпретація в Шляєрмахера (на відміну від духовної інтерпретації в Аста)[2], потребувала власного творчого повторення живого акту зародження думок. Якщо Шляєрмахер може назвати психологічну інтерпретацію *технічною*, то стається це, вочевидь, тому, що для нього вона трималася не на інтуїтивному ототоженні з чужим «я», а спиралася на конструктивний принцип *poiesis*, пізнавальна здатність якого відсилає до твердження Віко: *verum et factum convertuntur* [істинне й створене збігаються][3]. Для *sensus moralis*, а таким чином, і для функції застосування у вужчому значенні, немає місця ані в герменевтиці Аста, ані в Шляєрмахера; естетичне судження в кантівському розумінні — те, яке залежне від згоди інших, — дістається лише споглядальному ідеалові автономного мистецтва. Натомість *cum grani salis* [дослівно — «з дрібкою солі»] можна вбачати еквівалент для *sensus anagogicus* у тому, що герменевтичний процес — якщо для Шляєрмахера й не до кінця, то принаймні для братів Шлегелів — відбувався вже не в розуміючому тлумаченні окремого твору або автора, а лише через його (твору. — *пер.*) поміщення в канон світової літератури; тож від інтерпретатора як критика літератури вимагали естетичного судження, яке об'єднає минуле значення з майбутнім.

Якщо моя теза дає змогу припускати, що генезу нової герменевтики розмаїтих способів тлумачення можна пояснити заміною функцій старої теорії багатоманітного смислу твору, то це, зрештою, потверджує сподівання, що в історичній праці над канонічним текстом постійно наявні всі три елементи герменевтичного процесу. Не залежно від того, чим пояснювати можливість різного тлумачення одного тексту — рівнями вже заданого значення чи способами його рецепції, — кожна конкретизація смислу передбачає взаємопроникнення розуміння, тлумачення та застосування; навіть якщо всі три елементи матимуть різну вагу, або ж один із них (скажімо, розуміння при історичній реконструкції, тлумачення в іманентній творо-

---

[1] По-новому це розтлумачив Шонді: *Szondi.* — 1975. — С. 190.

[2] Про це див. критику Шонді на гармонізаційну функцію, якою Аст послуговувався для розуміння духу, який у нього «слугує не лише для визначення цілі, а й водночас піднімає всі проблеми, які постають за умов часової дистанції між автором і читачем або ж незалежності тексту й контексту». — 1975. — С. 139.

[3] *Schleiermacher.* Hermeneutik. — С. 81 та 107 (§§ 5—7, 41—44); Шонді не звернув уваги на конструктивістське підґрунтя Шлеєрмахерової психологічної інтерпртації, на чому особливо наголошував Д. Бьолєр. Див.: *Böhler D.* Philosophische Hermeneutik und hermeneutische Methode // Poetik und Hermeneutik IX. — С. 493.

ві інтерпретації чи застосування в алегорезі) становитиме мету герменевтичного процесу. Як алегореза, яку нині навряд чи розглядають серйозно, та яка непомітно впливає і далі[1], не була ані довільним, ані «наївним» переосмисленням, так і нинішня рецептивна естетика не може обмежитися лише розкриттям суб'єктивних проекцій та ідеологічних забобонів. Ба більше, друга постійно робить спроби виявити історично змінні передумови розуміння в панівних інтересах застосування, явлених в історії тлумачення; при цьому, вона не може забувати про питання збереженої, зміненої або й втраченої ідентичності тексту, як і про естетичну будову своїх текстів, якщо прагне віддати належне головному завданню будь-якої герменевтики.

Сподівання Ґадамера, що гуманітарну (й особливо літературну) герменевтику можна по-новому визначити поза межами юридичної та теологічної герменевтик, було головним питанням під час дискусії трьох названих дисциплін на IX-му колоквіумі «Поетики й герменевтики», зосередженому на проблемі тексту та застосування. Тут я можу лише відіслати до його результатів, адже герменевтичний експеримент у своїй основі (випробування всіх регіональних теорій на практиці, яке дало би змогу тлумачити теологічний, юридичний та літературний тексти, відповідно, в дилетантському та фахово-специфічному напрямках), навряд чи можна переказати в стислій формі. Що ж до теоретичного здобутку, то підсумок проблеми, яка нас тут цікавить (як далеко сягає єдність розуміння, тлумачення та використання в герменевтичній практиці), найкраще явлено в узагальненні Райнгарта Герцога[2]. Його текст є найвичерпнішою спробою в порівняльному аспекті визначити й відповідно до ширшого арсеналу прагматичних ситуацій розділити тріаду застосування *теологічно* (Письмо (перикоп), догма (кредо), проповідь); *юридично* (випадок, правова норма (закон), вирок); та *естетично* (твір, естетична норма, судження (або ідентифікація)). Якщо ж між текстами-нормами — такими, як Святе Письмо, закон або ж літературний рід — спершу нема нічого подібного, то темпоралізація тріади (скажімо, при застосуванні прецидентів, що є дуже подібним до теологічної та історичної типології) знову уможливлює порівняння. Зокрема, пропозиція Герцога розуміти застосування так, «що тексти (історії) з огляду на інші тексти (норми) мають наслідки для осіб (прагматичний кінець аплікативних текстів)». — С. 437), видається хоч і не позбавленим глузду, та все ж мало обґрунтованим твердженням. Це дає змогу наративно інтегрувати елементи тріади як в юридичну структуру випадку (для якої часто потрібно розповідати неодноразово), так і в застосування проповіді, а також в аплікативну ситуацію історіографії (в якій розказують історію, «що мала для мене наслідки»). І здається, що лише естетичне застосування, яке per se не заходить так далеко, «доки в ньому йдеться про мене», змогло уникнути цього визначення.

Чому ж тоді Ґадамерове твердження — що «застосування є таким же інтеграційним складником герменевтичного процесу, як і розуміння та тлумачення» (С. 291), — ми відносимо й до літературної герменевтики?

---

[1] Її невизнаний подальший вплив можна побачити, скажімо, в марксистських інтерпретаціях, яким доводиться алегоризувати співвідношення основи та літературної надбудови (Überbau), щоби актуалізувати як дієві продуктивні відносини.

[2] Poetik und Hermeneutik IX. — С. 367—393.

Якщо існує аналогія між конкретним правовим випадком, у якому юрист має по-новому сконкретизувати значення вміщених у ньому норм закону, або ж уривком із Біблії (перикопом), який теолог трансформує в світлі символа віри на історію, що вмішує мене як Євангеліє, та літературним твором, який філолог тлумачить в нормативному горизонті своєї історії впливу, аби по-новому конкретизувати його значення для теперішнього розуміння[1], то в третьому випадку літературній рецепції, вочевидь, бракує інституційних рамок і прагматичних наслідків. Якщо все ж ідеться про естетичне застосування, то його треба шукати у проміжку між законним рішенням та визнанням віри — зі сподіванням призупинити інституційне приневолення до суспільного, ідеологічного або ж конфесійного застосування, щоби протиставити ригоризмові правди й брехні право толерантності — можливість розуміти щось по-іншому. Саме відкриття цього специфічного здобутку естетичного застосування О. Марквард вважав моментом народження літературної герменевтики в епоху конфесійних громадянських воєн: «Новітня історія виникнення герменевтики є історією гуманізації й перетворення непіддатливих (rigoros) текстів на такі, з якими можна розмовляти, — на тексти, які можна читати щоразу по-новому і які, відповідно, стають придатними до тлумачення. У відповідь на боротьбу за абсолютний текст герменевтика нейтралізує їх, роблячи придатними до інтерпретації, а абсолютних читачів перетворює на естетичних»[2]. Те, що естетичне застосування все ж не має вичерпуватися втечею в недосяжність, Фурман доповнив тезою, що реабілітація поезії як тексту-норми є винятковим випадком (Ernstfall — дослівно «серйозним випадком») застосування у філології, а шкільна освіта та образотворче виховання — інституційним аналогом правосуддя й турботи про порятунок душі[3]. Та на захист інституційно-вимушеного самозастосування літературного твору, як цього вимагають від учнів у шкільному творі на кшталт «Що означає для нас...» (як пише Р. Герцог, тут відбувається перейманння з риторичної традиції кінця XVIII століття функції реальної та вербальної хрії), слід поставити можливість естетичного виховання. Воно, не кероване жодною інституцією, потребує вільного засвоєння по-новому зрозумілого значення у власному сприйнятті і — як сприйняття самого себе в іншому — уникає простого самопотвердження, адже потребує водночас естетичного судження, розрахованого на згоду. Це відкрите схвалення естетичного застосування обмежує свавілля вивільненої інтерпретації й могло би — як нормотворча інстанція естетичного досвіду — доповнити Марквардову тезу специфічними винятковими обставинами літературної герменевтики.

І хоча колоквіум зумів прояснити багато аспектів проблеми тексту та його застосування, для літературної герменевтики без відповіді залишилися запитання, що стосуються першого акту герменевтичного процесу, — *subtilitas intelligandi*. Чи може літературна герменевтика претендувати на власний підхід до розуміння, якщо розуміння тексту має довести, що його дистанційованість (байдуже, зумовлена вона збільшенням від-

[1] Поняття «конкретизація», яке Роман Інгарден увів до теорії літератури, не випадково має юридичне походження!

[2] Poetik und Hermeneutik IX. — C. 587.

[3] Там само. — С. 429.

стані між текстом і теперішнім моментом інтерпретації чи обов'язковою різницею будь-якого мовлення, спричиненою тим, що слухач або читач може мати на увазі під одними й тими ж словами щось інше) не лише ліквідується через асиміляцію, а й розкривається в засвоєння? Чи і в поетичному тексті міститься початок всього розуміння (як це припускає філософська герменевтика), що може прояснити «чужість перед-розуміння» як помилкову самоочевидність упередження і через відповідь розпочати діалог із іншим, в якому відбувався би рух розуміння в найвищому сенсі? Як можна за допомогою герменевтичного інструменента запитання й відповіді реконструювати горизонт твору, відмежувавшись таким чином від пізнішого горизонту інтерпретатора, якщо один горизонт у кругообігу розуміння обов'язково передбачає інший? Чи не може в естетичному тексті міститися й перший, суто поетичний, підхід до розуміння, якому тут уже передує методично-запитальне тлумачення?

З цими питаннями пов'язані подальші проблемні судження та інтерпретації. В частині II окреслено історію функції запитання та відповіді, а також розглянуто її важливість із поетологічної (у вжитку поезії) та герменевтичної точок зору (в реконструкції відчуженого смислового горизонту класики («Нова Елоїза» Русо) та зміни епох, що проявляється в зміні горизонту його рецепції («Вертер» Ґете»). Частина III починається викладом проблемної історії поняття горизонту та діалогічного розуміння, потім пояснює парадигми передачі літературних горизонтів і завершується спробою описати три процеси — розуміння, тлумачення та застосування — на одному вірші Бодлера через поступову зміну горизонту в процесі читання.

А. Адам, що запитує: До історії функції запитання й відповіді

1. Адаме, де ти?

Як немає сумніву, що не всі запитання поставали в усі часи, так само очевидно, що не обов'язковим є існування єдиної «історії запитання й запитування» ("Geschichte der Frage und des Fragens")[1], яку б можна було розповісти як самостійну історію. Історія кожного окремого запитання є історією відповідей, які на нього давали в зміні історичних горизонтів. При цьому, запитання і відповідь втрачають видимість незмінного значення. Хто розуміє історію поняття як історію проблеми, той постійно перебуває в полі впливу головного запитання історичної герменевтики: чому певне запитання поставили саме тоді й саме так і чому саме такою була отримана на нього відповідь? (Чому не раніше? Чому пізніше було вже інакше? Чому відповіді вистачило лише на певний час або чому її вже давно нема?) І хоча такі історії не можна звести до однієї, не вийшовши при цьому в простір нескінченності, все ж можливо й, мабуть, варто окреслити таку історію функцій запитання та відповіді, що пояснювала би їх використання в різних смислових сферах життєвої практики. Адже відповідні дисципліни (моя — найменшою мірою) вже так чи так розглядали антропологічну, міфологічну, теологічну, філософську, юридичну, політичну та естетичну функції запитання й відповіді. Об'єднання цих спроб в одну міждисциплінарну історію функцій запитання й відповіді лишається справою майбутнього; така загальна історія мала би потвердити їхню життєво-практичну й теоретичну значимість у контексті конкурентного застосування об'єктивних духовних сил і суспільно-історичних інстанцій, а також прояснити їх місце в неважливому та несуттєвому. Подальші міркування могли би стати підступом для такої спроби. Тут обмежуся перспективою літературної герменевтики і, послуговуючись запитанням і відповіддю, зосереджуся передусім на граничному становищі досвіду естетичного сприйняття стосовно інших смислових сфер життєвої практики. І, як мені здається, для введення в цю проблематику варто скористатися, мабуть, найдавнішим свідченням — свідченням, із якого, по суті, й починається дія запитання та відповіді в західній християнській традиції.

«Адаме, де ти є?» (Буття, 3, 9) — перше запитання, спрямоване в біблійній історії до людини, — є запитанням Бога, Пана і Творця до Адама, свого творіння. Це запитання, спрямовне згори донизу, запитання найвищого авторитету до своєї нерівної подоби, з якого починається допитування Адама та Єви про їхню провину, і внаслідок якого обох виганяють із Раю за непослух. У такому прагматичному контексті цілком природно,

---

[1] Так уважає Бастіан (*Bastian*. — 1970. — С. 15), який опрацював для своєї теологічної дидактики багатий матеріал із усіх дотичних дисциплін, випередивши цим і моє дослідження. — За стимулювання та підтримку я особливо вдячний Юргенові Мітельштрасу та учасникам семінару на цю тематику, який ми спільно проводили в 1980/ 1981 роках.

що Пан запитує, а підлеглий йому Адам *може лише відповідати*. Право на запитання є привілеєм сторони пана, а обов'язок відповідати і право говорити лише тоді, коли тебе запитують, є долею підлеглого. Так авторитарно функція запитання й відповіді вирішується не лише в архаїчному світі; такою вона постає і в соціальній історії Нового часу, і в церемоніалі феодального суспільства[1], і врешті на «нульовому ступені» доживає й нині в імперативному ритуалі військового «діалогу». Міфічний субстрат є авторитетом Бога, який не зобов'язаний відповідати, а *тому не може бути й* запитаним; потрібні, відтак, особливі зусилля (оракули, пророцтва) або сакральні дії (жертвопринесення), аби дізнатися невідому волю Бога. Відповідно, міфічну функцію розповіді розуміли та інтерпретували як «перетворення чогось на незапитальне (непридатне до запитування) (Unbefragbarmachen)»: «Міфи не відповідають на запитання, вони роблять (щось) незапитальним»[2]. Те, чи міфічна функція запитання та відповіді цим вичерпувалася, потребує додаткового дослідження. Тим важливішим видається той факт, що вже перше запитання єговістичного оповідача має іронічну форму.

Запитання «*Адаме, де ти є?*» є, по суті, лише видимістю запитання. Бог і Пан чудово знає, де є Адам і *чому він від нього* ховається. Та й Адам — його творіння — повністю усвідомлює прихований сенс іронічної мови. Адже й відповідати він починає зовсім не на «*де*», а на імпліцитно вміщене в ньому «*чому*», даючи цим згоду на запитування. Чому Бог не спитав його прямо? На це не можемо дати однозначну відповідь. Чи іронічна форма його запитування свідчить про цинічно розіграну перевагу абсолютного авторитета або ж, навпаки, про поступливе розуміння, яке Бог у делікатній ситуації виявляє Адамові *як своєму партнерові*? Багатозначність у першому контексті виявить себе ще яскравіше, якщо пригадаємо, що й пізніше Ягве при нагоді (у випадку з непокірним *пророком Йоною*, вочевидь, із терапевтичною метою) послуговується іронічною формою запитування. Чи, як зауважив би освічений вольтер'янець, старозавітний Бог любить іронічне, суґестивне та риторичне запитання, в якому насправді немає жодного запитального змісту, адже для всезнаючого Бога не існує запитань, які б не мали відповідей? Неоднозначність іронічної мови Бога бере тут початок із тієї функції запитання та відповіді, яку можна би назвати естетичною (що засвідчить моя інтерпретація з *літературної точки зору*[3]).

Розповідь у Книзі Буття, 3, хоч і відсилає до давніших міфів про перших людей та їхнє вигнання з Раю, вже відійшла від міфічного розуміння буття. І це засвідчує теологічна функція запитання та відповіді. Християнський теолог, який розуміє оповідь як перший діалогічний досвід Бога, може тлумачити запитання «Адаме, де ти є?», згідно з Карлом Бартом, як перевагу відповіді (як одкровення) Бога над усіма людськими запитаннями. Людина в Адамі *від початку поставлена під сумнів*, і звідси випливає і запитування людини про Бога, а також і запитування про себе самого[4].

---

[1] Літературним доказом цього є репліка — «Ми хочемо лише відповідей від Тебе. Ми ніколи не розмовляли з кимось рівним до тебе» — з «Марії Стюарт» Гільдесгаймера, а також відповідний уривок із «Марії Стюарт» Шилера (див. розділ III С).

[2] *Blumenberg*. — 1979. — С. 142.

[3] Див.: Розділ II В, 1.

[4] Див.: *Pannenberg* W. Poetik und Hermeneutik.

Теологія ж Рудольфа Бутмана, натомість, поставила запитування про Бога герменевтично *над* досвідом Бога, проклавши таким чином місток до філологічної герменевтики, для якої відкритість запитування означає уможливлення будь-якого досвіду[1]. Пріоритет запитання чи відповіді, що імпліцитно означає перевагу діалогічного чи монологічного дискурсу, є тією точкою в розумінні, з якої відбувається розходження не лише філософської та *теологічної герменевтик*, а й інших дисциплін (скажімо, риторики з естетикою логіки (від Баумгартена) або ж лінгвістики *Parole* [мовлення] з лінгвістикою *Langue* [мови]).

І все ж Адам у Книзі Буття, 3, якому ставлять запитання, ще не є запитуючим Адамом і аж ніяк не є *animal quaerens cur* [істотою, що шукає] (в чому філософія історії радо вбачає призначення майбутньої людської зрілості). Адам із Біблійної історії Творення світу є істотою, що запитує, *лише в тому випадку*, якщо запитання «Адаме, де ти є?» пояснювати не реконструктивно, а аплікативно; а *де* взагалі не пов'язувати з ситуацією людини. Тоді виявляється, що запитання, яке *містить й імпліцитний* заклик до саморефлексії, стосується і нас. Саме так і тлумачить це запитання, спрямоване до Адама, Вольфгарт Паненберг, — як вигнання людини в «її власну історичність, у самостійність її свободи»: «Це запитання запитує людину не про вже сформульовану катехизисну відповідь, а про нею саму, і *відповідь на нього дають власним життям*»[2]. Та історичність для теологічної герменевтики є не тим самим, чим є емансипація для філософської герменевтики; і свідчить про це вже той факт, що ягвістична історія Раю в теологічному тлумаченні перетворює зв'язок із Богом на ключ до розуміння великого запитання про смисл буття.

Шлях, на якому Адам (із теологічної точки зору) ставить запитання самому собі, виявляється (з філософської точки зору) зміною функції *запитання на шляху до емансипації*. І лише на цьому шляху старозавітний Адам, який відповідає, може стати, подібно до Іова, Адамом, що запитує. Захищаючись від вищості божественного Володаря зустрічним запитанням, Іов підійметься від запитання *що* йому призначено (яке було давнім правом звинуваченого у судовому процесі), до запитання про причини (*чому?*) божественних вчинків. Якщо Адам порушив заборону, скуштувавши плід із дерева пізнання, мовчки, не запитуючи «чому» і не намагаючись зрозуміти сенс наказу, то Іов, усупереч відповідям своїх ортодоксальних друзів, розвиває із завжди радикально сформульованих запитань «чому» всі майбутні проблеми теодицеї (див. розділ II В, 2). Якщо в грецькій традиції початок філософського мислення вбачали у здивуванні як передумові запитування, то в християнській традиції філософське мислення можна з повним правом звести до запитання «чому».

Найдавніше запитання, яке виводить людину в біблійній історії на *шлях формулювання* власних запитань, не є першим в антропологічній функції. Запитання, з яким дитина виходить за межі себе самої і переступає горизонт свого втіленого існування, є *запитанням про назви речей*: «*що це таке?*»[3]. В біблійній історії є філогенетичне пояснення для онто-

---

[1] *Gadamer.* — 1960. — Розділ II, 3 с («Der hermeneutische Vorrang der Frage» / «Герменевтична перевага запитання»).

[2] Там само. — С. 420.

[3] *E. Straud.* — 1953. — С. 149.

генічного етапу називання. Бог, створивши тварин і птахів, приносить їх людині, *«щоб побачити, як їх назве, і всіляко, як лиш назвав Адам живу душу — це її ім'я»* (Буття, 2:19). Міф першопочатку дарує адамітській людині здатність давати імена всім сотвореним із нею істотам, які після вигнання з Раю в історію вона змушена буде поновно вивчати через запитування. В якому порядку людина вчиться ставити запитання і що дає підстави розрізняти спосіб і порядок запитування та процес освоєння свого світу? Ці запитання стосуються антропологічної функції запитання та відповіді, які можуть завершити цей перший нарис функційно-історичної проблеми. Я не знав, як краще визначити межове становище естетичної функції стосовно всіх інших функцій запитання і відповіді в життєвій практиці, аніж як через властиву їй (за Одо Марквардом) можливість запитування: «Хіба не можна зрозуміти цей текст по-іншому, і (в разі, якщо цього не досить) ще раз по-іншому, і знову по-іншому?»[1]. Оскільки літературну герменевтику (як ту, що плюралізує) протиставляють сингуляризуючим герменевтикам, і оскільки вона постійно втілює в життя нескінченну розмову супроти панування монологічного дискурсу, то естетична функція запитання й відповіді може стати винятковою нагодою для того, щоб із іншим розумінням текстів уможливлювати й розуміння іншого в його інакшості.

2. Ніколи не розпитуй мене!

Міфологічна функція запитання та відповіді розкриває нові перспективи для історії літератури та мистецтва, якщо *вслід за Гансом Блюменбергом* шукати не витоки та початкову форму міфів, а починати розуміти сам міф *як перманентне долання витоків*, жаху в прачаси і страхів у непокореній історії людства. Тоді осяжна праця над міфом займе місце свого гіпотетичного праобразу, що мав раціоналізувати духовно-історичну парадигму єдиного шляху від міфу до логосу, та водночас, шукаючи генеративну систему архаїчної логіки, мимоволі платонізував структурну парадигму з формалізацією. Те, що «міф (...) уже перейшов у рецепцію» і в ній залишається[2], не означає, що його головні структури треба вважати невизначальними (unbestimmbar) або ж лише довільно зайнятими та змінюваними «порожніми місцями». Ба більше, праця над міфом відбувається і в доказових конкретизаціях того, що у формальних варіаціях і змістових переосмисленнях дедалі більше збагачує значення (а це вносить уточнення і в теорію про поступове зникнення міфічної субстанції). Тож не позірна перевага первісного, а «те, що лишається зримим наприкінці, що могло задовольнити рецепції та сподівання», підносить постійно переказувані та по-іншому розказувані міфи до рівня головного міфу (С. 192). Літературна герменевтика може прояснити процес переповідання міфу (як показано тут на прикладі «Фауста» та «Амфітріона») як процес рецеп-

---

[1] «Запитання про запитання, відповіддю на яке є герменевтика» // *Marquard.* — 1981. — С. 117—146. Разом із тезою, що досвід конфесійних громадянських воєн як герменевтична війна за абсолютний текст був історичною ситуацією, на яку герменевтика відповіла тим, що здійснила крок від сингуляризуючого до плюралізуючого тлумачення, а крім того, збільшила повноваження літературного — себто не-абсолютного — читача.

[2] *Blumenberg.* — 1979. — С. 299.

ції, в якому авторитетні відповіді завдяки новим і щоразу по-іншому сформульованим запитанням розуміли інакше (навіть протилежно до раніших значень), переносячи їх на пізніші історичні горизонти. Відтак, виникає запитання: чи справді існує суто міфічна функція запитання й відповіді, яку можна б сприйняти, використати й подолати в літературній праці над міфом?

Згідно з Блюменберґом, необхідна було вторинна раціоналізація, аби первинні міфи, які «розповідали, аби щось подолати» (хай-то страх або лише час. — С. 40), можна було тлумачити як переконливі або ж недостатні відповіді на елементарні запитання, що гнітили. Тут він звертає увагу на суперництво між політеїстичним міфом та монотеїстичною догмою, яка пов'язувала «комплекс міфів» насамперед із «каноном елементарних запитань» (С. 205). Натомість Андре Жоль, розглядаючи етіологічний міф, визначав його як «просту форму», що творить із запитання та відповіді світ для людини. Скажімо, якщо при погляді на вогненну гору страх або здивування породжують запитання про причини цього явища, то міф про вогняного, ув'язненого в глибинах, ворога, може дати на це таку «переконливу» відповідь, що зніме й саме запитання, яке йому передувало[1]. І все ж ці дві теорії лише позірно суперечать одна одній. Етіологічній функції запитання та відповіді в описаній Жолем міфічній формі розповіді повністю відповідає антропологічна функція міфу в Блюменберґа. Нема потреби робити етіологічну функцію прототипом усіх міфологій (що неможливо довести історично), якщо йдеться лише про те, щоби доповнити історично зриму здатність міфу (маю на увазі пояснення природного явища ab origine, а також виправдання культу чи якоїсь нинішньої інституції) «працею над міфом». Адже, як пише Блюменберґ, було б наївно дослівно сприймати претендовану першопочатковість міфів і вбачати у формі первісних історій повідомлення про реальні історичні джерела. Так само не викликає сумнівів, що часове визначення *in illo tempore* [колись, давним-давно] розташовує багато міфів у єдине передчасся (Vorzeit) (або ж у прикінцевий час, який зараз залишаємо поза увагою), що належить до класичних зразків міфічної вигадки. Переведення міфічної оповіді в даль могутнього передчасся (або ж узагалі до початку часів), імпліцитно передбачає запитання про першу подію, яка вплинула на все подальше, може непомітно впливати на теперішнє й навіть надавати сенсу майбутньому. Приналежність цього етіологічного базового зразка зумовлена вірою в досконалість і вищу чесноту початкового (das Anfängliche), й саме вона пояснює особливе становище розповідної форми типу *ab urbe condita* [від заснування міста] з метою політичного чи ідеологічного виправдання. Якщо для потвердження інституційного порядку супроти тих, що були тут не від початку, не має значення, є історія нормотворчого початку вигаданою чи дійсною[2], то стається це завдяки правдоподібності, що живиться з міфічного базового зразка. І навіть аксіома історичного досвіду («це можна пояснити лише історично»[3]) мо-

---

[1] *Jolles.* — 1929. — С. 80 та 86; приклад взято з Першого піфічного «Епінікіону» Піндара.

[2] *Berger/ Luckmann.* — 1970. — С. 74 та 118 (міфологія як найдавніша форма захисної концепції та легітимації смислових світів).

[3] Про це твердження Г. Люббе див.: Poetik und Hermeneutik V. — С. 542—554.

же через «лише», яке припиняє подальше запитування про право того, що вийшло, опинитися в сутінках абсолютизованої генези.

Етіологічна функція запитання та відповіді доповнює Блюменберґову теорію ще в одному аспекті. Якщо з антропологічної точки зору особлива здатність міфу полягає в елементарній переоцінці страху й непевності, то звільнення від гнітючих запитань може, поза сумнівом, відбуватися і через пояснювальний приклад, який пом'якшуватиме загрозливу дійсність завдяки розповіді, що зніматиме всю муку й неспокій запитування в переконливій відповіді. Якщо базовий міф, за Блюменберґом, «має суґестивну силу: через нього і в ньому не лишається нічого несказаного» (С. 193), то чому ж щось таке всезагальне не могло би стати тією тотальною відповіддю, яка би робила зайвим усе подальше запитування? Саме це й мав на увазі Жоль, кажучи: «Ця відповідь така, що жодного наступного запитання вже не може бути поставлено, така, що в мить, коли її дають, саме запитання зникає; ця відповідь остаточна, вона переконує»[1]. Зрештою, обидві теорії пояснюють міфічну функцію запитання та відповіді лише через протилежність кінця генези та впливу. При цьому, відмінність міфічного й теоретичного позиціонування аж ніяк не втрачається. Як уже зауважив Віко[2], запитанням про причини речей у життєвій практиці зазвичай передують невідкладніші питання, що стосуються безпосередньо самозбереження людини. Відповідь на другі, на думку Віко, дають саме міфи як істинна форма «природної допитливості», з першими ж людина доходить до межі теоретичної допитливості; переступає ж її вона лише в тому випадку, коли продовжує запитувати далі, замість того, аби задовольнитися остаточною відповіддю міфа.

Переступ цієї межі, що виводить від утисків *cura* [турботи, старання] у вільний простір *curiositas* [допитливість, цікавість], полегшується завдяки використанню запитання й відповіді в естетичній функції; а в певному сенсі, він узагалі уможливлюється лише під владою теологічних або ідеологічних догм. Приховане в естетичній фікції допитливе запитання може по-своєму зняти страх прачасів і безкарно переступити головну заборону міфічного авторитету — «ніколи не розпитуй мене». Типове для міфу перетворення чогось на незапитальне, змінюється в поетичному використанні запитання й відповіді на протилежність, адже принципово монологічний дискурс міфу тут втягують у нескінченний діалог поетів. У поетичній праці над міфом він, як засвідчує літературна історія «Амфітріона»[3], вже не може залишатися монологічним і тлумачитися як поступове розкриття в початковій чистоті й повноті заданого смислу, як цього прагнула теологічна герменевтика. Включений в діалогічну структуру поетичного слова[4], міф тепер змушений погоджуватися на «розпитування», а його історію мають віднині розуміти як поступове, від твору до твору, віднайдення відповіді на велике запитання, що охоплює і людину, і світ загалом. Так званий «діалог авторів» перетворюється відтак на полілог між пізнішим поетом, його попередником (який був творцем норми) та міфом (як відсутнім третім). Літературна традиція не є вільним у

[1] *Jolles*. — 1929. — С. 80.

[2] Див.: *Fellmann*. — 1976. — С. 26.

[3] Див. розділ II Г.

[4] Див.: *Bachtin*. — 1979. — С. 168.

своєму леті діалогом між текстами й авторами. Її уявна розмова долає час насамперед у процесі — коли пізніший автор, що визнає першого своїм попередником, повертається до цієї розмови і знаходить власне запитання, яке виводитиме його за межі відповіді на нього. Це розмова асиметрична, бо ж теперішній автор має сам викликати у своїй уяві голос автора з минулого, а це, своєю чергою, залучає до бесіди й відсутнього третього (як інстанцію всіх запитань). Цим відсутнім третім є якраз віддалений міф, *який лишався би для нас безмовним, якби* його не спонукали заговорити знову, побачивши в його далекому слові відповідь на теперішнє запитання.

Поетичне використання запитання та відповіді може по-своєму прискорити «працю над руйнацією абсолютизму дійсності» (С. 13): воно може заперечити претендовану остаточність міфу, якщо поет доведе його (міф. — *Пер.*) до кінця «естетичним *силовим актом*» (С. 685). Що, своєю чергою, неминуче пробуджує честолюбство в наступного поета — бажання знайти інший, відмінний від попереднього, розв'язок. Ця естетична подія, що постійно повторюється в подальшій історії рецепції всіх великих міфів, для літературної герменевтики є лише доказом того, що прекрасне — цитуючи відомий вірш Рільке — не може, а крім того, й не хоче бути в нібито до кінця розіграному міфі «нічим, крім початком страшного» («nichts als des Schrecklichen Anfang»). Чи виявлену таким чином незавершеність праці над міфом слід сприймати як перемогу відкритості естетичного над замкненістю міфічного або ж, навпаки, як останню перемогу історично незнищенного міфу в грі з мистецтвом, яке відмовляється в нього вірити, — відповіді на ці делікатні запитання я передаю в компетенцію філософської герменевтики[1].

Якщо, згідно з Блюменбергом, першою і питомою здатністю міфу є зруйнувати «силу вакантного» (die Macht des Unbesetzten), назвавши те, що не мало назви, і дистанціювавши та прогнавши всі можливі страхи через розповідь, то в такому разі проста літературна форма казки, що є одним із перших етапів праці над міфом, дає змогу припускати, що естетичне позиціонування наявне вже в міфічній розповідній формі. Це стосується й, скажімо, міфу про Афродиту, про яку знаємо, що вона народилася з піни від жахливої кастрації Урана; вже згодом — у полотнах Ботічеллі чи, зрештою, в інтерпретації Георга Зімеля — вона постає вже зі «зникомої й розвіяної вітром піни бурхливого моря»; і нарешті сягає *mutatis mutandis* [з необхідними змінами] казки: «Фон страху забувається, естетизація — довершується» (С. 45). Казка радо послуговується зловісним, та лише для того, щоби згодом про нього можна було забути, а світ після розлуки, страху, небезпеки, пошуку й віднайдення знову став затишним. Спробую обґрунтувати цю тезу на прикладі з «Казок Ґріма», апелюючи водночас до Фройдової категорії *зловісного* (das Unheimliche). Сам Фройд, при цьому, мав очевидні труднощі із запитанням, чи страх

[1] Блюменбергові ближчою є, як здається, друга версія (пор. хоча би С. 681): «Довести міф до кінця — раніше це вважалося компетенцією Логосу. Такій самовпевненості філософії (чи, радше, істориків філософії) суперечить той факт, що праця над завершенням міфу постійно здійснюється сама як метафора міфу. Перетворити принцип браку мотивації в *acte gratuit* [імпульсивній дії] на центральну ідею естетики — це означає також і міфологізувати її, як це відбувалося і у випадку з "генієм"».

можна (а якщо можна, то як) подолати за допомогою досвіду естетичного сприйняття; саме тому він передав його в компетенцію естетичної теорії.

Припущення, нібито існує щось таке, як естетичне долання страху, є для психоаналітичної теорії водночас винятком, спокусою і, зрештою, терапевтичним шансом. Воно суперечить Фройдовій тезі, що, мовляв, «зловісне в переживаннях з'являється тоді, коли під впливом якогось враження знову оживають витіснені інфантильні комплекси або ж знову потвердженими видаються подолані первісні переконання»[1]. Якщо *зловісне* — один із найкраще описуваних прообразів проявів страху — є не чим іншим, як поверненням початково «потаємно-рідного» (das Heimlich-Heimisch), яке пережило витіснення»[2], то таке повернення в естетичному позиціонуванні зазвичай не лише не викликає жодного страху, а й навпаки, — може спричинити особливу втіху. Як може відбуватися це долання страху, всупереч Фройдовій теорії, що «будь-який емоційний афект, байдуже якого типу, внаслідок витіснення перетворюється на страх»[3]?

Історія естетичної теорії віддавна має готову класичну відповідь на це запитання. Відповідь, яка з багатьох точок зору випереджує «теорію прищеплення» страху («Impftheorie» der Angst). Маю на увазі Аристотелеве вчення про поетичний катарсис. Глядач трагедії може підпасти під вплив зображуваних страждань уже завдяки тому, що почне в страху або переляку (*phobos*) чи також у плачі або замилуванні (*eleos*) ідентифікуватися з дійовими особами, даючи власним пробудженим афектам змогу вільно переживатися в уяві, й відчує радісне полегшення з їх вивільненням, — так, немовби його було зцілено (*katharsis*). Поезія — так Аристотель «підкориговує» прямолінійний механізм впливу платонівського засудження мистецтва — «не заражає, а прищеплює»[4]. Те ж, що уможливлює таку втіху від страху, — це, головним чином, її опосередкування через уяву.

Зв'язок із фікцією дійсного або ж правдоподібного предмета уможливлює насамперед свободу споглядання — ту незаангажованість естетичного позиціонування, яка, по-іншому описана, передбачена і у Фройдових регресіях денного сновидіння[5], і в сублімації естетичної насолоди. Власне, цю свободу споглядання можемо *розуміти і як «самонасолоду* в насолоді (чимось) іншим»[6]. Здатність естетичної дистанції захищати й звільняти дає нам змогу без страху віддаватися потребам ідентифікації, зазвичай притлумлюваним, невизначним або ж відкрито засуджуваним, і зрештою знайти насолоду ще й в тих дійсних налаштуваннях (Befindlichkeiten) — як-от страх або переляк, — якими зазвичай не можна насолоджуватися. Втіха від власного страху може посилюватися й сублімуватися, зокрема, через уявне, що уможливлює його ірреалізацію. Адже, оскільки уявні страхи в поезії передаються чистіше, піднесеніше й безперешкодніше, аніж страхи реальні, які нам доводиться переживати в буденності в розпорошеному вигляді, то й емоція враженої особи може за-

---

[1] *Freud.* Studienausgabe. — T. IV. — C. 271.

[2] Там само. — С. 268.

[3] Там само. — С. 263.

[4] *Fuhrmann.* — 1973. — С. 85.

[5] Особливо в «Der Dichter und das Phantasieren» // Studienausgabe. — T. X. — C. 171—179.

[6] Див. Розділ I A, 3.

палати чистіше, знову погаснути і бути відчута як «очищення»[1]. Потретє, катарсична втіха уможливлює ще глибші переживання, аніж гра зі страхом в коливанні емоцій поміж переляком і сподіванням. *Повернення* витісненого, яке, згідно з Фройдом, у фізичному аспекті неминуче супроводжується страхом, в стетичному позиціонуванні може призвести до щасливого *віднайдення* забутого досвіду або «втраченого часу». Катарсична втіха від страху, яка спричиняє естетичний шок впізнавання, здатна так перетворити тривожне повернення витісненого, що за його загрозливими рисами зримо постануть приховані знаки первісної довіри, і ми зуміємо віднайти реальніший світ — той, який ми вважали втраченим і який фінал казки утверджує в першій, найпростішій, формі естетичного досвіду.

Історія літератури і справді довела, що реальні страхи можуть бути подолані за допомогою літературної — себто здійсненої та сублімованої через розповідь — втіхи від страху. Можемо пригадати тут тезу Рихарда Алевина. Як пише автор, «літературний страх» слугував тому, аби далі розігрувати реальні страхи людства, що історично вже були подолані, — аж до їх вивільнення в ритуалізованому повторенні[2]. Та досвід естетичного сприйняття дає про себе знати в історії емансипації людства вже там, де реальні страхи — такі, як боязнь привидів — з'ясовували, детабуювали, позбуваючись їх через естетичну сублімацію або катарсис комічного спершу в просторі фікції; іншими словами, ще до того, як їх дійсно подолали в життєвому світі. Для цього пропоную згадати і вдатися до інтерпретації казки «Про того, хто вирішив навчитися боятися» («Von einem der auszog, das Gruseln zu lernen»). Тут, дуже нетипово для цього жанру, темою вперше стає зняття страху. Межовим випадком жанру[3] її робить не лише відверто просвітницький задум (як-от прихована іронія), а й відсутність властивості, що є притаманною героєві казки від самого початку (як тому, хто є *обраним*). Зазвичай ця властивість має форму таланту (дару), який герой отримує, аби напевне зуміти протистояти усім незнаним небезпекам. На початку він ще не знає, для чого йому потрібен цей дар; та цей дар має характер відповіді, яку казковий герой знає ще до того, як постає саме запитання[4]. Те, що співвідношення запитання й відповіді постають тут у такому оберненому вигляді, є втіленням сподівань, що казка може подарувати те, чого нам зазвичай не здатне забезпечити життя. Казка (в тій жанрово визначеній і чітко окресленій формі, в якій бачимо її в братів Грім) поміщає наївних слухачів у перетворений світ, у якому все діється так, немовби наші бажання — а водночас і глибша, невтамована потреба в справедливості — можуть сповнитися. Тривожне, при цьому, зачіпає рештки примітивного, генетично подоланого анімістичного світосприйняття. Та доки рештки анімістичної діяльності душі (наділення душею неживого, всемогутність думки, розподіл чарівних сил) знімають страх реального переживання і перетворюють страшне на

---

[1] Див.: *Starobinski.* — 1970. — С. 179.

[2] Die literarische Angst // Aspekte der Angst (ред). — München, 1977. — С. 38—52; а також *Habermas J.* — Там само. — С. 53/152.

[3] Вочевидь, її ще нема в першому виданні «Grimms Märchen» («Казок Гріма»), про що можна зробити висновок із критичного видання Ф. Панцера (F. Panzer).

[4] Див.: *Tenèse M.-L.* Du conte merveilleux comme genre // Arts et traditions populaires. — № 18. — 1970. — С. 11.

тривожне, ці прояви фікційної тривоги сприймаються без страху; ба більше, їх розуміють і ними насолоджуються як добре знаними знаками омріяного світу щастя, що є своєрідним антиподом до поганої дійсності.

Фройд не міг цього не зауважити; він, до того ж, зауважив, що казка «загалом доволі відкрито (стоїть) на анімістичній позиції всевладдя думок та бажань»[1]». Миттєве сповнення бажання, наділення душею неживого, здатність німих речей розмовляти, повторення того самого, воскресіння осіб, яких вважали померлими, та інші явища в знаковій системі тривожного, які при квазіреальному позиціонуванні переживаються як вираження чужих сил, що викликають страх, казка може подати так, ніби добре знане розкривається саме в чужому та ірреальному. Естетичне позиціонування, необхідне для казки, породжує страх, який в іншому разі супроводжується поверненням витісненого — цього разу, аби катарсично його зняти й водночас утвердити нарцисичне наділення речей душею як приховану за злим буденним світом правдиву й добру реальність. Оскільки ж цей катарсичний процес долучає до себе як катарсичні (як-от страх кастрації), так і зовнішні страхи, породжені ворожим, ще не подоланим цивілізацією довкіллям (як-от страх лісу, ночі, диких тварин тощо), то цілком можливо, що ми недооцінюємо значення напозір такої далекої від реальності казки для суспільного процесу пояснення забобонів і, так би мовити, «дезавуювання ворожості» ("Dehostilisierung") природи.

Страх у казці є насамперед страхом за протагоніста — страхом, який може принести слухачеві насолоду, адже, за законами літературного жанру, йому обіцяють гарний фінал. Сам казковий герой не є від початку героїчно налаштованим, адже спершу він (завдяки своєму пророчому дару) зважує сили противника; він не знає страху — за винятком миті переляку, яка швидко минає. Пригадаймо Білосніжку:

Тепер бідолашна дівчинка була в лісі сама-самісінька, і їй було так страшно, що вона бачила всі листочки на деревах і не знала, як собі допомогти. Тоді вона почала бігти, й бігла по гострих каменях і стерні, й дикі звірі пробігали повз неї, та нічого їй не робили.

Долання страху відбувається тут триетапно. Спершу Білосніжка розглядає листя на деревах, та ці анімістичні жести їй ще не допомагають. А от у дружньому ставленні диких звірів уже вбачається поворот до чогось доброго. І цей знак потвердиться увечері, коли Білосніжка натрапляє на хатинку семи гномів, де вона отримує якнайкращу розплату за пережитий страх. Відповідно до поетичної справедливості казки, неминучий страх стосується лише кінцевої долі Зла. Наприкінці казки недобра мачуха Білосніжки постає перед нами «такою наляканою, що не може спинитися». Їй доводиться без зовнішнього примусу робити те, чого їй зовсім не хочеться, — прийти на весілля до юної королеви, взутися в розжарене на вугіллі взуття й «танцювати так довго, аж доки вона впаде мертвою».

«Казка про того, хто вирішив навчитися лякатися», надає катарсичному звільненню від страху іронічно-просвітницької тенденції. Якщо в казках молодший брат, попри перше враження, виявляється переважно найрозумнішим і найпорядніщим, то в цій казці від початку й до кінця він

[1] Там само. — С. 268.

залишається наївним дурником (хоч і з уточненням, що саме йому випадає роль рятівника). Найстарший брат, якого спочатку називають «розумним і тямущим», боїться перейти вночі через церковне подвір'я; «дурість» наймолодшого полягає ні в чому іншому, як у його нездатності усвідомити причини страху інших людей. Тож здається, казка потверджує психологічну народну мудрість, що відсутність будь-якого страху може бути знаком чималого розуму. Якщо ж у звичайному житті якраз і треба вчитися опановувати власний страх, то тут запитання має протилежне спрямування: «а чи можна навчитися лякатися та боятися?». На нахабну вимогу нарешті «вивчити те, що дасть тобі заробити на шмат хліба», наш казковий герой відповідає, що хоче навчитися боятися (і його наївність відразу ж висміюють). Слухач же, який сміється з цього точнісінько так само, завдяки подальшим подіям поступово змінює своє враження. Саме позірна глупота проявляється як пророчий дар, який в іронічний спосіб оберігає героя цієї казки від усіх нещасть. Випробування ж, які «дурник» проходить холоднокровно, покликані вселити найпростіший страх і в самого слухача. Ці страхи наростають від звичайного перевдягання в привида, до повішеного, якого підсмажують над вогнищем, а також до важкого арсеналу страхів у замку й — нарешті — до зіткнення із самою смертю. З огляду на такий арсенал страхів, властивих не лише казковому світові (ще й у XVIII ст. з ними продовжують боротися як із проявами дійсних забобонів епохи Просвітництва), слухач не може не обдарувати наївного казкового героя здивуванням. Тим паче, безстрашний дурень зі співчуттям поставився до повішеного, як і до замерзлих на лід решток свого мертвого батька; і, як рятівник зачарованого замку, він зрештою заслужено здобуває принцесу. В моралі цієї історії є два нюанси. Перший: саме той, хто запрагнув навчитися страху, навчив своєю наївністю розумних, як опанувати власні страхи перед тривожним, — а власне, не надавати своїм знакам прихованого смислу. «Відро, повне холодної води з пічкурами», призводить до того, що й м'яка ручка любої дружини починає навіювати молодому королю страх. І ця сцена довершує катарсичне звільнення від страху через іронічне очищення. Мудрість казки надає тривожному (після того, як воно втратило свою закорінену в забобонах силу), ще й «приручену» функцію, — переляк перед чимось не приємним для тіла (себто страх, що має конкретні підстави), який з'являється замість незрозумілих і невизначених страхів довколишнього світу!

3. Запитування як початок розуміння

Якщо твердження «людина — істота, що запитує» і може здатися надто пафосним, а продовження цієї тези (мовляв, людина відрізняється від тварини тим, що «запитує сама себе»[1]) надто поетичним, то все ж не викликає сумніву той факт, що саме в запитуванні міститься початок — якщо не суть — будь-якого розуміння. Це спільна вихідна передумова філософської та теологічної герменевтик, яку Ґадамер і Бультман розробили в продовження Гайдеґерового «тут-буттєво-аналітичного» (dasein-

[1] *Brugger W.* Der Mensch, das fragende Wesen // Epimelia (ред.). — München, 1964. — С. 26.

sanalytische) пояснення розуміння. Мій підступ до літературної герменевтики завдячує своєю появою також їй. Герменевтичний пріоритет запитування, за Ґадамером, зумовлений здатністю «розкривання та збереження можливостей». Без відвертості, яку має його радикальна негативність у знанні не-знання, досвід — як розуміння того, чого ще не знаєш або що сподівався побачити іншим, — був би неможливим[1]. Герменевтичний пріоритет запитування поширюється як на міжлюдську комунікацію в безпосередньому діалозі, так і на зв'язок між теперішнім і минулим, а також на розуміння мовно не артикульованих людських учинків. Запитання й відповідь у розмові дають змогу пересвідчитися, як інший розуміє (так само, по-іншому або взагалі не розуміє), а також уможливлюють перевірку та випробування думки (в тому числі, й власних попередніх думок), що насамперед і робить розмову діалектичною[2]. Запитання і відповідь, до того ж, дають доступ до інакшості минулого, якщо вдається реконструювати запитання, на яке текст у своєму історичному горизонті був відповіддю. І стосується це не лише історичної інтерпретації художніх творів, а й розуміння в історичній науці, адже кожен залишок минулого «стає першоджерелом лише через наше запитування». Відтак усі джерела треба запитувати відповідно до подієвого контексту, що вже не є явним на поверхні джерел: про його значення та подальші наслідки можна розпитати лише з перспективи часу[3].

Врешті співвідношення запитання й відповіді дає змогу зрозуміти й невербалізовану людську поведінку, — якщо вчинок не зводити механічно лише до реакції на стимул, а розуміти його як само-відношення до чогось, що є відповіддю на ситуацію, яка сталася. Наскільки евристичною буде ця схема, якщо в схемі *запитання-відповідь* перший складник замінити на *ситуацію*, і чи досить буде цієї схеми для пояснення комплексніших вчинків суб'єктів взаємодії, в яких дії однієї особи вже не є, як у грі, безпосереднім переживанням іншого[4], — ці запитання залишено тут без відповіді. Ґадамерова максима — «розуміння означає розуміти щось як відповідь» — набуває ще й евристичної цінності, адже показує межу, де схема «запитання-відповідь» стає метафоричною і розкриває інші способи розуміння. Діалектика запитання й відповіді не випадково розвивалася з платонічним діалогом як само-розумінням у речі. До неї не можна звести рівно-первинний (gleichursprünglich) інтерес до іншого «ти», який потребує не лише запитання та відповіді чи, тим паче, не лише «перед-осягання довершеності» (як поетичний текст для інтерпретації), адже іншого тут мають розуміти заради нього самого, а себе (розуміти) в

---

[1] *Gadamer.* — 1959. — С. 34, а також: *Gadamer.* — 1960. — С. 344.

[2] *Gadamer.* — 1959. — С. 349.

[3] *Koselleck.* — 1979. — С. 205, 282. Далі: *Marrou H.* De la connaissamce historique. — Paris, 1954. — С. 60: «Logiquement, le processus d'élaboration de l'histoire est déclenché, non par l'existence des documents, mais par une démarche originale, la "question posée", qui s'inscrit dans le choix, la délimitation et la conception du sujet» [«З погляду логіки процес опрацювання історії почався не з існування документів, а з першого заходу — «поставленого запитання», що є елементом вибору теми, її обмеження та уявлення про неї»].

[4] Пріоритет пережитого (Widerfahrnis) супроти дії (Handlung) утверджує В. Камлаг у своїй «Філософській антропології» (*Kamlah W.* Philosophische Antropologie. — Mannheim, 1973); характер переживання визначає також діалог, де — за аналогією до гри в теніс — «одному випадає відповідь іншого (...), кожен по черзі є *активним* і *пасивним*» (С. 37).

іншому[1]. Розуміти іншого заради нього самого не означає лише розуміти його як відповідь, а також і розуміти його з його мовлення. Це стосується і поетичного тексту, що може через погляд іншого показати мені інакший погляд на світ ще не в процесі естетичного сприймання (себто насолоджувального розуміння), а лише під час вторинного процесу експліцитного естетичного та історичного тлумачення як відповіді на запитування інтерпретатора[2].

Межове становище щодо естетичного розуміння стосується теологічної герменевтики не меншою мірою, ніж філософської. І подальший розгляд Бультманових досліджень має правити тут за доказ.

«Проблема герменевтики» (1950) для Бультмана (а разом із ним, і для всієї новітньої герменевтики) починається з моменту виходу за межі об'єктивізму історичного пізнання. Розуміння в жодному випадку не є суто споглядальним актом, у якому інтерпретатор має лише притлумити власну суб'єктивність і забути про власне місце в історії, щоб уможливити об'єктивне пізнання речі. Розуміння завжди зорієнтоване на певне запитання, на конкретне *Woraufhin* [дослівно — «у відповідь на», «внаслідок», «після чого». — *Пер.*] запитування, а відтак починається з передрозуміння речі, вкоріненого в інтересі запитувача. Передумовою будь-якої розуміючої інтерпретації є те, що «це інтерес якимось чином живе і в тексті, який беруться інтерпретувати, і саме він налагоджує комунікацію між текстом і тлумачем»[3]. Якщо й складається враження, що це спільне живе відношення до предмета Бультманової теорії розуміння можна звести до спільної історичної традиції тексту й тлумача, то все ж подальше *Woraufhin* («що цей текст — як можливість власного існування — дає змогу мені зрозуміти?»), що перевершує всі конкретні запитання, прокладає герменевтичний місток до розуміння проявів інших культур. Не випадково Бультманове визначення цього всезагального *Woraufhin* будь-якого розуміння («людське існування у його можливостях як власні можливості того, хто розуміє») з'являється при погляді на «твори справжньої поезії» (С. 221). Та насправді утверджувати таку передачу чужого та власного досвіду сприйняття як здатність запитуючого розуміння також і щодо теологічних та юридичних текстів було б іще важче. Може, справа в тому, що естетичні тексти уможливлюють тлумачеві не лише саморозуміння в речі а й розуміння через форму?

Бультман зробив декілька вартих уваги спроб окреслити межі естетичного інтересу до запитань. В шкалі головних перед-осягнень, яка в Бультмана охоплює спектр від наївного допитування текстів до філософського питання про істину, від інтересу історичної настанови чи розваги

---

[1] Див.: *Gadamer.* — 1960. — С. 360. Як він пише, головна подібність між усвідомленням / розумінням тексту та порозумінням у розмові полягає насамперед у тому, що «кожне усвідомлення і кожне порозуміння стосується чогось, що є перед тобою». Передумовою такого само-розуміння (Sich-Verstehen) в речі є, знову ж таки, перед-осягання (der Vorgriff) досконалості, що лежить в основі усього нашого розуміння» (1959. — С. 30). Саме це й уможливлює для Ґадамера і розуміння чужого «Ти». Мені, натомість, здається, що особливістю розуміння Іншого є те, що воно не потребує цього перед-осягання й навіть має його ліквідувати, якщо це перед-осягання, як зразок досконалості (як у випадку з першим типом любові, названим «платонічним»), змінює *інакшість* (Andersheit) недосконалого Іншого.

[2] Як я показую це в інтерпретації Бодлерового «Спліну» (див. Розділ III Г).

[3] *Bultmann.* — 1961. — С. 217.

при розповіді, а також психологічного, історичного (реконструкція минулого) чи формального інтересу до питання про дії Бога, естетичний інтерес залишається амбівалентним. «Внутрішня участь у долі героя, в яку переміщається читач», властива лише наївному читачеві, та згодом стає «адекватним способом розуміння творів справжньої поезії», адже розкриває нам «людське існування у його можливостях як власні можливості того, хто розуміє» (С. 228). В цьому місці аргументації стає безсумнівним, що розуміння обмежує насамперед *Woraufhin* запитування — так ніби різна побудова текстів відіграє лише другорядну роль (або ж і не відіграє жодної). Такому загальному питанню про людське існування як власне можуть «в принципі... підпорядковувати всі тексти (як й історія загалом)» (Там само). Та чи справді *лише формулювання* запитань, підпорядкованих цьому фундаментальному запитанню, визначають специфіку герменевтичного підходу до тексту? Хіба ж *Woraufhin* запитування не може залежати від характеру релігійного, юридичного, естетичного тексту?

Для герменевтики Бультмана існує *лише одна* теорія розуміння, що має антропологічне обґрунтування (в людині як істоті, що запитує). Це аж ніяк не означає, що цій спільній передумові всіх регіональних герменевтик не може і не має бути підпорядкована прагматика тексту, яка мала би входити в гру при диференціації розуміння (відповідно до завдань теологічних, юридичних або літературних текстів), розробляючи різні цільові завдання їх тлумачення та застосування. Бультманове *нове положення*, яке звільнило теологічну герменевтику від передумови, що слову Бога має бути притаманна власна структура мовлення, потішило, зрозуміло, не всіх теологів. Літературна ж герменевтика може сприйняти Бультманову передумову теорії розуміння з вдячністю та без наслідків, адже вона звільняє її також і від ортодоксальної традиції. Маю на увазі квазізрозумілий характер класичних творів, *їхній напозір позачасовий смисл*, який тепер включено в процес запитуючого розуміння, а також корелятивний, іманентно-естетичний розгляд мистецького твору. Тепер і літературна герменевтика має вимагати від інтерпретатора критичної перевірки свого *перед-розуміння в розумінні* тексту — вимагати «вводити його в гру», або ж, іншими словами, «запитуючи про текст, дозволяти запитувати і себе самого через текст, слухати його вимогу» (С. 228).

На перший погляд дослухання до «вимоги тексту» здається надмірною претензією до літературної герменевтики. Втім, метафора вимоги спричинилася до появи суто теологічної «герменевтики слова Божого». Відповідно до неї, вимога тексту має визначати свій релігійний характер як «заклик» (Ruf) або «звернення» (Anrede), а дослухання до неї передбачає попередню віру слухача. Втім, для Бультмана слухати вимогу, що міститься в тексті, означає також, що безмовні тексти можуть заговорити *лише* через запитування: «лише схвильований запитанням про власне існування може почути вимогу тексту» (С. 230/233). Вимога релігійного тексту для Бультмана мало чим відрізняється від вимоги будь-якого іншого тексту, й навіть розуміння розповідей про дії Бога походить у нього від запитання людини. Найсміливіша теза теологічної герменевтики звучить так: «людина може чудово знати, ким є Бог, запитуючи про нього. Якби її існування (свідомо чи несвідомо) не було зачеплено запитанням про Бога (...), то й у жодному одкровенні Бога вона б не могла пізнати

Бога як Бога» (С. 232). Цю тезу заперечували з теологічних причин. Розуміння тексту як *Verbum Dei* [Слова Божого] має власну передумову: для того, хто вірує, текст має «характер звернення», а розуміюче «я» завжди є «вже покликаним Я» (Е. Фухс); Слову Бога, визначеному як «згода», відповідає визначення людини через необхідність відповідати (das Antworten-Sollen): «Адже її *призначення* — існувати як відповідь. Її запитують про те, що вона має сказати» (Г. Ебелінг)[1]. Але навіть якщо обґрунтовувати вищість Божого розуміння над саморозумінням теологічно по-іншому і, вслід за В. Паненбергом, вбачати в подієвому характері історії Ісуса розкритий смисл і початок усієї теологічної герменевтики, то все ж розумінню біблійних текстів «як явленню Бога історії, *чиє панування все ще має прийти*»[2], не можна приписати герменевтичну першість, яка зробила б зайвим Бультманове припущення. Будь-яка теологічна герменевтика, яка прагне *змінити рух запитання* і відповіді для *Verbum Dei* й надати перевагу запитанню тексту до мене (його теологічній «вимозі») над моїм власним запитуванням, підпадає під важко спростовний закид, який Паненберґ висловив щодо Ґадамерового розуміння класичного тексту (і який врешті має вразити його власну тезу про перевагу Божого розуміння): «розмова про «запитання», яке текст нам ставить, може бути лише метафорою: лише для людини, що запитує, текст стане запитанням; він не є ним сам по собі»[3].

Якщо теологічна герменевтика не може залишити перевагу за «запитанням тексту до мене», то теорія розуміючого запитування Бультмана може стати для неї герменевтикою на незнаній естетичній основі, тоді як літературну герменевтику, яка визначає класику як «первинну перевагу та первинну свободу» «видатних текстів», які означають самі себе і самі себе тлумачать[4], можуть запідозрити в зближенні з теологічною герменевтикою авторитетних текстів. З огляду на таке розділення теологічної герменевтики, яка віддає первинну перевагу запитанню тексту до мене, до власного само-розуміння («Адаме, де ти?»), та естетичної герменевтики, яка визнає вищість запитання інтерпретатора, через яке йому щоразу по-новому відкривається відповідь тексту, історик літератури змушений говорити про найновіший етап «сварки між прихильниками старовини та новизни». А шанс для примирення міг би бути в тому, щоби теологічна герменевтика зверталася по допомогу свого літературного сусіда; і якщо релігійний текст або твір релігійного мистецтва, який колись говорив у своїй *intentio recta* [прямій інтенції] про віру реципієнта, та ставав нам чужим саме як свідчення далекого світу віри, то завдяки *intentio oblique* [другорядній інтенції] свого мистецького характеру він міг би знову стати відкритим через місток запитуючого розуміння[5]. Зв'язок людини з Богом як передумова теологічної герменевтики не завжди уможливлює

---

[1] *Fuchs E.* Hermeneutik. — Tübingen, 1958. — С. 133; *Ebeling G.* Wort Gottes und Hermeneutik // Wort und Glaube. — Tübingen, 1967. — С. 343.

[2] *Pannenberg.* — 1971. — С. 139.

[3] 1971. — С. 111.

[4] *Gadamer.* — 1960. — С. 274; а також у післямові до третього видання: Tübingen, 1973. — С. 539/40.

[5] Про наведений Бультманом приклад сприйняття релігійних творів мистецтва див.: *Bultmann.* — 1961. — С. 224.

розуміння інакшості минулого світу віри. Релігійні тексти християнського переслідування єресі або інквізиції можна хіба що пояснити з історичної точки зору, але не «зрозуміти». Та, мабуть, є такі літературні тексти та твори мистецтва, які відкривають нам у запитуючому розумінні ще щось про конфлікти тих, хто діє і страждає в ім'я Бога, — через передавану неперервність досвіду естетичного сприйняття, особлива здатність якого (розкривати, переходити горизонти далеких світів і пов'язувати їх із теперішнім горизонтом) є передумовою, а може, й перевагою літературною герменевтики.

4. Перше, останнє та допитливе запитання

З теоретичної та естетичної точок зору запитання й відповідь тісно між собою пов'язані. І засвідчує це історія досвіду естетичного сприйняття, яка виокремилися з «процесу теоретичної допитливості», а з досягненням автономії для мистецтва починає конкурувати з філософським пізнанням[1]. Тісний зв'язок проявляє себе вже в прапереживанні здивування (*thaumazein*) — часто апельованому «початку філософії». Отож запитування, яке, на відміну від заперечення (das Bestreiten), не завжди передбачає відповідь і, власне, цим уможливлює формування нового досвіду, починається зі здивування, а точніше — із самої здатності дивуватися чомусь, що, без урахування користі, «здається дивовижним кожному, хто ще не дослідив причини» (Аристотель. Метафізика, 989 a). Платон наводив тут — у тропі *figura etymologica* — приклад веселки (Тимей, 155d); Аристотель доповнює космологічний приклад технологічним (мимовільних творів мистецтва) та геометричним (ірраціональність діагоналей) (Мет., 983 a). Відповідно, первинне здивування в грецькій традиції означає як позитивний, так і негативний досвіди сприйняття споглядача, — захоплення або розчарування. І до цього початку мислення причетний і досвід естетичного сприйняття: здивування в значенні захоплення може бути викликане прекрасним, а здивування в значенні розчарування — непояснюваністю космосу.

Також і наступний крок досвіду сприйняття — коли здатність захоплюватися переходить у перше запитування — зумовлений головним чином естетичним позиціонуванням. Навіть просте чуттєве сприйняття (*aisthesis*) може, як зауважує Аристотель, подарувати втіху від побаченого, «також без урахування користі» (Мет., 980 a). До того ж, образна мова поезії здатна настільки посилити сприймання, що запитуюче здивування з'явиться там, де «зовсім прості, так би мовити, нешкідливі враження (...) порушать або й зовсім зруйнують звичне сприйняття». Так Е. Блох описує другий крок досвіду людського сприйняття, якому — всупереч ідеалістичній традиції припускає автор — передує перший крок: «Необхідність навчає мислити». Та навряд чи запитуюче здивування, вийшовши за межі необхідних потреб, а відтак і поза сферу тілесних турбот, потім може спрямуватися на останні речі (не кажучи про суще загалом), як це припускає Блох у своєму першому прикладі: «Сюди чудово пасує класич-

[1] Про Блюменберга (*Blumenberg*. — 1973. див.: Розділ I A, 4).

не дитяче запитання: *Чому є щось, а не ніщо?* (Warum ist etwas und nicht nichts?)»[1]. Чи була це з боку Блоха спроба зіронізувати метафізичне запитання про останнє, прирівнявши його до дитячого? Та один із його наступних прикладів — «Зіржавілий перстень уже сам по собі є запитанням, та стосується воно і часу, який спричинився до ржавіння персня, — "Що таке час?"», — мав би ближче підійти до першого запитання, яке виникає при називанні (*Що це таке?*) і поступово робить наступний крок у бік до-теоретичної допитливості (*Чому це так?*). Ми ж можемо вивести з цього розмежування першого та останнього, канонізованого та допитливого запитань. І тут у силу вступають конкурентні взаємини: поезія робить крок на територію релігії та філософії, використовуючи запитання й відповідь.

Якщо філософію в сократівській традиції узагальнено визначати через допитливе запитування, то її історія показує, що апофатична логіка поступово відсуває запитальне здивування на задній план (якщо взагалі не витісняє його). Оскільки запитання не має характеру висловлювання, воно не може бути правильним чи хибним, а відтак лишається не залежним від судження, то йому не лишається місця в Аристотелевій логіці. Наслідки для долі запитання в історії науки Е. Вайль звів до лаконічної формули: «Відповіді є науковими — принаймні доти, доки вони перебувають у межах раціонального критицизму, запитання ж — ні»[2]. Втім, поступ в історії науки прискорила саме філософія, визнавши запитання вищими за відповіді. Із на позір наївних запитань філософії, що стосуються людського буття загалом, постали науки, які, стаючи дедалі точнішими, втрачали зв'язок до цих запитань, або ж відсилали з ними — як із «ненауковими» — до філософії; що, своєю чергою, надовго зробило її (філософії) совість нечистою, а саме — через вимогу допускати лише ті запитання, в яких імпліцитно передбачено можливість відповіді на них[3]. Е. Вайль вбачав у реабілітації запитання, право якого не можна відразу виміряти обґрунтовуваністю відповіді чи передбачуваністю розв'язку, безпосередній шанс гуманітарних наук. Відтоді запитання стає головною вимогою як герменевтичної, так і науково-теоретичної рефлексії, а нині цю вимогу перейняли й ті дисципліни, що спершу визнавали пріоритетними висловлювання чи відповіді (як-от логіка) або ж «запитання тексту до мене» (як-от теологія). Під час такої переоцінки з'ясовується, що, як пише К. С. Льюїс, не обов'язково нові факти, а радше нові відповіді на старі запитання, можуть порушити канонічну систему відповідей і змінити модель світу[4]. За приклад може правити відомий епізод із англійської церковної історії Беди, переконливість якого зумовлена, в тому числі, й піднесеною до поетичного образу новою відповіддю. В цьому тексті навернення до хри-

---

[1] *Bloch.* — 1964. — С. 15.

[2] Humanistic Studies — Their Object, Methods, and Meaning // Daedalus, Spring. — 1970. — С. 250.

[3] Скажімо, Л. Вітгенштайн у «Логіко-філософському трактаті» пише так: «Для відповіді, яку не можна висловити, не можна висловити й запитання. *Загадки* не існує. Якщо якесь питання взагалі можна поставити, то на нього можна й відповісти». [Укр. переклад Є. Поповича цит. за: *Вітгенштайн Л.* Логіко-філософський трактат. — К.: Основи, 1995. — С. 85]

[4] *Lewis.* — 1964. — С. 221. — Цей приклад взято з «Beda Venerabilis» // Hist. eccl.gentis Angliae. — lib. II. — С. 13.

стиянства в нортумбрійському королівському дворі починається таким аргументом язичницького священнослужителя:

«Людське життя на землі, о, королю, нагадує мені лет горобця. Доки ти зі свитою сидиш у цей зимовий час у нагрітому залі за столом, він пролітає кімнатою, залетівши в одні двері й вилетівши крізь другі. Доки він у залі, холод його не тривожить; та коли після цієї приємної миттєвості він повертається із зими в зиму, він зникає з твоїх очей. Так і людське життя: що буде після нього, що було перед ним, — цього ми не знаємо. Та якщо це нове вчення знає відповідь на ці запитання, до нього справді слід дослухатися».

Підготування, впровадження та утвердження нового в найновіші часи стало предметом розгляду, зокрема, й історії формування наукових теорій. Після успіху книжки Томаса Семюела Куна, з якою (звісно, після «Логіки відкриття» Карла Попера) історизм знову проник у теорію науки[1], комусь сторонньому залишається хіба що дивуватися, чому ж функція запитання й відповіді не долучилася активніше до пояснення «наукових революцій». Сам Кун послуговується запитаннями лише в їх редукованій формі загадки з гарантованим розв'язком, що є властивим для етапу звичайної науки. Діяльність же науковця, відтак, полягає в уточненні в уже до кінця визначених межах панівної парадигми: він гарантує наявність розв'язку, відразу визначивши, що в фактах може бути показовим, чим уникає ризиків марного витрачання часу на невирішувані запитання[2]. Таким чином, нове для Куна може приходити лише ззовні, через несподівану подію аномалії, що не вписується в теперішню парадигму, потребує пояснення з іще не знаних передумов, а відтак спричиняється до зміни парадигми. Та як узагалі справа доходить до сприйняття аномалії, що, поза сумнівом, існувала й до того, як її вперше сприйняли? Якщо попередня парадигма давала змогу зауважувати лише очікуване, а аномалії оминала увагою, то яким чином ця ж аномалія може несподівано стати підставою для початку нового пізнання? Метафора несподіваної події, що нібито просто падає з неба, містить герменевтично очевидний зміст: напозір об'єктивне споглядання завжди потребує того-таки *Woraufhin* перед-запитання; потрібно по-іншому переформулювати запитання, аби з'явилася змога побачити щось інакше або ж і відкрити щось нове. За чудовий приклад тут може правити історія відкриття подвійної спіралі — історія з великим узагальнювальним потенціалом, що спричинилася до зміни парадигми в молекулярній біології: «Причина успіху Паулінґа — в його довірі до простих законів структурної хімії. Альфа-спіраль було знайдено не завдяки нескінченному споглядянню рентгенівських знімків. Вирішальна хитрість полягала в тому, щоби спитати себе, які ж атоми можуть перебувати поруч[3]».

Відсутню в Куна герменевтичну логіку запитання й відповіді ще раніше окреслив Ганс Блюменберґ, пояснивши її через процес рецепції ан-

---

[1] *Kuhn.* — 1967; також *J. Mittelstraß.* Towards a Normative Conception of the Growth of Knowledge // Nature and System. — № 2. — 1970. — С. 231—244.

[2] *Kuhn.* — 1967. — С. 59.

[3] *Watson James D.* Die Doppelhelix. — Hamburg, 1969. — С. 78.

тичної філософії в християнській теології патристики та в Середньовіччі[1]. В своїх інтерпретаціях Блюменберґ розглянув в історичному аспекті морфологічну парадигму джерела, впливу (Einfluß) або наслідків (Wirkung) ідеї через повернення до шару проблем (часто латентних), — іншими словами, ліквідував її у функціональній парадигмі сподівання та досвіду, рецепції та зміни горизонту. З такої точки зору епохальне нове не може саме по собі стати впливовою подією, просто зайнявши в діахронічній послідовності місце старого — того, що було дієвим досі. Ба більше, це нове набуватиме значимості й утверджуватиметься в міру того, як знаходитиме (чи принаймні обіцятиме знаходити) вирішення проблеми, яку в синхронній системі канонізованих запитань і відповідей життєвого світу відчували або ж лише щойно відчули як нагальну потребу. Історичне значення події — як, скажімо, епохальний перехід в еру християнства — з'ясовується в процесі вкорінення нового вчення у певному горизонті, — іншими словами, на «зміні епох» його рецепції. Проблемно-історична парадигма, що прийшла на зміну подієвій історії і водночас позбавляє суті т.зв. історію впливу (Wirkungsgeschichte), уможливлює реконструювання процесів у взаємозв'язках запитання та відповіді.

Нова релігія має приєднатися до старої, аби мати змогу переконливо її заперечити[2]. Так християнство перетворило «все в традиції на *запитання*, на яке воно, вірило, могло дати *відповідь*. Усе нове має з'являтися як «відповідь»; тож воно має підшукувати ймовірні «запитання» до своїх змістів у старому — запитання актуальні та гострі»[3]. Стара теорія (скажімо, теорія гнозису), породжує в новій теорії християнства власні й переконливі відповіді на запитання, які там довгий час вважалися розв'язаними[4]. Нова теорія має перейняти тягар старої, але лише за умови, що вона не просто заповнить усі місця та «пробіли» в чинній досі моделі світу, а й поставить нові запитання там, де відповідь видавалася такою самоочевидною та безсумнівною, що запитання, на яке вона колись відповідала, просто зникло. Тож по-новому поставлене запитання дає змогу зберегти, та, при цьому, розуміти її інакше або й «краще». Поняття епохи, а зокрема, «зміни епох» («адже подивись: усе стало новим!»), набуває часового характеру, неповторна подія — деміфологізується: повнота її значення може проявитися вже не у витоках, у наступі нового; спершу її має бути досягнено в історичній праці рецепції — в постійній зміні канону запитання та відповіді, що артикулює елементарне вміння орієнтації (як-от тлумачення світу й себе в суспільстві), передаючи його від покоління до покоління. Блюменберґова парадигма логіки історичного пізнання дає змогу розуміти перехід до нового як «зміну функцій», утверджуючи цим поняття традиції, яке субстанціалістськи визначали як

---

[1] Я відсилаю тут до «Kosmos und System» («Космос і система», 1957), «Epochenschwelle und Rezeption» («Межа епох і рецепція», 1958), «Kritik und Rezeption antiker Philosophie in der Patristik» («Критика і рецепція античної філософії в патристиці», 1959), а також «Die Legitimität der Neuzeit» («Легітимність Нового часу», 1966).

[2] *Blumenberg*. — 1959. — С. 486. «(Християнство) має здійснити це приєднання й водночас зробити непомітним той факт, що це було потрібним і необхідним. У цьому сенс рецепції — приховати свої власні мотиви».

[3] Там само (з посиланням на промову Павла на Аеропагу).

[4] *Blumenberg*. — 1958. — С. 105.

«транспозицію змістів»[1]. Та цим вона переводить напозір позачасовий канон «великих запитань» у зумовлену часом діалектичну історію ідей: не всі запитання могли постати в усі часи, деякі зникали з появою переконливої відповіді, інші забувалися, потім поставали знову, або ж уперше їх було сформульовано пізно. Завдання теорії Блюменберґа для літературної герменевтики — це насамперед випробувати запитання та відповіді в літературному вжитку, через який поезія по-своєму долучається до історичного процесу теоретичної допитливості.

Запитуючому Адамові, який хоче уникнути відповідної системи наївного світопояснення, поезія розкриває спершу обидві можливості: на фікційних вчинках випробувати істини віри або ідеї, за допомогою яких теологія чи філософія відповідає на останні питання; або ж поставити допитливі запитання, щоб із дозволом естетичної фікції переступити заборонену межу. До своєрідного репертуару поетичного використання запитання й відповіді належать також: непряма відповідь (яку можна виснувати лише з аналогії і яка надає нової гостроти вичерпаному, подавленому або витісненому запитанню), а також непрямі форми «лише теоретичного», «неправильно поставленого» або навіть «дурного» запитань, які не дають на перше однозначної відповіді й саме тому здатні розкрити світорозуміння, яке стало непридатним для відповідей.

Завдяки М. Бахтіну ми знаємо, що від часів античності в субверсивному наступництві сократичного діалогу існував літературний жанр «останніх запитань», які, всупереч монологічному дискурсові та готовим істинам теології та філософії, переймали й несли далі функцію діалогічного випробування ідеї та людини, що її відстоює. Саме в Меніповій сатирі[2], а згодом і поліфонічному романі (з Рабле та Достоєвським як його модерними вершинами) розповідними формами є пригода, корабельна мандрівка, подорож потойбіччям — іншими словами, дорога через світ, на якій людина (часто мудрець або шахрай) шукає правду чи-то випробовує ідею. Таким чином, останні позиції в світі випробовуються на досвіді мудреця або ж ставляться під сумнів через шахрая, а часом через прийом синкризи їх доводять до апорії невирішуваних *Pro і Contra*. Досить лише пригадати веселіше запитання («що краще: одружуватися чи ні?»), яке раблезіанський шахрай Панурґ, висміюючи в усіх трьох книгах модерну демоскопію avant le lettre, адресує всьому світові. Або ж і найсерйозніше запитання (чи цей світ — найкращий із можливих?), яке Вольтер перевіряє на своєму філософові Кандиді й врешті мимоволі іронічно доводить до абсурду в крилатому вислові: «Та все ж треба плекати наш сад». Для прикладу хочу навести також менш відомі імена, причетні до традиції філософсько-теологічного епосу: Клавдіан, Боецій, Бернард Сильвестр, Ален де Ліль, Брунетто Латині. Саме завдяки всеохопній запитально-відповідній структурі, а також поєднанню еманаційного та паном-

---

[1] Див.: Die Vorbereitung der Neuzeit // Pshilosophische Rundschau. — № 9. — 1962. — С. 81—133.

[2] *Bachtin.* — 1971. — С. 129: «Для меніпеї властива синкриза (себто протиставлення) саме таких оголених "останніх позицій у світі". Скажімо, карнавально-сатиричне зображення "Продажу життів", себто останніх життєвих позицій, у Лукіана, фантастичні плавання ідеологічними морями у Варрона» ('Seculixes"), проходження через усі філософські школи (здається, вже в Біона) тощо».

ницько-мандрівного ведення оповіді вони здалеку вказують на Меніппову сатиру[1].

«Останнім запитанням», яке з щоразу новою відповіддю проходить крізь твори названих авторів, аби вони прочитувалися як певна послідовність, є запитання про тривання світу, а точніше, — про причини його занепаду та шанси на оновлення. Клавдіан відповідає на це запитання в «De raptu Proserpinae» [«Викраденні Прозерпіни»] через Натуру: вона жаліється Зевсові на людей, які після золотого віку розлінилися, й радить взятися за землеробство, аби надати розумності й доцільності людській діяльності.

В «De consolatione philosophiae» [«Про розраду у філософії»] поганий хід речей приписують владі *Фортуни,* і ув'язнений Боецій знаходить розраду у *Філософії*, яка відповідає на його дорікання зустрічними запитанням: чому ж він шукає своє щастя ззовні, хоча воно може бути лише в ньому самому? В трактаті «De universitate mundi» [«Про цілісність світу»] Бернард Сильвестр зводить скаргу природи до першопричини, до безформного стану матерії на початку часів; тут відповідає *Нойс (Noys)*, жіноча еманація божественності, наново розповідаючи природі наприкінці своєї небесної подорожі про створення світу, і окреслює ідею людини, найвище призначення якої як мікрокосму — відображати макрокосм. В наступній за часом «Planctus naturae» [«Скарзі Природи»] Ален де Ліль поновлює запитання, чому ж світ дедалі більше дегенерує, а теперішній час убрано в «убогість кайданів». Цим він, вочевидь, зачіпає актуальну тему содомії, що протистоїть продовження людського роду. Анафема, яку наприкінці геній — як жрець природи — виголошує всім грішникам, ще не є останньою відповіддю на велике запитання. Ален навмисне присвятив цьому другий твір — «Anticlaudians» [«Антиклавдій»], — який відповідає на запитання про оновлення життя у формі нової психомахії, з якої має походити *divinus homo* [людина божественна], що має спокутувати всі невдачі (*invenis* [молодий], який має несподівано мало з Христом як спасителем, а тим паче, з *Jovens* — утіленням досконалості закоханого в тогочасній поезії трубадурів!).

І нарешті Брунетто Латині поновив у своїй енциклопедії «Tesoretto» поставлене свого часу Боецієм запитання, як може людина утриматися в катастрофічному ході історії; та відповідає на нього вже не негативно, з позиції стоїчного мудреця, сповненого платонівськими підставами для втіхи, а раціонально й критично, в дусі дедалі більшого зацікавлення світом, підігрітого Ренесансом, та світського ідеалу виховання. Те, що тепер шукає мандрівник у «Tesoretto» і що пов'язує все побачене з його алегоричною подорожжю, є вже не останньою істиною, а досвідом, який визначається насамперед ідеалом *Curiositas* [допитливості] й виправдовується теоретичним інтересом до речей. Новий вид запитування найкраще засвідчений там, де мандрівник у потойбічні запитує Овідія про причини сліпоти Купідона. Лаконічна відповідь найвищого античного авторитета — мовляв, «сили кохання не може знати той, хто її не пережив» (в. 2374), — засвідчує суто теоретичний статус запитання Брунетто; інакше кажучи, він ставить його так, ніби воно не стосується його особисто. Відразу після цього Овідій наводить переконливий доказ: допитливий

[1] Докладніше про це див. «Brunetto Latini als allegorischer Dichter», а також «Allegorese, Remythisierung und neuer Mythus» // *Jauß.* — 1977. — С. 239, 285.

мандрівник раптом з'ясовує, що не може йти далі, бо, попри власну волю, «потрапив у пастку» Купідона (імовірні біографічні паралелі невідомі). Дотепність цієї епохи можна побачити й у тому, що в такому ранньому прояві теоретичного й водночас міфологічно-критичного інтересу Овідій через іронічну відповідь наочно показує і перевагу практичного досвіду над усіма теоріями.

На запитання, які постають у буденному житі, відповідають: літературні жанри взірцевого, а також фабульні жанри (позитивно), приказки (іронічно), новели (казуїстично) та шванки (з висміювальним акцентом). Якщо зібрання прикладів відразу мають напоготові доведені відповіді на запитання про практичну поведінку у формі історичних прецедентів, то приказка пропонує мораль, якою особа вже не може скористатися, адже вона — як відповідь на його ситуацію — з'являється щоразу запізно. Іронічність відповіді в приказці, ретроспективне пізнання якої («такий світ!») не можна зробити правилом поведінки, є найпростішою літературною формою для розкриття безсумнівності розіграного світорозуміння. Складнішою формою, яка лише підіймає запитання, аби дати читачеві змогу самому вирішити, за якою нормою йому слід оцінювати подію, є казус. «Що становить більшу насолоду для закоханого: думати про кохану чи бачити її?». Такі або ж іще заплутаніші запитання поставали в дилемних віршах-дискусіях Середньовіччя (тенцоне, партимен) й вирішувалися відповідно до результатів змагань; ще у XVII столітті їх любили як манірні «questions amoureses» [любовні запитання]. За відомою гіпотезою А. Жоля, вони могли розвинутися в літературну форму новели, в якій «нечувана подія» розв'язує казус[1]. Та це не вирішувало (принаймні не відразу) моральної проблеми — як оцінювати включені в ній норми. І гра в запитання-відповідь може тривати й тривати, і, як доводить рамкова конструкція розповіді «Декамерона» Бокаччо, розв'язаний казус може потягнути за собою новий.

Для просвітника літературна казуїстика стає зброєю проти санкціонованої релігійної та суспільної моралі (що найкраще помітно у вставних «правдивих історіях» «Жака-фаталіста», а також в оповіданнях Дідро[2]). Й нарешті Кафку ця казуїстика, здається, вабить саме своєю невирішуваністю. Притча про сторожа [мова про новелу «Перед законом» / «Vor dem Gesetz» Кафки. — *Пер.*] спотворює новозавітну форму притчі; адже тут саме життєво важливе запитання («Що зробивши, заслужу вічне життя?», Єв. від Луки, 10:25) призводить до того, що дозвіл на прохід тому, хто його прагне, неминуче призведе до його прокляття. Непокірливе запитання, на яке «чоловік із села» зважується лише перед обличчям смерті з останніми силами — «Усі прагнуть доступитись до правосуддя (...), тож як сталося, що за багато років ніхто, крім мене, не вимагав, щоб його пустили?» — повертає нас до традиції рятівного запитання. Його можна втратити, як це сталося з героєм роману про Ґрааль, призначення якого відтепер — через довгий шлях випробувань виправити втрачене. У Кафки ж правильно поставлене запитання з'являється завжди запізно; і, як наслідок, відповідь стає для того, хто запитує, зашморгом на шиї: «Тут

---

[1] *Jolles.* — 1929. — С. 160; там само є і каталог запитань любовної казуїстики.

[2] Див. Розділ II B, 3; а також: *Warning R.* Opposition und Kasus // *Warning.* — 1975. — С. 467—493.

більше нікого не можна було пускати, бо ця брама призначалася тільки *для тебе*». Парадоксом цієї відповіді є герменевтична пастка, адже К. — запитуючий Адам — має приступити до принципово нерозв'язуваного завдання інтерпретації, що все *глибше й глибше* втягує його в незнаний смисл Святого Письма[1].

Якщо притча Кафки ще в апорії утверджує максиму філософської герменевтики («запитувати важче, аніж давати відповідь»[2]), то в арсеналі літературних запитання й відповіді є і типові зразки, в яких міфічна інстанція, що здатна допомогти, економить на потребі запитування, гарантуючи правильну відповідь у правильний час. Маю на увазі передусім загадку та казку, які можна спрямувати проти переваги надто великих запитань про вину та невинність, відповідальність людей або богів, наявність сенсу або ж абсурдність світопорядку — проти *нез'ясовного чому*, з якого походить потрясіння трагедії[3]. Якщо життєві загадки, як і т.зв. «загадки науки», дають змогу за кожною відповіддю щоразу бачити наступне невирішене запитання, то для кожної літературної загадки існує *одна* правдива відповідь, яка знімає будь-які сумніви. Символом цього є сфінкс, який кидається в прірву, тільки-но хтось вирішує його загадку. Едип, якому це вдалося, в цей момент власної історії нагадує вибраного персонажа з казки, який може дуже впевнено відповісти на одне — або й на три — запитання, з якими не змогли дати раду його попередники. Тут уже йшлося про дар, завдяки якому герой отримує відповіді на запитання ще до того, як їх йому поставлять. Зміна звичного порядку запитання та відповіді сповняє найвище призначення казки (а казка, за Жолем, задовольняє не так нашу схильність до дивовижного, що є тут нібито самоочевидною, а радше потребу «наївної моралі») — пережити так, «як це би мало бути в світі, за нашими відчуттями»[4]. Цим казка відповідає, зрештою, і на запитання, не поставлене ані в християнському катехізисі, ані в його політичних сурогатах, — це запитання про світ, який міг би водночас сповнити наше суб'єктивне почуття справедливості та індивідуального прагнення щастя, а також перетворити грішного Адама на «щасливця».

5. Дидактичні запитання, катехізиси та їхні наслідки

Протилежністю до допитливого запитання, яке переступає горизонт знаного та певного, постає дидактичне запитання, розраховане на вже усталену відповідь і спрямоване на те, щоб у наперед продуманому діалозі передати вчення або ж догматично його захистити. Можливості ди-

---

[1] Про це свідчить його диспут зі священиком, який цитує дедалі хитромудріші тлумачення, аби потім врешті *відкинути їх як прості думки про незмінний*, а відтак і незнаний смисл Святого Письма: «Сама розповідь незмінна, а думки дуже часто — лише вияв розпачу з цього приводу». [Укр. переклад цит. за: *Кафка Ф.* Процес. Роман та оповідання. — К.: Юніверс, 1998. — С. 213]

[2] *Gadamer.* — 1966. — С. 345.

[3] *Barthes R.* Sur Racine. — Paris, 1963, C. 129: "la tragédie consiste précisément à choisir de questions sans issue, de façon à alimenter d'une façon sur l'appétit de l'échec" [«Трагедія полягає якраз у тому, що вибираються питання, які не передбачають відповіді, вибирається спосіб стовідсоткового *уникнення смаку шахової гри*»].

[4] *Jolles.* — 1929. — С. 200.

дактичного запитання, якому бракує відкритості, охоплює спектр від маєвтичного наставляння, що уможливлює запитальне навчання та навчальне запитування, до катехизисного допитування, де вчитель у процесі впорядкованого й послідовного запитування прагне через відповіді учня (правильно або нечітко сформульовані) перевірити його знання віри. Якщо своє сократичне призначення діалектика реалізує через мистецтво тривалого запитування, то довершує свою функцію вона у виробленому каноні, що включає каталог необхідних (доволі часто — єдино можливих) запитань для готової системи відповідей. В історичному аспекті повчальний діалог постає процесом, у якому очевидності запитування та послідовності запитань відповідають канонізовані відповіді; де пріоритетність запитань супроти відповідей вважається привілеєм авторитету вчителя, а діалогічний пошук незнаної істини завершується монологічним констатуванням цієї істини. Такий діалог, що в добу пізньої античності розвинувся насамперед із коментарів Аристотеля, спричинився до справжнього розквіту літератури *Quaestiones et Responsiones* [запитань і відповідей] в таких жанрах, як еротемата, цетемата та проблемата[1]. Асиметричність же такого розпитування зумовлена насамперед тим, що можливим тут було лише «побожне запитування» Святого Письма, що гарантувало пріоритет відповіді, яка обіцяла порятунок душі, а в останній інстанції апелювало до авторитету Христа як учителя для своїх учнів.

Пріоритет відповіді зберігається і в вершинній формі традиції *Quaestiones* — в теологічному вченні схоластів, що спирається на безперечну істинність одкровень Святого Письма. І все ж схолатична теорія *Quaestio* виявила важливий вільний простір між *interrogatio* та *responsio*, який давав змогу довести пошуки до кінця й вичерпати сумніви[2]. Та якщо право на запитування було даним від початку, якщо для розв'язування проблеми можна було навести взаємосуперечливі *auctoritates* [авторитети] з Біблії чи творів отців церкви або ж подати причини Pro і Contra, то вирішальною функцією запитання було прояснювати суперечність між правильністю аргументів обох сторін і готувати місце для правильної відповіді через розрізнення правильного та помилкового[3]. Тогочасна куртуазна поезія, як показав Е. Келер[4], рано перейняла схоластичний метод диспуту, що поширився з *Artes liberalis* [вільних мистецтв] і теології, і почала по-своєму використовувати його *Sic et non* [так і ні] для дилемного представлення своїх найвищих цінностей[5], а крім того, розвинула обмін запитаннями й відповідями до самостійних форм вірша-диспуту (тенцоне, партимен тощо). Ці ліричні жанри зазвичай доводили конфлікт норм у

---

[1] Див.: *Bardy G.* La literature patristique des "Quaestioneset Responsiones" sur l'Ecriture Sainte // Revue biblique. — NS 41. — 1932. — С. 210—236; *Dorries H.* Erotapokresis // Reallexikon für Antike und Christentum. — Т. 6. — 1966. — особл. С. 366; *Schmidt P. L.* Frühchristlicher lateinischer Dialog // Entretiens sur l'antiquité classique (ред.). — Т. XXIII. — Genf, 1977. — С. 101—180.

[2] «Аби виправдати запитання та сумнів Абеляр прямо відсилає до "пошуків" у Матв. 7:7 та до "запитуючого" Ісуса в храмі» // *Bastian.* — 1970. — С. 293.

[3] Див.: *Grabmann M.* Die Geschichte der scholastischen Methode. — 1961. — Bd. II. — С. 426.

[4] Scholastische Ästhetik und höfische Dichung // *Köhler.* — 1962. — С. 21—28, а також: Zur Entstehung des altprovenzalischen Streitsgedichts // Там само. — С. 153—192.

[5] *Köhler.* — 1962. — С. 173.

формі синкризи аж до Августинового дуалізму глузду та волі й сублімували його у служінні ідеалові куртуазної любові, що перетворював обрану даму на найвищу інстанцію істини та добра[1]. Історія жанру партимену, як пише С. Ноймайстер[2], є найпоказовішим прикладом того, як поезія, всупереч загальній тенденції до монологізації, здатна щоразу оновлювати принцип відкритого діалогу й доводити невирішувані питання до крайнощів.

Провансальські поети надали партименові форми змагання через дискутивне запитання на кшталт «Що краще: нерозділене кохання чи закоханість без взаємності?». Умова відкрито проведеного змагання була така: той, хто ставив запитання, давав суперникові змогу вільно обрати ту чи ту позицію в дискусії. На відміну від схоластичного диспуту, який, після поновного розгляду причин pro і contra, виводив учня на чітку позицію, поетичний диспут не вимагав від учасників жодного *solutio* [рішення]. Проте незавершена суперечка могла принаймні відіслати до зовнішньої інстанції (хоча й ті нечисленні апостеріорні судження, які там наводять, насправді не дають чіткої відповіді). Отож гра в партимені відбувається не заради перемоги: мета цього жанру — не відповісти на дилемне запитання, а «жартівливо (адже без ставлення під сумнів) поміркувати над непорушним ідеалом»[3]. Оновлений принцип нескінченного діалогу ніби втілює той невирішуваний стан нестійкої рівноваги поміж томлінням і сповненням, що якраз і є властивим для куртуазної любові[4], й дає змогу завершити «правдошукацьке» *Sic et Non* теологів у безкорисливій, а часто й самоіронічній, грі поетів.

У «Божественній комедії», найбільшій «сумі» світської поезії, Данте з дозволу естетики створив власний простір запитань і відповідей, який, хоч і не піддає сумніву доксологічне підґрунтя схоластичної теорії, але імпліцитно має це на увазі[5], витворюючи власний «пантеон» еліт, повною мірою візуалізуючи їх світогляд у доти не чуваній поезії невидимого. Данте не досить, аби його мандрівникові трьома потойбічними царствами ставили в розпланованому діалозі канонізовані запитання, що стосувалися би гострих для того часу теологічних проблем (як-от із приводу аверроїзму). Так само не досить йому, щоби відповіді походили від його трьох провідників у царстві мертвих: Вергілія, Беатріче та Бернара Клервоського. Перехід естетичних меж стається тоді, коли Данте дає змогу душам мертвих розпитати мандрівника про земну долю, про провини та заслуги, відроджуючи таким чином свободу людського мовлення у позачасових просторах вічного покарання, каяття та блаженства. Тут запитування виконує цілком людську функцію, викликаючи в запитувача всі можливі емоції враженої співучасті (хай-то дружньої, ворожої чи просто допитливої) і перевершуючи цим (або ж, навпаки, не доводячи до кінця) анагогічну мету мандрівки — вислухати повчання про панування божественної справедливості. Для співрозмовників оповідача його запитання є доказом людської солідарності, адже для душ померлих мандрівка Данте

---

[1] *Köhler.* — 1962. — С. 178.

[2] *Neumeister S.* Das Spiel mit der höfischen Liebe. — München, 1969.

[3] Там само. — С.122.

[4] Там само. — С. 193.

[5] Особливо прикметно, що Данте не згадує в переліку блаженних Августина.

вічністю стає останньою і єдиною нагодою *поговорити з живим*; це та обставина, що змушує багатьох до *інтенсивного самовираження* й вносить елемент драматичної історичності в непорушність їх вічної долі»[1]. І, як тлумачить Ерих Ауербах[2], із запитання живого та відповіді мертвого постає *duplex sententia* [подвійність твердження], що дає змогу прочитувати «Божественну комедію» як алегорично та канонічно (як відповідь на *запитання про* незриму справедливість Божих намірів щодо світу), так і сприймати її буквально та історично (як віддзеркалення земного світу й історії, де в остаточній долі смертних бачимо сотні індивідуальних людських доль).

Там, де мандрівник наштовхується на найсильніші бар'єри теологічного догматизму, що забороняють виявляти співчуття приреченим, у Данте експліцитне запитування переходить у мовчазні запитальні жести. Найвідоміший приклад — це фінал зустрічі з Франческою та Паоло. Тут співчуття *до людей*, що вчинили гріх через пристрасне кохання, посилюється від запитання до запитання: при згадці про Амура він виявляє свою схвильованість; після ж розповіді про те, як закохані вперше *пізнали* одне одного, читаючи «Ланселота», його, в пориві відчайдушності, охоплює смертельне безсилля, — «E caddi come corpo morto cade»*. На німе запитання, що міститься в цьому жесті, Вергілій з красновомною обережністю відповідає лише згодом — коли Данте не зумів стримати сліз, поглянувши на пророка, якого покарали, вивернувши його обличчя задом наперед. Гострий докір Вергілія — «Qui vive la pieta quand' è ben morta» / «Бо жаль до винних губить тут права» (Пекло, XX 28) — є догматичною відповіддю, що змушує вбачати в покаранні акт божественної справедливості. Ця відповідь не знімає суперечності між мірою Божої розплати (*contrapasso*) та мірою людського співчуття. Радше навпаки, — вона постає тут доволі провокативно, як і в кількох інших місцях, де, замість виправдати божественну справедливість, наратор апелює до її принципової незбагненності[3].

Для схоластичного *Quaestio*, що через протиставлення *Pro* і *Contra* провадить до пізнання істини, немає місця в катехізисному дізнанні віри (Glaubensverhör), який у формі катехізису (найяскравіше явленого в Лютера) став важливим не *лише* в релігійному наставлянні, а також і як зразок передачі знання в життєвому світі, світським аналогом якого є літературний каталог запитань. Завдяки наперед визначеній послідовності допустимих запитань і обов'язкових відповідей історично катехізис займає *позицію*, протилежну до сократичного запитання, яке покликане схвилювати свідомість і через апорію привести відповідача до нового розуміння. Витоки християнського катехізису коріняться в традиції усного наставляння кандидатів (язичників) на хрещення, а також у запитальному обря-

---

[1] *Auerbach.* — 1946. — С. 187.

[2] Насамперед див.: *Auerbach E.* Dante als Dichter der irdischen Welt. — Berlin—Leipzig, 1929.

* «І впав, неначе той, *хто* нагло вмер» («Пекло». Пісня п'ята, в. 142) [Пер. українською Є. Дроб'язка / *Данте Аліг'єрі.* Божественна комедія. — К.: Дніпро, 1976. — С. 53].

[3] Наприклад, «Пекло» (XXVIII, 126): «Com' esser può sa che sì governa» / «А як — це знає лиш правічний цар»; а також: *Jauß.* — 1977. — СС. 24 та 161.

ді перед хрещенням[1]. Другим, пізнішим, попередником була сповідь, яка в Середньовіччі також набуває форми запитання-відповіді. Замість сповідального допиту (Beichtverhör), в якому особу запитували про приховані гріхи й, випереджуючи психоаналіз, досліджували її свідомість, у добу Реформації з'являється т.зв. дізнання віри. Як пише Лютер, воно має не лише передувати причастю, а й стати щоденною практикою, яку треба застосовувати щодо дітей та домашньої прислуги. З цією вимогою, в міру збільшення кількості запитань, відбувалося початкове розширення катехізису й перетворення його на загальну систему життєвих настанов. Піетизм намагався протистояти цій вже від початку загрозливій і невдовзі таки довершеній догматизації катехізисних знань. Уже Лютер під загрозою покарань зробив їх обов'язковими для вивчення, а знання запитань проголосив необхідною умовою спасіння, наполягаючи при цьому на потребі «правильного розуміння катехізису» та «його застосування» у власному житті[2]. Але сталося це вже згодом — коли Просвітництво оволоділо таким впливовим з дидактичної точки зору інструментом.

Література та філософія Просвітництва однаково причетні до процесу діалогізації, в якому запитання й відповідь отримують цілий арсенал нових дидактичних форм (від посібників для написання листів[3] до енциклопедій), покликаних уможливити практичне оволодіння теоретичним знанням і, відповідно, дати змогу самому вирішувати проблеми способу життя. Зокрема, філософія Просвітництва підіймала катехізисні запитання, аби похитнути авторитет християнської традиції в її власній царині, запропонувавши на них власні відповіді, перевіривши вже наївні запитання або ж поставивши ті запитання, які з теологічної точки зору вважалися недопустимими. За найпоказовіший приклад тут може правити Руссо, який у своєму «Profession de foi du Vicaire Savoyard» [«Віровизнання савойського вікарія»] визначає та обґрунтовує ще чотири догмати віри освіченого деїзму; катехизисні ж запитання (як-от питання про створення світу чи про триєдність Бога) відкидає в своєму пояснювальному творі, адресованому архієпископові паризькому, як «марні, бо незастосовні до життєвої практики»[4].

Звісно, слід було б історично проінтерпретувати перемогу Просвітництва як наймасштабніший процес зміни в співвідношенні запитання й відповіді. Втім, досі не написано й історії катехізису, яка б розробила катехізисну модель запитання й відповіді не лише в догматико-історичному та релігійно-педагогічному аспектах, а й в її соціально-історичній функції, яка пояснювала би релігійну парадигму світопояснення через політичну та художню літературу, моралістику та філософію історії. Ось деякі зауваги до цього. У добу Французької революції виник цілий ряд громадянських *Catéchismes*. Уже 1787 року в Женеві з'явився анонімний

---

[1] Див.: *Bastian*. — 1970. — С. 294. Далі також іду за ним.

[2] *Francke A. H.* Цит. за: *Bastian*. — 1970. — С. 297.

[3] Скажімо, *letters de conseil* [рекомендаційні листи] відповідають на запитання читача (літературна форма, що існує й нині в ілюстрованих журналах. Про це див.: *Yahalom S.*// Poétique. — № 44. — 1980. — С. 418.

[4] «Je renonce à des questions oiseuses, qui peuvent inquiéter mon amour-propre, mais qui sont inutiles à ma conduite et supérieures à ma raison» [«Я відмовляюсь від порожніх запитань, які здатні зачепити моє самолюбство, але не є корисними для моєї поведінки і перевершують мій спосіб мислення»] // Du Contrat social... (ред.). — Paris, 1960. — С. 426.

(його автором виявився Жозеф Сеж) «Catéchisme du citoyen ou element du droit publique français par demandes et réponses» [«Катехізис громадянина, або основи громадянського права в запитаннях і відповідях»], який, по суті, переписав «Соціальну угоду» Руссо у більш доступній формі запитання-відповіді; *в серпні* 1789 року Барнав повторно вимагав, аби «декларація прав людини» стала «національним катехізисом»[1]; у поважному переліку таких катехізисів не останнє місце займає і «Catéchisme du genre humain» [«Катехізис людського роду», (1792)], в якому відтепер запитання (звісно, навіяні) приписано учневі, якого нарешті визнали зрілим, а відповіді — вчителеві[2]; найрішучіше з релігійними твердженнями поводиться полемічний «Catéchisme du cure Meslier» [«Катехізис кюре Мельє», (1790)], адже на запитання християнського катехізису тут пропоновано подібні відповіді: «Що означає, що Бог став людиною? Це означає, що людина хотіла видавати себе за Бога. / Чи він дійсно є і Богом, і людиною, і ними двома водночас? На таке дурне запитання не існує відповіді»[3].

В поезії німецького ідеалізму катехизисні запитання в найвищій точці трагічного напруження наштовхуються на достовірність *почуття й* оманливість щодо ідентичності коханого Іншого, який єдиний може гарантувати цю достовірність. В «Амфітріоні» Кляйста бог [Юпітер] у процесі сповідального допиту («Чи він для тебе справді є? Чи справді ти відчуваєш світ, його найбільше творіння?», p. 1420) від запитання до запитання намагається, користаючись належним йому визнанням божественного авторитету, добитися любові Алкмени, в якій йому відмовлено. Жироду, натомість, відроджує єдність людської пари, змінюючи напрям запитань: тут уже критична Алкмена змушує світотворця, що звик до катехізації, опинитися в ролі *іспитованого*, й від запитання до запитання повертає його в початкову роль глядача[4]. У великих та «останніх питаннях» християнського катехізису своє головне завдання вбачає, зокрема, й *філософія* історії. Скажімо, Лесінґ відповідає на запитання про розумність явлених змістів віри[5] тезою, що в одкровеннях релігії відбувається поступове виховання, що випало на долю людського роду. Схоже й Кант відповідає на запитання про «ймовірний початок історії людства» (1786), пункт за пунктом викладаючи історію гріхопадіння як перші кроки в розвитку свободи. Зрештою, подібно *й Маркс відповідає* на запитання про мету історії, переінтерпретовуючи ідею прийдешнього Царства Божого: після того, пише він, як буде ліквідовано відчуження в безкласовому суспільстві, не лише уможливиться щасливе дозвілля, а й праця утвердиться як втілення свободи[6]. Те, що нову філософію історії можна розуміти як відповідь на старі запитання катехізису, виразно потвердив уже на початку XIX століття французький мораліст Теодор Жуфруа, зауваживши, що відповіді на всі головні запитання філософії історії кожен школяр може знайти в

---

[1] Див.: *Nies F.* Zeitzeichen — Gattungsbildung in der Revolutionsperiode // Francia. — № 8. — 1981. — С. 48.

[2] Див.: *Gumbrecht.* — *1980* — С. 276.

[3] Там само. — С. 276.

[4] Див.: Розділ II, Г.

[5] «Die Erziehung des Menschengeschlechts». — §§ 70—75.

[6] Див. про це: *Conze.* — 1972. — С. 202.

своєму катехізисі[1]. Згодом у цю конкуренцію вступає навіть лірика; як показує збірка віршів Віктора Гюго «Les Contemplations» [«Спостереження»] (1856), його релігійні твори можна прочитувати як вид світського катехізису[2].

Цей ряд прикладів не можемо закрити, не згадавши про найдовший, найглибший і найдотепніший каталог запитань модерної літератури. Маю на увазі передостанній розділ Джойсового «Уліса» — «Ітака». Тут автор не просто розповідає про буденну подію (нічне повернення Блума зі Стівеном додому) та її міфічний прототип (повернення з мандрів Одісея), а заміняє його на послідовні, «допитоподібні», 294 запитання, 9 імперативних тверджень і 303 відповіді. Хто тут кого допитує, в якій формі й чим усе завершується? Ідеться про дидактичні запитання, адже відповідь щоразу є наперед визначеною. Втім, є одна риса, що мала би викликати в читача певне очуднення: в цьому допиті надмірну педантичність запитань щоразу нейтралізує (або й перевершує) така ж надмірна точність відповідей. Те, що властиве цьому способові запитування та відповідання, стосується і прагматичної ситуації запитувача й відповідача, а також функції їх «нескінченної розмови»: Джойс апелює до всіх мислимих зразків із традиції повчального діалогу, катехізисного запитування, ледь не до кримінального чи сповідального допиту, а також не в останню чергу до дослідницького запитування, яке поєднує гіпотезу та верифікацію, щоби відразу випробувати їх «in extremis» і довести до останньої апорії, що породжує різні тлумачення. Нашому контекстові найбільше відповідає феноменологічна інтерпретація «Буднів Уліса» Екхарда Лобз'єна[3]. Розділ про Ітаку, пише він, через гру запитання-відповіді засвідчує, що «Уліс» є першим текстом, який розкриває феномен буденності, роблячи його предметом естетичної рефлексії. Запитання тут задають звичні сподівання для щоденної орієнтації; відповіді ж перевершують запитуване, переходячи в надточність фактологічної причинності, або ж виходячи за межі уявних можливостей. Отож читачеві тут задають таку систему координат у буденності, аби (через постійні надзапити до його знань і прагнень цих знань) дати усвідомити схематичність власного щоденного досвіду й звернути увагу не неможливість спростити цю неспрощувану складність позірно самоочевидної життєвої дійсності.

Хоча це твердження обґрунтовано так переконливо й хоча так чітко два описані автором типи відповідей через узагальнення розглядають функцію запитання та відповіді в передостанній главі «Уліса», це, зрештою, зводить сприйняттєвий досвід читача до формування та деконструкції його щоденної орієнтації. До того ж, без відповіді залишається принаймні одне запитання: що ж стається з цим досконалим каталогом запитань і відповідей тепер, коли його традиційні взірці знову розіграні й використані як інструмент для того, щоби поставити під сумнів самоочевидність буденності, розкривши її непередбачувані горизонти? Як і слід було чекати, інструмент запитання й відповіді тут зіронізовано й апорійно ліквідовано. Насамперед зазвичай асиметричний повчальний діалог

---

[1] Mélanges philosophiques. — Paris, 1875.

[2] Див. Розділ III Б, 3.

[3] *Lobsien E.* Der Alltag des Ulysses. — Stuttgart, 1978. — особл. С. 128.

тут набуває симетричності — так ніби учень (традиційно необізнаний) скористався шансом, аби самостійно протиставити запитуючому вчителю свої надвичерпні відповіді. А переможеним у цій ситуації виявляється насамперед читач, адже, налаштований на захопливий розвиток подій, він почувається розчарованим перед цим педантизмом запитань і відповідей, замість того, щоби віддатися несподіваному калейдоскопові змін і насолоджуватися тим, яке багатство фізичних, географічних, космологічних, міфологічних, релігійних, психологічних, історичних і досі не знаних горизонтів знання ця гра запитань відповідей розкриває з провокативно несуттєвих деталей нічного повернення додому.

Наведу приклад кількох запитань і відповідей, пов'язаних із другою розкритою Блумом шухлядою[1]. Перші три запитання сформульовано в дусі поліцейського протоколу: *«Що містилося в двох шухлядах? (...) Перерахую точно. (...) Які ще належні Рудольфові Блуму (нар. Вірагу) предмети були в 2-й шухляді?»*. Проте вже перша відповідь виходить за фактологічні межі, важливі для кримінального розслідування: страховий поліс тут відтворено в усіх деталях, стан рахунку на ощадній книжці подано в конкретних цифрах і словах. Подальший перелік фіксує, крім того, деталі, що навряд чи зацікавлять когось, крім самого адресата-відповідача, який, скоріше за все, підпав під ілюзію перфекціонізму. Три наступні відповіді з'ясовують внутрішню реакцію Блума на знайдений напис: *«Моєму любому синові Леопольду.* Які фрази воскресали в його пам'яті під час читання цих п'яти цілих слів? (...) Які спогади про людську істоту, недужу на прогресивну меланхолію, виникали в Блума, коли він бачив ці предмети? (...) Чому Блум відчував щось схоже на муки совісті?». Те, що тут відбувається, нагадує іспитування свідомості. Але мова не про сповідальний допит, адже запитання й відповіді звучать тут так, ніби саме іспитування свідомості відбулося ще перед цим, а з уривчастої фіксації Блумових спогадів постає історія прогресивної меланхолії та суїциду батька через отруєння, а також мук совісті сина. Той, хто запитує, і той, хто відповідає, від початку знають усе те, що читач дізнаватиметься з поступових і дозованих реплік всезнаючого оповідача; вони допитують саму розповідь і, використовуючи зонд запитання й відповіді, аби ще точніше потвердити вже знане через гіпотезу та верифікацію, теорію та застосування, а відтак показати це добре знане в новому світі. Блумові «спогади про людську істоту, недужу на прогресивну меланхолію», зміняться у відповідь на діагностичний тон запитування на медичні симптоми[2], а після «протоколоподібного» підсумку його муки совісті («Бо ж, будучи незрілим і нетерпеливим, він без належної поваги ставився до певних звичаїв та вірувань») в контексті теорії можливих проявів неповаги буде категоризовано через запитання («яких, наприклад?»). При цьому, каталог відповідей (за іронією) буде таким повним, що запитання «яких, наприклад» здасться запізніло риторичним.

---

[1] Тут і далі переклад українською мовою здійснено за виданням: *Joyce J.* Ulysses. — New York: Vintage Books, 1990. — *Пер.*

[2] «Старий вдівець із нечесаним волоссям, у ліжку, з покритою головою, постійно зітхає; старезний пес, Атос; аконіт, який він приймав, збільшуючи дози по гранах і скурпулах, аби зняти приступи невралгії; мертве обличчя сімдесятилітнього діда, який вчинив самогубство, прийнявши отруту».

Цей приклад, як мені здається, засвідчує зміни в дидактичній функції запитання й відповіді, що загалом властиве гігантським діалогам. Якщо, подібно до Карлгайнца Штірле, виходити з твердження, що сама розповідь може виникати як відповідь на певну теорію, і що ця розповідь щоразу перевершуватиме запитання, на яке вона відповідає[1], то Джойс показав умови цієї структури оповіді й водночас змінив її дидактичну функцію. Імпліцитні перед-запитання, які в класичній розповіді зазвичай лишаються замовчаними, постають у розділі про Ітаку експліцитно; тут для них послуговуються протокольною або гіпотетичною метамовами (запозиченими переважно в науки). Інакше кажучи, їм надано теоретичної форми, тож нічого дивного, що й відповіді тут є термінологічно точними, а часто також і каталогізованими або систематизованими. При цьому, не лише розповідь-відповідь перевершує перед-запитання історії, а й теоретичне запитування та аплікаційні відповіді (перевершують) імовірну розповідь. Отож і несуттєвий та неважливий буденний випадок, і важлива подія міфу, потрапивши під допитування, розв'язуються в нескінченне пояснення й руйнують впорядкованість відповідей та запитань із останньою апорією. З нетерпінням читач чекає, аби побачити, як у принципі може закінчитися цей допит через запитання-відповіді в розділі про Ітаку, але так і не знаходить останньої відповіді й відходить із останнім запитанням «Куди?». Стосується воно Синдбада-мореплавця, що в міфологічному горизонті тексту відповідає останньому образу Одісея, який повернувся додому. Цей образ у відповіді на попереднє запитання про Блумову втому, пробуджує в пам'яті мрію манливих далей і тугу за вічними мандрами: «Він відпочиває. Він мандрував. — А з ним? — І Синдбад-мандрівник, і Тінбад-чарівник, і Пінбад-рятівник». На цілком просте передостаннє запитання «*коли?*» відповідає складна загадка, яка (навряд чи маючи розв'язок) дає принаймні змогу з опозиційних конотацій «темного» та «світлого» зрозуміти, що Блум, як Синдбад на «похмурому ложі», сам відмовляється від своїх сміливих мрій («про Темнобада-Сонцесхідника») і поринає назустріч новому дні в дрімоту: «Дорогою до темного ліжка було квадратне кругле Синдбад-мандрівник птахи рух гагари яйце вночі ліжка всіх гагарів птахів рух Темнобада-Сонцесхідника».

На останнє питання «*Куди?*» з типографічної точки зору відповідає лише один пункт; та композиційною відповіддю на нього стає вся остання глава, де ласого до любовних пригод Одісея протиставлено Пенелопі, що відкинула всіх наречених. Внутрішній монолог Моллі, руйнуючи синтаксичну впорядкованість розповіді, а разом із цим, остаточно розмиваючи межу між «я» та всім решта, спричиняється до повного ототожнення того, хто сповідається, і того, кому сповідаються. Що, своєю чергою, витворює іронічну противагу до *катехізисного допитування* (С. 935) в розділі «Ітака». Там запитання-відповідь прискорює, з одного боку, реконструкцію миттєвої самоочевидності буденного, з іншого ж, — пришвидшує деміфологізацію поверненого минулого. І відбувається це таким чином, що на тлі калейдоскопічної зміни цитованих горизонтів усіх можливих знань проступають обриси нового міфу — полілогічного міфу теоретичної науки. Та якщо її (науки) вимога досконалого світопояснення через нескінченну гру запитання-відповіді вже там опиняється в *regressus in*

[1] *Stierle.* — 1979. — С. 110.

infinitum [нескінченній регресії], то в розділі про Моллі апорія розуміння через запитання й відповідь розв'язується, адже зі втратою синтаксичного порядку розповіді силу втрачає і логіка запитання й відповіді[1]. Раніше відмежовувані горизонти знання розчинаються в повністю монологічному потоці свідомості, з якого, ніби останній досяжний горизонт, виринає лібідо — знову ж, у *regressus in infinitum*. І Моллі, на радість Блумові та всій деконструкції, цей горизонт потверджує: «І так я сказала так я хочу Так».

6. Mais où sont les neiges d'antan?*

Риторичне запитання, давній «пасинок» досліджень[2], донедавна стало завдяки «Алегоріям читання» Поля де Мана центральною, а невдовзі й методологічною, проблемою літературної теорії. Критична теорія де Мана, що намагається довести основоположність принципу «деконструкції» для читання будь-якого літературного тексту, відштовхується від одного *напівлітературного* та одного високо-літературного прикладу, щоби розглянути риторичне запитання як деконструктивістську мовну гру par excellence[3]. Якщо раніше риторичне запитання зазвичай тлумачили як таке, в якому запитання є відразу й відповіддю (тож розуміти його буквально й відповідати на нього було би наївно), то де Ман зіставляє буквальне й переносне значення, аби показати, як один і той самий граматичний зразок риторичного запитання може набути двох цілком різних (і навіть взаємовиключних) значень. Ба більше, граматичні чи лінгвістичні засоби не допоможуть з'ясувати, якому ж із двох значень слід надати перевагу[4]. Літературне значення риторичного запитання на кшталт «Quousque tandem abuterem Catilina, patientia nostra?» [«О, доки, Катиліно, ти випробовуватимеш наше терпіння?»] буде «деконструйовано», щойно читач або слухач усвідомить, що йдеться не про прямий сенс запитання (скільки ще часу?), а про фігуративне значення, яке робить запитання безсенсовим. Отож один спосіб читання стає помилковістю, виявити яку можна через інший спосіб читання. Саме тому риторичне запитання, якщо тлу-

---

[1] В монолозі Моллі нема синтагм запитального або відповідного характеру, за винятком кінцевого уривку.

* З фр. дослівно: «То де ж сніги минулого?»; рядок із вірша Франсуа Війона «Балада» (у перекладі Григорія Кочура: «А де ж тепер торішній сніг?»).

[2] В авторитетному «Посібнику з літературної риторики» Г. Лаусберга (*Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. — München, 1960), а також у його ж «Елементах літературної риторики» (Elemente der literarischen Rhetorik. — München, 1963. — § 445) *риторичне запитання* в класифікації *quaestiones* лишається доволі маргінальним; а дослідження моїх знань обмежено тут простим коментарем уривків із античних джерел (*Aristoteles*. Rhetorik. — III. — 18; *Quintilian*. — IX. — 2; *Cicero*. De oratore. — II. — 68; III. — 53; Rhetorica ad Herennium. — IV. — 22; Peri Hypsous XVIII). Найдокладніше з приводу все ще не написаної історії функції написав, Г. Фридрих: *Friedrich H.* — 1964. — С. 449.

[3] *De Man.* — 1979. — С. 9; а також репліка у відповідь Дж. Д. Блека (*Black J. D.* Rhetorical Questions and Critical Riddles // Poetics to-day I. — № 4. —1980. — С. 189—201. Прикладами де Мана є Арчі Банкер із телесеріалу та вірш Єйтса «How can we know the dancer from the dance?» («Як можемо ми знати танцюриста з танцю?»), які я продовжую двома відомими класичними прикладами.

[4] Там само. — С. 10.

мачити його як мовну гру «деконструкції»[1], здатне виявляти розбіжність між граматикою і риторикою, буквальним і фігуративним значенням, знаком і референтом. Із цього Де Ман робить висновок, що кожен текст має власне значення, відмінне від авторських інтенцій або того, що там знайде читач; кожне ж читання, відтак, є неминуче алегоричним (*aliud in verbis, aliud in sensu* [одне в словах, інше — в значенні]). Парадокс риторичного запитання (те, що граматика дозволяє ставити запитання, а риторика забороняє сприймати їх як запитання) Де Ман виражає в постановці риторичного самого по собі й залишеного без відповіді запитання: «Який сенс у запитуванні, питаю я, якщо ми навіть не здатні авторитетно вирішити: запитує запитання чи не запитує?»[2]. Цим Де Ман розкрив новий шлях — ставити літературному текстові запитання, через які має провиявитися його (тексту) протиріччя, засвідчивши таким чином наївність будь-якої інтерпретації, що шукає смисл тексту у взаємовідповідності знаку та значення (означника/ означуваного). Платон мав рацію: всі поети кажуть неправду; теорія ж Де Мана знаходить нові докази й пояснює, чому вони змушені казати неправду й тоді, коли не хочуть цього.

Літературній герменевтиці, відтак, варто би долучитися до запитання Де Мана про користь риторичного запитання, нагадавши про його функцію в риторичній традиції та запропонувавши зробити вибір поміж риторичним та поетичним використанням запитання й відповіді. В де манівському варіанті деконструктивістської філософії Дерида є два проблемні місця: він редукує ним самим актуалізовану полярність «rhetoric of tropes» [риторики тропів] і «rhetoric of persuasion» [риторики переконання], даючи змогу першій розчинитися в другій; крім того, він поспіхом ототожнює риторику з літературою, не подумавши над тим, які корективи могла би внести поезія саме з використанням запитання й відповіді супроти перебирання риторичної «fallacy» [омани, помилковості]. Якщо наново актуалізувати ці відмінності, то й навіть після короткого погляду на риторичну традицію стає легко пояснити літературну користь від запитання, на яке не сподіваються отримати відповіді. Тож той, хто сприймає риторично поставлене запитання буквально й, до того ж, відповідає на нього, компрометує себе як наївна особа, або ж (як у Де Мановому прикладі з дружиною Арчі Банкера) викликає роздратування.

Особливо від Квінтиліана риторичну функцію *interrogatio* [риторичного запитання] вбачають передусім в інтенсифікації змісту: воно посилює те, що має бути сказано, засобами афективного роз'яснення, що має через зміст і форму запитання запевнити адресата в неприйнятті або ж захопленні[3]. У випадку з класичним цицеронівським прикладом — «Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?» — мовець прагне якраз не отримати пряму відповідь на «як довго ще?» (скажімо, «місяць, тиждень, день»), а навпаки, — викликати в своєї аудиторії неприйняття, мимоволі навіяне конотаціями риторичного запитання як виразної відповіді: «Ти вже довго випробовувала наше терпіння! Надійшов час усе пояснити! Чого, власне, ми ще чекаємо?». І хоча зміст риторичного запи-

---

[1] «Деконструкція виражає помилковість референції завжди в референційний спосіб». — Там само. — С. 125.

[2] Там само. — С. 10.

[3] Див.: *H. Friedrich.* — 1964. — С. 449.

тання не втратиться, якщо ми перетворимо його на ствердне висловлювання, проте алітерації (спершу темна послідовність *u/t/e*, а згодом — світла *a/t/i*, й нарешті повторення *o* з першого слова в останньому) та слова-подразники в запитальній побудові фрази (надмірна тривалість звуконаслідувального сполучника, ретардація загрозливого, ніби детонатор, особового займенника *nostra* [тут — «наше»]), без сумніву, сильніше хвилюють емоції, аніж на це здатна пряма форма *exclamatio* [вигуку]. Зауважу також, що адресат (попри те, що риторичне запитання відразу дає йому і відповідь) має все ж потвердити свою спроможність перетворювати запитання на імпліцитну відповідь, що можна оцінити як *captatio benevolentiae* [здобування прихильності]. Визначений таким чином «пристрасний характер» риторичного запитання, особливо наголошений у трактаті «Peri Hypsous» [«Про піднесене»] (розділ XVIII), робить його прагматичну функцію сумнівною від самого початку. Її можуть використовувати як і з гарною метою, так і софістично зловживати нею або ж застосувати ідеологічно з метою *маніпуляції* (горезвісні приклади цього пропонує політична риторика). Сюди належать: схема «все або нічого» узагальнювального запитання, класичним зразком чого став памфлет «Qu'est-ce que le tiers état?» [«Що таке третій стан?»], за допомогою якого абат Сійєс сповістив про початок революції 1789 року[1]; симульоване запитання на кшталт «Ви хочете тотальної війни?», що апелює до оманливої свободи (впливати на прийняття рішень), аби тим певніше спрямувати розпалене перед цим невдоволення натовпу до безумовного «Так!»[2]; а також тонші стратегії риторичної маніпуляції, які нині, попри засудження кримінально-процесуальним правом та демоскопією навідних запитань, змушують засумніватися у тому, що імперативний аспект запитування було витіснено сократичним[3].

Чим різняться риторична й поетична функції запитання, показав Гуго Фридрих, давши другій функції назву «ліричного запитання»: «Спільне з риторичним у нього лише те, що воно також здатне посилювати сказане. Та посилює воно інакше, а саме — до невизначеного та безмежного, чи то навіть таємничого. Воно не містить імпліцитної відповіді, а навпаки, — не може мати жодної відповіді; знане або побачене виринає тут у передчутті, а також у вічному, зазвичай безболісному, а часом і щасливому, неосяганні (Nichtbegreifen), яке не хоче зачіпати неосяжностей (Unbegreiflichkeiten)»[4]. Хочу доповнити це одним формальним визначенням: для того, щоби зрозуміти ліричне запитання, слід відкинути пряму чи найочевиднішу відповідь, аби спрямувати погляд в інший бік — відмінний від того, що відкрився у вірші через запитання. Відповідати на такі запитан-

---

[1] Вершиною тут стає знаменитий ланцюжок запитань: «Qu' est-ce que le tiers état? Tout. — Qu'a-t-il été jusqu'a present dans l'ordre politique? Rien. — Que demande-t-il? A y devenir quelque chose» [«Що таке третій стан? Все. — Чим він був до нині в політичному ладі? Нічим. — Чого він просить? Стати чимсь»]..

[2] Із горезвісної промови Гебельса в Палаці спорту 18-го лютого 1943 року. Див.: *Bastian.* — 1970. — С. 211: «Ще гіршими за авторитарні відповіді є симульовані запитання»; а також С. 16 про тоталітарну промову з приводу «єврейського питання, питання про раси, питання про населення».

[3] Див.: *Bastian.* — 1970. — С. 338.

[4] *Friedrich.* — 1964. — С. 449.

ня прямо було би «прозаїчно», адже процес запитального пошуку, розпочатий таким запитанням, під час якого відбувається естетичне становлення нового значення, неминуче звівся би до прозаїчного висловлювання. Інакше кажучи, ліричному запитанню відповідає не виразне потвердження імпліцитно заданої відповіді, а відкидання вже знаного, з якого починає змінюватися напрямок запитання. Власне, ліричне запитання починається там, де риторичне вже виконало свою мету. Ліричне запитання знову розглядає вже наявну відповідь, суґеровану й емоційно підсилювану риторичним запитанням, і розкриває в такій незавершеності несподіваний горизонт можливого значення, яке читач має спробувати конкретизувати в естетичному сприйнятті. Герменевтична перевага такого розуміння ліричного запитання в тому, що його можна поширити на всі граматичні та риторичні зразки запитання, якими лірика насправді постійно послуговується. Описаний Фридрихом тип запитання, «на яке взагалі не можна відповісти», запитання, що передає «необґрунтоване налаштування», є крайнім (або, якщо хочете, ідеальним) випадком ліричного запитання. Втім, лірична поезія не обов'язково повинна містити запитання, що не мають відповідей. Вона може ставити й такі запитання, відповідь на які відома з давніх-давен, але за умови, що ставитиме їх так, що наперед відому відповідь буде повернуто до «невизначного та безмежного» — себто залишено для подальшого з'ясування читача, для якого процес розуміння є запитувальним.

За приклад може правити один із найвідоміших зарзків французької лірики: «Mais où sont le neiges d'antan?». У Війоновій «Ballade des dames du temps jadis» [«Баладі про дам проминулих часів»] цей рефрен стає відповіддю на повторюване в кожній строфі запитання: «ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?» [«де ж ті, хто був до нас?»]. Це запитання, яке в його часи вже перетворилося на кліше, асоційоване з темою минущості, Війон подає в поетичному образі тріумфальної ходи найчарівніших легендарних жіночих персонажів. Їхнє поіменне пригадування стає коментарем до давнього й водночас по-новому інтенсифікованого запитання «Де ж вони залишилися?». Формально це наївно поставлене, риторичне запитання, яке — в разі буквального сприйняття — допускає банальну відповідь. Та воно перетворюється на запитання ліричне, якщо відмовитися від загальновідомої відповіді, змінити напрям запитання й почати пошук фігуративного значення через нове запитання: чому ж і найпрекрасніше приречене на смерть і чи його відхід є довічним. Вказати на ймовірне місце (як буквальна відповідь на запитання *де?*) було би прозаїчно; від наперед відомої християнської відповіді для вірних (що, мовляв, душі померлі очікують на воскресіння своїх тіл) треба відмовитися, щоби ліричне запитування могло початися з прагнення нової, ще не відомої, відповіді. Адже рефрен, замість відповіді, також пропонує відкрите зустрічне запитання; і в мить, коли, здається, лірична строфа от-от рушить у бік протесту або ж спротиву проти смерті, він сходить до заспокійливого тону мудрого батьківського авторитету: «Mais où sont les neiges d'antan?»[1].

Про поетичні засоби цього вірша — емотивне «*mais*» [*але*]; вже застаріле для нашого вуха «*antan*» [дослівно — «проминулі часи»] — вже на-

[1] Див.: *Spitzer L.* Etude a-historique d'un texte: Ballade des dames du temps jadis // *Spitzer.* — 1959. — С. 113—129; особл. С. 117.

писав Лео Шпіцер. Сенс рефрену він вбачає у відкиданні «безсенсового запитання», яке приховує розуміння того, що життя і смерть людини подібні до колообігу природи, тож протест проти неминучості смерті є таким же безглуздим, як і протест проти зміни пір року[1]. Натомість зустрічне запитання рефрену виконує поетичну функцію запитання, спонукаючи реципієнта утриматися від найочевиднішої, «логічної», відповіді: «Торішній сніг розтав». Зустрічне питання — «Mais où sont les neiges d'antan?» — є відповіддю вже саме по собі, адже формулювання запитання повертає нас до строф *ubi sunt*, що спонукають до порівнянь. Жіноча краса — чиста, як білий сніг; смерть прекрасного є такою ж ніжною, як і сніг, що тане навесні; незникома меланхолія знаходить розраду в думці, що прекрасне в природі, як і в образі інших жінок, завжди повертається... З огляду на все те, що зустрічне запитання може прояснити в горизонті можливих відповідей, я більше не хочу, слідом за Шпіцером, інтерпретувати згадуване запитання *ubi sunt* як таке, «яке немає сенсу ставити». Безглуздою тепер здається точна, наперед визначена буденна відповідь. Оскільки тут на традиційне запитання відповідають новим зустрічним запитанням, то гра запитання й відповіді потребує поетичної функції, аби відкрити закритий горизонт знаного й того, що стало безсумнівним, до суперечливості людського становища поміж життям і смертю. Останнє повторення рефрену в так званому *Envoi** дає на безглузде, але законне для поезії, запитання ще одну несподівану останню відповідь:

Prince, n'enquerez de septmaine
Où elles sont, ne de cet an,
Que ce refrain ne vous remaine:
*Mais où sont les neiges d'antan?***

Реципієнтові балади її глибший сенс розкриється з усвідомленням того, що страху від запитання про сенс смерті не можна позбутися за допомогою відповідей життя; його можна нейтралізувати лише в досвіді сприймання поезії, мова якої єдина здатна перетривати природний хід життя і смерті. Як чудово сказано в Шпіцера, «le refrain doit "rester", le cortège doit disparaître sans laisser d'autre trace, le refrain seul est voué à l'immoralité»[2].

Якщо погодитися зі мною і визначати ліричне запитання через зміну напрямку запитання, відмежовуючи його цим від риторичного запитання, спрямованого на згоду з наперед знаною та емоційно підсиленою відповіддю, то ми наблизимося до його своєрідної функції. А саме: ліричне

---

[1] Там само. — С. 117, а також С. 119—121.

* *Envoi* — поняття середньовічної французької поетики, відповідниками якого є «tornada» в середньовічній провансальській, «congedo», «ritornello», «volta» в староіталійській та «finida», «deshecha» в іспанській мовах.

Це метричне повторення завершальної частини останньої строфи пісні, що зазвичай містить її присвяту.

** Ні, принце, марна річ від рана
Й до вечора питать про них,
Бо приспівка незмінна й знана:
А де ж тепер торішній сніг?

[Переклад укр. Г. Кочура // Третє відлуння: Поетичні переклади. — К.: Рада, 2000].

[2] [«Рефрен має «лишитися», кортеж має зникнути, не лишивши іншого сліду, тільки рефренові судилося безсмертя»]. Там само. — С. 116.

запитання може як розкривати закритий горизонт запитань, що дає нам сподіватися лише на певну відповідь, так і відкидати її або ж залишати вирішення самому запитувачеві. Відтак, лірично можна використовувати усі мислимі зразки запитань і відповідей (що включають як пряме, дидактичне або риторичне запитання, так і просту, безпосередньо дану, або імпліцитну відповіді), адже всі вони відповідають загальній вимозі — змінити горизонт читача від добре відомого до невизначеного. Ця зміна горизонту є водночас втіленням поетичної функції (в тому значенні, в якому це поняття вживає Роман Якобсон). Адже, змінюючи напрямок запитання, читач неминуче переходить від *що* до *як* — від висловлювання до повідомлення заради нього самого. Отож ліричне запитання, яке не має відповіді, відповідає ідеалові тексту без денотації, межовим прикладом якого в модерній лірици, до речі, стає Маларме. Звісно, все історичне розмаїття ліричних форм не можна, відповідно до естетичної норми модерної *poesié pure* [чистої поезії], просто звести до не-поезії. Доповнення формули Якобсона Полем Рикером стосується і ліричної традиції загалом: спрямування повідомлення на себе самого не обов'язково ліквідує денотацію, а й може подвоїти її[1]. Екстраполюючи це твердження на поетичну функцію запитання й відповіді, отримуємо таке: ліричне запитування не обов'язково має завершуватися в тому, на що не існує відповіді; змінивши *що* на *як,* воно може також надати виразності певній відповіді або ж знову постати відкритим. Для цього лірична поезія використовує не лише традиційні зразки запитань і відповідей, що відповідають логічній вимозі (ставити лише ті запитання, на які можна знайти відповідь), а й витворює власні зразки. Вони не лише суперечать цій логічній вимозі; їх відкидає і загальний слововжиток — як наївні, безглузді чи, прямо кажучи, дурні; спрямовані до якогось уявного адресата, що єдиний має повноваження давати на них відповідь, вони також відчужують. Прикладів таких ліричних запитань, наскільки мені відомо, не наведено в жодній поетиці. Подальший підсумок та пояснення могли би стати початком такого дослідження[2].

Почнімо з найпростішої форми прямого або дидактичного запитання. В поезії, навіть при незмінній відповіді, його можна емфатично підсилити або ж хвалебно піднести; але так само йому можна надати неоднозначності, переформулювавши в формі загадки з відповіддю або ж надавши несподіваної форми відповіді. Простий мовний акт називання може завдяки ліричному запитанню (яке затримує називання і доповнює відповідь епітетами-прикрасами) перетворитися на урочистий акт: «Як звуть донечку короля Рінганга? Ротраут, красуня Ротраут» (Мьоріке). Порожню схему катехизисного запитання «Хто створив Небо і Землю?» ліричне запитання наповнює космічними образами («Хто ж утримує незліченні зорі на небі? / Хто виводить сонце на небосхил?»), які прославляють «честь богів природи» (Ґелерт). Дефінітивне запитання етики «Що таке сила волі?» [нім. *Selbtsüberwindung* — сила волі — дослівно перекладається також як «самодолання», «самоподолання». — *Пер.*] *підноситься до* надлюдського, коли його перетворюють на запитання загадки, що метафорично задають ідеальний рівень норми і вже в парадоксі містять поясс-

[1] *Ricoeur.* — 1978. — С. 79.

[2] Тут я можу відіслати до чудового каталогу прикладів, зібраних Веймою Любе (Weyma Lübbe) на семінарі 1980/81 (див. посил. 1).

нення того, що ж може людина, яка зуміла подолати саму себе (der sich selbst überwindende Mensch)? А подальша лапідарна відповідь подає розв'язок загадки:

Wer sleht den lewen? Wer sleht den risen?
Wer überwindet jenen und diesen?
Das tout einer, der sich selber twinget...

[Хто приборкує левів? Хто поборює велетів?
Хто долає і того, і цього?
Це робить той, хто сам себе поборює...]

(Вальтер фон дер Фогельвайде)*

Зовсім буденне запитання, поставлене з метою щось дізнатися, може в ліричному вжитку спричинитися через несподівану відповідь до тотального переосмислення звичного життєвого досвіду: «Спинися, о куди біжиш ти? Небо в тобі...» (Анґелус Силезіус. Херувимський мандрівник).

Ліричні запитання долають горизонт наперед заданих відповідей і у вужчому значенні. В порядку зростання складності назву декілька з них: запитання, провокативно залишені без відповіді; запитання, в яких, замість відповіді, поставлено зустрічне запитання; запитання, які містять у собі імпліцитну відповідь (себто є водночас і запитанням, і відповіддю); іронічні запитання, що імпліцитно мають на увазі протилежність до запитуваного; абсурдні запитання, в яких треба засумніватися, аби видобути з їхньої внутрішньої суперечливості хоч якийсь сенс. Скажімо, Бодлер закінчує свій вірш «Сліпці» («Les Aveugles») так: «Чого, кажу, сліпцям у Небесах шукати?» [Переклад укр. М. Москаленка. Цит. за: Бодлер Ш. Поезії. — К.: Дніпро, 1989. — С. 172]. По суті, цим рядком він інтерпретує звичну позу сліпих, які, здається, весь час дивляться вгору (в далечінь, а не на бруківку), як парадоксальний жест, що означає останню надію та докір неприйняття. На зустрічне запитання, що, з'явившись замість відповіді, надає двозначності добре знаному, вже траплялося нам у Війона. Наведу тут ще один приклад із «Нових віршів» Гайнриха Гайне, що двозначно загострює зустрічне запитання й водночас може пояснити іронічну функцію ліричного запитання:

Emma, sage mir die Wahrheit:
Ward ich närrisch duch die Liebe?
Oder ist die Liebe selber
Nur die Folge meiner Narrheit?

Ach! Mich quälet, teure Emma,
Außer meiner tollen Liebe,
Außer meiner Liebestollheit,
Obendrein noch dies Dilemma.

(*Emma*, IV)

---

* Автор вірша — Вальтер фон дер Фогельвайде (Walter von der Vogelweide, прибл. 1170—1230), один із найвідоміших німецьких ліриків, який творив у добу середньоверхньонімецької мови (1050—1350).

[Еммо, скажи мені правду:
Чи був я безумний з любові?
Або ж кохання моє
Лиш наслідком було безумства?

Ох! Мучить мене, люба Еммо,
Крім мого кохання безтямного
Й моєї безтями любовної,
Ще й ця дилема].

Тут кліше манірного любовного зітхання долається завдяки акцентуванню несподіваного, свідомо переміщеного *obendrein* [«до того ж», «ще й...»]; як сигнал про іронію, що переводить не вирішуване запитання *або-або* в *ще й* рефлексії, *він спростовує* позірну серйозність другої строфи, де, замість відповіді, описано дилемні муки закоханого.

Прикладом ліричного запитання, що імпліцитно вже містить відповідь на себе, є знаменита альба Дитмара фон Айста, яка, крім того, пропонує звичний для цього жанру розподіл запитання й відповідь між двома мовцями:

Schläfst du, Geliebter?
Ist süßer als mein Kuß dein Traum?
Hör nur, ein kleiner Vogel
Singt vor dem Fenster im Lindenbaum.

(переклад нім. Шольца)

[Ти спиш, коханий?
Чи сон твій солодший за цілунок мій?
Прислухайся! Маленька пташка
Під вікном на липі співає.]

Перше запитання в німецькому перекладі вже не дає змоги побачити початкове значення пробудження від сну, що є в середньоверхньонімецькому оригіналі[1]; перекладач *притримав* його для другого запитання, аби потім — знову, за оригіналом — делегувати цю функцію маленькій пташці *на липі під вікном*. Звісно, з філологічної точки зору можна поставити під сумнів дії перекладача, запитавши, зокрема, чи зумів він відтворити *ще й максимальну простоту* середньовічної альби. Та лірична функція його другого запитання розкривається не менш виразно: вона знімає ледь помітну суперечливість першого запитання, на яку кохана не може відповісти ані ствердно, ані заперечно (адже вона ще не прокинулася) через ліричне запитання, яке є водночас і відповіддю та *ex negativo* потвердженням любові: «Чи сон твій солодший за цілунок мій?». Адже якщо розуміти це запитання як відповідь, то значення його може бути приблизно таким: як ти можеш спати, коли я, вже стривожений прийдешньою розлукою та прощанням, лежу тут без сну, твій сон стає суперником мого цілунку, а відтак повинен мати міру в нашій любові, навіть якщо він її перевершує.

[1] У середньоверхньонімецькому оригіналі перші два рядки звучать так: «Schläfst du, friedel ziere? // Man weckt uns leidr schiere...» [«Ти спиш, о, прекрасна кохана? // На жаль, розбудять нас скоро»] (*MF* 39, 18).

Абсурдне запитання може слугувати полемічній функції, якщо його очевидна суперечливість — як у «захисті вовків від ягнят» у Г. М. Ерценсбергера — підштохує до висновку, що має спантеличити: «Чи коршунові варто їсти незабудку?». Втім абсурдність ліричного запитання може втягнути читача і в нескінченну регресію процесу, в якому постійно руйнуватимуться смислові гіпотези. Вірш Целяна «Мандорла» («Mandorla») починається загадковим запитанням: «В мигдалі — що стоїть у мигдалі?» («In der Mandel — was steht in der Mandel?»). Якщо зазвичай «стояти» (stehen) щось може в книжці*, а зовсім не в мигдалі, то чи слід прочитувати це антиграматичне словосполучення («що стоїть у мигдалі?») *метафорично*, розв'язуючи його через гіпотетичну, відсутню, третю інстанцію — книжку? Чи ця відповідь означає таке: якщо запитують про те, *що* стоїть у мигдалі, то виходить, що в мигдалі (який не є книжкою) нема нічого [дослівно — не стоїть нічого]. Вірш розглядає цю гіпотезу, та майже відразу *ставить її під сумнів*: «Ніщо. Стоїть ніщо в мигдалі». Навіть якщо «нічого» (nichts) возвисити до «ніщо» (Das Nichts), то говорити про нього в такий спосіб — «Стоїть воно там і стоїть» («Da steht es und steht») — видається абсурдним. Відповідь стає для глядача черговою загадкою, поставленою наступною строфою, — загадкою, на яку з'являється несподівана відповідь: «В нічому — хто там стоїть? Цар» («Im Nichts — wer steht da? Der König»). Незрозумілість цієї відповіді потроху розвіється, коли пригадати, що *мандорла*, згадана в заголовку, може позначати також мигдалевидний ореол святості. Якщо ніщо, яке стоїть у мигдалі, має на увазі царя з німбом, це змінює напрямок запитання; а відтак, може початися нова гра запитань-відповідей, принадність якої у випадку Целяна не в останню чергу полягає в тому, що остання відповідь ніколи не відповідає розрахункам читача.

Ліричне запитання відповідає на потребу отримати відповідь на запитання про останній смисл життя тим, що вводить у текст уявну інстанцію, якій адресовано запитання: «Нащо дала нам погляди глибокі (...) нащо дала нам, доле, почуття...?» («Warum gabst du uns die tiefen Blicke (...) warum gabst uns, Schicksal, die Gefühle...?») (Ґете). Тож міфічний авторитет, який, як відомо, не можна розпитувати, з дозволу поезії може бути приведений до відповіді, але може також (як-от у «Прометеї» Ґете) бути *поставлений* під сумнів і замінений на нову інстанцію: «Хто допоміг мені // супроти зарозумілості титанів? Хто врятував мене від смерті? І від рабства? Хіба не ти вчинило це, о святе палахкотіння серця?». Ліричне запитання, що є монологічним від початку, вигадує тут співрозмовника, Зевса *як містичну інстанцію*, до якої звертається на *Ти*, і в кульмінації гімну, при зверненні до власного серця, стає діалогічним. Діалогічний принцип для якого, за Бахтіним, відсутній або ж апельований третій є зазвичай вищою інстанцією, не є основоположним для лірики. Навіть там, де вірш адресовано до *Ти*, або ж де існує розподіл на дві мовні ролі чи вигадано розмову із самим собою, лірична мова зазвичай залишається монологічною. Голос уявного *Ти*, до якого може бути звернене ліричне запитання, не представлено тут як мову іншого (як у прозі); він існує в межах одного, суб'єктивно пережитого світу, що розкривається ліричному *Я*, а відтак — і читачеві. Якщо спершу лірика як засіб самовиповідання перебуває під

* Тут дієслово *stehen* має значення «міститися», «бути» тощо (напр., «Що сказано / написано в книжці?» / «Was steht im Buch?»).

фікцією монологізму (тут *Я* говорить про себе самого — так, ніби й немає жодного співрозмовника), то у своїй вторинній функції вона може ставати й діалогічною — мірою того, як залучатиме до комунікації через запитання й відповідь і читача (власне, через запитання, які вона йому адресує чи приписує, а також через дратівливі відповіді, відкрите значення яких він спершу має перевірити). Насамкінець хотілося би продемонструвати на прикладі з циклу «Сонети до Орфея» Рільке процес розуміння, що відбувається при ланцюговому поєднанні запитань і відповідей.

В цьому творі я знайшов найбагатший асортимент функцій запитання й відповіді. І в цьому немає нічого дивного, якщо пригадати, як високо Рільке оцінював запитання й запитальне мовлення (das fragende Sagen) загалом[1]. Другий сонет, переходячи від монологічного дискурсу до діалогічного, вводить ліричне запитання, яке призводить до невизначеності: «співучий Бог», до якого звертаються із запитанням, не відповідає, тож читач змушений шукати ймовірну відповідь у чотирьох запитаннях поета, що відразу є і відповідями:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jenes Staunen, was mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, dass sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? —
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast...

В мені немов жило дівчатко гоже
і вибігло, зачувши ліри спів;
сяйнувши крізь вуаль весінніх днів,
у вухах в мене примостило ложе

й заснуло там. Все стало сном її, —
все, що мене вражало, наче диво,
побачені дерева, луки, ниви,
всі ці далекі і близькі краї.
Вона снить світом. Як, співучий боже,

[1] «Це все запитання, що завжди породжували ще більше запитань або ж (у найкращому випадку) робили щось зрозумілішим під впливом інших само-прояснювальних (selbstleuchtende) запитань; це величезні династії запитань — хто ж коли на них відповідав?» (лист до L. H. Від 8-го листопада 1915 року); «...*спробуйте полюбити запитання самі по собі*, як закриті кімнати чи книжки, писані чужоземною мовою» (лист до Ф. Капуса від 16 липня 1903 року); за дружньою порадою Августа Шталя.

ти, всупереч самій, її створив?
Поглянь: вона звелася, хоч вві сні.

Де смерть її? Чи знайдеш ти мотив,
доки не вб'ють її твої пісні?
Де зникло з мене?.. те дівчатко гоже...

[Пер. укр. Миколи Бажана.
Цит. за: Рільке Р. М. Поезії. — К.: Дніпро, 1974. — С. 201].

Класичний розподіл сонета надвоє має тут такий вигляд, що обидва тривірші (р. 9—14) перетворюють на ланцюжок запитань усе те, що обидва катрени незаперечно й на позір без сумнівів прославляли як дивовижний вплив «ліри співу». Кажу «на позір», адже незрозумілий контекст ірреальної події мав би, попри такі виразні образи, викликати в читача цілий ряд запитань: що означає «*немов* дівчатко» [досл. з нім. *fast* — «*майже* дівчатко». — *Пер.*]? Чи дівчатко, «народжене зі співу» [«aus dem Gesang geborene» — цих слів із другого рядка першої терцини в українському перекладі не передано], є лише метафорою впливу музики або ж власним образом? Чи «у вухах в мене ложе» відсилає нас до слуху? Чи суперечить цьому припущенню «і заснуло там?» Як може все стати «її сном», якщо саме в сні всі чуття в світі призупиняються? Можна спробувати відійти від цих запитань і надати певної єдності послідовності образів, прив'язавши їх за допомогою речень, що починаються на *і*, до певної події. В такому разі *дівчатко* перетворюється на суб'єкт, народжений духом музики, воно (дівча) сяяло би, як «Весна» Ботічеллі, вмощуючись у ліжечку, аби в повному затишку («у вухах в мене») заснути, але навіть і тоді сприймати весь світ у його повноті. Між «майже дівчатком» і «весною, що прокидається», вибудовується, відтак, зрима паралель, що водночас утворюють контраст до довершення досвіду сприймання («все стало сном її»), узагальненому в *дев'ятому рядку*: «Вона снить світом». Як початкове може бути водночас довершеним? Таке імпліцитне запитання здається цілком правомірним, а вже в наступних рядках його подано виразно сформульованим: «Як, співучий боже, / ти, всупереч самій, її створив?». І якраз риторичне запитання у поетичній функції містить у запитанні й відповідь. Досить лише замінити *немов/як (wie)* на *так / тож (so)*, щоб усвідомити: щоби початкове могло бути водночас і довершеним, воно має бути творінням «співучого Бога». Та риторичне запитання містить у собі більше, аніж лише навіювану (а для запитувача — вже усталену) відповідь. Відповідь, запропонована в одинадцятому рядку, знову засвідчує парадоксальність ранньої досконалості дівчатка у відкритому смисловому горизонті: «Поглянь: вона звелася, хоч вві сні». Її досконалість треба вбачати вві сні. Саме цю дратівливу відповідь спрямовано (через звершення «поглянь») безпосередньо до читача.

Щоби пояснити це темне місце, читач може звернутися по допомогу асоціацій, що в нього тут виникають. «Вона звелася, хоч вві сні» відсилає ex negativo до слів, сказаних Ісусом до розслаблених: «Встаньте й ідіть!» (Матв. 9:5). Там нескінчення регресія відбувається у «вставанні» (для того, аби потім іти у світ); тут — у воскресінні до досконалості, що не потребує жодних дій. Що означає сон, який зображає цей чистий стан? Читач може, до того ж, пригадати ще один із «Сонетів до Орфея» (II, v). Починається він так: «Blumenmuskel, der der Anemone // Wiesenmorgen

nach und nach erschließt» [«М'язе квітковий, що анемони // на ранковім лузі одну по одній розкриваєш»]. А завершується — запитанням:

Wir, Gewaltsamen, wir währen länger.
Aber wann, in welchem aber Leben,
sind wir endlich offen und Empfänger?

[Ми, жорстокі, ми триваємо довше.
Та *коли,* в якому житті
Ми нарешті відкриті й приймаємо?]

Імпліцитна відповідь, яку це риторичне запитання тримає напоготові, розкривається, якщо перенести експліцитну відповідь на *коли* (Віонове *де* виконувало ту ж функцію «пробіла» — вимогу змінити напрямок запитання); не *коли*, пізніша точка в часі, є об'єктом запитання, а *тепер* — якісний стрибок, необхідний для того, аби змінити теперішнє життя, аби «ми нарешті відкриті й приймаємо»! Відтак, і сон дівчинки можна тлумачити як найчистіший стан сприймання, як нероздільну відкритість до світу, чуттєва повнота якого лише спотворює жорстокість учинків. Але в такому разі сон уже не може означати того, що робило його в світській традиції найпрекраснішою розрадою, — метафору смерті, безпечне становище померлого, звільненого від життя. Саме цей досконало вирішений стан сну, що так нагадує «спокій» мерців, варто сприймати як втілення найчистішого життя, відкритість до безтурботного сприймання світу.

Але в такому разі знову постає запитання, до якого має дійти читач, потверджене таким рядком: «Wo ist ihr Tod?» [«Де її смерть?»]. У цьому запитанні — на противагу до *коли* в цитованому вірші — *де* треба не затримувати, а взяти його пряму інтенцію. Якщо той, хто спить, є досконалим утіленням можливості життя, то де ж тоді місце для дійсної смерті? Звідки вона приходить, хто може її посилати? Спрямувати це запитання можна лише уявній запитальній інстанції — міфічному авторитетові. Мова про того-таки «співучого Бога», якому адресовано футурологічно сформульоване запитання: «Чи знайдеш ти мотив, // докіль не вб'ють її твої пісні?». Те, що смерть треба «винайти» [нім. *erfinden* в укр. перекладі передано словом «знайти» — «чи *знайдеш* ти мотив»], означає відмову визнати її як самостійну силу, що становить противагу життю. Вона, котру терплять як просте заперечення життя, не може сама вийти на сцену; вона потребує мотивації всередині самої пісні й не може прости прийти ззовні й стати довершеним фактом. Таке завершення не збігається з останнім словом останнього рядка. Смерть того, хто спить, уможливлюється як подія лише в зіставленні зі станом «до» і «після». «До» — це футурологічне запитання до співучого Бога, «після» — цьогомоментне запитання останнього рядка: «Де зникло з мене?.. те дівчатко гоже...». Замість відповіді на останнє запитання сонет завершується найменуванням: «ein Mädchen fast» [«дівчатко майже»] поновлює початкове «Und fast ein Mädchen wars» [«і майже дівчатко це було»]. Таке прославляння, а зовсім не смерть дівчатка, завершує спів; її досконалий образ перемагає смерть і породжує (так, як і у Віона) як заперечення свого заперечення поезію як те, що залишається.

Б. Три конкретні випадки естетичного застосування

1. Міф про гріхопадіння (1М., 3) в літературній інтерпретації

Коли запитати себе про можливі підстави естетичної зацікавленості, яку ще й сьогодні здатний породити цей текст, передусім слід подумати про міфічний образ, у якому сучасний читач добачає особливий чар первісного, а отже, найдальшого, і сприймає цей текст як розповідь для певного кола читачів, яким властивий архаїчний життєвий світ, — і більше їх майже ніщо не пов'язує, — а водночас у тексті є претензія на висловлення чогось, що стосується всього людства, тож до нього повинні звертатися навіть ми. З погляду літературної форми в третьому розділі Книги Буття безперечно йдеться про міф, під яким слід розуміти не тільки знаменну історичну подію, а й розповідь, що прагне увічнити певну подію, яка відбулася *до* всієї історії за своїм масштабом стосується всього світу, яка розкриває відносини людини з Богом, або вищими силами, й відповідає цим самим на елементарне запитання, раз і назавжди давши на нього відповідь завдяки тій початковій події. Але цей текст, на мою думку, вирізняється на горизонті сподівань свого жанру тим, що лапідарний характер відповіді на начебто простий міф при пильнішому вивченні засвідчує приховану складність розповіді. В архаїчних шатах розказаного міфу про втрачений рай може ховатися оповідач, що формулює проблеми. Дійові особи відповідають архетипній констеляції: Бог — людина (як чоловік і жінка) — тварина, але ці чотири архетипи втілюють не тільки свої елементарні відносини, не тільки сутність і становище Бога, чоловіка, жінки і тварини, а мають ще й додаткові властивості, які на основі їхньої рольової поведінки дають їм змогу постати в майже «сучасній» привабливій індивідуалізованій формі.

Єгова, тобто Бог, не зводиться до ролі постаті, яка вимагає, допитує, карає і має визначальну владу над майбутнім. Він засвідчує свою прихильність до іронічної мови, і то вже на самому початку, вірші 9—11: «Де ти?» (неначе він не знає), згодом: «Хто сказав тобі, що ти нагий?» (наче якийсь Адам сам мав відповідати на таке запитання), і наприкінці, після «одягання», вірш 22: «Ось став чоловік, немов один із нас» (ці слова вже межують — не дуже пасують Богові? — з глумом). В економіці розказаного міфу така іронія постає як естетичний надмір. Таке твердження може бути слушним і про витончені риторичні звороти, які розкриває оповідач, подаючи мотиви і слова решти трьох персонажів. Змій вправно починає розмову, провокуючи Єву, й передусім сам тлумачить заборону: заявляє, дарма що ієрархічно стоїть найнижче, що знає таємницю, яку Бог, найвища істота, приховує від людей. Чому він виявляє таку ініціативу, не сповіщають, і тут лишається великий простір для фантазії. Натомість для пояснення поведінки жінки запропоновано три причини: «...дерево добре на їжу, і принадне для очей, і пожадане дерево, щоб на-

бути знання» (в. 6). Якби це все не підіграли напрочуд добре, яке відмінне світло пролилося б на складний характер Єви залежно від того, котрій із тих причин надати провідного значення при оцінці її поведінки (наприклад: «пожадане, щоб набути знання»!). Натомість чоловік супроти неї видається простим: знічується перед запитанням (в. 11) і одразу звалює провину на жінку («що дав ти її, щоб зі мною була», в. 12; невже ми тут бачимо ремство проти остаточно відповідального?). На таке скидання провини з Адама на Єву Бог відповів тим, що скинув її на змія, мов досконалий ритор, удавшись до зворотної послідовності, і таким чином знову поставив Адама на перше місце і, здається, прагнув підтримати підмочений авторитет чоловіка навіть в акті його покарання.

Естетичну цікавість пробуджує те, як цей відносно короткий, драматично напружений текст уміє лапідарно відповісти на таку дивовижно велику сукупність запитань про «початок», не опускаючись при цьому до дидактичної прямоти. Оповідь про перше порушення заповіді з боку перших людей і його неосяжні наслідки вочевидь відповідає передусім на найближче запитання: як і яким коштом людина може здобути знання про добро і зло. Якщо припустити (спираючись на в. 5 та його іронічне повторення у в. 22), що це може бути головним запитанням, на яке дає відповідь даний текст, то, звісно, не слід недобачати, що розказане одразу пропонує нове запитання, наприклад: чому здобуте знання про добро і зло виявляється передусім у соромі перед оголеністю? Стисла відповідь на основоположне запитання про початок нашого знання про добро і зло в міфі про прабатьківський гріх не може закрити шлях для дальших запитань. Навпаки, міфічна оповідь вочевидь повинна відповісти тут на цілу низку дальших запитань, бо міфічна подія як відповідь завжди зумовлює дальші запитання. Такі запитання стосуються здебільшого «до» і «після» міфологічної події і всього, чим людина, втративши свою райську довершеність, має заплатити за здобуте знання: пологів у муках, праці в поті чола, смертності, ворожнечі між людиною і твариною, панування чоловіка над жінкою! Великі запитання про умови людського існування по той бік раю, кожне з яких могло б вимагати для себе пояснювальної розповіді, теж геть усі мають отримати одну авторитетну відповідь і вже не лунати. Ось лапідарна відповідь із третього розділу Книги Буття: це все є наслідком вигнання перших людей із їхньої власної провини з едемського саду, проте ця відповідь лишає гостру спонуку запитувати далі, чи то внаслідок легітимної потреби дізнатися, якого сенсу слід надати людському вчинку за даних умов, чи то внаслідок нелегітимної цікавості поставити запитання, притлумлене міфічною відповіддю, наприклад: чому Бог приховував від перших людей саме знання про добро і зло? Хіба не він допустив чи бажав, щоб змій виявив свою підступність, чи, може, Бог навіть потребував її?

Друге прочитання повинно відокремити чуже від відомого й водночас прислужитися увиразненню двох горизонтів: відокремити знайомий горизонт сучасного розуміння від іншості розуміння світу в минулому. Вміння змія розмовляти дуже добре знайоме нам з традиції казок, але в казках не згадано, що він вирізняється хитрощами з-поміж решти тварин. Чи має таке піднесення змія якийсь прихований сенс? Дивне для нас вирізнення змія посилюється ще більше, коли бачимо, що в 5-му вірші тіль-

ки про нього сказано, що він знає й може дещо розповісти про можливе значення Господньої заборони їсти плоди з дерева знання і про те, що Господь таким чином хотів приховати від людей. При цьому нас одразу мало б здивувати, що Господь, наче пан, проголошує заборону як суто перевірку на слухняність, тобто не сповіщає про свої властиві цілі й наміри. Ще більше нас мало б дивувати те, що Бог — якщо змій не бреше (але цьому суперечить 7-й вірш зі словами «І розкрилися очі в обох них»), — що Бог цією забороною вочевидь мав приховати привілей, він сам хотів знати, що добро, а що зло. Якби це було правдою, нам ніщо не видавалося б вірогіднішим за прагнення схопити свавільно прихований плід, і тоді пропав би сенс навмисної дискримінації біблійної Єви. Хай так як, яканебудь сучасна Єва могла б з антиавторитарних причин, провокаційно перевершити цю доплатонівську тріаду трьох причин (*добре* на їжу, *принадне* для очей, *пожадане*, щоб набути знання) і схопитися за заборонене, *бо* воно заборонене. Отже, дивним у мотивації третього розділу Книги Буття нам видається те, чому цілком почесний, на нашу думку, пом'якшувальний третій мотив при засудженні Єви не згадано жодним звуком. Першої вершини іншості колишнього горизонту значення розповідь досягає в 7-му вірші: «Розкрилися очі в обох них, і пізнали, що нагі вони». Не тому, що раптове пізнання, що вони голі, породжує сором перед самим собою, власною статтю і статтю іншого (накладання фігових листків!). Таке й сучасний читач може відчувати як «природну» реакцію й пояснити собі психоаналітично, з погляду історії моралі чи як там іще. А тому, що сподіване пізнання добра і зла утверджується передусім як сором перед усвідомленою тілесністю і статевою належністю, що на них саме в цьому процесі лягає якась тривка незбагненна, таємнича пляма.

Другий епізод створено, певне, на те, щоб далі поглибити цю таємницю перейденого порога. Сором перед самим собою на очах іншого при появі третього перетворюється в переляк, який спонукає Адама вдатися до дитячої безпорадної спроби сховатися від всевідучого господаря саду. Хіба не дивує цей переляк, що він має голим постати перед своїм творцем, хоча той по-іншому його й не бачив, а його тіло не змінилося, а чи, може, цей переляк — лише згнічений страх перед покаранням за порушення заборони? Іронічне запитання на початку допиту: «Хто сказав тобі, що ти нагий?» (в. 11) — промовляє на користь другого варіанта (наступним реченням: «...не їв з того дерева... щоб ти з нього не їв»). Отже, текст і далі лишає нас у непевності, як, власне, пробудження сорому перед власним тілом і статтю слід пов'язувати з прихованим і здобутим унаслідок порушення заборони знанням про добро і зло. Чи належить цей зв'язок до антропології чужого життєвого світу, який можна реконструювати тільки історично, а чи слід удатися до езотеричних (алегорично прихованих) знань, а то й до навмисної, а отже, «поетичної» невизначеності?

Допит як такий не становить для літературної герменевтики жодної вартої згадки проблеми. Тільки побіжно слід зауважити про літературну форму, що іронічний вступ, а також пересування провини з найвищого на найнижчого звинуваченого належать до випробуваних взірців комедії. Високого стилю, що, власне, відповідав би почесному об'єктові й рідкісному випадкові, в третьому розділі вочевидь не прагнули, тож біблійний міф стоїть, мабуть, не дуже далеко від жартів грецьких богів... Перший етіологічний мотив в оголошенні присуду видається сьогодні радше курйоз-

ним, ніж дивним. Те, що змій відтоді має «на череві плазувати», зумовлює тільки нескромне запитання, як він пересувався доти (таким чином іконографічній фантазії було дане чудове завдання). В наступному етіологічному мотиві висновок від «після» до «до» знову яскраво розкриває інші ість початкового горизонту значення. Чи жінці *лише* після гріхопадіння мають належати перелічені як притаманні їй риси: болі вагітності, муки народження, сексуальне пожадання до чоловіка і водночас його панування над нею (в. 16)? Вкрай негативна оцінка статевої ролі жінки видається дивною, бо цій ролі невдовзі відповідає назва *Хава*, або «мати всього живого» (в. 20). З іншого боку видається дивним припущене існування до гріхопадіння, бо Єва в раю була рівноправною супутницею Адама, а не підпорядкована йому, але вочевидь не відчувала ніякого прагнення до любовного поєднання (що знову-таки суперечить словам з *першого* розділу Книги Буття (*1, 28*): «Плодіться й розмножуйтеся...»). Перші припущення про все-таки аж ніяк не цілком абстрактну райську *насолоду перших людей* зробив аж ніяк не сучасний читач, про що, як відомо, свідчить багата екзегетична і поетична традиція, що компенсаторно заповнила пусті рамки «райського бачення» найутішнішим способом.

Адам при оголошенні вироку видається загалом відокремленим. Господь, немов підійшовши до того, щоб нагадати Адамові про його чоловічу вищість і збудувати надалі патріархальне суспільство, спершу дорікає йому: «За те, що ти послухав голосу жінки своєї» (в. 17), і тільки потім згадує, що Адам їв із дерева всупереч Господній забороні. Чому чоловік у стосунках *inter pares* [між рівними] не повинен слухати голосу своєї жінки? Дивна річ, своїми словами в 17-му вірші оповідач, нічого не помітивши, суперечить тому, що відбувалося в 6-му вірші, де Єва *без слів* запропонувала Адамові надкушений плід. З усім цим тест лишає без відповіді не тільки, — хотілося б сказати, на щастя! — питання про головного винуватця, а й менше, але однаково багате своїми наслідками питання, з якої, власне, причини Адам вкусив запропонований Євою плід і порушив цим заборону. Палітра можливих спонукальних мотивів зосереджується навколо зачарування або спокуси; якщо Адам укусив яблуко, то й для нього можуть бути слушними причини, які ми називали, говорячи про Єву, а крім того, тут можна припустити й шляхетну підставу солідаризації з тією, що вже «впала». Іншого характеру як естетичний чар і моральна казуїстика ця непояснена мотивація набуває в наступному формулюванні: «...проклята через тебе земля!». Разом із поділом функцій, коли жінці дістаються муки відтворення, а чоловікові — тяжка праця живлення людського роду, прокляття дістає й земля. Чому землю або *природу*, що не мають за собою ніякої провини, втягнено в гріхопадіння людини? Чи спрямована тут Господня потаємна воля на землю *як природу взагалі* чи на землю як оброблену ниву, а може, лише на працю як діяльність, у процесі якої людина привласнює собі природу *задля власного самозбереження*? З огляду на прокляття, що відтепер тяжіє над усіма діями людини, воно видається непропорційним (контамінація джерел?), і тут навряд чи може втішити, що Господь власною високою персоною споряджає пару, яка відходить, власноруч виготовленим одягом. Тут ми знову бачимо іронічно піднесені кінцеві слова Господа: «Ось став чоловік, немов один із нас...» (в. 22), які йдуть одразу за «одяганням», тож слід од-

разу відкинути нешанобливе питання, що «решта нас» носила на собі в едемському саду.

Важливіше зазначити, що й у віршах 21—22 приховування оголеності та пізнання добра і зла знову поєднані, як і у віршах 5—7, але цей зв'язок тим часом ніяк не пояснено. Те, що на цьому засноване (а отже, набагато пізніше?) теологічне уявлення про гріх, аж ніяк не становить приводу для літературної герменевтики тексту. Естетична цікавість, яку породжує цей текст, — високо поетичний у своїх структурах невизначеності, — поставить дальші запитання радше в іншому місці. Вас не задовольняє, що вигнання з раю відповідає тільки на початкове запитання про високу ціну, яку людина заплатила за знання про добро і зло. Естетична, а разом з нею й теоретична цікавість можуть відчути спокусу надати протилежного напряму початковому запитанню, не будучи змушені при цьому відмовитись від міфічної відповіді, й висунути зустрічний рахунок, скажімо: чи справді ціна була така висока, що вони нічого не виграли, коли, збагачені знанням про добро і зло, ступили крок у світ, щоправда, післярайський, але як уже позбавлені опіки? І якщо завдяки цьому кроку взагалі могло зародитися щось на кшталт історії, то, певне, й Бог не брав, мабуть, участі в цій початковій праці людства, яка відтепер позбавила його *creatio perpetua* [вічного творення] і водночас звільнила від питання про сенс зла у створеному його зусиллями доброму світі? Отож із дозволу естетики можна поставити й найнескромніше з усіх запитань, яке було згнічене міфом: чи Бог улаштував Адаму і Єві перевірку на слухняність лише для годиться, а сам потай, власне, підняв ціну і, надавши спокусливості цілеспрямованій нескромності, вчинив так, щоб перша людська пара понесла з собою по дорогах історії «прабатьківський гріх», якого б уже не мали соромитися її нащадки?

Інверсія початкового запитання привела нас до сучасної інтерпретації і стадії рецепції, що стала відомою завдяки Гегелю, а згодом — Блоху: *біблійного міфу* про гріхопадіння як початкового етапу звільнення людства від залежності, в якій воно саме й завинило. «Справжній прабатьківський гріх полягав би якраз у тому, щоб не хотіти бути таким, як Бог»[1]: з таким філософським застосуванням третього розділу Книги Буття, що як прихована теодицея (О. Марквард) не може, звичайно, не торкнутися й сучасної теології, літературне застосування, на мою думку, оскільки високі вимоги ще не задоволені, повинно вести далі. Всупереч теологічній догматиці, що — наприклад, у Тиліке — прагне позбавити нас питання, як прийшло зло у світ, як від «хибно сформульованого питання»[2], а також усупереч філософії визволення, яка нині видається нерішучою перед тягарем, зумовленим тезою про незалежність, тільки літературна герменевтика має цілковиту спроможність виправдати втрачений рай від його і теологічних, і філософських зневажників. Там, де теологія сміє вшановувати *hortus voluptatis* [пишний сад] лише негативно, як передумову *peccatum originale* [прабатьківського гріха], який потребує сатисфакції деміурга і зрештою має привести людство, що скоїло гріхопадіння, до

[1] *E. Bloch*. Betrachtungen der Schlange // Atheismus im Christentum, перевидано у вид.: *J. Illies* (ред.). Die Sache mit dem Apfel. — Freiburg, 1972. — C. 146.

[2] *Thielicke*. Die Taktik der Verführung // Die Sache mit dem Apfel. — C. 80—89.

визволення, і там, де філософ історії змушений зводити едемський сад до «парку», де «можуть жити лише тварини, але не люди»[1], естетична рецепція може надати земному раєві, знищеному і священною історію, і прогресом визволення, нового горизонту значення. Поезія і мистецтво християнської і постхристиянської доби і справді вирішили привласнити собі втрачений рай і за кожної історичної доби бралися по-новому використовувати райський досвід першої людської пари з метою зрозуміти людське щастя.

Якби історія рецепції втраченого християнського раю в поезії та мистецтві була вже написана, її можна було б читати як неортодоксальний, а то й просто єретичний коментар на 1М., 3. В такому світлі наперед виступають (якщо назвати лише кілька етапів): *paradisus amoris* [рай кохання] поезії мінезингерів і алегорій середньовіччя, буколічний щасливий світ пасторальної поезії за Ренесансу, Мілтонів «Утрачений рай», «природний стан» Русо, романтична туга за *"vert paradis des amours enfantines"* [«зеленим раєм дитячого кохання»], Прустів рай спогадів (*"Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus"* [«справжній рай — рай утрачений»]), Стендалева формула мистецтва як *promesse du bonheur*, що, хоч як парадоксально, навіть за сучасної доби ніде не висвітлена краще, ніж у контексті сформульованої в Адорно пуританської естетики негативності. Ми аж ніяк не матимемо слушності в естетичній реституції біблійного раю, якщо захочемо просто помістити його у сферу казкового справдження бажань або відкинути як ілюзорне задоволення потреб до якогось «священного світу». Імпліцитну герменевтику естетичної рецепції в цьому головному взірці релігійного досвіду здебільшого завжди розуміли й розвивали завдяки продуктивній інтерпретації тільки як сни наяву про «світ, відповідний бажанням». Якщо зосередитись на продуктивному аспекті естетичного сприйняття, то з доручення адамовому людству брати участь у творчій праці Господа («щоб порала та доглядала», 1М., 2, 15) можна виснувати легітимацію *homo artifex*, що свою діяльність (поезис) дедалі більшою мірою розуміє як друге створення і таким чином немов знімає прокляття, накладене відповідно до 1М., 3, 17 на всю фізичну працю. Коли дотримуватись рецептивного аспекту естетичного сприйняття, в необхідності передавати словом або образом продуману довершеність утраченого *paradisus voluptatis* [пишного раю] полягає провокаційне для поезії та мистецтва завдання зробити повноту і витонченість чуттєвого досвіду адамових людей доступними для уяви їхніх нащадків, що втратили той довершений естезис унаслідок прабатьківського гріха. Християнські аспекти історії уявлень про поезис та естезис я вже стисло розглянув у першій частині[2] і хотів би тут висвітити тільки парадигматичне значення 1М., 3 для комунікативного аспекту естетичного сприйняття (катарсису). Найвидатніше свідчення тут пропонує «Втрачений рай» Мілтона.

Коли розглядати цей твір як поетичний коментар на 1М., 3, Мілтон у IV та VIII книгах заповнює прогалину біблійного тексту, яка стає очевидною, коли поставити нескромне запитання, що, власне, робили Адам і

---

[1] *Hegel.* Werke, ред. *H. Glockner.* — T. IX. — С. 413; *див. також*: *Bloch* (прим. 1, с. 311). — С. 149.

[2] Розд. А5: поезис; А6: естезис.

Єва і які в них були стосунки до того, як вони втратили свій рай, скуштувавши яблука. Це питання не таке пусте, про що й свідчить багата патристична традиція екзегези «райського бачення»[1]. Саме звідси походить еротична цікавість, і Мілтон уже порушує глибше питання про визначальний початок стосунків чоловіка і жінки. При цьому літературна герменевтика дедалі більшою мірою протиставить відчуженим умовам спільного життя після гріхопадіння ідеальний *connubium* [шлюб] Адама і Єви в едемському саду й відновлює таким чином спільноту *inter pares* першої людської пари супроти засновного акту патерналістського суспільства, який цілком випливає з оголошення вустами Єгови вироку в 1М., 3, 16. Немов щоб наперед спростувати слова Гегеля, що в раю «могли жити тільки тварини, а не люди», Мілтон дає Адаму і Єві у відблиску їхньої божественності потрапити на заздрісні очі Сатани (IV, 288 seq.). Поставлені як "lords of all" [«господарі всього»] понад усіма живими істотами, вони стоять вище від тварин передусім завдяки властивій їм гідності, що є наслідком їхньої щоденної праці:

> ...Other creatures all day long
> Rove idle, unemploy'd, and less need rest;
> Man hath his daily work of body or mind
> Appointed, which declares his dignity,
> And the regard of Heav'n on all his ways (IV, 616)*.

Як згодом у теорії Маркса, тут у реалізованому, за Мілтоном, безкласовому суспільстві pleasant labour [приємна праця] і rest [відпочинок] становлять полюси аж ніяк не ледачого райського існування; гідності праці, до якої Адам і Єва покликані як доглядачі та співтворці едемського саду, відповідає гідність спільного відпочинку, яким вони насолоджуються в "rites mysterious of connubial love" [«загадкових ритуалах шлюбної любові»] (IV, 736 seq.). Мілтон у своїй епіталамі Адамові та Єві відверто уславлює радощі їхнього шлюбного становища, і то з претензією, що така гармонія взаємної любові виправдана саме purity і innocence [чистотою і невинністю], в ім'я яких фальшивий сором і лицемірна мораль, здається, були змушені замовчувати або засуджувати реалізоване любовне поєднання першої людської пари:

> Whatever hypocrites austerely talk
> Of purity, and place, and innocence,
> Defaming as impure what God declares
> Pure, and commands to some, leaves free to all.
> Our Maker bids increase; who bids abstain
> But our Destroyer, foe to God and Man? (IV, 744)**.

---

[1] Див.: *Grimm.* — 1977.

* [«...Інші створіння цілісінький день / Тиняються без діла, без роботи і менше потребують відпочинку. / Людині її щоденна праця тіла й духу / Судилася і про гідність її свідчить, / І небо на всі її дії поглядає»].

** [«Хоч би що суворо казали лицеміри / про чистоту, і простір, і невинність, / Ганячи як нечисте те, що Господь проголосив / Чистим і заповів окремим, але для всіх зробив доступним. / Дари нашого Творця зростають, і хто зрікається їх, / Як не Руйнівник наш, ворог Богові і людині?»]

Ця ревізія християнської традиції заборони статевого кохання або накладання табу на нього, що до нього, як вважають, закликано в 1М., 3, 7, — не єдиний додаток, яким Мілтон збагатив історію тлумачення 1М., 3. Для теологічної герменевтики не менш вартою уваги є, звичайно, *перша* розмова Бога з Адамом (VIII, 357 seq.), яка ще передує створенню Єви. Таким чином самому Адамові припадає ініціатива просити Бога, він хотів, щоб йому товаришила інша, подібна до нього істота:

> Thou hast provided all things! but with me
> I see not who partakes. In solitude
> What happiness? Who can enjoy alone,
> Or all enjoying, what contentment find? (VIII, 363)*.

Наступний диспут — сповнена глибокого змісту кульмінаційна розмова між Творцем і Створінням, у якій Адам — як сказано згодом (VIII, 437) — мав пройти своєрідну теологічну перевірку і блискуче витримав її. Він тямить відповісти на Господнє запитання у відповідь, як Адам може почуватися самотнім, коли навколо нього стільки розмаїтих живих істот, а він наділений знанням про їхні назви та сутність, і то аргументом, що має далекосяжне значення:

> Among unequals what society
> Can sort? what harmony or true delight?
> Which must be mutual, in proportion due
> Givn'n and receiv'd... (VIII, 383)**.

Якщо Господнє створіння нещасливе як самотня істота, а щастя полягає в гармонії з однаковою істотою, у взаємній насолоді, яку вони можуть знайти одне в одному, то в цьому полягає й скромне усвідомлення недовершеності людської природи, і претензія на щось, чого Творець у своїй довершеності вочевидь не потребує. Але наступне Господнє запитання веде в ризикованому напрямі: чи висновує звідси Адам, що й сам Бог у своїй самотності від вічності до вічності нещасливий і чи думає він, що стосункам між Творцем і його створінням бракує тієї рівності, яка передусім уможливлює *"social communication"* ([«товариське спілкування»], VIII, 399 seq.)? Адам обминає запитання про можливість божественного щастя самотності, нагадуючи Господові Богу про його самодостатню довершеність і розуміючи людську недостатність як соціальну нездатність бути самодостатнім. В цій недовершеності створеної Богом людини, яка в самотності почувається недобре, якраз і полягає згідно з інтерпретацією Мілтона Адамів шанс бути щасливим у коханні з подібною до нього істотою, а то й знову стати довершеним:

> Thou in thyself art perfect, and in thee
> Is no deficience found. Not so is Man,

---

* [«Ти геть про все подбав! Але я не бачу, / Нікого поряд із собою. В самотині / Яке щастя? Хто може тішитися сам / Чи, тішачись усім, яке вдоволення знайде?»]

** [«Серед нерівних яке суспільство / Може постати? Яка гармонія чи справжня втіха? / Що має бути взаємним, щоб у належній пропорції / Його дати й отримати...»]

But in degree; the cause of his desire
By conversation with his like to help
Or solace his defects... (VIII, 415)*.

Мілтонів «Утрачений рай» як поетичний коментар на 1М., 3 утверджує слово, яким християнський деміург завершує низку своїх санкцій своєрідною авторською коректурою: «Не добре, щоб бути чоловіку самотнім. Створю йому поміч, подібну до нього» (1М., 2, 18) — на новому горизонті значення[1]. Вже не як образ Божий, на який Адам як створіння шанобливо поглядає, а як ближнього, що в рівних стосунках із Ти, немов у «дзеркалі»[2], може знайти себе в іншому, відкриває перший чоловік умову стати довершеним, а отже, і щасливим. Ця довершеність зародилася між рівними і вільними створіннями, і про це свідчить наступна сцена, де йдеться про радість Адама, коли Єва, останній і найгарніший витвір Господніх рук, спершу з'явилася йому в сновидді, а потім у подібній до сну реальності, й почала з ним відтоді райське шлюбне співжиття, в якому радісно взяла участь весняна земля з усіма своїми створіннями. Таким чином не тільки утверджене fellowship [партнерство] (VIII, 389) першої людської пари як спільноти *inter pares*, а й вибудоване визначене традицією верховенство чоловіка, про яке сам Мілтон в IV книзі розповідає ще як про зумовлену статтю нерівність[3]. А у VIII книзі ці відносини видаються навіть зворотними, коли Адам сумнівається, чи в нього при створенні Єви не забрали «забагато» субстанції з боку, тож вона у своїй привабливості, ба навіть усією своєю особою видається вищою від нього (*"so absolute she seems, / and in herself complete"* [«такою абсолютною здається / І повною в собі»], VIII, 547), тож Рафаель був змушений застерегти його від хибного підпорядкування і спрямувати його пристрасть на взаємну

---

* [«Ти в собі досконалий, тож у тобі / Немає вад. Не такий чоловік, / Тільки певною мірою; причина його бажання — / Прагнення розмовою з подібною до нього / Виправити свої вади і мати розраду...»]

[1] *Пор.: H. Spaemann.* Die angebissene Frucht // Die Sache mit Apfel. — C. 94.

[2] Міжсуб'єктні відносини *"inter pares"* Мілтон тематично зобразив із допомогою дзеркальних відображень в украй важливому епізоді — під час першого знайомства Адама і Єви, — й таким чином відокремив їх від недзеркальних відносин подібності до образу Божого. Пробуджена до життя Єва спершу бачить своє дзеркальне відображення у воді, й голос Адама пояснює, що це вона «сама»; потім підступає Адам як її інше Я власною персоною, і попервах вона відсахується від нього, — як і перед цим, коли побачила власне відображення, — і лише згодом зрозуміла, що вона «плоть від його плоті», «кістка від його кістки» і «друга половина» його душі (IV, 460 seq.).

[3] Пор. IV, 288 seq.:

Two of far nobler shape erect and tall,
Godlike erect, with native honour clad
In naked majesty seem'd lords of all,
...though both
Not equal, as their sex not equal seem'd:
For contemplation he and valour form'd;
For softness she and sweet attractive grace;
He for God only, she for God in him...

[«Обоє мають шляхетну пряму постать і високі, / Прямі, як Бог, у шатах природної мудрості, / В оголеній величності здаються господарями всього, /... Хоч обоє / Не рівні, бо їхня стать, здається, неоднакова. / Він створений для роздумів і для звитяги, / Вона для ніжності і милої принадності. / Він — тільки для Бога, вона — для Бога в ньому»].

самоповагу любові. Докладно освічений Адам згодом стає ще й присоромлений, але не так, щоб не спантеличити не дуже веселого небесного посланця дотепним запитанням: *"Love not the heav'nly Spirits? and how their love / Express they? by looks only? or do they mix / Irradiance virtual or immediate touch?"* ([«Хіба немає любові в небесних духів? І як свою любов / Вони виражають? Самими поглядами, а чи поєднують / Невидну променистість і безпосередній дотик?»], VIII, 615). Відповідь Рафаеля, як янголи чуттєво люблять одне одного і все-таки можуть лишатися надчуттєвими, не розкриває великої таємниці; те, що Мілтон вкладає йому у вуста як пояснення {*"with a smile that glow'd / Celestial rosy red (love's proper hue)"* [«З осяйною усмішкою, / Небесно-рожево-червоною (справжньою барвою любові)»], в. 618}, промовляє у витонченій іронії на користь реалізації чуттєвої любові в книжці, в якій Мілтон усякчас надавав *великого значення* звільненню від сорому.

А втім, Мілтонів поетичний коментар лишає без відповіді теологічно важливе питання, яке, напевне, можна поставити тільки на сучасній стадії рецепції 1М., 3. Це питання, чи перше велике пізнання (яке Мілтон приписує Адамові і ставить його ще до куштування яблука), що самотній не може бути щасливим, не є слушним і щодо самого Господа ("Seem I to thee sufficiently possess'd / Of happiness, or not, who am alone / From all eternity?" [«Здається, ти наділений достатньо / Щастям, а чи ні, самотній / Від початку вічності?»], VIII, 404). Мілтон у своєму «Втраченому раї» визначає щастя як компенсацію людської недосконалості, якої навіть після пізнішого гріхопадіння вочевидь годі позбутися, й *полишає Господу* досконаліть, що начебто не потребує ніякого товариства: "Thou in thy secrecy, although alone, / Best with thyself accompany'd, seek'st not / Social communication" [«Ти в твоїй таємничості, хоч і сам, / Найкраще товариство сам собі й не шукаєш / Товариського спілкування»] (в. 427). Якби і справді так було, як приписав Адам своєму Творцеві й Господу, не почувши заперечень, причина, чому Бог увінчав світ як своє створіння першою людською парою, зависає в порожнечі. Може, Бог потребував лише садівника для свого едемського саду чи, може, за цим останнім актом творення *за подобою своєю* все-таки прихована потреба самотнього в «подібному до себе», а разом з ним і в «людському щасті»? А втім, цьому суперечила б згодом потреба розчарованого деміурга в сатисфакції. Але такі розчарування, надто коли вони є наслідком, можливо, незграбної перевірки на слухняність, принаймні не менш несумісні з уявленням про божественну досконаліть, ніж самотнє прагнення мати Ти, яке християнський Бог задовольнив створеному за своєю подобою створінню вочевидь не на те, щоб самому відмовитися від нього.

Те, чи теологічна герменевтика допускає нескромне запитання такого роду одразу після екзегези 1М., 3, виповнює літературну герменевтику тією цікавістю, що є її потаємним тягарем, а можливо, і її *ratio vivendi* [сенсом існування].

2. Питання Йова та його далека відповідь (Ґете, Ніцше, Гайдеґер)

А. Запитання і відповідь у жодному тексті не набувають такого могутнього виміру, як у Книзі Йова*. Міфічна й теологічна функції запитання і відповіді вступають тут у суперечність, яка пронизує історію рецепції, потребує для свого розуміння філософії і про яку — адже йдеться про текст високої поетичної якості, а водночас і про теологічну проблему з естетичними наслідками — може сказати своє слово (звичайно, не останнє) й літературна герменевтика. Форма тексту, що дійшов до нас, безперечно засвідчує верстви літературної обробки, яка надає двозначності сенсу цього тексту. До спершу прозаїчного народного оповідання, належного до типу легенди про «стражденного праведника», згодом долучили сцени з Сатаною, а отже, й високолітературний мотив, який потім використав Ґете для Прологу на небесах у «Фаусті»: парі, що обрамляє історію Йова. Внаслідок цього Бог, здається, опинився у фатальній ролі спостерігача лихої гри, в яку він дозволив Сатані гратися з Йовом. Між фазою, що тривала сім днів і ночей за мовчазної участі трьох приятелів і *restitutio in integrum* [повним відновленням] із клопотанням про подвійне відновлення і благословенним кінцем життя від розділу 3 до розділу 42, 6 тягнеться — піднесений у віршованій формі до поетичної мови — тривалий діалог із друзями в трьох циклах промов і відповідей на них, які підносяться до нерозв'язних апорій. Високий і напружений драматизм діалогів не останньою чергою породжений тим, що Йов спершу власне внаслідок суперечки з ортодоксальними друзями підноситься від особистих нарікань до великого питання «Чому?» , яке стосується страждань і несправедливості світу, і знаходить у собі мужність вимагати свого права перед мовчазним Господом. На дедалі більшу палкість запитань, що їх Йов у найтяжчій скруті завжди ставить у формі зворушливого благання про відповідь[1], Єгова після довгої, затятої мовчанки замість усіх відповідей зрештою відповідає страхітливим каталогом із понад сімдесятьма запитаннями, які всі зводяться до відкидання скарги Йова нищівним аргументом: «Чи буде ставати на прю з Всемогутнім огудник?» Ця найдивовижніша з усіх Господніх відповідей з її загадковими описами, гімнами бегемоту та левіафану виходить за межі функції догани, за Єговою, Богом історії і справедливим Господом Ізраїлю вочевидь проступає міфічне божество, яке цілком можна порівнювати з природою-Ваалом. Розв'язка, що позбавила Йова нужди, полягає в останній, теологічно суперечливій, поетичній, але через те ще виразнішій двозначності: хоча Йов підпорядковує себе своєму Богу та Господу словами «*Тому я говорив, але не розумів*» (розд. 42, 3), Єгова, здається, віддає перевагу гетеродоксальним запитанням Йова, а не ортодоксальним відповідям його приятелів, яким він вичитує, після того, як Йова, свого *раба*, вирізнив тим, що постав перед ним навіч.

Двозначність такої розв'язки порушує питання, чи слушно Книгу Йова можна вважати за першу теодицею. Водночас тут постає й проблема

---

* Цей текст, написаний у пам'ять про Еріха Колера, опубліковано вперше у вид.: Poetica. — Т. 13. — 1981. — С. 1—15. — *Г. Р. Я.*

[1] Пор.: розд., 9, 34 seq.; 13, 3, 22; 19, 7; 23, 5; 20; 31, 35; 43, 4.

відносин теодицеї з теологією. Про це точилася дискусія й на третьому колоквіумі «Поетика і герменевтика», до якої я тут знову хочу повернутися. Ганс Блюменберґ запропонував розрізняти теодицею і теологію відповідно до канонізаційної і деканонізаційної функцій запитання і відповіді. З огляду на зло і людські страждання у світі теодицея намагається засвідчити найвищу справедливість Бога в прихованому, тільки прикритому начебто лихою дійсністю *порядку*, тим часом як теологія відкидає виправдання Бога через людину, відкидає канон справедливої рівноваги як антропоморфічний і покликається на незбагненність розумом Господньої *волі*. Ось що сказано про відносини релігії і поезії: «*Теодицея* звужує сферу естетичного феномену через тенденцію канонізації допущенного, натомість *теологія* відпускає феномени і зберігає дозвіл на розширення того, що піддається зображенню й доречне»[1]. Книгу Йова, яку традиційно інтерпретують як теодицею в значенні виправдання божественних дій, у такому разі — ми дивимось на Йова, що протестує й запитує, — підпорядкували б «теології», що в літературному аспекті надає собі дозволу висловити реальність, доти відкинуту догмою і каноном придатного для зображення. Супроти цієї думки Якоб Таубес запропонував таку тезу: «Саме теодицея розсуває межі канону допущенного й розширює коло придатного для зображення... Не в теології П'ятикнижжя, а в теодицеї Книги Йова Сатана виступає власною особою. Примирна сполучна ланка теодицеї дозволяє в межах цієї ланки піднесений вислів страждань та огидного у світі, вислів, який не личить теології Книги Буття. Теологія Книги Буття отримує свою відповідь раніше, ніж ставить своє запитання: темну основу закрито з наказу Бога-творця»[2]. У своїй відповіді Блюменберґ наполягає, що старозаповітна Книга Йова не може мати назви теодицеї (якої їй надано в праці Ляйбніца), і то передусім з огляду на свою естетичну мотивацію: «Невже це гра між «високими панами», щоб людина не була виправдана її результатом? Я наполягаю, що цей фрагмент — по-волюнтаристському перекладений дуалізм, у якому можна поставити тільки ті запитання, на які вже запропоновано відповідь... Бог як глядач у світовому театрі, в якому всі створіння, за словами Лютера, тільки «маски»... не теодицея, а її провокація...»[3]

Залагодити нерозв'язану суперечку між філософською і теологічною герменевтиками припущенням, мовляв, Таубес потай так по-іншому сформулював теодицею (привласнивши собі функцію касування канонів), що зрештою вона означала для нього те саме, що теологія для Блюменберґа, було б надміру простим розв'язком. Звичайно, Блюменбергове визначення теодицеї вимагає простежувати далі її естетичне перетворення. Тоді стає очевидним, що теодицея дедалі ширше розсуває межі канону допущенного і при цьому зрікається теологічної легітимації, щоб зрештою — Ґете і Ніцше позначають на цьому шляху останні етапи — так радикально звільнити Бога від лиха цього світу, що саме мистецтво перебирає собі функції Страшного суду і спасіння, і лихий світ уже постає — лише — виправданим як естетичний феномен[4]. З другого боку, Таубесу слід заки-

---

[1] Poetik und Hermeneutik. — III. — C. 536.

[2] C. 545.

[3] C. 547.

[4] Про те, що героїчно-галантний роман можна вважати за теодицею в Ляйбніцевому розумінні, я вже зазначав в іншому місці (див. вище I, B, 3).

нути, що йому, мабуть, важко далося знайти в тексті Книги Йова «примирну сполучну ланку»[1]. Подане у вірші 19, 25 розуміння «Та я знаю, що мій Спаситель живий» (як переклав Лютер), потребувало б — і то ще у Вульгаті всупереч інтенції гебрайського тексту («...що мій заступник живий»)[2] — здійснення герменевтичної інверсії, в якій можна добачити першу спробу в історії інтерпретації, архаїчна теології Книги Йова переходить у гармонізаційну теодицею. Проблема, в якому розумінні богоявлення кінець кінцем має правити за відповідь на всі запитання Йова, що їх зустрічні запитання Єгови лише стерли, на мій погляд, ще не розв'язана, бо відповідь, що в аспекті змісту відповідає на всі запитання Йова і утверджує нову, теологічно формульовану норму, звісно, аж ніяк не є богоявленням.

Б. Якщо спиратися на ці засновки, може дати свої плоди й дальша інтерпретація Книги Йова, зосереджена на функції запитання і відповіді. Перше запитання ставить — відповідно до права Господа — Бог Сатані, що є одним з Божих синів: «Звідки ти йдеш?.. Чи звернув ти увагу на раба мого Йова? Бо немає такого, як він, на землі...» (розд. 1, 7 seq.). Другим запитанням сам Єгова провокує парі, на яке його підбиває Сатана — цікава річ, першим зустрічним запитанням у тексті: «Чи ж Йов дармо боїться Бога?.. Але простягни тільки руку свою і доторкнися до всього, що його, — чи він не зневажить тебе перед лицем твоїм?» (1, 9—11). Зустрічне запитання Сатани композиційно — з таким літературним засобом, як далекосяжний мотив — спрямоване на кінець: Йов саме тоді, коли нарешті зможе постати перед обличчям Господа, скориться йому. Діалог із Єговою перетворює зустрічне запитання Сатани в парі, а отже, повідомляє про ігровий характер, який Бог до того ж підтверджує перед другим випробуванням Йова наступним реченням: «І він ще тримається міцно в своїй невинності, а ти намовляв [!] був мене на нього, щоб без приводу [!] його зруйнувати» (розд. 2, 3). Навіть коли припустити, що Бог упевнений у своїй перемозі, в цьому признанні, мовляв, *nolens volens* [хоч-не-хоч] доведеться торгуватися, проступає неприхований дуалізм. Може, Сатану в кінці саме тому і не згадують, щоб спонукати забути про ці засновки?

Обмін запитаннями і відповідями між Йовом і його приятелями — діалог, що в постаті мовчазного Бога має свою всякчас присутню третю інстанцію, — дає змогу перетворити гру в тяжку дійсність. Навіть у зовнішніх рамках розмови проступає гострота реплік (розд. 12, 2: «Справді, — тож ви тільки люди, і мудрість із вами помре!»), і постійне заперечення компетенції іншого (розд. 13, 2: «Як знаєте ви, знаю і я, я не нижчий від вас»; розд. 13, 13: «Мовчіть переді мною, а я говоритиму, і нехай що-будь прийде на мене!»): тут ідеться не про те, щоб Сократовим способом спільно шукати істину, а про те, щоб, немов на судовому процесі, виголосити заяву, спрямовану проти другої сторони. Скарга стражденного Йова, що сягає кульмінації в міркуванні: «Чому я не згинув в утробі?..» (розд. 3, 11), перетворюється в питання теодицеї: «І нащо він стру-

[1] Ibid. — С. 545.

[2] Ужите гебрайське слово означає «месник» («кровний месник»), згодом також «заступник», а не «спаситель».

дженому дає світло?» (в. 20), і догматична відповідь веде до інверсійного висновку: хто страждає, повинен бути винним (розд. 4, 7: «Пригадай-но, чи гинув невинний і де праведні вигублені?»). Додана до цих слів побожна порада: «Хіба праведніша людина за Бога, хіба чоловік за свого Творця є чистіший?» — є для Йова неприйнятним заспокоєнням, яке він одразу відкидає з закидом у нещирості та непогрішності, бо його неправди ще не доведено (розд. 6, 24—30). Далі Йов, щоб увиразнити моторошність висновків від своїх страждань до провини, яку він приховує сам від себе, звертається до образів страхітливих природних сил: «Чи я море чи морська потвора, що ти наді мною сторожу поставив?» (розд. 7, 12); «Що таке чоловік, що його ти підносиш, що серце своє прикладаєш до нього? Ти щоранку за ним назираєш...» (в. 17). Цей самий образ повертається знову — в літературно обрахованій інверсії — в словах Бога, звернених як зустрічне запитання до Йова: море в розд. 38, 8 («[Розкажи, якщо маєш знання], хто море воротами загородив?..», морський дракон у постаті бегемота («А ось бегемот, що його я створив, як тебе...» [розд. 40, 15], що іронічно названий «першим із Божого створіння», а також левіафан («Чинить він, що кипить глибочінь, *мов горня*» [розд. 41, 23]). Якщо подумати, що Йов перед тим сам покликався на море і морського дракона, щоб зобразити мізерність свого випадку на тлі незмірності створеної Богом природи, зухвала вимога Єгови, щоб Йов тепер знав навіть те, що він уже визнав як Господні таємниці, становить гротескне й водночас лихе перекручення його слів. Те, що раніше у вустах Йова було сумнівом, скаргою і надією на ласку — «Я згрішив... Що ж я маю робити, о стороже людський? Чому ти поклав мене ціллю для себе?» (розд. 7, 20), — стає у вустах Єгови *ex negativo* [від негативного] цинічною ловлею на слові з боку підступного Бога. Отак справдилася теза Блюменберґа, що Книга Йова — не теодицея, а її провокація, і то в двох аспектах, бо непокірні запитання Йова розхитали систему відповідей дотеперішньої теології не менше, ніж уся поведінка Бога, що глузує з усякої справедливості.

Ми не маємо змоги далі простежувати те, якою мірою подвійна провокація запитань Йова і зустрічних запитань Єгови в первісному контексті та у своїх подальших виявах була сприйнята і одержала відповідь із боку пізнішої теодицеї теологів і поетів. Я хочу лише наголосити: відповідь, яку Йов спочатку дає своїй опанованій сумнівом дружині: «Чи ж ми будемо приймати від Бога добре, а злого не приймемо?» (розд. 2, 20), дає змогу дізнатися, на якій межі зупиняються запитання Йова. Його відповідь лишає відкритим питання, чи Бог тільки допускає зло, а чи й прагне його, і чи може він узагалі прагнути його. Це, згодом таке відоме, питання теодицеї сам Йов не сформулював там, де він *змушений визнати, що* людина від Бога не може мати справедливості, байдуже, вважає вона себе за винну або невинну (розд. 9, 22), і звідси випливає найприкріший наслідок: «Усе одно буду я винуватий, то нащо надармо я мучитися буду?» (в. 29). Тут Йов зіткнувся з абсолютною волею Бога, якій уже не можна ставити запитань, і тому питання про його справедливість, власне, втрачає свій сенс. Щоправда, з погляду людини волюнтаристський Бог може суперечити сам собі, але про підстави його дій запитувати годі. Йов однаково ризикує поставити відважне запитання: «Чи це добре тобі, що ти гнобиш мене, що погорджуєш творивом рук своїх, а раду безбожних освітлюєш?» (розд. 10, 3). Це запитання відповідає водночас на поставле-

ний перед тим теологічний закид: «Хіба праведніша людина за Бога, хіба чоловік за свого творця є чистіший?» (розд. 4, 17) інверсійним висновком: як ти можеш відкинути те, що ти сам створив *за подобою своєю*?

Але найсміливіше запитання, яким Йов досягає кульмінації свого не менш відважного захисту від свого божественного суперника, міститься у вірші, в якому найтяжче лихо скарги переходить у заклик до Бога, друга, родича й месника, в якому він благає захистити його від Бога, ворога і нещадного переслідувача: «Моє око до Бога сльозить, і нехай він дозволить людині змагання з Богом, як між сином людським і ближнім його!» (розд. 16, 20 seq.). Тут загадковий волюнтаристський Бог поставлений під сумнів в ім'я Бога, що любить своє створіння, і то мовою, що на відстані часу відповідає заклику до Бога, який належить Іфігенії Ґете:

Урятуй мене
І врятуй свій образ у моїй душі!

(«Іфігенія в Тавриді», IV, 5, в. 1716 seq.).

Теологічне тлумачення Ґерхарда фон Радса: «У страхітливій напрузі його боротьби образ Божий загрожує розірвати його» разом зі спробою все-таки виснувати з цього роздвоєння Бога сповнене розради і щастя перше сприйняття «Спасителя»[1], здається, підходить до архаїчної сили цієї сцени не ближче, ніж літературна інтерпретація завдяки аналогії з грецькою драмою Ґете. Але не образ Божий може загрожувати розірвати Йова, а він сам, прохач, постає як суб'єкт, що закликає тут Бога-приятеля на поміч проти Бога-ворога, — закликає якщо не в ідеалістичному розумінні досконалого образу Божого в душі, тоді в архаїчному розумінні теж ужитого в творі Ґете страхітливого афоризму: "Nemo contra deum nisi deus ipse" [«Ніхто проти Бога, крім самого Бога»][2]. У первинному контексті обох уступів (розд. 16, 19 seq.; 19, 23 seq.) Йов шукає свого права поряд із Богом, у крайньому разі навіть проти нього, але не акту милосердя і аж ніяк не спасіння. Його заклик до Бога-ґаранта — це звертання до вищої інстанції, від якої треба вимагати, коли мовчазний Бог стане на якийсь бік. Тому прикінцеві слова Йова закінчуються вимогою судити його: «То нехай на вазі справедливості зважить мене, — і невинність мою Бог пізнає!» (розд. 31, 6), це несхитна позиція людини, впевненої у своїй невинності, і то внаслідок довгої низки запитань про злочин, якого, знає Йов, він не коїв, невинність задокументована, підтверджена підписом і присягою. Звідси випливає ще останній мовний викрут, щоб домогтися від Бога відповіді на приховану скаргу, коли використано метафорику незнищенної впевненості в собі, що не може бути ще більш «Кляйстовою» і шукає собі рівні в образному полі запитання і відповіді: «Оце підпис моєї руки: нехай Всемогутній мені відповість, а ось звій, зо скаргою, що його написав мій противник... Чи ж я не носив би його на своєму плечі, не обвинувся б ним, як вінками?» (розд. 31, 35 seq.).

---

[1] *Gerhard von Rads.* Theologie des Alten Testaments. — München, 1962—1965. — T. I. — С. 428; *див.* ще й критику: *E. Bloch.* Atheismus in Christentum. — Frankfurt, 1977. — С. 127.

[2] «Поезія і правда», епіграф до четвертої частини. Якщо Блюменберг (Arbeit am Mythos. — 1979. — Ч. 4. — Розд. 4), назвавши причини, які мене переконали, приписує цей афоризм самому Ґете, це аж ніяк не надщерблює мого тлумачення, яке радше ще більше поглиблює роздвоєне уявлення про Бога внслідок паралелі, яку можна додати з Книги Йова.

В. Слова Бога, якими Єгова в 38 розділі нарешті порушив свою мовчанку («Тоді відповів Господь Йову із бурі й сказав...»), мають ту особливість, що твердо відхиляють відповідь (унаслідок перетворення в зустрічне запитання) і все-таки зрештою дають її (через богоявлення, що править за відповідь). Про відкидання діалогічного паритету вступне речення свідчить браком кличної форми, яку Єгова вживає в інших випадках, звертаючись до співрозмовника: «Хто ти такий, що затемнює раду словами без розуму?» (Розд. 38, 2). Отже, партнер у діалозі тепер уже не *Ти*, а анонімне *Хто*, і це свідчить про абсолютну відстань від Бога до людини. Асиметрія діалогу зберігається й тоді, коли Єгова заміняє *Ти* імперативом: «Підпережи-но стегна свої, як мужчина, а я буду питати тебе, ти ж мені поясни!» (в. 3). Адже полемічну вступну формулу можна розуміти тільки іронічно, якщо Всевідучий досі глузував із невідучого за запитання про те, що може знати тільки Бог-творець і що аж ніяк не обходить Йова, що запитує. «Єгова відповів на моральне запитання фізичним ударом з незмірно темного й мудрого космосу по обмеженому розуму підпорядкованого»[1]. Ернст Блох найгостріше збагнув дивність цього богоявлення, де сила й піднесеність прапоезії вступає в несвященний союз із могутністю міфічного катехізису, «інший Бог», що з'являється тут, не має нічого спільного з Єговою розповіді про створення світу та вихід із Єгипту, а пов'язаний походженням з Ізідою, якій надано демонічних рис, природою-Ваалом або Кришною[2]. Не переконливою видається мені і Блохова інтерпретація висновків як конформістської сцени, що служить для «прикривання єресей»[3]. Філософська інтерпретація Книги Йова як «виходу з самого Єгови» з месіанським сподіванням на нову землю й нове небо виходить за рамки первинного контексту не меншою мірою, ніж теологічна інтерпретація, яка прагне розуміти реакцію Йова на богоявлення якраз навпаки, коли припускає, ніби Йов перейняв запитання як «приписану йому Богом життєву форму створіння перед Творця»[4].

Ця остання інтерпретація, модернізм якої відображений і в її метафоричному короткому висновку («На запитання, що для Йова є антропологічним, він повинен відповідати сам»[5], спирається, хоч і хибно, на розд. 42, 4, останні слова Йова: «...запитаю тебе, ти ж мені поясни!» Адже цей вірш — дослівна цитата з першої промови Господа (розд. 38, 3). Отже, вони не можуть бути відповіддю Йова на богоявлення, тим паче, що Йов відтепер уже не може звернутися з жодним запитанням до Бога, а може тільки скінчити своє життя під благословенням Божим у щасті без запитань («І впокоївся Йов старим та насиченим днями», розд. 42, 17). Відповідь Йова на богоявлення завершує композиційну структуру діалогу з Богом тим, що Йов знову повторює початок промови Господа і після загального твердження: «Я знаю, що можеш ти все...» (42, 2) — відповідає на перше запитання Бога, а отже, на своє зухвальство: «Ти ж мені поясни!» На вже процитоване запитання: «Хто то такий, що затемнює раду словами без розуму?» — Йов відповідає зізнанням: «Тому я говорив, але

---

[1] *E. Bloch.* Ibid. — С. 123.

[2] Ibid.

[3] Ibid. — С. 124.

[4] *Bastian.* — 1970. — С. 274.

[5] Ibid. — С. 275.

не розумів...» (42, 3). За процитованою вимогою: «Я буду питати тебе, — ти ж мені поясни!» — вже не йде ніякого запитання, а тільки вдячність Йова і його згода з тим, що Єгова йому замість відповідей на всі його запитання і незважаючи на те, що дав йому саркастичного відкоша у вигляді зустрічних запитань, власною особою постав перед його очима: «Тільки послухом вуха я чув був про тебе, а тепер моє око ось бачить тебе... Тому я зрікаюсь говореного, і каюсь у поросі й попелі (42, 5). Тільки формула відмови пов'язана з богоявленням і виразно відмежовує змогу бачити від тільки почутого, а невиразно — й від почутих слів у відповідь. Чи слід це розуміти, що Йов підпорядковується Богові, бо може пізнавати свого Господа віч у віч і таким чином визнавати його, а не тому, що слова Бога, які й замінили відповідь на його запитання, переконали його, що всі його запитання вже мають відповідь? На користь цього припущення промовляє певний несподіваний закид, що його робить Єгова трьом приятелям: «Запалився мій гнів на тебе та на двох твоїх приятелів, бо ви не говорили слушного про мене, як раб мій Йов» (42, 7). Якщо Бог як найвища інстанція діалогу відкинув ортодоксальні відповіді приятелів, хіба звідси не випливає неминуче, що визнано слушність гетеродоксальних запитань Йова, який «слушне говорив про мене», і що вони й далі існують та вимагають відповіді, дарма що сам Йов уже не ставить їх?

Запитання Йова мають такий характер, що їх завжди треба ставити по-новому, бо на них не можна дати остаточної відповіді, і навіть філософія та поезія, коли Бог, скінчивши пояснення, скинув тягар із Йова, тоді ще не вимагали, що Бог повинен виправдати світ як своє створіння. Тут я не можу запросити кращого вирішального свідка, ніж сам Блох, що розумів бунт Йова як «вихід із Єгови», як крок до самовизволення людства, бо його історію «Атеїзму в християнстві» можна звести до запитання: «Чи не треба виправдати й саму матеріалістичну діалектику, і то саме тому, що вона потребує такого затяжного йтакого огидного процесу?»[1] Найпростіший розв'язок теодицеї, що його обіцяла фраза французького Просвітництва *"que dieu n'existe pas"*, «Бога не існує», не може просто відкинути запитання Йова. Тягар цих запитань надалі перебрала на себе філософія історії[2], а поезія спробувала взяти теодицею до своєї сфери і по-своєму виправдати світ — як естетичний феномен.

Г. Твори «Фауст» Ґете і «Фауст» Валері виставляють на очі поетичну історію теодицеї в кризі її пізньої фази[3]. Ґете оновив міф про Фауста в тому, що знову повернувся до Йова і, перетворивши угоду з дияволом у парі, що в «Пролозі на небесах» передує самій драмі, ввів до гри теодицею. Людська драма Ґете відповідає на знову поставлене Мефістофелеве запитання, чи цей світ узагалі створено для людського щастя; долю Фауста інтерпретовано по-сучасному, він служить Богу «не по-земному» (в. 300) і може сам знайти розв'язок завдяки нескінченним намаганням. Для Валері питання про сенс зла в сучасному світі, знання і вміння в якому постійно перевершують самі себе, втратило своє метафізичне право. Отож твір *"Mon Faust"* кладе край уже застарілій теодицеї, Мефістофеля

[1] *E. Bloch.* Atheismus in Christentum. — С. 133.

[2] Див.: *Marquard.* — 1973, надто с. 61 seq.

[3] З такої перспективи я висвітлюю на наступних сторінках висновок із розділу II В.

зведено до комедійної ролі невдахи-спокусника, а на свою міфологічну велич він може тільки покликатися. Адже Валері звертається до найдавнішого *християнського* міфу — куштування яблука в 1М., 2, щоб ревізувати міф про прабатьківський гріх і відповісти на запитання, яке лишилося без відповіді і на яке не відповів і Ґете: чи може людина після зречення всіх фаустівських прагнень, зокрема й ілюзії технічного опанування світу, і без «спасіння згори» досягти іманентної реалізації свого існування? Відповідь Валері походить — згідно з моєю інтерпретацією — з подолання картезіанського ідола *moi pur* [чистого Я], коли видається справдженою дана поезією обіцянка щастя: спілкування Я і Ти як (містично названа) *спільність* тіла і душі внаслідок поєднання Фауста і *жадання* у, звичайно, непевному екстазі.

Із погляду герменевтики цей подвійний приклад теж є застосуванням запитання і відповіді в літературній функції. Адже він показує, як запитання, що на нього відповіддю спершу був міф, історично покінчує з собою, натомість міф однаково може існувати й далі, коли його значеннєва структура як відповіді на запитання, яке тільки тепер можна поставити, знову актуалізується, а точніше, стає збагненною по-іншому завдяки поетичному привласненню. Початкове *запитання* "Historia" Йоґана Шпіса 1587 р.: «Чому прагнення знань гріховне й веде до загибелі, якщо людина завдяки магії виходить за межі поставлених їй кордонів пізнання природи?» — в процесі Просвітництва відкинули внаслідок ошляхетнення теоретичної цікавості. Симптомом цього повороту є фрагменти Лесинґа, в яких Фауст наприкінці свого шляху повинен знайти спасіння. Тож Ґете, щоб у його новому «Фаусті» йшлося не тільки про минуле, був змушений знайти нове запитання, щоб доточити до свого сюжету сучасні інтереси. То було запитання, чи людина, ставши самостійна, у своєму вільному прагненні знань може (і чи повинна) знайти ще й життєве щастя, — запитання, на яке після першого трактату Русо, що побачив неминучу розбіжність між розвитком знань і відставанням моралі, вже не можна було відповісти простим «так». Це нове запитання у «Фаусті» Ґете постає тільки тоді, коли старий учений «звільнивсь уже од пут науки» (в. 1768), — запитання, чи цілісність природи й людського існування, якої методами науки вже годі досягти, можна відновити тепер із допомогою пізнання через насолоди. Але на це запитання дали ствердну відповідь тільки тоді, коли відповіли на попереднє питання, що його ввів до гри Мефістофелів сумнів:

> Повір мені, для себе сам /
> Бог сотворив цей світ як цілість.
>
> («Фауст», I, в. 1780).

Це питання теодицеї з прологу, що не тільки лунає тут як іронічний просвітницький підсумок Книги Йова, а й справді підсумовує всі запитання Йова великим і для Господа вкрай прикрим зустрічним запитанням, — запитанням, яке *post festum* [згодом] виправдовує Йова, що ще не міг поставити його. Отож Ґете знову скористався випадком Йова в постаті свого Фауста і через давню угоду з дияволом утягнув його в парі, в якому тепер ішлося тільки про те, щоб засвідчити долею Фауста можливість людської самореалізації, а отже, й прихованої ідеальності світу,

створеного Богом. У своїй інтерпретації я вже розглядав подвійний розв'язок цієї поетичної теодицеї німецького ідеалізму, яка потребувала не тільки надії, «що мій Спаситель живий», а знову-таки ще й звинувачення — через пригоду з Ґретхен — і спасіння згори.

Ґ. Знаменним, хоча досі воочевидь не визнаним свідченням тези, що провокація у вигляді запитань Йова діяла навіть тоді, коли історично згасла відповідь теодицеї, є фрагмент «Безумний чоловік» із твору Ніцше «Весела наука». Мартин Гайдеґер саме на прикладі цього тексту пояснив як явище слова Ніцше «Бог мертвий!», з якими західна метафізика перетворилась у своє неподобство[1]. В тексті Ніцше, цій сучасній притчі, справджується максима Гайдеґера, що правильне пояснення «ніколи не розуміє тексту краще, ніж розумів його автор, проте розуміє цілком по-іншому»[2]. Ще по-іншому дає змогу зрозуміти його в даному випадку герменевтика запитання і відповіді.

Безумний чоловік. Невже ви ніколи не чули про того божевільного чоловіка, що серед білого дня запалив ліхтар, вибіг на ринкову площу і ненастанно кричав: «Я шукаю Бога! Я шукаю Бога!» А там якраз стояло багато людей, які не вірили в Бога, тож він спричинив гучний регіт. «Може, він заблукав?» — проказав один. «А може, втік, як дитина?» — запитав другий. «А може, ховається? Може, боїться нас? Може, сів на корабель? Може, помандрував кудись?» — отак кричали вони й реготали всім гуртом. Безумний чоловік скочив поміж них і пронизував їх очима. «Куди подівся Бог? — крикнув він. — Я зараз відповім вам. *Ми вбили його* — ви і я! Ми всі його вбивці! Але як ми вчинили це? Як ми захотіли випити море? Хто дав нам віхоть, щоб стерти весь обрій? Що ми вчинили, коли відірвали нашу землю від сонця? Куди вона тепер рухається? Куди ми тепер рухаємося? Геть від усіх сонць? Хіба тепер ми не падаємо всякчас? Назад, убік, уперед, на всі боки? Хіба ще є верх і низ? Хіба не блукаємо ми, мов серед безкінечної ночі? Хіба не дихає на нас порожній простір? Хіба не холоднішає? Хіба не щомиті настає ніч і ще більша ніч? Хіба ми не змушені запалювати ліхтарі серед білого дня? Хіба не чути плачу грабарів, *що поховали Бога*? Хіба не чути запаху божественного гниття? Навіть боги гниють! Бог мертвий! Бог мертвий навіки! Ми вбили його! Як ми втішаємо себе, вбивці над убивцями? Найсвятіший і наймогутніший, якого мав досі світ, спливає кров'ю поміж наших людей, — хто зітре з нас цю кров? Якою водою ми зможемо очиститися? Які спокутні свята, які священні ігри ми будемо змушені винаходити? Хіба не будемо ми змушені самі стати богами, щоб тільки видаватися гідними їх? Ще ніколи не було тяжчого злочину, і всі, хто народиться після нас, належать унаслідок цього злочину до вищої історії, ніж усі дотеперішні історії!» Тут замовк безумний чоловік, і знову глянув на своїх слухачів: навіть вони позамовкали і вражено дивилися на нього. Нарешті чоловік жбурнув свій ліхтар на землю, він розбився в друзки й погас. «Я прийшов зарано, — сказав він потім, — я прийшов невчасно. Ця страхітлива подія

---

[1] *M. Heidegger.* Nietzsches Wort "Gott is tot" // Holzwege. — Frankfurt, 1950. — C. 193—247.

[2] Ibid. — C. 197.

ще наближається і йде до нас — ще не дійшла до людських вух. Блискавка й грім потребують часу, світло зір потребує часу, злочини потребують часу навіть після того, як скоєні, щоб почули про них і побачили їх. Цей злочин ще дальший від вас, ніж далекі зорі, — *і все-таки ви скоїли його!*» Кажуть, що безумний чоловік заходив того самого дня в різні церкви і співав там *"Requiem aeternam deo"* [«Вічну пам'ять Богові»]. Коли його виводили і змушували пояснити свої дії, він завжди відповідав: «Що ці церкви, як не склепи й нагробки Бога?»

Вплив тексту виявляється в експліцитних запитаннях, що виконують різну риторичну функцію; вони повертають до імпліцитного запитання, що його читач — відповідно до заснованої на зверненні структури притчі — має відкрити й визнати як таке, що стосується і його. З групування осіб: блазня, що віддавна завдяки перекрученню (ліхтар серед білого дня) виводить на світло правду, і людей на ринку, які скорилися *idola fori* [усталеним уявленням], виникає діалог, що має свою третю інстанцію у відсутньому Богу. Гучний регіт, який спричиняє блазень своїм криком «Я шукаю Бога!», переходить у низку запитань, із допомогою яких прагнуть поглузувати з богошукача, бо його слова сприймають у буквальному розумінні. Але глузливі запитання виявляються приховано іронічними і зрештою обертаються проти самих глузунів, простодушність яких виявляє гру блазня. В буквальному розумінні слова «шукати Бога» означають, що він може загубитись, як річ, яку годі знайти, або дитина, що втекла кудись, а оскільки Бог не може бути ані річчю, ані людиною, для людей на ринковій площі той, хто все-таки шукає його, постає як дурень. Для читача, що повинен думати ширше, в цій начебто абсурдності питання змінює свій напрям. Низка глузливих запитань імпліцитно зумовлює низку зустрічних запитань: як можна шукати чогось, не шукаючи того, що передусім і зумовлює пошук? Як можна втратити те, чого не мав? Хіба не повинно існувати щось на кшталт Бога, якщо його все-таки шукають? Може, він повинен існувати якось по-іншому, якщо його не можна загубити, мов річ або людину? Чи люди на ринку не вірять у Бога тільки тому, що вже не шукають його? А коли Бога не можна втратити так, як люди щодня втрачають що-небудь, як він тоді міг зникнути?

Саме те імпліцитне запитання й висловив блазень своїм криком: «Куди подівся Бог?» — і сам відповів на нього провокаційним зізнанням: *«Я зараз скажу вам. Ми вбили його!»* Це страхітливе звинувачення цілком відповідне міфічній відповіді: воно аподиктичне, бо заперечує всяке обґрунтування, логічне, бо кладе край попередньому запитанню, і водночас нереальне, бо здатність людей убити Бога суперечить його сутності. Водночас відповідь блазня не відкидає подальших запитань. Їх, здається, поставили тільки на те, щоб відповісти на зустрічне запитання: *«Але як ми вчинили це?»* — і це запитання пояснене довгою низкою зустрічних запитань, які передусім і цікавлять мене в цій інтерпретації. Адже ці зустрічні запитання не тільки належать до каталогу запитань, якими Єгова ставить на місце Йова, а саме: мають такий характер, що на них годі відповісти, а й своїм змістом напрочуд аналогічні старозаповітному текстові. Перше запитання: «Як ми захотіли випити море?» відповідає уступові з Книги Йова (38, 8): «І хто море воротами загородив, як воно виступало, немов би з утроби виходило?»; друге запитання: «Хто дав нам віхоть, щоб стер-

ти весь обрій?» нагадує вірші 38, 12 seq.: «Чи за своїх днів ти наказував ранкові? Чи досвітній зорі показав її місце, щоб хапалась за кінці землі?»; третє запитання: «Що ми вчинили, коли відірвали нашу землю від сонця?» — може припускати вірш 38, 33: «Чи ти знаєш устави небес? Чи ти покладеш на землі їхню владу?»

Море, обрій, сонце і земля утворюють тут, як і там, осередок космічної картини. Тут, як і там, вони є темою запитань, на якій доводять, *чого* людина не здатна зробити своїми зусиллями. Розмаїту метафорику образного поля цілком можна звести, з одного боку, до поетики створення світу, а з другого — поетики кінця світу: зустрічні запитання, на які годі відповісти, засвідчують тут безсилля людини зрозуміти доробок божественного поета, і саме тут слід довести, що годі навіть *думати про вбивство* Бога, — годі думати, і все-таки це сталось як злочин, тяжкість якого *завелика для нас*. У цьому парадоксі речення «Бог мертвий!» криється останнє імпліцитне запитання, що охоплює всі подальші запитання, слова і дії безумної людини, що як провокація існують і далі, а водночас і запитання Йова, що на них Єгова (тут майже *хочеться сказати:* безумний Бог) своїм богоявленням усупереч усій мудрості дав повноправну відповідь і що їх ніяка пізніша теодицея не здатна загасити. Як можна *відповісти* на провокацію думки, *полишену* реченням Ніцше «Бог мертвий!» і перейняту після Ніцше філософією, і на запитання *«Але як ми вчинили це?»*? Хіба спроба дати таку відповідь не *дорівнювала б неминуче* теодицеї за вкрай обтяжливих обставин, бо вона має виправдати світ та історію людей, не сміючи розв'язати парадоксу Ніцше на основі християнської релігії — як сприйняття смерті на хресті та воскресіння Христа — або на основі атеїстичного Просвітництва — "que dieu n'existe pas" [«що Бог не існує»]? Адже *найвидатніша нова подія — що «Бог мертвий»* — неспростовно зумовлює, що раніше він не міг бути вбитим, а це доказ існування Бога *ex contrario* [від протилежного] що виставляє нігілізм Ніцше в дивному подвійному світлі!

Д. Літературна інтерпретація під час реконструкції імпліцитного запитання, яке ставить текст Ніцше, досягла вже горизонту запитань Гайдеґерового філософського пояснення. Зустрічні *запитання* безумного чоловіка, які в первісному контексті описували таку неможливу річ, як убивство Бога руками людей, там застосовані у вторинному контексті новітньої історії. Почувши запитання: «Що ми вчинили, коли відірвали нашу землю від сонця?», можна було б подумати і про Коперникове відкриття, і про Платонів образ печери (с. 241). *Там пояснено* наступні запитання: «Куди вона тепер рухається? Куди ми тепер рухаємося? Геть від усіх сонць? Хіба ми тепер не падаємо?» (й т. ін.) — *horror vacui* [страх порожнечі], а космічні образи моря, горизонту, сонця і землі зливаються в бунті людської суб'єктивності, в бунті *ego cogito* [«я думаю»], що усуває надчуттєвий світ як реально сутній, а сутній світ сам по собі перетворює в об'єкт, робить природу простим об'єктом техніки. Парадокс, що Бог має бути вбитий, хоча його не може так просто хто-небудь убити чи загубити, Гайдеґер починає розв'язувати так, що інтерпретує акт убивства Бога як подію, яку реалізували люди, «дарма що сьогодні вони нічого про те не чули» (с. 240). *Цю страхітливу подію*, з якої передусім випливає незалежно утверджена новітня історія з її метафізикою жадання влади,

після Гайдеґера почали вважати за початок західної метафізики: «Починається історія буття, і то неминуче з *забуття буття*» (с. 243).

Тут філософська інтерпретація непомітно переходить в алегоричну: Гайдеґер, поставивши *забуття* буття замість *убивства* Бога, увиразнює амбівалентність суб'єктного і об'єктного значення родового відмінку у словах «забуття буття» і може таким чином розв'язати парадокс Ніцше. Тією мірою, якою саме речення «Ми вбили Бога!» розумітимуть як симптом забуття про буття, вбитий Бог, немов забутий у долі буття, що тікає у свою правду, може знову постати у світлі своєї сутності, а для думки, яка готова до інверсії — навіть знову воскреснути. Якщо історія західної метафізики після Гайдеґера має бути ще небаченою добою історії самого буття, як історія забуття про буття вона становить ще й теодицею. Якщо розуміти її як пізню, навіть якщо й не запізнілу теодицею, тоді Гайдеґерова інтерпретація цілком відповідає і на близьку провокацію речення Ніцше «Бог мертвий», і на далеку провокацію Книги Йова. Зустрічні запитання на Гайдеґерову відповідь Ніцше належать до компетенції філософії. Як відповідь Йову Гайдеґерова теодицея лишає, на мій погляд, без відповіді запитання, чи онтологічний розв'язок моральної проблеми запитання взагалі спирається на сенс страждань. Чи не є буття Гайдеґерової *філософії*, що «тікає у свою правду» (с. 244), і Бог Старого Заповіту, що відмовляє Йову в його правді, чимсь спільним, що ані потребує божественної сутності людини, ані, здається, не відповідає любов'ю на її любов?

3. Діалогічне і діалектичне в «Небожі Рамо» (або: як Дідро сприймав Сократа, а Геґель — Дідро)

Якщо історичні періоди можна характеризувати тим, чи їхня література панувала над багатоголоссям розмов або одноголоссям дискурсу, європейське Просвітництво безперечно стоїть під знаком дедалі більшої діалогізації і літературної, і *філософської комунікації*. І тут твір Дідро симптоматичний такою мірою, що до нього навряд чи може дорівнятися якийсь інший. Літературна проза Дідро, здається, тільки скористалася оповідною формою, щоб ненастанно прориватися сподівану мету оповіді, тобто перетворювати її в один безкінечний діалог, який усупереч порядку, що його обіцяє дати випадковому наративний дискурс, знову розкриває горизонт сумнівного і нерозв'язаного. Так само і в своїх філософських працях Дідро відновив діалогічне уявлення про істину в його первісній, «сократичній» інтенції супроти монологізму філософських трактатів. У цій перспективі можна розвинути й тезу Роланда Ґале, що доробок Дідро слід усякчас розуміти як прогресивну «діалогізацію Просвітництва»[1]. У своїй інтерпретації він від «Філософських думок» до «Небожа Рамо» міг крок за кроком показати, як Дідро змінює асиметричну форму головного діалогу, руйнує однобічну перевагу вчительського авторитету, надає однакових прав протилежному голосові й загострює повернуту від-

[1] *Roland Galle*. Diderot — oder die Dialogisierung der Aufklärung // Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. — T. 13, ред. J. Stackelberg. — Wiesbaden, 1980. — C. 209—248.

критість розмови казуїстикою запитань і відповідей, щоб зрештою і самого читача лишити з нерозв'язаними апоріями.

Якщо ренесансний гуманізм, на відміну від інституціоналізованого дискурсу схоластики знову відродив форму платонівського діалогу й почав нову розмову, в якій далекий авторитет античності завжди виступав у ролі третього як інстанція істини, Просвітництво повело цю розмову далі, немов як діалог, спрямований проти тієї самої, але тепер уже поставленої під сумнів інстанції, — як критику всякого нормативного поцінування усталеного і традиційного. Визвольному рухові Просвітництва у XVIII ст. було притаманне те, що, критикуючи дотеперішню реалізацію цілей людства, воно прагнуло змінити самі ці цілі[1], тож якраз діалог завдяки своїй відкритій, сократівській формі міг стати для нього улюбленим дидактичним засобом. Переможний хід діалогічної форми, що тепер з'являється всюди і проникає в традиційно монологічні жанри літератури і мовлення, відповідав діалогізації всього змісту, на який тепер поширилася критика. При цьому прогресивна діалогізація Просвітництва водночас і оновила античний взірець платонівського діалогу, і вийшла за його межі, бо поставила під сумнів саме уявлення про істину класичної онтології.

Взірець Платонової діалектики в історії своєї рецепції не тільки всякчас утверджував відкритість запитання, а й знову порушував питання, якою відкритою є, власне, відкритість платонівського діалогу. Якщо принаймні в ранніх діалогах сократівське запитання з його обхідною структурою ще не було спрямоване на наперед визначену відповідь, воно все-таки обмежувалося латентно даною істиною, прихованою як результат спільних пошуків онтологічними даними анамнезу. Філософ Просвітництва, що був змушений відмовитися від такого Платонового перестрахування істини, стояв тепер перед проблемою, як почати нову, натхнену Сократом розмову, яка дала б змогу висвітлити суперечності сучасного суспільства й подолати небезпечний антагонізм сторін завдяки авторитетові третьої сторони. Чи можна було через апорію значення дійти до істини, що вже не випливала б як наперед дана з самої розмови? Спробувати безпосередньо пересвідчитись у відкритості такого сократівського діалогу і довести завдяки пізнавальному незнанню, що те, що досі вважали за істинне, належить до «природжених ідей», — оце й становило — так звучить моя теза — проблему, на яку відповів Дідро своїм «Небожем Рамо». Щоб розв'язати її формально, Дідро повернувся до літературного жанру, що — як здається мені — був хибно охарактеризований, бо ж цей текст, збившись на манівці під впливом підзаголовку «Друга сатира», вважали за сатиру такого типу, якою бачив її Горацій; насправді це Менінова сатира.

Підривну традицію Менінової сатири висвітлив знову-таки передусім Михайло Бахтін. Його естетика багатоголосного слова наділила художню прозу можливістю стати засобом відображеної мови іншого. Поліфонія означає: чужа мова у слові, що сприймає себе, утверджується як діалогічний принцип супроти і монологічної поезії, і монологізму філософського дискурсу. Бахтін на основі поліфонічного роману (найвиразніше в Рабле і Достоєвського) історично пояснив, що Менінова сатира зрештою похо-

[1] Подано за вид.: *J. Mittelstraß*. ст. Aufklärung // *J. Mittelstraß* (ред.). Enzyklopädie: Philosophie und Wissenschaftstheorie. — T. I. — Mannheim, 1980. — С. 213.

дить від сократівського діалогу і характерного для нього змішування поважного і жартівливого[1]. Якщо платонівський діалог певною мірою знову підточив Сократове уявлення про діалогічну природу істини, яку можна знайти тільки в спільному пошуку, долаючи опір думки іншого, бо Платон у пізньому періоді своєї творчості дедалі більше утверджував монологічну, дану наперед уже готову істину й намагався викласти її в однобічному магістральному діалозі, Меніпова сатира перейняла собі функцію діалогічної перевірки ідеї та людини, яка її представляє (с. 125).

У «Небожі Рамо» Дідро не тільки взяв до рук античний взірець сократівського діалогу, забезпечивши йому історичну спадкоємність, бо ми знаємо, що у в'язницю Венсенського замку Дідро взяв із собою томик Платона й переклав там «Апологію Сократа»[2]. Але цим проблема рецепції була не розв'язана, а тільки поставлена. Адже на питання, що в діалозі Дідро є — ще, знову і вже не — «сократичним», хто в «Небожі Рамо» перейняв діалогічну форму і задля якої — читач, звичайно, одразу спантеличений — мети, можна тільки тоді відповісти більш-менш упевнено, коли розкрити функцію Меніпового взірця, яким скористався Дідро. Сюди належать: виняткова ситуація людини, «що стоїть на порозі», ексцентрична свобода у «винаході філософської ідеї», скандальна перевірка «останньої істини», морально-психологічні експерименти, що можуть призвести до «розколу особистості», а до того ж перетворення людини в роль, якої досягають завдяки інсценізації чужої мови[3].

Після праці Жана Сеснеча «Дідро і античність»[4] стало добре відомо, що Дідро не тільки щиро і все життя шанував Сократа, а й боровся за нього проти своїх скептичних друзів, а передусім проти належної Русо критики Сократа, Дідро морально ототожнював себе з Сократом, ба навіть потай почувався й розумів себе в ролі Сократа французького Просвітництва. Про це найпереконливіше свідчать біографічні дані, драматичний ескіз «Смерть Сократа» і стаття «Сократична філософія» в *"Encyclopédie"*. Водночас, наскільки я бачу, хоча про Сократа як про особистий взірець для Дідро сказали вже все необхідне, про питання рецепції сократичної форми діалогу в «Небожі Рамо» сказано дуже мало. Хто розуміє цей текст як «сатиру на мистецтво Горація», заплющує очі на властиву йому, але не задану наперед діалогічну структуру, а отже, й не бачить діалектичного сенсу відносин між *Я* і *Він*. «Протиставлення» дурнів, поневолених нуждою, потребами, пороками, пристрастями, і позбавлених потреб, а отже, єдиних вільних мудреців» із сьомої сатири Горація, — саме це довів Герберт Дікман супроти Е. Р. Курціуса, — «безперечно не передає значення «Небожа Рамо»[5]. Характеристика жанру — «друга сатира», — додана згодом до назви, вказує на «Сатиру I» Дідро, що має з «Сатирою II» спільну тематику, яка дає змогу з'ясувати, для яких сучасних цілей Дідро використав сатиричний стиль. Це «цікавість до висловлень "individualité naturelle, des mots de caractère… cris de la nature" [«при-

---

[1] *Bachtin*. — 1971, надто с. 121.

[2] *J. Seznec*. Essais sur Diderot et l'antiquité. — Oxford, 1975. — С. 2.

[3] Подано за вид.: *Bachtin*. — С. 124—133.

[4] Див. там розділ I: Le Socrate imaginaire".

[5] Das Verhältnis zwischen Diderots Satire I und Satire II // *H. Dieckmann*. Diderot und die Aufklärung. — Stuttgart, 1972. — С. 155.

родної індивідуальності», характерних слів... крику природи»], що у своїй безпосередності, «вільні від умовностей, наміру або штучності», дають змогу зрозуміти відкриту форму діалогу як інсценізацію чужої мови (с. 149). Дікман поглядає при цьому на пантомімні дії небожа, що є наслідуванням Лукіана, Теренція й надто близькі до «Сатирикону» Петронія, до жанру якого найрадніше хотів би належати діалог Дідро (с. 154). Слід цієї назви вказує на Меніпову сатиру, «жанр останнього запитання»[1], поліфонічною формою якого Дідро справді скористався і для своєї оповідної прози, і для свого останнього філософського діалогу. Але погляньмо спершу на прозу, щоб побачити, як Дідро діалогічно розв'язав метафізику останнього запитання і при цьому втягнув у розмову і свого читача.

Надміру велике, останнє запитання подане якраз на початку «Жака-фаталіста», щоб завдяки відмові дати відповідь не відвернути увагу прихильного читача від сподівань, які роман загалом задовольняє, а водночас і від зображеного в ньому розуміння світу:

"Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'apellaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et mal ici-bas était écrit là-haut"*.

Ці п'ять запитань не тільки засвідчують імпліцитному читачеві художні завдання традиційного роману, що їх телеологія намагається виконати на початку, всередині і наприкінці. Заперечення зрозумілих само собою сподівань приховано б'є й по належній християнській вірі моделі пояснення світу, по телеології авторитетних відповідей на питання звідки, куди й навіщо людського існування та іронізує над антиномією наділеної ім'ям індивідуальності і безіменної долі, випадковістю і предетермінізмом, господарем і слугою. Претензія релігії, як і метафізики, ніби вона володіє відповіддю на останнє запитання, в процесі розповіді внаслідок іронічного перехрещення теорії і практики зведені до апорії: господар, що теоретично захищає свободу волі, на практиці виявляється безвільним «автоматом», тим часом як слуга, прихильний до фаталізму свого капітана, в кожній скрутній ситуації під час подорожі виявляється господарем ситуації. «Перевірка ідеї» через злигодні Jacques et son maître [Жака і його господаря] дає негативний результат. Надміру велике питання метафізики виявляється апорією, вже не здатною дати останньої відповіді. Замість неї ми бачимо заклик до читача з допомогою практичного розуму самому опанувати те, чого не здатний забезпечити теоретичний розум.

Дідро не дотримується виразного поділу на жанри оповіді і діалогу, а постійно протиставить відкриту форму діалогу закритій формі оповіді.

---

[1] Див. там розділ I: Le Socrate imaginaire".

* «Як вони зустрілися? Випадково, як усі люди. Як їх називали? Яке це має значення для вас? Звідки вони прийшли? З найближчого місця. Куди вони йшли? Хіба люди знають, куди йдуть? Що вони казали? Господар не казав нічого, а Жак казав, що його капітан казав, мовляв, усе добре або погане, що стається з нами тут, написане на небесах».

Можна і справді стверджувати, що проза Дідро стала осередком прогресивного відокремлення діалогічного принципу від монологічного дискурсу. В постійному перетворенні оповіді в діалог не може цілком реалізуватися порядкодайна функція монологічної оповіді. Сюжет подорожі так само не доводить до останнього кінця, що розв'язує все, як і передісторія Жака і його господаря — до першого початку, що освітлює всю пітьму; тільки-но здається, що прогресивне розгортання твору досягло пункту перепочинку, розказане виявляється протиставленим судженню, і завдання поєднати їх доручають читачеві. Тому панівні відносини запитання і відповіді не відповідають діалектичному процесові, що через суперечність, обґрунтування і з'ясування уявлень ведуть до спільного формування погляду, а знову-таки набувають казуїстичного характеру. Тут питання поставлене так, що безпосередньої відповіді сподіватися годі, читачеві пропонують «зважування, а не результат зважування»[1]. Він мусить запитати про обґрунтованість моральних норм, відповідно до яких можна вирішити цей випадок, і в процесі цього зважування їх спонукають до дальших запитань, які дедалі глибше втягуватимуть його в проблематику узгодження окремого випадку і загальної норми. З цим наміром Дідро дозволяє своїм протагоністам навпаки, знову перетворити нескінченний діалог у «справжні життєві оповідки», протиставлені романічній вигадці, а відтепер знову згущені до конкретного випадку життєвої реальності[2]. З перспективи господаря і слуги читач таким чином стає запрошеним до дискусії, і це пересуває спрямованість запитань від апорій метафізичної системи до проблем повсякденного світу. Супроти невловного світу вигадки виставлено антивигадку, перед лицем нерозв'язного останнього запитання про сенс світу сформульоване наступне найближче запитання: "Est-il bon? Est-il méchant?" [«Чи він добрий, а чи поганий?»], як постає воно в повсякденному житті на кожному кроці. Від того, що питання пересунулося ближче, розв'язати його аж ніяк не легше: моральний випадок знову заплутує читача в казуїстику, від якої його може звільнити тільки його особиста постанова.

Оповідь Дідро: "Ceci n'est pas un conte" [«Це не розповідь»] — править тут за неоціненний приклад. У вступі він виправдовує діалогічний принцип тим, що в повсякденних розповідях слухач теж усякчас перебиває оповідача; щоб добра розповідь мала належну форму, треба цілий тиждень в усіх міських колах вести дискусію з приводу всіх «за» і «проти». В такому разі казус є результатом протиставлення двох оповідок із дзеркально відображеною структурою: в першій чоловік, le bon Tanié [добрий Таньє], що був зруйнував себе через палке кохання, десь у далеких краях доробився багатства, зрештою повертається, а кохана з крайньою зневагою ошукала його, в другій ідеться про жінку, нещасну мадемуазель де Лашо, з нею сталося те саме, вона пожертвувала своїм багатством, родиною, працездатністю і здоров'ям, щоб негідний коханий у мить її найбільшого успіху відкинув бідолашну аргументом: "Je ne vous aime plus" [«Я більше не люблю вас»]. Ці обидві історії можна було б розповісти — все залежить від оповідача — і як повчально-моральні при-

[1] *Jolles.* — 1929. — С. 158.

[2] Цьому відповідає аналіз «читача як казуїста» в романі Дідро. *Див.*: *Warning.* — 1975. — С. 467—493.

клади сліпої пристрасті і гидкої невдячності. Тільки їхнє протилежне підпорядкування виставляє казус на світло і втягує читача до зважування норм, яке ставить одне по одному під сумнів суспільну мораль (чи можна судити про характер людини на підставі єдиного вчинку?), людську природу (чи можна примусити до кохання, коли згасла пристрасть?) і божественну справедливість (чи не може провидіння зводити людей так, щоб вони були щасливі?). Наприкінці оповіді ці питання були поставлені в *regressus in infinitum* [безкінечну регресію], яку, зрештою, пронизує наскрізне запитання до опонентів (і до імпліцитного читача): "Mais mettez la main sur la conscience, et dites-moi, vous, monsieur l'apologiste des trompeurs et des infidèles, si vous prendriez le docteur de Toulouse pour votre ami?.. Vous hésitéz? Tout est dit"[1]. Казус, що, здається, стає дедалі нерозв'язніший для філософії моралі, можна вирішити у сфері практичної моралі — завдяки запитанню *ad personam* [особистому], що вважає сумління індивіда за нормодайну інстанцію.

У «Небожі Рамо», своєму філософському діалозі *par excellence*, Дідро відмовився від розв'язку вигаданого діалогу, що мав би вирішити конфлікт між інстанцією моральної умовності і аморальною природою людини через безпосереднє звернення до читача, що таким чином набув би статусу третьої інстанції. Саме в цьому й полягає вирішальна особливість цього тексту, про що й свідчить історія його інтерпретації. Цю історію можна найкоротшим шляхом пов'язати з моєю інтерпретацією[2], коли наголосити на інстанціях діалогічного мовлення, які беруть участь у грі. Поки вважати, що головна проблема тлумачення полягає в запитанні, за яким в обох героїв ховається сам Дідро як автор, антитезу *Moi* і *Lui* [*Я* і *Він*], філософа і музиканта, можна розв'язати на основі першої або другої інстанції розмови. Якщо ототожнити Дідро з *Я*, то в постаті *Він* назустріч філософському речникові енциклопедистів вийшло б утілення його ворога, а як мета діалогу постало б спростування доведеної до крайнощів аморальності небожа. Хоча справжню полеміку проти ворога Дідро в цьому тексті годі добачити, до ототожнення Дідро і *Moi*, нині навряд чи ще вдаються (крім хіба *P. Meyer* або *R. Desné*). Після Д. Морне в «Небожі Рамо» вбачають радше неусвідомлений діалог автора з самим собою, в якому зрілий філософ подолав свій давніший матеріалізм і запроваджує завдяки діалогу *Я* і *Воно* характерний внутрішній монолог сучасної лю-

---

[1] [«Але покладіть руку на серце і скажіть мені, пане апологете ошуканців і невірних, чи вважали б ви лікаря з Тулузи за свого приятеля?.. Ви вагаєтеся? Цим сказано все»]. *Diderot.* Œuvres romanesques, ред. H. Bénac. — Paris, 1951. — С. 812.

[2] Я з'ясував, що з моєю постановкою питання узгоджуються такі твори: *D. Mornet.* La véritable signification du N. de R. // Revue des deux mondes, 1927. — С. 881—908; *L. Trilling.* The Legacy of Sigmund Freud // Kenyon Review. — 1940. — С. 153 seq.; *J. Fabre.* Le neveau de Rameau. — Genève, 1950 (вступ до критичного видання); *P. Meyer.* The unity and structure of D's N. de R. // Criticism. — 1960; *J. Doolittle.* Rameau's Nephew. — Genf, 1960; *R. Laufer.* Structure et signification du N. de R. // Revue des Sciences humaines. — 1960. — С. 399—423; *L. G. Crocker.* Le N. de R., une expérience morale // Cahiers de l'Ass. Int. des Etudes Fr. — 1961. — С. 133—155; *G. May.* L'angoisse de l'échec et la génèse du N. de R. // Studies on Voltaire. — Т. 25. — 1963. — С. 493—507; *H. Josephs.* Diderot and the dialogue of gesture and language. — Princeton, 1963; *C. Sherman.* Diderot and the Art of Dialogue // Histoire des idées et critique littéraire. — Т. 156. — Genève, 1976; *M. Duchet, M. Launay.* Entretiens sur le N. de R. — Paris, 1967.

дини (*L. Trilling*), або створив «морального монстра» як можливість для генія здійснити акт самовизволення від власної детерміністичної філософії (*J. Fabre*).

Натомість Дж. Дулітл заперечував, що діалог між *Moi* і *Lui* слід бачити очима *Moi* й розуміти буквально сильнішу і набагато ближчу до Дідро мовну роль небожа. В такому разі «Небожа Рамо» треба було б розуміти як діалогічний процес, у якому оголошена на початку перевага першої інстанції мовлення над другою (граматично дистанційованою формою Він) мало-помалу набуває зворотного характеру: геніальний музикант і цинічний представник суспільної аморальності заганяє догматичного філософа і начебто представника чесноти в апорії, від яких наприкінці він може врятуватися лише в Діогеновій діжці[1]. Інтерпретації Дулітла можна протиставити думку Ж. Старобінскі, що розуміє діалектичну врівноваженість обох голосів та їхній «метакомізм» на основі зміненої форми сатири[2]. Голос *Lui* є об'єктом сатири, але не лишається ним, а підноситься як *persona inaequalis* [незрівнянна особа], яка часто обстоювала свої пороки і свою *ridiculum* [сміховинність], до свободи міркувань, які звертають проти суспільства сміх, бо ж перекручують ієрархію його вартостей; голос *Moi*, що як оповідач є суб'єктом сатири і передає розмову, відповідає на виклик сміхом і обуренням — афектами, породженими сатирою, — і знову відновлює рівновагу морального порядку, що опинилася під загрозою, а свободу міркувань, витрачену тут на просте наслідування, він спантеличує запитанням: "Qu'avez vous fait?" [«Що ви зробили?»], цим постулатом практичного розуму.

Цей скандал нерозв'язаної апорії у філософському діалозі Дідро дальша традиція інтерпретації намагається усунути. Згідно з нею вважали, що непримиренну протилежність *Moi* і *Lui* можна ліквідувати через позицію третьої інстанції, якщо підпорядкувати Дідро як автора його героєві. В такому разі «Небожа Рамо» можна читати як сатиру, в якій різні моральні вчення перевіряють реальністю; автор тоді б уже не був репрезентований у своїх персонажах, а поставав би супроти *Moi* і *Lui*, суб'єктів свого морального експерименту, на дедалі більшій іронічній відстані як відмежований третій, або оповідач (*L. Crocker*). Гіпотеза, що автор — це третій, який бере участь у розмові і за яким отак визнано, що він становить інстанцію істини, дає змогу програмувати, якою має бути роль читача. Вона відводить нас від неузгоджених позицій морального філософа і аморального музиканта і касує або — або некомунікативної ізоляції і паразитарного пристосування в розважливій іронії Дідро, тільки-но читач у ході діалогу спромагається визнати третій крок: "La bonne conscience du philosophe dialoguant détruite par la conscience déchirée du neveu, puis dépassée à son tour par la conscience supérieure du philosophe-écrivain" [«Чисте сумління філософа, що веде діалог, знищене роздвоєною свідомістю небожа, згодом і собі подоланою вищою свідомістю філософа-письменника»]. Якщо розуміти отак, тоді текст, на думку Р. Лауфера[3], ще навіть в інтенції Дідро відповідає коментареві в Гегелевій «Феноменології духу»!

---

[1] *J. Doolittle* (див. прим. 2, с. 333). — С. 121—126.

[2] *J. Starobinski*. Le dîner de Bertin // Politik und Hermeneutik. — T. VII. — С. 191—204.

[3] *R. Laufer*. Structure et signification du N. d. R. — С. 400.

Лишається тільки питання, яку, власне, позицію має зайняти вища свідомість філософа Дідро, бо в самому тексті цю позицію не сформульовано. Навряд чи вона тотожна з позицією Геґеля, якщо подумати, що між протиставленням *Moi* і *Lui* в «Небожі Рамо» і діалектичним подоланням *духу, що чужий сам собі*, яке Геґель пояснює цитатами з Дідро в перекладі Ґете, лежить поріг рецепції. Це знову-таки поріг між діалогом і дискурсом, між діалогічним протиставленням Просвітництва, яке простує вперед, і монологічною діалектикою вже завершеного Просвітництва: якщо Геґель підносить антагоністичних індивідів Дідро до постатей загальної діалектики історії, діалог переходить у розповідний дискурс «Феноменології», а протилежність позицій зникає на шляху духу до самого себе. Тільки зникнення діалогічних відносин *Moi* і *Lui* робить першу особу Дідро наївною, або чесною, а другу — роздертою, але *ясною самій собі* свідомістю й підносить трагізм небожа, що аж ніяк не є геніем, до страждань суспільства, яке ще не визнає своєї внутрішньої суперечності.

З цих історичних обставин для герменевтики випливає висновок, що притаманну «Небожеві Рамо» апорійну форму на кшталт сократичних діалогів треба визначити по-новому та інтерпретувати протилежність його позицій на відміну від їхнього зникнення в рецепції Геґеля[1]. Якщо вищу позицію автора поки що не слід використовувати, бо Дідро ще не мав у своєму розпорядженні нової, третьої інстанції в розумінні Геґелевої діалектики, годиться запитати, чи знову відкритий сократичний діалог не має своєї третьої інстанції в давній метафізиці істинного, доброго і прекрасного, що її *Moi* як філософ стверджує, а *Lui* як аморальний суб'єкт заперечує. Іронія автора полягала б тоді в потаємному намірі відновити платонівський діалог у його відкритій сократичній формі, щоб протиставити його філософському догматизмові, а надто Платоновій єдності доброго і прекрасного, причому сократична мовна роль дісталася б не моральному філософу, а його аморальному співрозмовникові.

Про розуміння сократичного діалогу з боку самого Дідро можна зробити певні висновки з його статті «Сократична філософія». Там незаперечну, хоч і несформульовану аналогію античного взірця з тогочасним Просвітництвом можна добачити в тому, що панівній філософії, яка переймалася передусім системою світу і явищами природи, Сократ протиставить вивчення моралі, а питання про справжнє щастя підносить до статусу найвищого об'єкта. Сократів поворот у філософії — це її стягування з химерних вершин умоглядної філософії ("il ramena sur la terre la philosophie égarée dans les régions du soleil" [«він повернув на землю філософію, що заблукала в сонячних сферах»]) на ґрунт життєвої практики і полісу ("sa philosophie n'était pas une affaire d'ostentation et de parade, mais de courage et de pratique" [«його філософія — це не показність і парад, а сміливість і практика»]). Сократичне Просвітництво реалізується в розмові з будь-якою людиною. Його улюбленим засобом є іронія та індукція: "un usage étonnant de l'ironie... qui dévoilait sans efforts le ridicule des opinions; de l'induction, qui de questions éloignées en questions éloignées, vous conduisait imperceptiblement l'aveu de la chose même qu'on niait"

[1] Процитовано за критичним виданням *J. Fabre* (Paris, 1950), а здебільшого — відповідно до історії рецепції — за перекладом Ґете у вид.: *D. Diderot*. Ästhetische Schriften, ред. F. Bassenge. — Berlin — Weimar, 1967. — С. 405—480.

[«дивовижне використання іронії... що розкриває без зусиль сміховинність поглядів; індукції, що від одних далеких питань до інших веде вас непомітно до визнання тієї самої речі, яку ви заперечували»]. Сократична іронія не полишає в спокої жодного упередження, не прикрашає ніякої суспільної інстанції і розкриває — як і небіж Рамо у своїх «пантомімах людського роду» (с. 476) folie [безумство] на всіх щаблях суспільства. Дідро запроваджує сократичну індукцію спершу в обхідних структурах пов'язаних запитань, а згодом у дивовижній метафорі світла описав її як пізнання істини, початок і кінець якої губляться в пітьмі:

"(Socrate) s'était aisément apperçu que la vérité est comme un fil qui part d'une extrémité des ténèbres et se perd de l'autre dans les ténèbres; et que dans toute question, la lumière s'accroît par degrés jusqu'à un certain terme placé sur la longueur du fil délié, au-delà duquel elle s'affaiblit peu à peu et s'éteint. Le philosophe est celui qui fait s'arrêter juste; le sophiste imprudent marche toujours, et s'égare lui-même et les autres : toute sa dialectique se résout en incertitudes » ("Encyclopédie". — T. XV. — C. 263).

[«(Сократ) без труднощів зрозумів, що істина — немов нитка, що йде з одного краю пітьми й губиться на другому краї пітьми і що в кожному питанні світло збільшується поступово аж до певної межі, розміщеної на довжині розмотаної нитки, і за тією межею світло мало-помалу тьмяніє і гасне. Філософ — це той, хто вміє одразу зупинитися, а нерозважливий софіст крокує далі, аж поки заблукає сам і зведе на манівці інших: уся його діалектика переходить у непевність»].

Це пояснення відкритості сократичного діалогу видається мені прикметним у багатьох аспектах. Антисистемна функція діалогу, що виявляється ще в обхідній структурі запитання, завдяки своїй подвійній відкритості загострюється і на початку, і в кінці. Істина постає як осередок нитки розмови, вона і не спирається на початок, і не реалізується в кінці. Чекати її від останньої відповіді — це ілюзія софістичної діалектики. Істина, вияву якої сприяє розмова, ситуаційно пов'язана, і тому її не можна поєднати з якимсь першим природженим знанням. Позаду пітьми, в якій губиться нитка розмови, спогадам, які шукають, уже не відкривається ніякий Платонів світ ідей. Новий сократичний діалог, що його підніс Дідро, вже не спирається на метафізичний зворотний зв'язок анамнезу. Зрештою Дідро відмовився від антиеристичної функції сократичного діалогу. В його поясненні, звичайно, не випадково бракує посилання на дружню розмову, яка найкраще може вдатися тоді, коли гру-запитань-і-відповідей супроводить переконаність у якомусь ще спільному попередньому порозумінні або коли цього порозуміння можна досягти через констатацію спільного невігластва. Сократичний діалог, відкритий французьким Просвітництвом, не може сподіватися ні на яке попереднє порозуміння зі своїми опонентами, це знову-таки суперечка, в якій погляди опонента можна знищити, це не дружня розмова, спрямована лише на незнання іншого.

Моє твердження, що в «Небожі Рамо» саме антифілософ, *Lui* як аморальний суб'єкт, а не філософ, *Moi* як моральний ідеаліст, перебирає на себе сократичну мовну роль, на перший погляд, може видатися несподі-

ваним, крім того, передусім і здебільшого тільки *Moi* намагається вдавати вищість запитувача. І все-таки запровадження небожа, опис його зовнішності, характеристика його особистості та її впливу постійно пробуджують у читача сократичні ремінісценції, які підтверджують власне діалог тією мірою, якою негідний опонент дедалі глибше заганяє в апорії зарозумілого філософа. Вже саме місце й випадковий привід зустрічі: лава в Пале-Роялі, а далі кав'ярня *"Café de la Régence"* як зупинки філософа на прогулянці — становлять квазіперипатетичні рамки для розмови, яку мимохіть спровокував небіж. І чинить це — знову-таки цілком посократівському — з першою-ліпшою темою, яка годиться для спостерігача шахіста, й немов ловить філософа на слові, що спершу кокетував із легковажністю свого духу: «Отже, він хоче дотримуватися першої ідеї, яка з'явиться, байдуже, мудрої чи дурної... Мої думки — це мої дівки» (с. 405). Тут ми маємо одну з найкращих метафор для відкритого діалогу, спершу призначену тільки для монологу філософа, а потім використану для несподіваної інверсії розмовних позицій: саме *Lui* йтиме за своїми думками, «як за своїми дівчатами», і завжди покидатиме їх, тим часом *Moi* вдаватиметься до своїх наперед сформованих ідей і догматично захищатиме їх. *Дивовижна постать* небожа навіть зовні має дві риси традиційної постаті Сократа: бороду, Силенове черево і бридке обличчя (с. 408). Його характер вражає філософа передусім незвичайним «поєднанням великодушності і ницості, людського розуму і безглуздя... почесного й непочесного», а потім своєю сократично-провокаційною відвертістю (паресією): «...бо розповів, не вихваляючись, які добрі риси дала йому природа і — не соромлячись — які погані (с. 405—406).

До сократичного взірця небіж найближче підходить там, де *Moi volens nolens* признається, чому він *такого оригінала* не завжди може цінувати, проте в суспільстві, яке внаслідок виховання й походження зашкарубло в умовностях, його повинні вважати за корисного:

«Коли такий з'являється десь у суспільстві, він править за дрібку розчини, що піднімає геть усе і кожній окремій частині повертає її природну індивідуальність. Він струшує, він ворушить, висловлює похвалу чи догану, оприлюднює правду, виявляє чесних людей, викриває пройдисвіта, прислухається до розважливого і класифікує людей». (С. 407).

Тут античний образ електричного ската, з яким Менон (80а) порівнює сократичне мистецтво, що спантеличує іншого і спонукає його признатися в своєму незнанні, найдивовижнішим способом перетворюється в сучасний елемент — образ розчини! Таким чином небіж Рамо виразно поставлений на сократову позицію маєвтичного ведення розмов. Він, крім того, як і сам Сократ, завжди наполягає, що сам нічого не знає[1], в і розмові *de facto* виконує роль акушерки, яка тут, на відміну від Сократового взірця, здебільшого вимагає, щоб упередженість іншого була розхитана складними відповідями на його часто прості запитання. Дідро сам зробив

[1] С. 409: «...але я не знаю ніякої оповідки, бо я нічого не знаю»; с. 415: «Ви знаєте, що я неосвічений, безумний, дурний, безсоромний, шахраюватий, ненажерливий»; с. 426: «...ви наставляєте... і нічого про це не знаєте? Він: Та ні, Господи. Саме тому їм набагато гірше, ніж мені, бо їм треба вчитися, треба розуміти».

порівняння з Сократовим акушером і вставив його у важливе місце свого діалогу. На останнє запитання філософа до небожа Рамо: «Але, маючи стільки здібностей, чому ви не спробуєте взятися до якоїсь доброї роботи?» (с. 471) — відповідає виставою — пантомімою невдалої допомоги під час пологів:

«Уявіть собі лихого чоловіка, якому наказують, якого просять, і він без підготовки починає розмову, сповнену гніву, співчуття, ненависті й любові. Він витончено, напрочуд правдиво описує характери. А потім додає: «Ось, я думаю, слушна картина. Слухайте. Всі бачили, що робить повитуха, коли спричиняє та посилює біль і швидко дістає дитину. Якби я був сам, узяв перо і надумав писати, я б кусав собі нігті й морщив лоба. Слухняний рабе, добрий вечір! Бога немає. Мені здавалося, я маю геніальність, а в кінці рядка я читаю, що я дурний, дурний, дурний. Але як має почуватися людина, як має підноситись, думати, зображувати силу, коли їй доводиться спілкуватись із людьми такими, якими вони є і від яких слід чекати чогось, щоб жити?» (С. 472).

Обидві відомі Сократові ремінісценції — електричний скат (або розчина) і акушер — обрамлюють мовну роль небожа Рамо, звичайно, не випадково. Якщо поставитися до них серйозніше, ніж досі[1], тож питання, чому Дідро відродив сократичний діалог, слід поставити по-новому.

Якщо сократична мовна роль небожа така виразна і її починають і закінчують уже названі *loci classici* [класичні місця] маєвтики, чи не слід і діалектичний зміст його промов, а отже, і його особисту участь, трагічний аспект його ролі розуміти з горизонту античного взірця? З такого погляду інтерпретація Дулітла набуває ваги, згідно з нею початково награна вищість *Moi* над *Lui* в процесі розмови набуває зворотного характеру, тож ми схильні дедалі менше ототожнювати *Moi* з думками Дідро, а *Lui* — дедалі більше. Філософ, що спершу — відповідно до свого ремесла — вимагає собі традиційної переваги запитувань, у діалозі Дідро віддає щораз більше власне сократичну, тобто маєвтичну мовну роль своєму опонентові, що здебільшого тільки відповідає і водночас може загнати філософа в апорії. Антифілософ дедалі більше засвідчує себе як сократична інстанція діалогу, бо йому доручено *видобувати істину*, розхитувати філософський догматизм, на якому — цілком несократично — наполягає його партнер у розмові, й віртуозно розкрити йому весь суспільний світ як маскарад.

Сократичним у цьому відродженому Сократі французького Просвітництва є тільки функція, а не характер і спосіб маєвтики. Адже небіж тріумфує не так у грі запитань і відповідей, як у геніальності пантоміми, яку він зображує, бо йому доручено відмовитися від своєї індивідуальності на користь безмежного розмаїття «чужих голосів». Тож у діалозі Дідро *пантоміма жебрака* наприкінці постає як *великий важіль землі* (с. 477), довершений інструмент, що репрезентує ближнього в його іншості й водночас розкриває його роль у суспільному маскараді. Чотири рази

---

[1] *H. Joseps* (*див.* прим. 16, с. 127 seq.) хотів би бачити *Moi* і в ролі акушера й інтерпретує задля цього цей самий уступ (с. 472) так, наче оці слова: *"voilà ce que c'est que de trouver un accoucheur qui sait irriter..."* — стосуються *Moi*. Проте в контексті *accoucheur* пов'язаний із попередньою пантомімою, в якій сам *Lui* зображував «народження думки», допомагаючи йому ударами кулаків по голові.

згадуючи в тексті і щоразу багатше інсценізуючи *пантоміму людського роду* (с. 476), Дідро в «Небожі Рамо» переступає рамки діалогічної форми оновленого сократичного діалогу і йде до поліфонії Менілової сатири. Її функція на цій сучасній вершині жанру полягає в поверненні «кожній окремій частині її природної індивідуальності» (с. 407), а отже, й викритті суспільного устрою як рольової гри невизнаної залежності. А те, що ці функції збагнув якраз аморальний суб'єкт, а не філософ-моралість, чий обов'язок, власне, мав би полягати в цьому, належить до іронічної інверсії Платонової метафізики, що є провідною темою діалогу.

Хоч який далекий небіж, зображений у творі Дідро як геній пантоміми, від античного Сократа, в одному суттєвому аспекті він дуже близький до нього: як і Сократ, що не сам висловлює істину, а дає змогу іншому знайти її в собі («Допомагати під час пологів мене зобов'язує Бог, натомість забороняє виховувати» («Теєтет», 150с), небіж не спромагається бути творчим, не виготовляє жодного власного витвору, а тільки завдяки досконалому наслідуванню робить прозорим витвір іншого. Та якщо для античного Сократа його обмеженість функцією допомоги під час пологів видається самоочевидною (відповідно до підпорядкування поезису пізнанню?), його сучасне втілення страждає від усвідомлення, що він сам, на відміну від свого дядька Рамо, — не творчий «геній», а тільки оригінал. Не хто інший, як Г. Дікман, що на одному колоквіумі в Шонді-інституті страждання небожа через те, «що він може тільки вдавати людину, якою хотів би бути», інтерпретував як частину його трагізму, натомість друга частина — «нездатність небожа стати особистістю»[1]. Тому *страждання небожа* якраз і не є — або ще не є — стражданнями з приводу стану суспільства, яке він експлуатує як паразит і про яке з цинічною слушністю може сказати, що хоче, щоб воно й було саме таким. Його страждання — передусім усвідомлення, що він — нереалізований геній, незадоволення своїм умінням бути ніким, ненастанною потребою вдаватися до гри чи то в естетичній сфері, чи то в моральній, бо небіж не здатний ані творити, як «видатний Рамо», що його через те він ненавидить, ані самому стати одним з тих великих негідників, яких він так досконало наслідує.

Трагізм небожа полягає ось у чому: він бачить поріг, який повинен переступити, і не здатний цього вчинити, — поріг в естетичній сфері між античним принципом наслідування і сучасним принципом творчості, а також поріг у моральній сфері, який можна визначити питанням: як можна обґрунтувати постулат слушних дій, не покликаючись на природжені ідеї істини, добра і краси. Від діалогу, який *Moi* і *Lui* провадять перед цим порогом (адже «Небіж Рамо» постає і як пороговий діалог у традиції Менілової сатири), годі сподіватися, що він уже сформулював питання так, як їх поставлять за тим порогом, тобто з позиції німецького ідеалізму. Для *Moi* питання, яке робить для нього таким тривожним існування *Lui*, звучить ще й так: «Як воно стається, що з таким тонким витонченим чуттям, із такою великою чутливістю до краси музичного мистецтва я можу

[1] Процитовано за протоколами цього колоквіуму від. 13 червня 1969 р., с. 29 seq. (Згодом вони вийшли у вид.: Diderot und die Aufklärung // Wolfenbütteler Forschungen. — T. 10. — München, 1980. — C. 161—194; тут: с. 182).

бути таким сліпим до моральної краси, таким нечутливим до принад чесноти"?» (с. 465).

Це питання повертається, але в іншій формі, в *décousu de la conversation*, у незв'язній частині розмови, серед несподіваної послідовності початих, перерваних, знову підхоплених і все-таки не закінчених тем, супротивних відступів і розсипаних пантомімних сцен. Його можна вважати за провідне запитання «Небожа Рамо», порушене, щоб відмовити читачеві у відповіді і втягти його таким чином в апорію, поширену на всі сфери, яких торкнувся діалог: суспільство і справедливість, мистецтво і мораль, виховання і життєве щастя, людську природу і теодицею. Ця суперечність, що в прогресивному новому часі прориває між естетичним і моральним, — розхитаний, загнаний в апорію засновок Платонової метафізики, що вся краса гарна тільки тому, що пов'язана з добром, що всяку насолоду красою, не спрямовану на вдосконалення душі, слід відкинути і що слід віддавати перевагу стражданням від несправедливості, а не чиненню несправедливості. Я скористався формулюванням із діалогу «Горгій» (474 d—e, 503 a, 482 b), запропонованим там під час спростування слів Калікла, що як античний амораліст найближче стоїть до небожа Дідро[1]. Текст Дідро можна безпосередньо інтерпретувати як дальший розвиток Платонового діалогу після скасування його ідеалістичних засновків. Сучасного аморалісга, що на запитання про причини його нечутливості до повабу чесноти гостро відповідає: «Мабуть, тому, що для чесноти має бути чуття, якого я не маю» (с. 465), філософ у діалозі вже не може спростувати. Але, з другого боку, над його моральним ідеалізмом не може взяти гору й матеріалізм небожа, що тільки на перший погляд заявляє, вслід за Каліклом, що природні права — це права сильнішого і кращого, які вищі від закону і звичаю як інституцій, призначених для захисту слабких («Горгій», 483). Адже Каліклове ототожнення сильнішого з кращим і шляхетнішим у діалозі Дідро не тільки стає предметом саркастичного висміювання з боку паразита, а й постає як ілюзія внаслідок з'ясування, що аморальна пантоміма в сократичній функції відбувається на всіх щаблях суспільної ієрархії. Дідро, оновивши відкриту форму платонівського діалогу, щоб вести боротьбу проти закритої системи Платонової тріади істини, краси і добра, в постатях *Моі* і *Lui* зображує протилежність ідеалістичної і матеріалістичної позицій як останню, нерозв'язну апорію. Завдяки цьому найвиразніше проступає тема поновому побаченої інтерференції естетичного і морального, і далі на основі одного з дратливих уступів я покажу, що вона є провідною ниткою.

Тема *геніальної людини*, порушена ще під час гри в шахи на початку розмови, внаслідок запитання до дядька: *«Тож вона не робить вам ніякого добра?»* — підноситься від особистої до загальної проблеми: «Вона, звичайно, не знає, чи робить кому-небудь добро» (с. 409). Хоча небіж перед тим у грі в шахи, як і в поезії, ораторському мистецтві та музиці, прагне стверджувати, що існування генія можна виправдати лише коштом пересічності, він каже ці слова тільки задля *справжньої мудрості для нашого спокою*, ідеалу пересічного, поміркованого буржуазного існування:

[1] На це вказано у вид.: *D. O'Gorman*. Diderot the satirist. — Toronto, 1971. — C. 93.

«...надто я ціную в геніальних людях те, що вони придатні лише для однієї сфери, а за її межами — ні до чого. Вони не знають, що означає бути громадянином, батьком, матір'ю, братом і другом. Між нами, треба бути цілком подібними до них, проте не прагнути мати спільне сім'я. Його треба давати людям, а геніальним людям — ні». (С. 409).

Генія, що естетично незамінний, годі виправдати морально, і ця теза, хоч як парадоксально, виходить із вуст аморалісга. Філософ одразу реагує особистим запитанням («Отже, вас опанувала страшенна ненависть до геніїв?»), що тут, як і згодом, приховує його збентеженість із приводу власної відповіді. Потім *Моі* береться виправдати генія, і ця спроба малопомалу спонукає його до несподіваної філософії історії. Геніальна людина, що бичує якусь звичайну помилку, згодом має бути вшанована: «Сократ чи суд, що дав йому цикуту, — хто з них обох тепер позбавлений честі?» (С. 410) *Lui* може протиставити філософу багато складних запитань: «Невже це допомогло йому? Невже він через це менше проклятий? Невже від цього його смертний вирок виконали не повною мірою? Хіба він не лишився назавжди громадянином-баламутом, що, знехтувавши поганий закон, спонукав дурнів нехтувати добрі?». Тривалий вплив істини, для якої геній проклав шлях, — невеличка втіха, але аж ніяк не справедлива компенсація за особисто пережиту несправедливість. Небіж поглядає на сучасність і стає адвокатом спокою і порядку, нехай навіть коштом істини; філософ дивиться на майбутнє і намагається в процесі прогресивного розвитку суспільства ліквідувати розбіжність між геніем і суспільством. Ця протилежність увиразнюється казуїстичним запитанням: «Чому ви тепер віддали б перевагу: щоб Расин був доброю людиною... й більш нічим, або щоб він був пронозуватим, зрадливим, честолюбним, заздрісним, але написав «Андромаху»?» (с. 411). Цей казус, що доводить до конфлікту норми краси і добра, піднісся до рівня теодицеї, проте не знайшов його розв'язку. Знову-таки саме *Lui* — всупереч своєму ставленню до музики — надумав пожертвувати красою мистецтва задля доброго життя, насолоджуватись яким можна повною мірою. З другого боку, *Моі*, думаючи про казус генія, що існує коштом зла, доходить до твердження про приховану мудрість у плані природи, яке вказує на згадувану в Канта і Гегеля теорію хитрощів природи: «Думаймо про добробут людського роду, а коли ми для цього не досить великі, вибачмо принаймні природі, що вона мудріша за нас» (с. 413). На думку *Lui*, філософський постулат, що претензію індивіда на щастя слід обмежувати турботою про добробут людського роду і його майбутнє, зсуває проблему тільки в напрямі природи: «Та якщо природа не менш могутня, ніж мудра, чому вона не зробить цих людей не менш добрими, ніж великими?» (С. 413). Відповідь філософа знову повертає до абстрактного ідеалізму: «Якби тут усе було чудове, не було б нічого Чудового». Ці слова провокують *Lui* до найсильнішого аргументу проти старої метафізики: «На мою думку, найкращий порядок речей — завжди той, до якого належу і я, і нехай чорти забирають кращий світ, якщо я не буду в ньому». Отже, перший раунд діалогу закінчується відвертою суперечністю ідеалістичного і матеріалістичного поглядів. Небіж, що нічого не тямить у філософії, засвідчує, що як адвокат конкретних інтересів індивіда він доріс до морального філософа, що застряг у своїх намаганнях виправдати розбіжність між мистец-

твом і мораллю, генієм і суспільством. Діалектичний розв'язок цієї суперечності вочевидь ще не став заповіддю для Дідро: відповіддю на провокацію французького Просвітництва стала філософія історії німецького ідеалізму в Канта, Гегеля і Фіхте.

Початкова вищість мовної ролі *Моі* в процесі діалогу стає вкрай розхитана, коли його зарозуміле запитання: «Чи відоме вам це чуття?» (С. 418) — зачіпає в *Lui* те, чого ми від нього не сподівалися: вразливе чуття власної гідності, яке починає боронитися. Тут небіж обертає проти самого себе, а водночас і проти суспільства ганебний досвід, що він змушений жити як паразит у домі Бертенів. Його внутрішня суперечливість формально виявляється в діалозі, вставленому в розмову. *Lui* іронічно звертає до власної особи запитання про аморальність успіхів у суспільстві: «Що, невже ти не повинен лестити, як інші, не повинен брехати, присягати і кривоприсягати, обіцяти й дотримуватись або не дотримуватись обіцянок, як інші?» (С. 418). Таким чином він не в одному аспекті починає суперечити сам собі. Скажімо, коли спершу вимагає права, щоб до нього ставились, «як до інших», а потім наполягає, що він своєрідний і незамінний для товариства, яке збирається в домі Бертенів, проте, вигаяючи, до нього поставились, «як до інших» (с. 417). Він розповідає про своє нещастя з украй задоволеним виглядом, із комічним заломленням, що той самий Рамо, який свою поведінку паразита цілком націлює на сприятливі нагоди, а до критерію своєї моралі хотів піднести лише корисне, за столом сам спростовує цей принцип, пожертвувавши ним задля ризикованого дотепу[1]. Те, що згодом небіж прикрашає цю «помилку», кажучи, мовляв, утратив усе, бо єдиний раз виявив *«трохи дотепності»*, ще більшою мірою перетворює його «переступ» у свідчення непокірності естетичного, що в нездоланному пориві до гострих дотепів немов помщається принципові корисного. Зрештою небіж, відхиливши пропозицію філософа скоритися, доходить до суперечності, яку й сам помічає, що під час пригоди в Бертенів у ньому прокинулося чуття «певної гідності, тісно пов'язане з людською природою», хоч іншого разу він запевняв, що «мені нічого не коштує бути яким завгодно ницим». (с. 417). Пантоміма спокушання молодесенької дівчини з буржуазного середовища, в якій він представляє ницого Рамо з його невикористаним обдаруванням до лестощів, виводить філософа з рівноваги, бо й він себе ловить тепер на суперечності:

«Я слухав його, а коли він виконав сцену спокушання і одурив юну дівчину, я відчув, як мене розривають два протилежні почуття: я не знав, чи мені слід піддатися прагненню розсміятись, а чи потягу до зневаги. Я страждав... Я був приголомшений такою вправністю й такою ницістю, такими слушними і знову-таки хибними думками, таким цілковитим перекрученням чутливості, такою довершеною мерзенністю і такою рідкісною щирістю»». (с. 420).

Протилежним імпульсом, що його «разів двадцять спонукав вибухнути сміхом», а тому щоразу змушує й розсердитися, є конфлікт між есте-

[1] Тут я дотримуюся інтерпретації *J. Starobinski* (див. прим. 2, с. 334). — С. 197 seq.

тичним впливом і моральним обуренням: гнів свідчить про подив, у якому не признаються. Ця апорія, що, на відміну від сократичної, запроваджена як суто афективна, не приводить філософа до жодної думки, яка давала б розв'язок, і тому він може лише запропонувати змінити тему розмови: «Він: Але що в такому разі ви мені порадите? Я: Розмовляти про щось інше. Бідолаха! До якого занедбаного стану я докотився чи довели мене!» (С. 420). Як і після зображення риторики присяжного спокусника, в одному з дальших кульмінаційних пунктів діалогу — демонстрації крайнього зла у випадку авіньйонського відступника, — тема розмови уривається і настає (тільки в цих двох уступах) мовчанка, порозуміння в моральній сфері стає неможливим і з'являється загроза, що спілкування припиниться, тож розмова уникає цієї загрози завдяки поверненню до естетичної сфери: «Людська присутність почала ставати для мене нестерпною, до якогось страхітливого вчинку, до моторошного злочину ставляться так само, як знавець малярства або поезії — до краси неоціненного твору» (с. 456). Отож після пауз унаслідок крайньої аморальності, яку обстоює *Lui* і якій *Moi* вже не може нічого протиставити, спираючись на аргументи розуму, розмова двічі повертає до протилежної теми — неперевершеної краси музики. В цьому аспекті крайнощів досягають доказами тріумфу нової італійської опери над французьким музичним стилем «божественного Люлі» і «любого дядечка» (с. 458).

Пророцтво їхньої щораз ближчої загибелі спонукає небожа до найвищої метафорики, його уславленого симбіозу Платонової тріади і християнської потрійності. *Царство природи*, що, як невідомий бог, стає на бік місцевого бога, щоб повалити його, не проливши крові, означає для *Lui* — як «царство моєї триєдиності» — не що інше, як «істину, що є Отцем і засвідчує добро, що є Сином, від якого походить краса, що є Духом Святим». Ось чого вимагає тепер *Lui* для естетичного: «істина, добро і краса мають свої привілеї», які він раніше заперечував для моралі! Гегель найцікавіше виправив прикрість цього дивного повернення до Платонової метафізики. Теоретичну легітимацію нової музики як "imitation des accents de la passion ou des phémomènes de la nature" [«наслідування акцентів пристрасті або природних феноменів»] Дідро супроводить практичним поясненням, що безперечно йде слідом цілої оперної вистави. Те, що виконує небіж у цьому кульмінаційному пункті пантомімічного мистецтва, так зачаровує *Moi*, що він знову опиняється в апорійному роздвоєнні своєї душі: «Він опанував наші душі, змусивши їх витати в найдивовижнішому стані, який я відчував коли-небудь... Я був зворушений і сповнений співчуття, і все-таки до цього почуття долучилася й нотка сміховинності й відбирала в нього силу поважності» (с. 462). Там, де подиву філософа вже не суперечить моральне обурення, до почуттів домішується співчуття, а водночас і ґран сміховинності. Невисловленою причиною є виражені в пантомімі під час останнього раунду розмови з самовдоволеним філософом страждання, до яких призвів сам характер персонажа.

Яким, власне, відкритим є діалогічний процес відновленої в творчості Дідро сократичної розмови наприкінці «Небожа Рамо»? Одразу стають очевидні ґанджі незворотного потоку аргументації, стрибкоподібна послідовність окремих, згаданих лише раз і повторюваних тем, а передусім безперечний намір не ліквідувати протилежність позицій і не об'єднати

їх завдяки цілеспрямованій грі відповідей і запитань у якомусь новому, вищому погляді на ситуацію, а до краю загострити ту протилежність у формі апорій. Із протиставленням мовних партнерів пов'язане й щось інше: з розмиванням провідної переваги запитувача співрозмовники дедалі більшою мірою вростають у тверді рамки іншого співвідношення ролей, які надають їхнім характерам виразнішого особистого профілю, ніж надавала проста репрезентація ідеологічних позицій. Небіж, представлений як сучасний Протей («ніщо не є таким несхожим на нього, як він сам», с. 406), виграє завдяки суперечності самому собі, бо він — роздратований запитаннями філософа — без страху зберігає власну послідовність («Хіба не правда, пане філософе, я завжди той самий?», с. 480). Філософ, що як вірний власним принципам мораліст прагне послідовно обстоювати свою позицію, завдяки своєму непокірному співрозмовникові не раз — найнесподіваніше під час запитання про історичну користь від генія (с. 410 seq.) і після мимовільної пантоміми суспільства (с. 477) — був змушений удаватися до сміливих міркувань. Остання суперечка спалахує з приводу питання про теодицею:

«Я: природа кожного призначила для того, що він завдасть собі клопоту робити. Він: Але часто помиляється. Що стосується мене, я дивлюся на земні речі не з такої висоти, де все видається однаковим... як на мене, коли людина не має завжди чого-небудь поїсти... І тоді те вимушене становище, в яке нас заганяє нужда, найгірше. Нужденна людина не ходить, як інші люди: вона стрибає, плазує, горбиться, тягнеться й животіє, вигадуючи та виконуючи різні пози» (с. 476).

Погляди *Moi* і *Lui* знову несподівано схрещуються в протиставленні їхніх мовних ролей. Антифілософ, що не хоче поглядати на речі зверху, все-таки доходить — він чудово розуміється на пантомімах — до цілком філософської критики природного порядку: природа несправедливо розподілила свої блага й довела нужденних людей до скрути, тож він у житті, немов на сцені, змушений прибирати на сцені різних поз і танцювати свої пантоміми. Належність цих думок *Lui* і його наступного пантомімного виступу до потенціалу критики визнав цього разу саме *Moi*, що досі був адвокатом наявного порядку речей. Він узагальнює ті думки тезою: «Хто потребує іншого, той нужденний і стає в певну позу», і висновує звідси, що сучасне суспільство загалом — це система непомітних залежностей, від яких не може бути вільним навіть суверен: «Перед своєю коханою король прибирає певну позу, а перед Богом ступає перший крок пантоміми... Справді, те, що я назвав пантомімою злидаря — це великий важіль землі. Кожен має свого Бертена» (с. 477). Коли *Lui* зауважує на ці слова: «Це втішає мене», здається, ніби нарешті досягнено погляду, який поділяють обидва співрозмовники і який, піднявшись понад апоріями діалогу, може привести до якогось розв'язку. Але *Moi* однаково одразу знову зрікається своєї сміливої спроби, коли, згадавши про Діогена, що «глузував з потреб», хоче виправдати себе як філософа перед лицем загальнолюдської пантоміми. *Lui* може тільки дедалі більше заганяти його в куток, крок за кроком ставлячи під сумнів брак потреб у *redivivus* [воскреслого] Діогена, аж поки доходить до останньої, фатальної дилеми:

«Він: Але ж трапляється, що красу хтось уже привласнив, а цинік не може чекати. Я: Тож він пішов у свою діжку і намагався довести, що вона не потрібна. Він: І ви радите мені наслідувати його? Я: Я б помер, якби це не було кращим, ніж плазувати, не дбати про себе й ганьбитися. Він: Але ж я потребую м'якого ліжка, доброго столу, теплого одягу взимку, прохолодного одягу влітку, спокою, грошей і багато інших речей, які волів би отримати завдяки прихильності до себе, а не заробляти працею» (с. 479).

Морального ідеаліста, змушеного визнати як *ultima ratio* самовдоволеність у діжці, наприкінці діалогу загнано на крайню позицію, що видається не менш гротескною, ніж *ultima ratio* аморалісга, що цурається всякої праці й доходить до того, що для задоволення власних матеріальних потреб сватає власну дружину й на одному подиху оплакує її передчасну смерть. Отже, Дідро закінчує свій діалог відвертою суперечністю знову висвітлених і сатирично зображених у дусі Меніпа — у викривальних пантомімах — протилежних позицій античної моральної філософії. Цю останню антитезу *Moi* і *Lui* цілком можна інтерпретувати як гротескне скасування етичного ідеалу sibi constare [бути вірним собі], що пронизує діалог як лейтмотив і відображений навіть в останньому реченні небожа, яке іронічно підсумовує відкритий кінець: "Rira bien qui rira le dernier" [«Добре сміється той, хто сміється останнім»].

Дуже рідко реконструкція прочитання відомого тексту не менш відомим читачем може бути такою цікавою з позиції герменевтики, як у випадку рецепції «Небожа Рамо» в Гегеля. Незвичайне зачарування, яке справляв посмертно опублікований текст на таких читачів, як Шилер і Гете (а згодом і на Маркса та Фройда, якщо назвати лише кілька прізвищ), підтверджується і у випадку Гегеля, що одразу згадав про читання цього тексту у своїй тільки-но написаній «Феноменології духу». Він буквально інкорпорував цей текст, бо не тільки подав три прикметні цитати з перекладу Гете (почасти дослівно, почасти в зміненій формі, виділивши лапками, але все-таки не згадуючи Дідро, хоча тільки йому належить честь, що його процитовано у «Феноменології духу»!), а передусім засвідчив піднесення *Moi* і *Lui* до постатей свідомості в загальній діалектиці духу та історії. Той, хто тільки вміє або нарікати на частковість і насильство такого методу поводження з текстом, або відкидати його як «нерозуміння» намірів Дідро, недобачає Гегелевого філософського застосування в тому, чим воно не хоче й не може бути: у філологічній інтерпретації, в якій ідеться про реконструкцію значення, яке можна приписувати текстові в його первісному історичному контексті. Натомість можна довести, що Гегель, попри разючу частковість своїх вихоплених трьох цитат, тлумачив увесь текст Дідро, а його розуміння безперечно було адекватним не першому історичному контекстові французьких сучасників 1774 р., а звичайно, пізнішому історичному контексту німецького ідеалізму 1805 р. Тому оте начебто нерозуміння виявляється взірцевим прикладом продуктивної і водночас нормотворчої рецепції (я віддаю перевагу цьому формулюванню, а не так званому «плідному нерозумінню», бо воно пов'язане ще й з естетикою ідентичності).

Значення «Небожа Рамо» поміж літератури, яку читав Гегель, виявляється в тому, щó саме він переніс до «Феноменології духу»: там

з'являються (в розділі «Дух, чужий сам собі. Культура») *Moi* і *Lui* як постаті *чесної* і *розірваної свідомостей*, обід у Бертенів як пояснення *розбещеності, що поділяє багатство з клієнтами*[1], музична пантоміма — як мова розірваності, здатна розкрити *«перекручену діяльність усього реального світу»* (с. 361), *самовідчужений дух* небожа — як вищий від філософа *дух культури* і, нарешті, падіння кумира — як одержана без боротьби перемога *чистого розуміння* над забобоном (с. 373). Ці запозичення у «Феноменології» Гегеля, як довів Жан Іполіт[2], слід діалектично розуміти і як моменти повернення самовідчуженого духу до самого себе, і як (історично наскрізь здатні до конкретизації) моменти історичної реальності — закінчення французького Просвітництва революцією 1789 р. З другого боку, вони й самі інтерпретують діалог Дідро з нової перспективи, яку вможливила тільки пізніша в часі позиція. Гегель, читаючи та інтерпретуючи текст свого попередника в такій лапідарно скороченій і водночас оновленій формі, долучає до «Небожа Рамо» значення, якого, безперечно, ще не міг бачити Дідро. Тому значення тексту для Гегеля — це все-таки суто суб'єктивне, довільно взяте запозичення для пізнішої праці. Воно є об'єктивною, відкрито визнаною тут конкретизацією значення, якого набув давніший твір завдяки Гегелевій нормодайній інтерпретації, якої вже не можна знехтувати, і міг набути його тільки тому, що, за словами В. Бен'яміна, «зробив усвідомленою критичну констеляцію, в якій містяться саме цей фрагмент минувшини і ця сучасність»[3].

Значення певного тексту для пізнішої доби в порівнянні з його значенням для доби, коли він з'явився, може збагатитися додатковими відтінками розуміння, проте коштом утрат. У нашому випадку при реконструкції Гегелевого читання слід запитати, чи діалектичний розв'язок, до якого у «Феноменології духу» були приведені непримирені позиції *Moi* і *Lui*, зберіг або усунув розгортання особистості й відкриті діалогічні відносини, що характеризують *Moi* і *Lui* в тексті Дідро. Отже, проблема рецепції тут теж історична і герменевтична як випадок касування діалогічного принципу у знову монологічно поданому дискурсі цікавої філософії, що розуміла себе як відродження діалектики, а тому цілком могла претендувати на збереження поліфонії голосів сократичного діалогу в науці сприйняття, що здійснює процес самоусвідомлення.

Першу цитату з Дідро Гегель використовує для пояснення уявлення про культуру *необхідним відчуженням природного буття* (с. 338). Індивід набуває культури спершу в *касуванні природного Я*, а отже, не в *особливості природи*, і для цього Гегель уперше вживає німецьке слово *Art* замість французького *espèce*:

«Окремість природи, що стає метою і змістом, є чимсь *безсилим* і *нереальним*; це *вид*, що докладає марних і сміховинних зусиль, аби утвер-

---

[1] Phänomenologie des Geistes, ред. J. Hoffmeister. — Leipzig, 1949 (Der Philosophischen Bibliotek, Band 114). — С. 369 (Цитати та номери сторінок із «Феноменології духу» подано за вид.: *Гегель Г. В. Ф.* Феноменологія духу, переклад П. Таращука. — К.: Основи, 2004; в даному випадку це с. 356. — *Перекл.*).

[2] *Jean Hyppolite*. Génèse et structure de la phénoménologie de l'esprit de Hegel. — Paris, 1946 (перевид. 1967). — Ч. V. — Розд. 3—4, надто с. 375, 398 seq., 401, 415, 420.

[3] Цитовано за вид.: "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker" // *Benjamin*. — 1980. — II. — 2.

дитись як витвір... ота *начебто індивідуальність якраз і є тільки припущеним* існуванням, яке в цьому світі, де реальність має тільки те, що відчужується від себе, не має постійного місця. Через те *припущене* править тільки за те, чим воно є, — за вид. Вид — не те саме, що *espèce*, «це найстрашніше з усіх прізвиськ, бо воно означає пересічність і виражає найвищий ступінь зневаги» (с. 338).

Гегель знову використовує значення французького слова *espèce* (яке від 1740 р. поширилось у зневажливому значенні: "une pauvre espèce d'homme" [«нікчема»], бо німецьке слово *Art* надає цьому значенню «відтінок чесності». Гегель, власне, прагнув цим зневажливим прізвиськом принизити природне Я як некультурне. Потаємний сенс цієї цитати стає зрозумілим тільки тоді, коли подумати, що в словах небожа така зневажлива пересічність *espèce* контрастує з ідеалом довершеності, про який навряд чи дає змогу думати Гегелеве уявлення про індивіда і культуру: довершеною розбещеністю аморалісга. Бо в цитованому уступі в Дідро далі йде: «Великий нікчема — це великий нікчема, але аж ніяк не вид [*espèce*]. Якби я, вдавшись до виховання, став би поперек дороги своєму синову, він змарнував би свої найкращі роки, перше ніж батьківська риса знову повноправно запанувала б у ньому й довела його до досконалої розбещеності, до якої дійшов я» (с. 466). Звичайно, отак цинічно заявлену аморальність у Гегелевому контексті годі було б інтерпретувати як умову культури індивіда, і все-таки ця цитата ретроспективно *дає змогу визнати*, що аморальний суб'єкт Дідро навряд чи навіть у первісному контексті міг би репрезентувати «природне Я». Не слід недобачати, що слова небожа іронічні, спрямовані передусім проти ідеалу природного виховання, а крім того, вказують, що він сам аж ніяк не такий досконало розбещений, а тільки досконало зображує пантоміму розбещеності іншого, насправді він страждає від своєї пересічності й завжди розривається між двома полюсами: прекрасним і корисним, довершеним у музиці і нуждою своїх матеріальних потреб. Він сам має таку долю, від якої хотів би вберегти свого сина: «немов гнаний двома протилежними силами, приречений іти дорогою життя тільки хитаючись» (там само). З належним Дідро описом *espèce*, що його Гегель у своїй цитаті зводить до функції *«страхітливого прізвиська»*, вже пов'язані визначення *ницої* і *розірваної свідомостей*, визначення, які дають змогу краще роздивитись, який могутній вплив мав справляти небіж на Гегеля, що помістив його на таке провідне місце в діалектичній низці постатей в історії самовідчуженого духу.

Адже місце, на якому небіж немов виходить на сцену «Феноменології», — це розв'язок суперечності між *шляхетною свідомістю* і *ницою* в мить, коли універсальна влада переходить у своє *буття-для-себе*, тобто *державною владою, відображеною в собі* (абсолютною монархією Людовіка XIV), пожертвували, й надалі вона існує як *багатство* (с. 353). В тому, що скасоване самоусвідомлення переходить у багатство, тобто в річ, а не в якусь іншу особу чи духовну силу, й полягає найглибше відчуження, в якому «чисте Я бачить себе зовні від себе та розірваним» (с. 355). В усвідомленні цієї абсолютної розірваності відмінність, «притаманна цим відносинам, визначеним як шляхетність супроти ницості, відпадає, і обидва аспекти є тим самим». Це діалектичне перетворення Гегель пояснив, вочевидь покликаючись на обід у Бертенів:

«Багатство поділяє відкинутість зі своїми клієнтами, але замість бунту постає зарозумілість. Бо багатство, як і клієнт, що користується ним, з одного боку, знає, що *буття-для-себе* — випадкова річ, але воно й саме є випадковістю, під владою якої перебуває особистість. У зарозумілості, яка спонукає її гадати, ніби під час їжі вона спожила якесь чуже Я і завдяки цьому скорила собі його найглибшу сутність, вона недобачає внутрішнього бунту іншого» (с. 356).

У контексті Гегеля згаданий обід у Бертенів набуває значення, що саме в цьому місці проступають найглибша ганьба паразита, а водночас його перевага, зрештою шанс на повернення сутності до себе. Обурення самоусвідомлення, що відкидає свою відкинутість, знаходить свою мову — мову розірваності. Нешляхетна «мова лестощів» перетворюється у вустах небожа в шляхетну «мову розірваності». Вона є довершеною мовою, бо здатна висловити «абсолютне та універсальне перекручення та відчуження реальності й мислення» (с. 358). Ця нова постать у процесі формування свідомості, що розв'язує антагонізм шляхетної і ницої свідомостей походить — як *реальна середина* між крайнощами панування і багатства — з духу мови! Небіж, чиє існування в діалозі Дідро було «загальними *балачками* й розривним *судженням*» (с. 359), репрезентує у «Феноменології» оту «відкинутість, що перетворюється в шляхетність найрозвиненішої свободи самоусвідомлення» (с. 358). Якщо сприймати цю інтерпретацію дослівно, нас спершу має здивувати, що Гегель, вирізнивши таким чином «морального монстра» Дідро як справжній і спрямований у майбутнє дух культури, здається, нехтує його виставлену на очі моральну розбещеність або використовує її лише для того, щоб контрастно зобразити моральні міркування «чесної свідомості» як «неосвічену бездумність» (с. 359). Вирізнення аморального музиканта як «розірваної свідомості» на відміну від філософа як «простого усвідомлення істини і добра» (с. 360), має в первісному контексті свою правову підставу в мотиві, який знову-таки тільки в ретроспективному висвітленні цитати може розкрити своє глибше значення.

Друга цитата з Дідро, якою Гегель пояснює мову небожа як довершену мову розірваності, теж зазнала монтажу принаймні з трьох запозичень. Їхній вибір і насильство їхнього поєднання свідчать про напрям, у якому Гегель інтерпретував текст Дідро. Небіж цікавить Гегеля як постать розірваної свідомості, яку він докладніше визначає як усвідомлення перекручення всіх понять і реальностей: «Загальне самоошуканство та ошукування інших, і безсоромність, із якою він ошукує, саме тому й становить найбільшу істину» (с. 359). Названа через те *духовною* мова небожа пояснена не його міркуваннями про багатих і бідних, тиранів і рабів, ідеал і потреби, а як «божевільність музиканта, що поєднав і змішав тридцять арій...» (с. 359), а також цитатою з великої музичної пантоміми. Гегель, мабуть, мав на увазі не так вплив італійської опери, як талант музиканта в пантомімі поліфонічної рольової гри суспільства як системи невизнаних залежностей. Знаменна реакція, яку він одразу приписав *Моі*, вочевидь є власним додатком Гегеля: «Спокійній свідомості, що простосердо пов'язує мелодію добра та істини з гармонією звуків і рівністю тонів, тобто з однією нотою, ця мова видається «нісенітницями мудрості та бо-

жевілля...» (с. 359). Адже в тексті Дідро ця мова викликає в *Moi* якраз зачудування, зворушення і співчуття (с. 462): там філософ цілком цінує музиканта, що викликає в нього моральне обурення тільки тоді, коли той поводиться як «мораліст». Додаток, у якому Гегель суверенно відкидає всі правила цитування, відповідає в моїй перспективі найімовірніше намірові іронічно протиставити поліфонічну мову розірваної свідомості монологічності готової істини філософа. На користь цього міркування промовляє те, що наступна цитата якраз і є тим місцем — єдиним — у діалозі Дідро, де *Moi* визнає, що *Lui* попри всі свої суперечності відрізняється від таких, як він, «украй рідкісною відвертістю» (с. 420):

«Спокійній свідомості... ця мова видається «нісенітницями мудрості та божевілля, мішаниною вправності й ницості, ідей, не менш слушних, ніж хибних, цілковитого перекручення почуттів і абсолютної безсоромності зі щирістю, відвертістю і правдою» (с. 359—360).

У діалозі Дідро це місце стосується морального обурення філософа сценою досконалого спокушання наївної дівчини. Гегель, цитуючи, приписує *Moi* цю саму реакцію під час музичної пантоміми, тож протилежність між *Moi* і *Lui* охоплює і моральну, і естетичну сфери: філософ стає таким чином платоніком, що прагне обстояти монотонність давньої музики супроти поліфонії сучасної, а водночас і наперед дану єдність істини, добра і краси супроти «відкритої й самоусвідомленої красномовності духу культури» (с. 360). Вирішальний момент здійсненої у «Феноменології» рішучої (і знову-таки замовчаної) коректури полягає, на мою думку, у високо оціненій *відвертості Lui*. Те, що в Гегелевому контексті завдяки зсуву стало вкрай увиразненим моментом «повної відвертості і правди», в контексті Дідро лишається побіжною рисою суперечливої сутності небожа. Герменевтична відмінність значення відвертості в первісному та у вторинному контекстах дає змогу реконструювати несформульовану в Дідро умову відносин *Moi* і *Lui* як нове запитання, відповіддю на яке для Гегеля є «мова ясного в своїх очах збурення».

У Дідро передусім саме багатоаспектна суперечність естетичної віртуозності і моральної розбещеності чарувала *Moi* в *Lui* і заплутала філософа в казуїстиці, з якої він не може вийти чесним способом, не зрікшись своєї ідеалістичної принципової переконаності в єдності прекрасного і доброго. На другому плані збуренню *Moi* сприяє ще й те, що саме аморалість, який глузує з усіх етичних норм соціального співжиття і, здається, дотримується лише єдиного принципу *amour propre*, себелюбства, здатний до "franchise si peu commune" [«вкрай рідкісної відвертості»], яка, власне, мала б присоромити його сучасників. А в Гегеля в цій відвертості промовляє відтепер лише істина самовідчуженого духу як усвідомлення стану, на який страждає сучасне суспільство, не помічаючи його в «загальному самоошуканстві». Натомість у Дідро відвертість небожа — радше приватна, хоч і несподівана постійна риса його характеру, а не провокаційна причина для прилюдного падання ниць під тягарем страждань із приводу суспільства.

Щоправда, «Небіж Рамо» — це вже не Альцест, якого можна висміяти в комедії Мольєра, бо він вважає себе за єдиного праведника в розбещеному суспільстві. Але, з другого боку, небіж Дідро — ще й не трагічний

індивід модерну, що в романтичній самотності переживає в собі внутрішню суперечливість суспільства. Внутрішню суперечливість небожа Дідро інтерпретував, аж ніяк не спираючись на думку Русо, мовляв, прогрес знань і мистецтв супроводить занепад моралі і звичаїв, йому ще далека думка, що сучасне суспільство, яке відчужило життя і зробило нездійсненними претензії індивіда на щастя, створили самі люди, а не дане природою. Для небожа Дідро його пороки — цілком *природні*, здобуті без праці й повністю суголосні зі звичаями його країни (с. 434): «Мене хотіли бачити сміховинним, і задля цього я вчився. А якщо я порочний, тут можна дорікнути тільки природі. Кажучи про пороки, я лише вдаюся до вашої мови. Якби ми захотіли з'ясувати, цілком могло б виявитись, що ви називаєте пороком те, що я називаю чеснотою, а те, що я називаю пороком, для вас чеснота» (с. 446). Отже, почесний титул «нещасливої свідомості» для небожа в первинному контексті ще не може мати свого повного значення: причина його страждань — аж ніяк не суперечність індивіда і суспільства. Своє нещастя він усвідомлює тільки тоді, коли його музичний і пантомімічний талант б'ються об бар'єр творчості, а протилежність мистецтва і моралі він сприймає як суперечність свого єства.

Історичний поріг, що стоїть між Дідро і Гегелем, можна визначити на основі переоцінки "franchise si peu commune" небожа. Відвертість, що в діалозі Дідро є для *Moi* єдиною позитивною вартістю, або моральним залишком, що спантеличує його в *Lui*[1], стає у «Феноменології» негативною категорією відвертості, що вирізняє розірвану свідомість і дає змогу зрозуміти в суперечності самому собі перекручення реального світу в думках. В останньому фрагменті другої цитати знову використано музичну пантоміму (вочевидь у передусім вільному перифразі), щоб коментувати її вплив таким чином, що зрештою навіть сміховинне, яке в Дідро перекреслює подив філософа, може розчинитись у відвертості «ясного в своїх очах збурення»:

«Вона не годна утриматися, щоб не ввійти в кожен тон і не пробігти вниз і вгору всю шкалу почуттів від найглибшої зневаги та відкинутості аж до найвищого захвату та розчуленості, і в цій розчуленості розтане дрібка сміховинності, що позбавляє тони їхньої природи, тоді як зневага та відкинутість матимуть у самій своїй щирості примирливий відтінок, а в своїй страхітливій глибині — риску всемогутності, яку дає собі сам дух» (с. 360).

Отже, нове в інтерпретації Гегеля бере свій початок у тому, що в діалозі Дідро вистачало самої відвертості розірваної свідомості, що відрізнити *Lui* від *Moi*. Тому мова музиканта вища від мови філософа вже тільки завдяки тому, що музикант у своєму збуренні лишається *ясним у своїх очах*, а філософ тим часом видається цілком упорядкованим, але цей порядок не може ані сказати щось нового та іншого, ані поставити під сум-

[1] Тут я хочу заперечити передусім *L. Trilling*, що в другому розділі своєї праці Sincerity and Authenticity. — Harvard Univ. Press, 1971, Гегелеву рецепцію Дідро інтерпретує так, ніби відвертість, яку репрезентує філософ Дідро, Гегель хибно зрозумів як чесноту минулого часу. На мою думку, якраз навпаки, з *franchise* небожа виростає нова, характеризована негативністю форма автентичності розірваної свідомості (тобто «мова ясного в своїх очах збурення»).

нів самого себе. Гегель називає мову філософа *«односкладовою»*, і це характеризує її як монологічний дискурс, якому музикант протиставить поліфонічний принцип «відкритої й самоусвідомленої красномовності». Тому мова небожа стає «духом культури», супроти якого моральний ідеалізм філософа — як мова *«простого усвідомлення істини і добра»* — має лишатися односкладовим: «Це усвідомлення нічого не може сказати духові, чого б він сам не знав і не казав» (с. 360). Постаті простої і розірваної свідомостей у «Феноменології» — тепер це вже можна помітити — не просто стоять понад протиставленням *Moi* і *Lui* в діалозі Дідро або виникли незалежно від нього й покликаються на нього тільки задля пояснення. Вони правлять за передумову тексту Дідро й на основі прочитання «Небожа Рамо» в Гегелевій інтерпретації вочевидь доростають до своєї діалектичної постаті. Генетично вони мають свою *fundamentum in re* [основу] в попередньому сократичному діалозі французького Просвітництва, і це виявляється, зрештою, в тому, що Гегель у своїй інтерпретації суперечки *Moi* і *Lui* не тільки цитує, а й змістовно — від казусу Расіна до казусу Діогена, що починають і закінчують діалог Дідро, — опрацьовує і запроваджує свій діалектичний розв'язок.

Наступний етап моєї інтерпретації полягає в з'ясуванні відповіді на запитання, чи зростання значення, забезпечене для «Небожа Рамо» діалектичним розв'язком, обов'язково має відбуватися коштом утрати. З ліквідацією діалогічної форми в наративному дискурсі діалектики і справді відбувається не тільки втрата антагоністичних голосів, а й відвертості пошуків і знахідок. Якщо Дідро, відродивши сократичний діалог, дедалі більшу маєвтичну мовну роль відводив усупереч традиції музикантові, а не філософові, діалогічні відносини між *Moi* і *Lui* ще мають відкриту і симетричну форму, бо обидві особи у випадковому перебігу розмови по черзі бувають змушені стати на крайню позицію, і їхній характер розкривається багатшими гранями, ніж можна було сподіватися. Натомість коли дивитися очима Гегеля, «розірвана свідомість» від самого початку має перевагу (тобто «риску всемогутності, яку дає собі сам дух», с. 360) над простою свідомістю (тобто «неосвіченою бездумністю, яка не знає, що водночас удається й до перекручень», с. 359). Крім того, в процесі аргументації постає неминучий наслідок, що на догоду Гегелю в третій цитаті з Дідро Платонову тріаду без вагань підпорядковано перемозі чистого розуміння.

Казус генія, якого не можна виправдати моральною мірою, запроваджений у Дідро аргументом філософа, що *«добро і шляхетність... не* втрачають своєї вартості через те, що «пов'язані» зі злом або «змішані» з ним, бо... саме в цьому полягає мудрість природи» (с. 360). В інтерпретації Гегеля це знецінене як звичайне, *бездумно* здійснене простою свідомістю повторення мови розірваної свідомості — тією мірою, якою перша свідомість у принципі не сповіщає нічого іншого, як те, «що назване добром і шляхетністю, за своєю сутністю є своєю протилежністю, і так само й навпаки: зло — це щось неоціненне» (с. 360). Хоча філософ Дідро передбачав своїм аргументом і Кантову тезу про непомічений намір природи, що може реалізуватися тільки в історії людського роду, і Гегелеві «хитрощі розуму», Гегель тут заплутує філософсько-історичне виправдання зла і зводить казус Дідро до розуміння розірваної свідомості в пе-

рекрученій діяльності всього реального світу. Чи слід звідси висновувати, що в цьому місці на шляху духу до себе самого скасування його відчуженості не має бути наслідком якоїсь теорії або прихованої сучасної теодицеї, а вимагає дії?

Цей висновок тісно пов'язаний і з запровадженням оповідки про Діогена, якою, на думку філософа Дідро, він може довести свою незалежність у системі суспільних залежностей. Гегель одразу підставляє йому радикальну вимогу «розпаду цього всього світу перекручень», щоб потім докорінніше спростувати цей світ. Цією вимогою не може задовольнитися такий індивід, як Діоген у діжці, бо його відхід від світу якраз і є тим, «що вважають за зло, яке полягає в тому, щоб дбати про себе як індивіда» (с. 361). Не вдовольняючись цим, Гегель поширює цю критику й на русоїзм, якому властиве божевілля, що «розум знову зрікся розвиненої культурою духовної свідомості, до якої він дійшов, знову занурив у простоту природного серця широке багатство своїх моментів». Якщо розум відтепер знов упаде в природну невинність, він полишить увесь цей світ перекручення, яке вже існує; вимогу його розпаду можна в такому разі звернути тільки до «духу самої культури, вимагаючи, щоб він вийшов зі свого збурення й повернувся в себе як дух і здобув для себе ще вищу свідомість» (с. 361).

Діалог Дідро, що апорійно закінчується непримиреною протилежністю морального догматизму і цинічної розпусти, набуває в інтерпретації Гегеля верховної позиції, яку не треба плутати з позицією усунутого від самого початку як третьої інстанції розмови автора, що ширяє над нею. Коли дивитися очима Гегеля, протиставлення *Moi* і *Lui* можна скасувати тільки іманентно, як заперечення заперечення, у «вищій свідомості», яка має походити з другої інстанції розмови — мови розірваної свідомості, бо тільки вона — як «зневажливий сміх над існуванням, а також над збуренням цілого і над собою» (с. 361), — здатна висловити перекручену діяльність сучасного світу. Про третю інстанцію розмови можна тут говорити тільки в тому розумінні, що в діалозі Дідро на неї покликаються як на авторитет Платонової метафізики і ставлять під сумнів, а її ліквідація в послідовності постатей у *феноменології* духу культури дає змогу розуміти її як третю інстанцію істини *in statu nascendi* [в стані народження]. Якщо Гегель таким чином надав аморальному суб'єктові в діалозі Дідро найвищого почесного титулу, всупереч традиції зробив переоцінку мовних ролей *Moi* і *Lui* й забезпечив майбутнє тлумачення дратливою парадигмою, яку не так легко усунути, репрезентації небожа в діалектичному процесі «Феноменології» однаково ще не дістається роль здійснити повернення відчуженого духу до себе самого. Для цього він ще потребує кроків, якими розірвана свідомість, виражаючи марнославство всіх речей, має подолати *власне марнославство*, щоб піднести себе від просто духовної мови до *чистого розуміння*. Одинична проникливість розчиняється в загальному розумінні, а «чисте розуміння постає в активній формі лише тією мірою, якою воно виступає проти віри» (с. 372).

Чисте розуміння і віра — нова подвійна постать, у якій свідомість тепер має розділитися, щоб у розв'язку їхньої суперечності — історично вираженої як боротьба Просвітництва з забобоном — завершити повернення духу з його відчуженості до самого себе. В цьому розділі міститься остання цитата з Дідро, і знову-таки на дуже важливому місці. Це мо-

мент, коли чисте розуміння спокійно — це «можна порівняти зі спокійним розпливанням, або поширенням, наприклад запаху в атмосфері, що не чинить опору», — досягає цілі Просвітництва:

«...будучи тепер невидним і непомітним духом, вона прокрадається в усі шляхетні частини й невдовзі цілковито опановує всі нутрощі і члени позбавленого свідомості кумира, і «одного чудового ранку» вона штурхає ліктем під бік свого товариша і — торох! ох-ох! — кумир простерся на підлозі» (с. 375).

У Дідро небіж розвинув той самий образ далі, прогнозуючи невпинний тріумф справжнього музичного мистецтва. Його перемога над ще досі панівним хибним смаком буде не менш невпинна, а отже, й не менш позбавлена насильства, як прихід *царства природи*, що його музикант вважає за «царство моєї триєдиності» та іронічно пояснює з допомогою Платонової тріади. Але на що спрямована іронія вже цитованого речення: «...істина, що є Отцем і засвідчує добро, що є Сином, від якого походить краса, що є Духом Святим» (с. 460)? Можна сперечатися, чи цю формулу, в якій християнську Трійцю перетворено в генеративну схему Платонової тріади, задумано пародійно, а чи вона спрямована на релігійну або естетичну інстанцію. Мені здається, що у XVIII ст. міркування небожа про Трійцю принаймні могли пародіювати вже закінчувану традицію алегорії й не могли становити великої образи ані для однієї, ані для другої ортодоксії. Образа полягає не так у самій вигадливій формулі, як у тому, як небіж уживає її: твердження, що істина, добро і краса і платонічно, і по-християнському мають боротися з пануванням забобону, стає у вустах аморалісга не менш несподіваним, ніж невірогідним. Це означало, що на пародійну алегорію накладали ще одну, це місце прагнули трактувати так, мовляв, ще Дідро сподівався від царства краси того, в чому відмовляла політична реальність, а отже, провіщав ідеал естетичного виховання німецької класики[1].

Гегель у своєму цитуванні корегує платонівське використання небожа тим, що міркування про Трійцю подано в примітці, а мотив падіння кумира перенесено з естетичної сфери в моральну і політичну. В контексті «Феноменології» зухвала метафорика небожа інтерпретує момент світової історії 1789 р. в подвійному аспекті: як позбавлену насильства реалізацію чистого розуміння, яке валить «царство помилок», і — з огляду на політичну революцію — як «сповнену насильства боротьбу з протилежністю як такою» (с. 375). Сповнена насильства революція може бути успішною тільки тоді, як позбавлений насильства вплив чистого розуміння підточив основу панування. Передусім, здається, саме така підривна реалізація Просвітництва, здається зачарувала Гегеля. Адже він не може

[1] Пор.: *J. Fabre* в коментарі на своє видання, с. 222: "Si cette "trinité, si chère à Diderot, est autre chose que du verbiage d'école rajeuni par une parodie d'un goût douteux, elle signifie que par l'intermédiaire du beau, qui est "le saint esprit", l'homme accède à la moralité et à la verité. Cette primauté, reconnue pratiquement à l'esthétique, pourrait bien être le dernier mot de la philosophie de Diderot" [«Якщо ця «Трійця», така дорога Дідро, — щось інше, крім шкільної балаканини, омолодженої пародією сумнівного смаку, вона означає, що за посередництвом краси, що є «духом святим», людина доходить до моральності і до істини. Ця першість, практично визнана в естетиці, цілком могла бути останнім словом філософії Дідро».

утриматися, щоб не змалювати поетичними та медичними образами («поширення, наприклад запаху»; «зараза проникла в усі органи...») те, в Дідро було подане анекдотично — для характеристики політичного методу єзуїтської місії в Китаї. В цій інтерпретації Ґеґель вочевидь добачав свою відповідь на запитання, як Просвітництво може сподіватися взяти гору над панівними силами — «волею священиків-ошуканців та деспотів-гнобителів», як не завдяки нападові на найслабший із трьох аспектів своїх ворогів: на «хибне розуміння» безвольної маси. Самотній «дух культури», що репрезентує у «Феноменології» «Небожа Рамо», який став діалектичним, знаходить відтепер у позбавленому волі розумінні, що не має індивідуалізованого буття-для-себе, загальної маси свідомості «свої справжні відносини з іншою крайністю» (с. 373), з яких походить нова постать духу.

На цьому й закінчується рецепція діалогу Дідро в тексті Ґеґеля, проте не закінчується історія формування свідомості у «Феноменології духу». Перемога Просвітництва для Ґеґеля аж ніяк не становить кінець історії, після якого людство відчуватиме нудьгу — що сьогодні вже знову ввійшла до моди — «постісторії». Після повалення царства помилок підносить голову нова постать духу, що не може приховати від утаємничених своє фатальне походження — як «новий змій мудрості, піднесений для поклоніння» (с. 375). Реалізоване чисте розуміння в мить своєї реалізації негайно перетворюється в негативність себе самого: піддавшись облудній думці, ніби вона повинна боротися з чимсь іншим, досягнена таким чином абсолютна свобода потім унаслідок абстрактного панування чесноти перетворюється в страх. Не завершена діалектика Просвітництва, яка в ході історії після 1789 р. засвідчила свою незавершуваність, сьогодні нас непокоїть більше, ніж те, що Ґеґелева «Феноменологія духу» закінчується абсолютним знанням і його вірогідними наслідками — нещодавно так палко обговорюваними «кінцем мистецтва», «кінцем філософії історії» та всього іншого, що начебто йде до загину, — і тому літературна герменевтика почувається зобов'язаною звернутися зі ще одним запитанням до компетентнішої в цьому аспекті філософської герменевтики. «Небіж Рамо» Дідро довів, якою відкритою спромагається бути або стати відкритість сократичного діалогу. Ґеґелева «Феноменологія духу», що тямить діалектично розв'язати антагонізм філософа і музиканта, лишає, мабуть, не тільки для мене одного запитання: якою закритою є закритість діалектики? Його можна сформулювати й по-іншому: чи вона з необхідністю монологічна? Чи повинна філософська діалектика завжди вже знати свій розв'язок, якщо вона, як Ґеґель, хоче ретроспективно розповісти про шлях до науки як досвід свідомості про саму себе? Чи саме тому запитання і відповідь зникають у дискурсі «Феноменології»? Чи з необхідністю тоді істина, ступивши крок від діалогіки до діалектики, припиняє бути відкритою для боротьби інтерпретацій, бо де-факто істина завжди народжується тільки в розмові між різними часами? Чи може діалектичний рух відбуватися й діалогічно, а не так, як у Ґеґеля, й давати змогу новій істині виникати з поліфонії голосів, не готуючи голосу іншого трагічну долю, якої зазнає філософ Дідро в інтерпретації Ґеґеля?

В. «Фауст» Ґете і «Фауст» Валері, або Про труднощі доведення міфу до кінця

Коли в червні 1940 р. Поль Валері почав записувати перші сцени своєї *comédie*, які, за свідченням його *"Cahiers"* [«Записників»], давно вже витали в його голові під назвою «Третій Фауст», то не тільки світ після першого і другого «Фауста» видався йому досить зміненим, щоб знову взятися за тему, яку полишив Ґете[1]. Існував ще й конкретний привід вважати «німецького «Фауста» за виклик, *щоб дати французьку відповідь*. Валері писав у дні воєнної катастрофи, звістку про поразку своєї країни він сприйняв як незмірну ганьбу й хотів упертим писанням, «так би мовити, помститися за подію»[2]. Хоча невдовзі забули про історичний привід, який привів до створення цього твору, про його полемічну вихідну точку знову нагадують назви незавершених фрагментів: "Lust — La Demoiselle de Cristal (Comédie)" [«Луст — Кришталева Дама (Комедія)»] і "Le Solitaire ou les Malédictions de l'Univers (Féerie dramatique)" [«Самотник, або Прокльони світу (Драматична феєрія)»].

«Фауст» Валері знаменує певний розрив, поставши в блискучому ряду своїх попередників, спрямований проти двох уже написаних конкретизацій післяґетевського міфу і стоїть відносно його загальної новочасної традиції як *tessera* [антитеза]. Тож Г. Блум у книжці «Стурбованість впливом» називає протилежну постать, що її поет міг запровадити як доповнення або антитезу, коли закидає своєму зіпертому на могутню традицію попередникові, що він пройшов не досить далеко, щоб позбутися таким чином її чарів[3]. Однією з цих двох конкретизацій є «Справа Маргарити», трагедія Ґетевої Ґретхен у тривіальній постаті, до якої вона звелася протягом XIX ст. і в опері (Луї Шпор, Ґуно), і в драматичному бурлеску[4]. Друга конкретизація не має ніякого безпосереднього літературного зв'язку з «Фаустом» Ґете, це *Übermensch* Ніцше, згаданий у Валері як *"Solitaire"* [«Самітник»], отой другий фрагмент, що став би для «третього Фауста» суто *негативним кінцем, якби не бракувало останньої третини* тексту. Провокаційний відступ від традиції виявляється ще в підназві. Оскільки «Прокльони світу» (які можна прочитати навіть у думках про «фаустівську» зарозумілість гітлерівського режиму) позитивно витлумачив ще Нед Басте з огляду на міф про вічне повернення[5], моя інтерпретація починається від питання, як слід розуміти перший фрагмент —

---

[1] *Див.*: *Paul Valéry*. Au lecteur // Œuvres, ред. J. Hytier (Bibl. de la Pléiade, 148). — T. II. — С. 276 (за цим виданням далі будуть подані тільки номери дій і сцен); *див. також*: Les Cahiers, факсимільне вид. CNRS. — Paris, 1957 seq. — T. XI (1925/26). — С. 814; T. XXIII (1940). — С. 736.

[2] За свідченням його доньки, Агати Рур-Валері, див. інтерв'ю в журналі: Les spectacles. — 1970. — 26 листопада: "Mon père était très chauvin et il s'est pour *ainsi dire vengé* des événements en se jetant dans un travail acharné, pour utiliser et canaliser la violence qui grondait en lui" [«Мій батько був *великий шовініст* і він, *так би мовити, помстився за події*, почавши несамовито працювати, щоб використати і спрямувати насильство, яке клекотіло в ньому»].

[3] *Bloom*. The Anxiety of Influence. — 1973. — С. 14.

[4] *Див.*: *Sander L. Gilman*. Very little Faust // Arcadia. — T. 8. — 1973. — С. 18—44.

[5] *Ned Bastet*. Faust et le Cycle (1965) // *J. Bellemin-Noël* (ред.). Les critiques de notre temps et Valéry. — Paris, 1971. — С. 95—107.

«Кришталеву даму» Валері — з огляду на створений у Ґете міф про спасіння Фауста завдяки «вічно жіночому».

У центрі першої частини «Фауста III» Валері міститься нове трактування «Справи Маргарити», а не належне Ґете повне привласнення і нове компонування «Фаустів I і II». Коли порівняти нове трактування Валері з попереднім варіантом, при проведенні паралелей упадає у вічі багато пропусків. Замість класичного монологу в кабінеті «Мій Фауст» одразу починається діалогічно, з диктатом спогадів ґречного вченого, що слухає не «сухого влазливця» Ваґнера, а чарівливу, жваву й дотепну секретарку Луст; після парі з чортом (протилежного характеру) бракує всієї послідовності сцен: «Авербахового склепу», «Відьминої кухні», «На вулиці», «Вечора», «На прогулянці», «У сусіднім домі», а згодом «Лісу й печери», натомість сцена в саду (але без Марти) докладно розбудована; отримала дальший розвиток і сцена зі школярами (з додатком вигаданого тріо чортів); про всього «Фауста II» нагадує лише єдина сцена — «Інтермедія»: «Феї», що тільки наприкінці «Самітника» становлять ще один відповідник до II, 1: «Гарну містину».

Ці елементи, які видаються малопридатними для порівняльного методу, чудово годяться для розв'язку забобонів філософа, що спосіб виробництва якогось автора, не може уявити собі по-іншому, як свій власний. Текст «Фауста III» Валері аж ніяк, звичайно, не походить від філологічно вільного від докорів вивчення тексту; є підстави сумніватися, чи Валері взагалі коли-небудь знав по-справжньому «Фауста II» Ґете. Можливо, — *horribile auditu* [жахливо чути], — навіть опера Ґуно, яка могла справити на нього вплив у дитинстві, стала одним з джерел «Справи Маргарити», на яку полемічно спрямована перша частина твору Валері. Процес рецепції неминуче селективний, він є передумовою процесів скорочень і зміни значення, що можуть і спрощувати, а водночас знову ускладнювати, якщо йдеться про продуктивну рецепцію з боку омолодженої сили, а не несамостійне наслідування, яке не порушує в порівняні з традицією ніяких нових питань. Такі питання, які дають змогу з'ясувати сенс селекції в процесі рецепції, спершу треба визначити, щоб, проаналізувавши спільні риси та відмінності вихідного тексту і нового, можна було виявити значення цих текстів у їхніх діалогічних відносинах. Безпосереднє порівняння *per se* не здатне дійти до діалогічної конкретизації, а може дійти тільки до різних форм знову використаного літературного міфу. Тут, здається, голоси Ґете і Валері аж ніяк не промовляють один до одного: це два окремі монологи, коли порівнювати лише їх! Вони вступають у діалогічні відносини тільки тоді, коли розпізнати питання, які «Фауст» Ґете мав лишити в очах Валері і які можна реконструювати, якщо інтерпретувати «Мого Фауста» як відповідь і протиставлену постать (*tessera*) відносно твору уславленого попередника. Таким чином позбавлену часу площина порівняння знову стає історичною. Завдяки діалектиці запитання і відповіді обидва твори вставляються в літературно-історичний процес, у якому між Ґете і Валері відбувається ревізія німецького ідеалізму, а водночас у верховний процес «роботи міфу», в якому спершу Ґете, а потім Валері намагалися довести до кінця «Фауста» як *par excellence* міф новітнього часу і дали йому змогу таким чином воскреснути.

Перше питання, яке може дати змогу з'ясувати інтенцію нового трактування, можна найкраще реконструювати на основі сцени в саду (II, 5), яку Валері вибудував несподівано. Її початок нагадує про освідчення в коханні «через квіти» у «Фаусті» Ґете (в. 3180), але є тільки одна троянда, і нова Маргарита зрештою повинна взятися до інших хитрощів, щоб повідомити про приховану згоду. Валері тим часом назвав нову Маргариту Луст [*Lust* — «жадання»]. Що означає це перехрещення? Чи треба разом з Л. Ґолдманом розуміти німецьке значення цього слова так, що Валері наполовину розбавив чуттєвим пожаданням ще наявну в Ґете всеохопну любов, щоб зобразити дихотомію раціонального мислення і чистої чуттєвості, а отже, й певну історичну фазу діалектики теорії і практики?[1] Як узгоджується прізвисько Кришталева Дама з цією інтерпретацією?

У перебігу сцени в саду довгий монолог нагадує про класичну відповідь на запитання Ґретхен (в. 3415), але з нібито відступом, бо новий Фауст відкидає від себе пантеїзм Ґете ("L'univers ne m'importe pas..." [«Світ не має для мене значення...»]) і протиставить сентиментальності пояснення нині реалізованої миті так звану *CEM*-формулу (*corps — esprit — monde* [тіло — дух — світ]). Початок монологу Валері ("Serais-je au comble de mon art? Je vis. Et je ne fais que vivre. Voilà une œuvre... [«Чи вийду я на вершину свого мистецтва? Я живу. Я не роблю нічого, а тільки живу. Ось твір...») міг бути пов'язаний зі сценою укладання угоди: «Як буду змушений гукнути: «Спинися, мить! Прекрасна ти!» (в. 1699). Чи слід вважати реалізовану присутність у саду, що вочевидь є варіантом біблійного раю, а можливо, й іронічним посиланням на слова Вольтера *"Mais il faut cultiver notre jardin"* [«Треба обробляти наш сад»] за поправку Валері до міфу Ґете про фаустівські намагання, яким немає кінця?

Фауст Валері через свою здійснену мить цілком забуває про присутність Луст, тож автор удається до веселої, ба навіть комедійної жартівливої вовтузні, щоб допомогти парі дійти до сподіваного щастя поєднання. В Ґете саме Фауст спокушає Ґретхен і відтоді заплутується разом з нею в провину, у Валері саме Луст, що як нова Єва пропонує міфологічний, уже надкушений її зубками плід (замість яблука персик, *belle pêche*, що у французькій мові має конотації зі словом *péché*, «гріх»!). Які відтоді відносини у Фауста Валері з довгою історією дальшого розвитку "jeu de la main" [жартівливої вовтузні] і з попереднім монологічним екстазом? Уриває чи доповнює особа іншого у своїй тілесній присутності "connaissance pleine et pure" [«повне і чисте пізнання»] Фауста Валері? І яка може бути причина, що Валері, по-новому розв'язуючи проблему фаустівських прагнень, знов ухопився за спасенне пізнання найдавнішого міфу про межі і наслідки людської цікавості? (Коментар Мефістофеля: "Encore une affaire de Frruitt... C'est une reprise" [«Знову пригода з пл-лод-дом... Це реприза»], II, 6, не лишає в цьому ніякого сумніву).

Таким чином ми досягаємо вихідного пункту, на якому запитання, розірване новим варіантом Фауста Валері, вимагає погляду назад на попередній процес літературної рецепції міфу. Блюменберґ показав, як слід розглядати виникнення і зміну значення постаті Фауста в проблемно-

[1] *L. Goldmann.* Rationalismus und Dialektik — Bemerkungen zu Valérys "Faust" // Festschrift zum 80. Geburtstag von G. Lukács. — 1965. — C. 443—452.

історичному зв'язку *процесу теоретичної цікавості*[1]. А конкретніше нас цікавить виражене на тлі літературної рецепції міфу й відчутне у властивому тексту характері відповіді оновлене формулювання запитання і Ґете, і Валері.

Виникнення міфу про Фауста припадає на постсередньовічну фазу християнсько-Августинової дискримінації цікавості: «Початкова постать Фауста в *"Historia"* (1587 р.) Йоганна Шпіса ще втілювала страх перед гріховним жаданням знань, яке «стало на орлині крила й прагнуло дослідити всі причини на небі й на землі». Англійський перекладач уже пом'якшив епітети моральної розбещеності, а Кристофер Марло підніс ницість готової до всяких жертв жадоби знань до трагічної величі. Ще лишається прокляття як останній наслідок, але з'являється сумнів, чи дух, цілком полишений власній рушійній силі, може бути гріховним... Тільки Фауст Лесінґа знайшов розв'язок, знайшов і Фауст Ґете, але втратив розв'язок питання, яке надавало постаті її епохального масштабу?»[2] Блюменберґ лишив це питання відкритим і, власне, не з'ясовував пов'язаної з ним проблеми, як Ґете взагалі ще міг актуалізувати давню народну книжку після того, як лишив без уваги питання, яке з ренесансних часів надавало постаті Фауста її епохальної величі. В цьому просторі може перебувати й моя спроба інтерпретувати «Фауста» Ґете з огляду на його позицію в пов'язаності запитання і відповіді в міфі про Фауста.

Запитання, на яке спершу був відповіддю міф про Фауста, реконструювати не так просто, як спонукає нас вірити однозначна фабула про покарану, бо гріховну жадобу знань Фауста. Адже відповідь, яку дає новочасний міф про Фауста, зумовлює офіційне, бажане з боку церковної влади, а водночас і одразу переставлене, можливо, навіть притлумлене запитання. Припущенне питання можна сформулювати так, як його можна виснувати ще з діалогу сатани і чорта у фрагментах Лесінґа: яка пристрасть найпевніше за будь-яку іншу веде *людину до загибелі*? Доля початкового Фауста увиразнює в дерев'яному різьбленні, чому жадоба знань гріховна і до чого вона може призвести, коли людина наважується вийти за визначені для неї межі пізнання. Як і всяку звернену назовні *curiositas* [цікавість], що після Августина потрапила до християнського списку пороків, міф про Фауста за тодішніх ще середньовічних умов трактує прагнення пізнати природу (*«про стихії міркувати»*, як сказано в народній книжці, і з указівкою на безумство ще й у Ґете: «Щоб я збагнув... / І світу внутрішній зв'язок»», в. 382) як гріховне або як «магію». Процес Просвітництва, що знову відродив права теоретичної цікавості, відкинувши її християнську дискримінацію, не тільки поставив під сумнів твердження, мовляв, безперечно *найшляхетніший потяг людини* — прагнення знань — гріховне. Хоч у Лесінґа цей процес вирішено на користь теоретичної цікавості й Фаустове прокляття перетворюється у Фаустове спасіння, кінець догматичного питання порушує інше питання, яке може змінити початковий міф про Фауста, бо він для нього був вирішений наперед. Це питання, чи щастя людини залежить, зрештою, від її знань, бо саме звідси може походити властиве їй прагнення пізнавати.

---

[1] *H. Blumenberg.* — 1966. — С. 381, 421; *також*: 1973, надто с. 189, 241.

[2] Ibid. — С. 189—190.

Це питання вказує на античне підпорядкування теорії та евдемонії. Воно постає тільки тоді, коли вже не пізнання природи і світу, а потойбічна надія християнської віри має вести до опанування істини, яка ґарантує щастя людства. Відокремлення претензій на щастя від шляху до пізнання природи і світу від початку новітньої доби вже не визнавали, реабілітація теоретичної цікавості мала знову відродити й античні сподівання, що саме в пізнанні природи полягає щастя. Якщо, за Блюменберґом, формула «екстатичного злету цікавості» характеризує реальну фаустівську постать Ренесансу — Джордано Бруно (с. 191), то на прикладі одного його великого сучасника ще тоді можна було побачити, чому сучасний дослідник природи «повинен по-іншому уявляти собі зв'язок істини пізнання і набуття щастя, бо згідно з новою формулою Френсиса Бекона опанування природи може бути передумовою повернення раю» (с. 11). Щоправда, нове прагнення пізнавати могло відродити давні сподівання щастя, але не виконати їх. Адже з нової науки аж ніяк не можна виснувати безпосередньої вказівки на щасливе життя, на основі тріумфальних досягнень визволеної теоретичної цікавості не можна «опанувати істину», яка кожному, як колись споглядальна «теорія», могла б правити за орієнтир у його життєвій практиці (с. 18). Тому Фаустів розв'язок вирішує тільки питання про легітимність людського прагнення знань, але не знову створену антитезу претензій на щастя і теоретичної цікавості.

Коли Ґете 1773 р. узявся вивчати матеріали про Фауста, процес легітимації теоретичної цікавості — як доводять ще фрагменти Лесінґа — вважали за вже закінчений. Середньовічний засновок про заборонену Богом цікавість був спростований, і в наступні роки Кант ступив останній крок, який скасував Августинову диз'юнкцію самопізнання і жадоби знань[1]. Якби Ґете прагнув не більшого, ніж розглядати вже історичну тему, він мав би до наперед даної відповіді міфу дібрати нові запитання й драматично опрацювати їх. Але Ґете по-своєму підступає до головного питання Просвітництва: чи може людина, вже позбувшись опіки, знайти у своєму вільному пориві до знань ще й людське щастя.

Спершу в монолозі «У філософію я вник...» усупереч просвітницькому тріумфові теоретичної цікавості поставлено під сумнів увесь прогрес людського знання. Не тільки мертвому знанню схоластичної вченості протиставлена в університетській сатирі давня пансофістсько-натурмістична духовність, і не тільки раціоналізмові й правильній риториці в сцені з Ваґнером — нова віра у внутрішню форму. Нова постать Фауста періоду *Sturm und Drang* постає перед утіленим в особі Ваґнера і характерним для Просвітництва раціональним уявленням про знання («його ясними й холодними науковими прагненнями»)[2] і сумнівом, чи таке знання взагалі здатне збагнути «живу», «діяльну» природу (в. 414, 441), і аж ніяк не відкидає експериментального знання («Стоять, мене на глузи беручи, вали, зубці, колеса, кулі...», в. 667). Дослідницький титанізм Фауста Ґете втілює не найпередовішу науку його часу, якщо зважити на те, що він повертається радше до споглядального пізнання природи в цілому, ніж до

---

[1] *Blumenberg.* — 1973. — С. 252: «Кант тепер довів, що тут немає ніякої альтернативи й охарактеризував як необхідну тему сам потяг жадоби знань, коли послідовно дотримуватися його і зрештою застосувати й до сукупності умов об'єктивності самопізнання».

[2] Так подано в плані до «Фауста», цитованому за коментарем Трунца у вид.: *Erich Trunz.* Goethes Faust. — Hamburg, 1954 (дальші цитати подано за цим виданням).

уявлення про науку, яке існувало до Ньютона, Ґалілея і Бекона. Актуальність нових питань починається тільки *після* цього наперед визначеного фабулою повернення, коли нового Фауста «дух звільнивсь уже од пут науки» (в. 1168).

Неначе тому, що цим віршем зі сцени угоди покладено край традиційному питанню про давню *curiositas*, у наступних віршах непомильно постає, хоча радше у своїх наслідках, нове питання, яке насправді цілком сформульоване для того, щоб знову почати процес теоретичної цікавості:

Мій дух звільнивсь уже від пут науки,
Чутким зробивсь до будь-якого болю,
Вмістить у собі всі радощі і муки,
Все те, що людству випало на долю.

(в. 1768—1771).

Коли знань про ціле природи і світу вже не можна здобути методами *науки*, то чи не можна пошукати їх у *насолоді* і знайти їх як шлях до щастя? Центральне значення цього запитання, разом з яким теорія пізнання переходить із природи на суб'єкт, зі світу в цілому на *«все людство»*, достатньою мірою висвітлює «План до «Фауста» (1797—1799?). Відповідно до цього плану, *життєва насолода* через *діяльну насолоду* мала піднести *особу* до *творчої насолоди,* а ця остання насолода несподіваним чином мала б міститися *на дорозі до пекла.* Тут треба тільки вказати на високий статус *насолоди* в значенні діяльного й радісного пізнання[1]. Репліка Мефістофеля одразу виразно стверджує, що нове питання про можливість для всього людства здійснювати радісне пізнання, вимагає передусім відповіді на давніше, ще далекосяжніше запитання, чи цей світ узагалі створено задля щастя людини. Твердження Мефістофеля: «Повір мені, для себе сам / Бог сотворив цей світ як цілість» (в. 1780) вимагає нової теодицеї, яка могла б замінити компенсаторне потойбічне щастя християнської віри: Фаустів новий поступ досвіду мав довести можливість людського щастя, а через укладене парі мав бути виправданий божественний порядок цього світу щодо добра і зла, а також перевірене його призначення для доброї від природи людини.

Спроба Ґете своїм новим «Фаустом» оновити давнє питання про зв'язок пізнання і щастя, а також подати відповідну часові нову форму теодицеї була уможливлена перетворенням традиційної угоди з чортом у парі. Коли розглядати цей твір як спростування Мефістофелевого сумніву, чи цей світ створено не тільки для Бога, а й спрямовано на щастя людини, в неупередженого читача може скластися враження, ніби Ґете злякався безпосередніх наслідків своєї відповіді. Ця відповідь полягає в різних формулюваннях, якими Ґете перейняв великі слова Лесінґа про «дедалі більшу довершеність», що наближає не до *володіння істиною*, а до її *дослідження*: щастя людського існування реалізується не в якійсь остаточній меті, а ще на шляху, в нескінченності її *високих прагнень*[2]. Чи не

[1] *Див. вище*: I, A, 3.

[2] Пор.: вірші 328 («В душі, що прагне потемки добра...»), 1676 («Чи можеш ти стремління ті узнати, / Що їх плекає дух людський?»), 1699 («Як буду змушений гукнути: «Спинися мить!»), 1742 («Мою нестримно пориває душу...»), 11 936 («Лиш той життя і волі гідний, / Хто б'ється день у день за них»).

означає це, що в постаті нового Фауста людина завдяки своїм прагненням — щоб не сказати: завдяки роботі історії, за яку вона сама відповідає, — спромагається визволитись? Ґете вочевидь уник цього радикального розв'язку, що, на думку О. Маркварда, був затверджений тієї пори філософським ідеалізмом як філософія історії з елементом нової теодицеї, яка звільнила Бога від відповідальності за історію[1]. Фауст Ґете — по суті, ще аж ніяк не постать в історії визволення людства. Дуже далекого від цього Фауста Ґете внаслідок властивих його герою *високим прагненням* визволитися знову заплутує через його вчинки в провину перед Ґретхен, як згодом у провину перед Філемоном і Бавкідою, тож стає необхідним спасіння *зверху* (в. 11 939), а отже, знову-таки трансцендентна інстанція середньовічної споруди віри.

Відповідь «Фауста» Ґете на нове запитання міфу: чи узгоджується порив до пізнання з прагненням щастя — лишає нову проблему: чому Ґете через не дану наперед трагедію Ґретхен запровадив у драму новий мотив гріховності, після того як відмовився від давнього мотиву гріховності завдяки ошляхетненню жадоби знань у процесі Просвітництва? Можливо, то була лише поступка тодішнім уподобанням (трагізм убивці дітей), а чи саме сприйняття Ґретхен знову-таки перебуває в прихованому контексті Фаустового пориву до радісного пізнання? На це друге запитання відповісти буде легше, коли в світлі нового «Фауста» Валері поглянути на інтенції і межі його попередника.

Валері не просто побіжно відсунув свого нового «Фауста» як «комедію» і «драматичну феєрію» від «трагедії» Ґете. "III Faust. Tout ce que Goethe a ignoré" [«III Фауст. Усе, що знехтував Ґете»] — саме такою була одна дуже рання нотатка в *"Cahiers"* (XII, 894). Немов прагнувши продемонструвати, яким застарілим стало все, що становило поважний інтерес для його попередника, Валері, здається, спершу взагалі здійснює інверсію традиційної позиції з провокаційним наголосом, що ця інверсія тим часом стала правдою: старий Фауст зневірився, бо ніколи не міг набути достатньої кількості знань, новий Фауст — тому, що він завжди все знає; постарілого Мефістофеля, що перед тим омолодив Фауста, тепер уже омолоджує і спокушає Фауст; дуже далеким є й те, що давня Ґретхен потребувала порятунку «зверху», натомість теперішня піднесена до статусу секретарки Фауста Кришталева Дама геть відкидає всяку віру в потойбічну реалізацію. Що сповіщають ці комедійні інверсії для таких важливих питань, які запроваджує з собою міф про Фауста?

«Фауст» Валері — аж ніяк не проста реприза, що лише зображує нове повернення прадавньої міфічної постаті. Значення цього твору виявляється в його повній історичній конкретизації тільки тоді, коли розпізнати протиставлену фігуру (*tessera* в значенні Г. Блума), яку він зображує у відносинах із Ґете, а також з усією характерною для новітнього часу фаустівською традицією: потаємне честолюбне прагнення Валері раз і назавжди вичерпати в цьому міфі коло вічного повернення життя (тут я дотримуюся інтерпретації Неда Басте), зобразити не тільки нового, а й

[1] *Marquard*. — 1973. — С. 52—65.

«останнього Фауста»[1]. Тому вже старого Фауста під час його останньої діяльності Валері немов ставить по той бік усякої дослідницької цікавості: Фауст диктує свої мемуари. Оскільки від Валері годі сподіватися чогось іншого, цей мотив знову служить тут для іронічного висвітлення хибних претензій дійти через розповідь про минуле до самопізнання. Те, що відбулося, — отак «Мій Фауст» Валері доводить до кінця його активну протягом усього життя полеміку проти історизму, — не може містити ніякої вищої істини супроти претензій, хоч які вони є ("Je vous ai dit et redit que ces Mémoires ne sont pas de souvenirs, et que je tiens ce que j'imagine pour aussi digne d'être MOI que ce qui fut, et don't je doute" [«Я вже не раз вам казав, що ці «Мемуари» — не спогади і що, на мою думку, те, що я уявляю собі, не менш гідне бути МНОЮ, ніж те, що було і в чому я сумніваюся»], II, 5). Запитання історичної школи: «Як це, власне, сталося?» — це хибно спрямована *curiosatas*.

Якщо можна стверджувати, що процес теоретичної цікавості в XIX ст. набув нового напряму, перейшовши від пізнання природи до пізнання історії, то історична цікавість після Валері була б по-філософському легітимована лише за умови, що вона відновить усупереч фактичному можливе: "Le passé n'est qu'une croyance. Une croyance est une abstention des puissances de notre esprit, lequel répugne à se former toutes les hypothèses concevables sur les choses absentes et à leur donner à toutes la même force de vérité» [«Минуле — це тільки віра. Віра — це утримання сил нашого розуму, який боїться формувати всі можливі гіпотези про відсутні речі й надавати їм усім однієї сили істини», (I, 1)]. Мемуари нового і останнього Фауста, до яких він узявся, повставши проти оречевленої історіографії свого біографа, повинні вийти за коло всіх можливих позицій до фактичного, розв'язати й по-новому зв'язати всі життєві події. Формулювання: "Faire le tour complet des opinions possibles sur tous les points, connaître successivement tous les goûts et tous les dégoûts, faire et défaire et refaire tous ces nœuds que sont les événements d'une vie" [«Зробити повне коло можливих думок про всі питання, пізнати послідовно всі вподобання і всі огиди, зв'язати, розв'язати і знову зв'язати всі вузли, які є подіями життя», (I, 1)] можна вважати за належний Валері варіант слів Ґете: «Вмістить в собі всі радощі і муки, / Все те, що людству випало на долю». І все-таки реприза Валері постає як драма з антимемуарами Фауста тільки на те, щоб покласти в них край усякій теоретичній та історичній цікавості. Тож у сцені з учнями (II, 1) уславлений учений постає як останній Фауст через те, що для нього — тут його можна порівняти з Вічним Жидом — сприйняття

---

[1] Див. прим. 5, с. 355. — С. 97. Це тлумачення можна зіперти й на фрагмент, названий *"Ego"*, в "Cahiers", XXII, 589 (1939/40): "Je suis né, à vingt ans, exaspéré par la répétition — c. à d. contre la vie. Se lever, se rhabiller, manger, éliminer, se coucher — et toujours ces saisons, ces astres. Et l'histoire — su par par cœur — Jusqu'à la folie... cette fable se répète à mes yeux depuis 39 ans... Tout ceci passe pour "poétique". Mais pour moi, poétique est ce qui s'oppose à cette triste industrie" [«Я народився в двадцять років, роздратований повторенням, тобто життям. Вставати, одягатися, їсти, видаляти, спати — і завжди ці пори року та зірки. А історія — знана напам'ять — аж до божевілля... ця казка повторюється на моїх очах уже 39 років... Це все править за «поетичне». Але для мене поетика — це те, що опирається цій сумній індустрії»]. Далі йде ще й цікаве речення, яке стосується нового варіанта «Справи Маргарити»: "À peine reconnu l'amour me paraissait redites; tout le "sentiment enregistré" depuis des siècles" [«Тільки-но я пізнав кохання, воно видалося мені повторенням; це все «записане почуття» з давніх-давен»].

нового втрачається. Хто переживає колишній цикл людського життя, стає не багатшим, а біднішим на досвід, бо для нього всяке пізнання, повертаючись, стає простим упізнаванням. Наступна сцена в саду показує, як Фауст усе-таки уникає ролі «Сизіфа життя»[1]. Далі ще треба розглянути, як пов'язаний Мефістофель із цим кінцем *curiositas*.

Ґете, що задля своєї нової теодицеї перетворив традиційну угоду з чортом у парі, все-таки лишив Мефістофелю істотну частину старої теодицеї. Його самохарактеристика як «Я — тої сили часть, / Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого» (в. 1366), — це пансофістсько-ідеалістичне виправдання того зла, що його Мефістофель Валері змушений вважати за одне зі своїх давніх упереджень ("le mal est bon à tout" [«зло добре ґеть для всього»], I, 2): "Tu ne te doutes même pas qu'il y a bien autre chose dans le monde que du Bien et du Mal" [«Ти навіть не сумнівайся, що в світі є й інші речі, ніж добро і зло»]. Список застарілих упереджень і методів чорта, що завжди є тим самим і тому лишається позаду "effroyante nouveauté de cet âge de l'homme" [«страхітливої новини цієї людської доби»], довгий і закінчується меланхолійною думкою: "Mais, pauvres gens! Le Mal était si beau, jadis..." [«Бідолашні люди! Зло колись було таке гарне...»] Світ від доби Ґете змінився так, що його стан і його шанси, його знання і вміння можна не краще зрозуміти на основі давніх крайнощів людського і нелюдського, ніж нову людину — на основі давніх балачок про душу, гріх і безсмертя.

Після того, як «сам процес пізнання перевершив усе, що могла зробити привабливим магія»[2], зникла й метафізична потреба в теодицеї й "esprit pur" [«чистому духу»] зла лишилася відтепер лише комедійна роль залишкового спокусника, що тепер, помінявшись ролями з Фаустом, повинен надолужити все, в чому раніше його випереджало людство. Останнього удару по своїй колишній величі він зазнає від своєї колишньої жертви. Ґретхен, що стала тепер Кришталевою Дамою, доводить йому, чому чистий дух, байдуже, янгол або чорт, нічого не тямить у щасті людського існування: "Que voulez-vous que des êtres éternels puissent sentir le prix d'un regard, d'un instant, tout le don de faiblesse... le don d'un qu'il faut saisir entre le naître et le mourir Ils ne sont que lumière et tu n'es que ténèbres... Mais moi, mais nous, nous portons nos clartés et nous portons nos ombres... Je vous le dis, Enfer, l'Eternité m'est peu" [«Як ви хочете, щоб вічні істоти могли відчувати ціну погляду, миті, увесь дар слабкості... дар добра, яке треба збагнути між тим, як народився і вмер. Вони — це світло, а ти — лише пітьма... Але я, ми несемо нашу ясність і несемо нашу сутінь... Скажу вам: пекло, вічність мало що означають для мене», (III, 3)]. Чи на лишене після Ґете запитання, звідки має походити можливість людського щастя, якщо її вже годі сподіватися від Фаустового прагнення знань, у цьому уступі вже подано відповідь Валері, мовляв, треба покладатися на спасіння завдяки якійсь трансцендентній інстанції? Тут нам може стати в пригоді *інтерпретація центральної сцени в саду.*

Чому Валері назвав нову Маргариту *Lust* і *Demoiselle de Cristal*? При цьому запитанні не слід недобачати, що Валері ніде так жорстоко не глу-

---

[1] У "Cahiers", XXVIII, 921 Валері називає свого Фауста *"Sisyphe de la vie"*.

[2] *Blumenberg.* — 1973. — С. 190.

зував зі свого блискучого попередника, як у репризі *"Affaire Marguerite"* [«Справи Маргарити»]. "J'espère bien que le genre est épuisé, — каже Мефістофель Валері суголосно з Фаустом. — Nous n'en sommes plus, ni toi ni moi, (chacun selon sa nature), à combiner un rajeunissement supplémentaire avec une virginité complémentaire"[1]. Такі висловлення одразу роблять сумнівними всі спроби вважати Фауста і Луст за символічну пару, що невдовзі має подолати або протилежність духу і тіла, *animus* і *anima*, тобто абстрактного мислення і конкретної чуттєвої насолоди, або дихотомію раціонального мислення і чистої чуттєвості, пізнання і краси, тобто подібних до названих вище категорій, що їх залюбки характеризують як різні «чоловічі» та «жіночі» принципи. Наслідком такої спроби тлумачення часто є небажана алегорія, як-от та, яку запроваджує, назвавши майже посередньовічному, Л. Ґолдман, коли виставляє свого Ґете, трактуючи його діалектично, проти традиційного раціоналіста Валері, чиє мислення прикрим чином «відчужене від практики»[2]. Луст Валері, спершу як просто розбавлена чуттєвою насолодою Ґретхен, має через те, на думку Ґолдмана, символізувати ще один «зв'язок із зовнішнім світом і реальністю», якого бракує далекому від практики мисленню Фауста Валері. Вадить тільки те, що Фауст Валері всупереч принципові "Prenez garde à l'amour!" [«Стережіться кохання!»] обіймає близьку до практики Луст. Отже, ми маємо тут уже готову діалектико-матеріалістичну алегорію, ісаме за цю непослідовність Фауст наприкінці зазнає поразки від Solitaire!

"Prenez garde à l'allégorie!" — краще запитаймо, якого значення набуває в своїй новій ролі Луст, ця піднесена до рангу секретарки Ґретхен. Ця роль починається з відкидання обов'язкової ролі — з нападу нездоланного сміху, який стає причиною гострої зауваги з боку її суворого начальника. Іронія полягає в тому, що Луст своїм непокірним поводженням лише підтверджує теорію Фауста: "Le rire est un refus de penser" [«Сміх — це відмова думати»]. Те, що походить від Фауста, несподіваним для нього чином повертається до нього через Луст. Те, що незалежний хід його думок, а конкретніше: диктування мемуарів, уриває дратлива "refus de penser" когось іншого, стає умовою нової спонтанності, події не тільки в рецептивній сфері чуттів, а й у продуктивній сфері інтелекту. Слід притлумити міркування, як по-іншому могла б відбуватися Екерманова «Розмова з Ґете», якби замість покірного секретаря була непокірна Demoiselle *de Cristal*. Принаймні в «Моєму Фаусті» секретарка від самого початку вступає в мовну роль, яка цілком відповідає функції, що її Валері надає *sensibilité* [чутливості] в психічному житті[3]. Це бачив

---

[1] [«Сподіваюся, жанр уже вичерпано. Ми вже не будемо, ані ти, ані я (кожен відповідно до своєї натури), поєднувати додаткове омолодження з новою незайманістю»], (II, 2). Цей уступ відповідає уступові III, 2: *"Il est si facile de rendre son âme, et de la racheter, au plus bas, à la liquidation du corps"* [«Так легко віддати свою душу й відкупити її за найнижчою ціною під час ліквідації тіла»].

[2] *Див.* прим. 1, с. 357. — С.. 449.

[3] *"Tandis que le nom de sensibilité n'est courammant appliqué qu'aux phénomènes des sens, j'ai cru pouvoir annexer à ce sens restreint d'autres domaines; d'où le terme de sensibilité généralisée, il signifie qu'il ne s'agit pas seulement d'événements qui se produisent dans nos sens, mais de tout ce qui se présente dans certaines conditions de spontanéité et de réponse à un besoin, à une lacune, à une excitation. Dans l'acceptation habituelle, la sensibilité ne comprend guère que des phénomènes sensoriels, j'y adjoins des phénomènes d'ordre intellectuel"* [«Хоча слово «чуттєвість» нині застосовують тільки до чуттєвих феноменів, я вважаю, що його можна

уже К. А. Блюхер, тож звідси дуже швидко випливає: «поряд із чоловічим «духом» стоїть жіночий партнер — «чутливість»[1]. Навіть коли вони обоє мають становити «символічну пару», — твердження, яке Валері, підкреслено відкидаючи «символізм», міг лише глузливо знехтувати, — тут однаково доходить до того, що «дух» і «чутливість», які аж ніяк не є наполовину алегоричними і наполовину чоловічим та жіночим аспектами, вступають у відносини.

Спершу Фауст ставиться до Луст як до побічної ролі секретарки в комедії: як до підлеглої й до об'єкта його наказів: "Vous n'êtes pas ici pour comprendre, mon enfant. Vous y êtes pour écrire sous ma dictée" [«Ви тут, дитино моя, не на те, щоб розуміти. Ви тут, щоб писати, що я диктую»], (I, 1). Коли він додає: "En outre, pour n'être pas désagréable à regarder sans réflexion" [«А втім, і задля втіхи бездумно розглядати»], здається, ніби це ще один щабель униз, щоб позбавити об'єкт гідності. І все-таки пояснення, що їх дедалі наполегливіше вимагає Луст, крок за кроком ведуть до її визнання як суб'єкта. Збентеженість, із якою неуважна рука мислителя, що чекає своїх думок, хапається за перший-ліпший предмет ("un bibelot, un ivoire familier", [«якусь дрібничку, різьблення знайоме»]), постає як необхідна умова мислення, що було б хибним, відокремившись від життя. Таким чином нейтральний предмет стає для мислителя "objet de tendresse" [«предметом ніжності»], і як такий Луст одразу лукаво репрезентує йому "belle chatte bien douce, bien tiède" [«гарну, ніжну й теплу киценьку»]. Наступний крок (підстроєний рукою Мефістофеля) — поява аркуша з назвою "Érôs énergumène" [«Одержимий Ерос»], на якому подано як визначення генія випадковість — здатність "d'être sensible à quelque hasard" [«бути чутливим до чогось випадкового»]. Чутливість стає продуктивною завдяки не внутрішній суті як *natura naturans* класично-індивідуалістичної естетики, а сприйнятливості до того, що постає перед людиною[2]. Оскільки це формулювання може правити й за ключ до темного значення знайденого аркуша з назвою "Érôs énergumène", Фауст тлумачить її, вперше охарактеризувавши тут як "Érôs en tant que source d'extrême énergie" [«Ерос як джерело найвищої енергії»]. Дальший крок — гра зі зворотом "vos chastes oreilles" [«ваші цнотливі вуха»] — змушує укладача мемуарів признатися в своїй цікавості до того, які запитання хотіла б притлумити його візаві, що тільки слухає. Тепер Луст повинна не просто робити те, що їй перед тим забороняли — *comprendre*, а й заслужити прізвисько, яке ошляхетнило її до суб'єкта, надавши іронічного

відібрати в цього вузького значення й поширити на інші сфери, звідси й термін загальна чутливість, він означає, що йдеться не тільки про події, які відбуваються в наших чуттях, а про все, що постає за певних умов спонтанності й реакції на якусь потребу, на брак чого-небудь, на збудження. У звичайному вжитку чутливість охоплює тільки чуттєві феномени, а я додаю до них феномени інтелектуального порядку»], взято з "Cours de poétique au Collège de France", цитовано за вид.: *K. A. Blüher.* Strategie des Geistes — Paul Valérys Faust. — Frankfurt, 1960. — C. 37.

[1] Ibid. — C. 36.

[2] Відповідно до формулювання, яким Валері закінчив процитоване в примітці 3, с. 364 пояснення: *"D'autre part, j'ai insisté sur les propriétés productrices qui semblent d'une telle importance que la réceptivité peut être considérée comme un cas particulier de la notion générale de la sensibilité"* [«З другого боку, я наполягаю на творчих властивостях, які, здається, мають таку важливість, що сприйнятливість можна вважати за конкретний випадок загального уявлення про чутливість»].

дворянського титулу *Lust de Cristal*. Адже вимога: *"Devenez transparente"* [«Станьте прозорою»] — аж ніяк не означає тільки те, що *Lust* повинна стати прозорою для Фауста й лишатися при цьому суто рецептивною, а зумовлює, що вона не повинна приховувати своїх думок, повинна говорити й відповідати. Таким чином для мислення Фауста непомітно стала необхідною особа іншого, що промовляє. Заміна нейтрального об'єкта прозорою присутністю іншого мала непередбачені наслідки й для самого мислення, але це з'ясувалося лиш у сцені в саду. Поки що є очевидним те, що Луст у «Моєму Фаусті» аж ніяк не означає простої редукції «всеохопної любові» Ґретхен Ґете до голої чуттєвості ("volupté"), до того ж свідомо обране Валері німецьке слово, яке стало ім'ям дівчини, не повинно повертати нас і до першооснов епікурейського значення слова *hedoné*: внутрішнього спокою від тіла і душі. Попри те все, що означає слово *Lust* для німецького вуха[1], ім'я нової Ґретхен, коли зосередитись у діалозі на значенні, яке саме розгортається: *"Lust de Cristal... devenez transparente"* — звичайно, аж ніяк не символізує довершеного стану мудреця-епікурейця, що насолоджується сам собою. А що взагалі означала початкова Ґретхен для Фауста Ґете?

Навіть коли пов'язати, на думку Ґете, «вкрай актуальний матеріал про дітовбивцю з давньої ляльової вистави про доктора Фаустуса», яку він цінував не менш високо, ніж Берт Брехт, не слід недобачати, що «цю найглибшу і найсміливішу історію кохання німецької драматургії» можна зобразити, скажімо, як «діалектику буржуазного класу, що відчуває свою молодість», дарма що на основі аж ніяк не просвітницьких, а знову-таки середньовічних категорій гріха і спасіння[2]. Після того, як цей колись украй актуальний матеріал через рецепцію XIX ст. опустився на найтривіальнішу площину, а з другого боку, те, що саме *"Affaire Marguerite"* Валері, незважаючи на всі глузи, вважав за гідну репризи, постає запитання, чи не могла тема спокушеної невинності ще й для Ґете становити глибший інтерес, що й пояснює неминущий вплив цієї життєвої історії і на високому, і на низькому рівнях рецепції. Я вбачаю кристалізацію цього ядра в тому, що Ґете надавши значення зустрічі зневіреного вченого з простодушно-невинною дівчиною з буржуазного середовища, розкрив Фаусту в коханні Ґретхен щось від тієї природи, яка чинила опір його титанічному пориву до знань.

Нагадаймо: Фауст Ґете намагається пізнати не що інше, а, як і його міфічний попередник: «...почин думок / І світу внутрішній зв'язок» (в. 382), зневірившись у науці класичних факультетів, і звертається до магії. Його невдалі спроби описують дедалі вищі щаблі царства духу. Найвищою інстанцією є макрокосм, «безконечна природа», що не дає себе збагнути: «Ах! Картина лиш...» (в. 430—459). Найнижчою інстанцією є

---

[1] Див.: *Erika Lorenz*. Der Name "Lust" in Paul Valérys erstem Faustfragment // Romanistisches Jahrbuch. — T. 22. — 1971. — С. 178—190. Дотеперішні спроби тлумачення: «Неусвідомлена насолода» з вірша Рільке «Уявне життя» (E. Richthofen), «Усяка насолода прагне вічності» з «Так казав Заратустра» Ніцше (F. W. Müller), «Він їстиме порох, і то з насолодою» (K. Wais) або — набагато ближче — «То з неба б він зірвав найкращі зорі, / То пив би він всі радощі земні» з «Прологу на небі» Ґете (E. Lorenz) — надто мало беруть до уваги витончену гру між Фаустом і Луст, а передусім відносини відповіді, в яких перебуває «Мій Фауст» Валері до Ґете, щоб мати змогу уточнити конотації.

[2] *B. Brecht*. Schriften zum Theater. — T. VI. — Frankfurt, 1963. — С. 328—330.

Дух Землі, який, щоправда, показує себе, але в червоній заграві, тож Фауст не може дивитися на нього (в. 460—513). Формулювання відмови: ти «близький до того, що збагнеш, / А не до мене!» лишає напругу, хто цей дух і якою інстанцією він може бути, досяжною для людини, що повернулася в свої межі. Може, він може бути просто Мефістофелем? Це пояснення багатьох коментаторів[1] мало задовільне. Фауст, звичайно, розуміє, ба навіть бачить наскрізь «товариша», з яким його пов'язує парі, але все-таки чому він повинен дорівнятися до «духу, що всякчас заперечує»? Про це свідчить уже відносини з Ґретхен, у які дух утягує його після омолодження як спокусника. За словами Трунца: «Мефістофель прагне чуттєвості, у Фауста вона стає коханням, Мефістофель прагне «простої незначущості», у Фауста вона стає всеохопним блаженством» (с. 514). Ґретхен, що перед лицем спокусника здійснює це перетворення у Фауста, а згодом у драматичній інтризі грає роль, протилежну від Мефістофеля, постає при цьому в представницькій функції, яка аж ніяк не має бути нереальною через те, що її названо так лише метафорично. У сцені «Вечір» метафора надміру почуттів у мові Фауста натякає на вищий рівень значення, аж поки на світло виходить, як постать, прихована функція коханої. «Невеличка чистенька кімната» відсутньої дівчини стає для Фауста «святою оселею», « що мріє в застумі півтьми»; в «цій бідноті» він відкриває «достаток», «в цій тісноті» бачить «розкішний край»; шкіряне крісло править йому за «трон батьків», прості речі вказують на «дух хазяйновитості», сліди її діяльності — на «милу рученьку» богорівну, аж поки зрештою погляд на її ліжко вивільняє апострофу тієї інстанції, яку представляє для Фауста Маргарита:

Стояв би тут години цілі...
Це ж тут природа в світлих снах
Створила ангела у тілі;
Вона тут спала, й наливалась
У груди їй теплінь жива,
Тут чисто й свято розвивалась
Ясна подоба божества (в. 2710—2716).

Те, що Фауст марно намагається збагнути в макрокосмі, а потім у духу землі, дається йому до пізнання на людському рівні, в наївній красі та охайному маленькому світі Маргарити. Природа, що відмовляла йому від інстанції до інстанції, розкривається йому в найчистішій постаті, або невинності жіночого. Або, по-іншому, згідно з формулюванням одного пізнішого авторитета, цілком вільного в цьому аспекті від підозри: в коханні, що є природними відносинами чоловіка і жінки, «відносини людини з природою безпосередньо є її відносинами з людиною, так само як відносини з людиною безпосередньо є її відносинами з природою»[2]. Коли дотримуватися такого тлумачення, початок монологу Фауста зі сцени «Ліс і печера»: «Високий духу, дав мені ти все, / Усе, чого просив я» (в. 3217)

[1] *Див.: Trunz.* — С. 498; тут, як і в усьому викладі, я, не германіст за фахом, не мав змоги опрацювати безбережний масив другорядної літератури, тож я, можливо, — або слід сподіватися, — погоджуюся з даними пошуків інших дослідників.

[2] *Karl Marx.* Ökonomisch-philosophische Manuscripte (1844), MEG Erg. — T. 1. — С. 535.

можна з набагато кращими підставами пов'язати з Духом Землі і тепер уже очевидним сенсом його слів: ти «близький до того, що збагнеш, / А не до мене!» (В. 512). Саме кохання до Ґретхен розкрило Фаусту доти закриту зовнішню і внутрішню «природу дивну»й «дав силу — почувать, зажить її» (в. 3221).

Таке розуміння зустрічі з Ґретхен підтверджує по-новому поставлене в творі Ґете запитання міфу: чи поєднується прагнення знань із бажанням щастя, проте обмежує його. Адже знову відкриту пізнавальну функцію кохання як доступу до природи Ґете наприкінці обтяжив функцією спасіння, що як запозичення в теології однаково підозріла з огляду і на результат парі, і на теодицею. Потрібне клопотання Ґретхен (*una poenitentium*) перед трансцендентною інстанцією (*Mater dolorosa*), щоб уможливити останнє вшанування іманентної інстанції світу («Вічно жіноче вабить нас»). У цьому піднесенні Ґретхен, природи, втіленої в суто жіночому, до вічно жіночого як інстанції спасіння можна добачити початок реміфізації, яку в Ґете можна помітити і в інших творах, досить згадати лише про його «Іфігенію»[1]. В XIX ст. новий, легітимований ім'ям Ґете міф про вічно жіноче не тільки зберіг залишки аури для трагедії Ґретхен, — трагедії, що скотилася до рівня банальної долі. Він, крім того, приховав пізнавальну функцію кохання Фауста до Ґретхен, реалізовану спершу через прагнення щастя, тож Валері був змушений знову відкрити її по-своєму, бо пішов усупереч рецепції, характерної для XIX ст., й повернув *"Affaire Marguerite"* статус, якого вона вимагала в творі Ґете.

Якою мірою сцену в саду в «Моєму Фаусті» Валері можна інтерпретувати як його відповідь на запитання про можливість людського щастя? Як відповідь на лишене «Фаустом» Ґете запитання, ця сцена мала задовольняти нову вимогу і вже не полягати — після переходу давньої цікавості в сучасну науковість — у нескінченності фаустівських намагань, і не містити сподівань — після краху останньої, ідеалістичної теодицеї перед нерозумом історії — на якусь трансцендентну мету, на «спасіння» в кінці. Тільки той, хто не бачить цих відносин відповіді, може разом з Вайсом заявляти, що Фауст Валері насолоджується тут «даною в творі Ґете повнотою... як відмежуванням ("l'infini est défini"), як диханням, як зором, потім... знайденням Ти через чуття дотику»[2]. Адже уявлення Валері про *plénitude* [повноту] виразно суперечить фаустівському щастю, яке має полягати в прагненнях, які годі задовольнити, хоча їх усе-таки винагородить остання «прекрасна мить». Великий монолог, протягом якого Фауст Валері цілком забуває про присутність Луст, не менш далекий від наявної в творі Ґете реалізації буття, — адже Валері ще у своїй статті "Discours en l'honneur de Goethe" (1932 р.) іронічно оцінив усе фаустівське *impatience* [нетерпіння], — ніж належна Валері *CEM*-формула — від класичної космології. В цьому не лишає жодного сумніву прозора інтерпретація, яку К. Левіт присвятив філософському мисленню Валері, навіть якщо до цієї інтерпретації, що стала першим пильним поглядом на

[1] Див. нижче III, А.

[2] *K. Weis.* Goethes und Paul Valérys "Faust" // Mélanges de littérature comparée et de philologie, offerts à Mieczyslaw Brahmer. — Warszawa, 1968. — С. 568.

"Cahiers", слід додати, що «Мій Фауст» був ще одним кроком за межі властивого Валері картезіанства й мовного скепсису[1].

Як ми вже згадували, Валері в 5-й сцені II дії численними сценічними і мовними ремінісценціями покликався на любовну зустріч Фауста і Маргарити в садку пані Марти. "Il fait divin, ce soir" [«Божественний вечір»]: те, що Луст ще вважає за початок наступного диктованого речення, — вже мить, коли разом із відмовою від дальшого диктування касують і минуле укладача мемуарів, це «Спинися, мить! Прекрасна ти!» у творі Валері ("Ce moment est d'un si grand prix..." [«Ця мить неоціненна...»]). Як така ця мить не означає для Фауста Валері ані — на відміну від парі Ґете — чекання або взагалі чогось, чого вже немає, ані — на відміну від останніх слів умирущого Фауста в Ґете — передчуття чогось, чого ще немає[2]. «Прекрасна мить» у «Моєму Фаусті» заперечує і наявне у творі Ґете щастя фаустівських поривань, які ніколи не можна задовольнити, і винятковий характер важливої останньої реалізації життя. Вона потребує *не планів незвичайних дій* (як-от завоювання ділянок «найновішої Землі», в. 11 566 у «Фаусті II»), а радше гарних літніх вечорів щодня ("Il fait divin, ce soir..." — в навмисне тривіальному формулюванні), щоб надати миті найвищої вартості. І *таке щастя, що всяким думкам про можливе дає* змогу перейти в наявну теперішність[3], може вже настати, коли «людина сприймає себе такою, якою вона є, як tel quel»[4], або, за словами Фауста: "(Si) ma personne épouse exactement ma présence, en échange avec quoi qu'il arrive" [«Якби ж моя особа змирилася з моєю присутністю, погодившись з усім, що може статися»].

Відповідь Валері на «передчуття такого високого щастя» нехтує в Ґете й ідеалістичне уявлення, мовляв, це сприйняття Я у своїй чистій самості перебуває в гармонії з цілим світу. "Vos yeux semblent contempler l'univers au moyen de ce petit jardin..." [«Через цей садок ваші очі, здається, споглядають увесь світ...»] — те, що Луст, як їй здається, розуміє тут і передає словами захвату, Фауст Валері відкидає ще рішучіше, ніж запитання Ґретхен у Ґете: "L'univers ne m'importe pas, et je ne pense à rien" [«Світ не має значення для мене, і я не думаю ні про що»]. Ціле для Валері, як і для його Фауста, — не увесь світ: «Це не світ і Бог, що створив і підтримує людину. Це й не космос, що складається з природи, а зв'язок і відмінність, пропорції і несумірність "corps, esprit et monde", що їх Валері в "Cahiers" позначив формулою *CEM* і назвав *своїм* цілим»[5]. Валері в «Моєму Фаусті» знову взявся критикувати ідею універсуму, і то так, що оха-

---

[1] *K. Löwith*. Paul Valéry — Grundzüge seines Denkens. — Göttingen, 1971.

[2] Слова Фауста, які передують цьому монологові: *"Pour moi, les parfums sont promesses. Promeses pures, rien de plus. Car rien ne passe en délice la promesse... Surtout, rien de plus"* [«Для мене пахощі — це обіцянки. Чисті обіцянки, більш нічого. Адже ніщо не порівняється з насолодою обіцянки... Отож більш нічого»], (II, 5) — хоч і видаються близькими до «передчуття» Ґете, проте набувають завдяки слову *"pures"*, яке не зумовлює жодних наслідків, і пізнішого подолання слів *"rien de plus"* «повною і чистою свідомістю» (*"connaisance pleine et pure"*) іншого значення.

[3] За словами Луст: "Vous semblez être vous-même un des moments merveilleusement pleins de toutes les puissances qui s'opposent à la mort" [«Ви й самі видаєтесь однією з тих митей, навдивовижу сповнених усіх сил, які опираються смерті»].

[4] *Löwith*, див. прим. 28, с. 80.

[5] Ibid. — С. 59.

рактеризував ідею цілого як функцію чуттєвого сприйняття одиничного відповідно до *CEM*-формули, причому відокремив досвід чистої самості (*Moi pur*) від упереджень емпіричного Я, проте несподівано підправив завдяки втручанню забутої Луст, а наприкінці ще протиставив фаустівсько-природознавчій позиції учня.

"Serais-je au comble de mon art? Je vis. Et je ne fais que vivre. Voilà une œuvre..." Фауст, готуючись насолоджуватися «найвищою миттю», говорить убік. Оскільки *Moi pur* може досягти чистої самості лише тією мірою, якою розриває зв'язки з усім даним наперед — і з навколишнім світом та ближніми, забезпеченими етикетками з присвійними займенниками, і з емпіричним Я та його історією. Левіт зауважує з цього приводу: «Чисте Я, що все так назване і вже відоме... бачить, немов уперше, а не просто впізнає, є функцією найвищої пильності... Передусім прагнення мати змогу будь-коли звільнитися від усього, що є даної миті, щоб немов уперше поглянути на себе й на всі феномени світу в їхній початковій незнайомості, й має становити власне філософський, сформований завдяки Декарту мотив системи Валері»[1]. Фауст тут ніби вперше дізнається про найпростіші функції життя: "Je respire — je vois — je touche" [«Я дихаю — бачу — торкаюся»]. Функція тіла — дихати ("Je nais de chaque instant pour chaque instant" [«Я народжуюсь із кожної миті для кожної миті»]), функція духу — бачити ("Qu'importe ce qu'on voit? Voir suffit, et savoir que l'on voit... C'est là toute une science" [«Яке має значення те, що бачиш? Досить бачити і знати, що ти бачиш... Саме в цьому й полягає вся наука»]) і функція руки — брати предмет ("Et d'un seul coup, je trouve et je crée le réel" [«Я одразу і знаходжу, і створюю реальне»]) описують Фаустів екстаз як стан довершеності, для якого він вимагає тієї самої гідності, що й для екстазу релігійного досвіду[2]. Якщо цей опис відповідає поступовому викладу *CEM*-формули, «Мій Фауст» згодом перевершує абстрактну аргументацію "Cahiers" четвертим кроком, що іронічно висвітлює й долає самовдоволеність *Moi pur* Валері, яке видається таким довершеним.

Немов щоб Фауст міг довести подвійне значення опису третьої функції ("Ma main se sent touchée aussi bien qu'elle touche. Réel veut dire cela. Et rien de plus" [«Моя рука відчуває дотик не гірше, ніж торкається. Оце і є реальне. Більш нічого»]), Луст лагідно кладе йому руку на плече. Цей жест не просто відповідає цитаті з Лукреція, яку щойно процитував Фауст: "Tangere enim et tangi, nisi corpus, nulla potest res". Ця цитата радше розкриває значення матеріалістичної тези, яке навряд чи мав на увазі Лукрецій, а також є іронічною, вищою відповіддю на попереднє запитання Фауста: "Quoi de plus réel? Je touche? Je suis touché" [«Що є реальнішого? Я торкаюся? Торкаються мене»]. Цей жест пропонує щось реальніше, ніж більце лави, за яке можна взятися, щоб відчути і свій дотик, і дотик до себе. Вищий ступінь "présent dans la présence" [«присутності в присутньому»] має чужа рука Луст, що сама торкається і тому надає словам "être touché" [«торкатися мене»] другого, повнішого значення, якого не

[1] Див. прим. 1, с. 369. — С. 65.

[2] *"Qu'est-ce donc que les visions exceptionelles que les ascètes sollicitent, auprès de ce prodige qui est de voir quoi que ce soit? L'âme est une pauvresse"* [«Що означають оті виняткові видива, яких благають аскети, супроти дива бачити що-небудь? Душа — це злиденність»].

сподівався Фауст. Замість сподіваного об'єкта є несподіваний суб'єкт, замість тіла як речі, якою можна послуговуватися, постає тіло іншого як Ти, що діє саме (Faust: "On me touche... Qui?.. C'est toi, Lust?.. Lust: C'est moi... Pourquoi me dire Tu? Faust: Parce que vous m'avez touché...[«До мене доторкнулися... Хто?.. Це ти, Луст? — Я. Навіщо казати мені Ти? — Бо ви торкнулися мене»]). У цій грі з рукою, дальший перебіг якої навряд чи потребує коментарю, відбувається не що інше, як поширення цілого, що складається з corps-esprit-monde, на *autrui* [іншого], а водночас і на четверту функцію, яка пробиває соліпсизм *CEM*-формули. Уявлення Валері про чисте Я, яке заперечує все наявне, щоб конституювати ціле, зазнає в «Моєму Фаусті» останньої коректури: доступний людині досконалий стан ("la connaisance pleine et pure") потребує іншого в його фізичній присутності, щоб справді стати цілим.

Але це ціле ("Cela est donc né de vous et de moi et non de vous ou de moi" [«Це, отже, народилося з вас і мене, а не з вас або з мене»]) було затримане через інтермецо, яке суто по-комедійному уриває врочистий тон у райському саду. Що має означати оповідь про "veuve jeune, triste et ardente" [«молоду вдову, засмучену й палку»], з якою Фауст тепер навмисне знову став диктувати свої мемуари? Щоб без потреби лише змусити трохи ревнувати Луст — такі витрати були б вочевидь завеликі. Оповідь стає зрозумілою тільки тоді, коли збагнути на яку філософську адресу вона спрямована. Адже спершу така незбагненна оповідь видається в контексті «мемуарів» Фауста реплікою на відоме філософське переживання пробудження й відповідає таким чином на згадане вже в першій сцені «Мого Фауста» і для Валері аж ніяк не жартівливе питання, чому філософ не використовує для свого мислення й руку. Це (відомий кожному французькому гімназистові) «сон Декарта», на основі якого Фауст стилізує власне велике філософське відкриття. Декорації аналогічні: зупинка в якомусь німецькому кварталі, зимовий вечір devant le grand feu [перед великим вогнем], вікопомна мить пізнання, тільки Фауст, удаючись до філософії, потребує на додачу молодої вдови, щоб мала роботу і його бездіяльна рука. Але тут відбувається іронічна інверсія: Якщо Декарт знаходить свій принцип загального методу для всієї науки в абстракції від усякого чуттєвого досвіду, Фауст-Валері відкриває «помилку, властиву всім філософам», у їхньому недогляді, вони пропустили зв'язок між конкретною присутністю речі і абстрактним мисленням:

"L'idée me vint... qu'il y avait... entre toutes ces choses présentes... ce feu... ce froid... cette couleur du jour... cette... tendre...forme d'équilibré dans... dans l'abandon... le plus... aimable... les sentiments... vagues qui vivaient doucement dans l'ombre... de mon esprit... et... d'autre part... d'autre part... mon abstraite pensée... une relation profonde... et certaine... qui s'étendait aussi à mon passé... et sans doute... à ce qui pouvait ad... ve... nir... advenir..." [«Мені спала думка... що між усіма наявними речами... існує... цей вогонь... цей холод... ця барва... ця... ніжна... форма рівноваги в... в найприємнішій... безтурботності... непевні... почуття, що лагідно живуть у пітьмі... мого розуму... і... з другого боку... з другого боку... моє абстрактне мислення... певні... й глибокі відносини... які поширюються на моє минуле... і, безперечно... на те, що може ста... ти... ся... статися...»], (II, 5).

Певність *cogito ergo sum* — це помилка Декарта і всіх філософів, що як "philosophes sans mains et sans yeux" [«філософи без рук і без очей»], недобачали у своїх системах головну роль тіла[1] і таким чином позбулися суб'єктивної впевненості і в наявних речах, і в присутніх ближніх, які передусім реалізують мить (тут разом із минулим і майбутнім!) і уможливлюють не тільки «духовне щастя». Мотив руки, яка думає разом з головою і таким чином, починаючи від початкового жарту (Фауст: "Pendant que j'attends ma pensée... la main distraite flatte et caresse... Lust: une belle chatte bien douce, bien tiède" [Фауст: «Поки я чекаю своєї думки, рука розвіяно гладить і пестить...»], I, 1), через несподіване пояснення фрази Лукреція ("la maine qui touche et qui est touchée", II, 5) підносить до найповажнішого значення ("introduire dans le récit aride d'une découverte métaphysique, un petit peu de vérité... seconde, un rien de vie, de chair... vive?" [«ввести в суху оповідь про метафізичне відкриття трохи істини... по-друге, трохи життя, живої... плоті»], II, 5) й надає «Моєму Фаусту» непомильної антикартезіанської спрямованості. Можливо, це дає привід подумати про ще одне, дальше походження.

Фауст, що філософує й потребує своєї руки та "objet de tendresse", щоб завдяки Луст уникнути ілюзій абстрактного мислення, не позбавлений аналогії зі старозаповітним міфом про створення, згідно з яким Бог у заснулого Адама взяв ребро і створив із нього жінку, щоб дати самотньому чоловікові відсутній "objet de tendresse" («помочі... щоб подібна до нього була», 1М., 2, 20). Біблійна розповідь зумовлює творчу руку Господа («перетворив... ребро, що взяв з Адама, на жінку...»), власне, навіть не згадуючи про те, що, як згодом в іконографічній традиції, Творець простяг свою руку створінню, що підводилося, тільки як мовний жест (скажімо, в Мікеланджело при створенні Адама). Крім того, існує відома мені ще з середньовіччя, але й засвоєна в поемі Мілтона літературна традиція, згідно з якою найвищою похвалою жіночій красі є слова, мовляв, Господь сам створив її «голою рукою»[2]. Якщо трохи ризиковане з мого боку тлумачення, мовляв, рука, яка мислить, Фауста-філософа постає у вигаданій біографічно-міфічній оповіді замість співтворчої (хоч і гетеродоксальної) руки біблійного Бога-творця, не має підтримки з боку жодного

---

[1] Див.: Léonard et les philosophes. Œuvres, éd. de la Pléiade. — T. I. — C. 1261, а також: "Cahiers", VII, 769: "Tout système philosophique où le corps de l'homme ne joue pas un rôle fondamental est inepte, inapte" [«Усяка філософська система, де людське тіло не відіграє головної ролі, недолуга й безглузда»].

[2] *Milton*. Paradise Lost, VIII, c. 469 seq.:

> The Rib he formd and fashiond with his hands;
> Under his forming hands a Creature grew,
> Manlike, but different sex, so lovly fair,
> That what seems fair in all the World, seemd now
> Mean, or in her summd up, in her containd.

[«Ребро він сформував і виліпив своїми руками; / У його творчих руках виросло створіння, / Подібне до чоловіка, але іншої статі, й таке гарне, / Що те, що видавалося гарним у світі, стало тепер / Звичайним або ж у ній зосередженим і зібраним»].

Пор.: *Chrétien de Troyes*. Yvain, в. 1492 seq.: «Ніколи ані до, ані після сама природа не перевершувала такої краси, бо переступила при цьому всяку міру. Чи, може, вона й не брала в цьому участі? Тож як могло статися таке? Як постала така незмірна краса? Сам Господь створив її голою рукою, щоб змусити природу дивуватися». Історія мовних зворотів ужитих тут для зображення конкуренції природи і Бога, ще потребує дослідження.

історично конкретного зв'язку, воно, мабуть, сподобалося б Валері. Звідси може безперечно випливати, що й він сам скористався біблійним міфом про прабатьківський гріх і цією репризою по-своєму відповів на давнє питання про можливість щастя, яке відповідає повноті людського пізнання, — через провокаційну інверсію Люциферової обітниці: «...і станете ви, немов боги, знаючи добро і зло».

Християнський міф, що мав пояснити, внаслідок якої невиправданої цікавості саме людство втратило своє щастя, наприкінці чотирьох дій твору Валері править за основу щастя Фауста і Луст. Спільне споживання плода, що його раніше пропонував традиційний спокусник (II, 6), закріплює порозуміння *inter pares*, яке починається ще в грі рук ("Cela est donc né de vous et de moi et non de vous ou de moi"), і спростовує теологію спадкового гріха і спасіння передбаченою для четвертої дії "transformation (en scène) de l'état Érôs à l'état Noûs" [«перетворенням (на сцені) стану Еросу в стан Розуму»][1]. Тож Валері у «Моєму Фаусті», після того як був вичерпаний процес теоретичної цікавості, доводить до кінця давніший процес, на який Ґете лише іронічно натякнув альбомними віршами Мефістофеля, щоб поглузувати зі школяра (в. 2048): ревізію біблійного присуду про прагнення людини дорівнятися до Бога. Збережені чернетки до четвертого акту всупереч біблійній традиції надають значення стану після поїдання плода: "Nous serions comme des Dieux, des harmoniques, intellegentes, dans une correspondance immédiate de nos vies sensitives, sans parole, — et nos esprits feraient l'amour l'un avec l'autre comme les corps peuvent le faire"[2].

Незавершеність форми тексту фрагментів Валері до його «Фауста» не дає змоги, на мій погляд, підтвердити наприкінці дотеперішні пропозиції про розв'язок. Якби Валері обидва фрагменти, скажімо, поставивши «Самотника» перед "Lust"[3], завершив так, як він виклав у ескізі в "Cahiers", XXIV, 16: "Il faudrait dans *Lust* un accès dans F. qui opérât la transformation (en scène) de l'état Érôs à l'état Noûs" [«Годилося б зробити в *"Lust"* доступ до Ф., що здійснить перетворення (на сцені) стану Еросу в стан Розуму»], це було б дуже гарно, щоб бути правдою. Адже цей самий ескіз передбачає ще й додаткову "scène du Lebwohl", «сцену прощання», яка має покласти край знов утвердженому раю на землі[4]. Якщо Н. Басте має слушність, коли він, узявши окремі фрагменти третьої сцени, хоче завершити IV дію, Фауст мав би наприкінці відмовити Луст, яка благала його розділити з нею майбутнє: "Ah! Lust! Tu est celle qui vient trop tard... Je sais trop ce qui arrive et ce qu'il y a dans le coffret". [«Ох, Луст! Ти запізно

---

[1] *Див.*: "Cahiers", XXIV, 16.

[2] [«Ми були б, як боги, гармонійні, розумні, в безпосередньому зв'язку наших чутливих життів, без слів, — і наші розуми кохатимуться один з одним, як можуть кохатися тіла»]. Éd. de la Pléiade, II, 1414.

[3] *E. Richthofen* (прим. 1, с. 366. — С. 130) звернув увагу, що чернетки Валері до останніх дій твору в рукописі мають саме таку послідовність.

[4] *"En somme l'enchantement rompu — ici scène du Lebwohl — à moins de la placer après quelque faute de la Lust — minime faute mais qui brise l'édifice cristallin — tout harmonique".* [«Одне слово, розбите зачарування — тут сцена прощання, — хіба що поставити її після якогось ганджу Луст — мінімального ганджу, який розбиває кришталеву споруду — цілком гармонійну».] ("Cahiers", XXIV, 16).

прийшла... Я дуже добре знаю, що буде і що міститься у валізі»][1]. А що, якби фрагмент на три дії "Lust" був не чим іншим, як тим, що, здається, підносить як головну тему фрагмент на чотири дії "Le solitaire": "Faust victime du retour éternel, châtié d'avoit voulu recommencer" [«Фауст — жертва вічного повернення, покарана за прагнення почати спочатку»][2]. Тоді обидва фрагменти постали б перед новою проблемою, яку лишив Ніцше: як людина уникає «вічного повернення», розбиває коло нескінченного відтворення життя, або ж: може вигадати собі іншу смерть, що була б завершенням, а не просто розривом.

Баст довів, що "Solitaire" справді можна розуміти як відповідь Валері на це запитання: якщо Фауст — людина, тоді «самітник» усвідомлював би, що в «прокльонах світу» від заперечення до заперечення *Moi pur* доходить до крайньої можливості, щоб думати в самогубстві «останньої думки» про "la pureté du non-être", «чистоту небуття»[3]. Але це тлумачення не пояснює, що Фауст як глядач, який вижив, може бути не тотожним із Solitaire, навіть якщо він зі свого боку відхиляє пропозицію феї про народження знову. А чи не слід ще й розглянути й можливість, чи не повинен Solitaire супроти Фауста зайняти спорожніле місце застарілого Мефістофеля, а отже, й виконувати роль відповідного часові спокусника?[4] Що іншого лишається «останньому Фаусту», що відхилив спокусу вдатися до "caligulisme intellectuel (Tout le savoir dans une tête, et la couper, se la couper)"[«інтелектуального калігулізму (все знання в одній голові — й відтяти її, відтяти її собі»][5], і оперся звабі омолодженого повернення, як не писати свої мемуари?

До цього нового аргументу на користь місця фрагмента *"Lust"* після *"Solitaire"* додається й проблема, як людина може уникнути кола вічного повторення, бо навіть у зустрічі Фауста з Луст міг би відбутися її дальший розвиток. Тому вкрай повчальним є довге, пов'язане з "Faust III" пояснення в "Cahiers", яке починається з речення: "Toute expérience déjà faite ne vaut rien" [«Увесь уже набутий досвід нічого не вартий»]. Потім цей принцип застосували до проблеми кохання: "de trouver son pareil, ou plutôt la personne avec laquelle la relation d'amour tendrait à cet écart de la condition connue" [«Знайти собі рівню, або радше особу, любовні відносини з якою матимуть тенденцію відійти від відомого стану»], і цей «кохання вищий ступінь» зрештою визначений способом (XXIV, 374—375), який можна добачити і в діалектиці *CEM*-формули та іншого, і в репризі едемського саду. Тоді Фаустове признання: "Je suis ton maître, Lust, et c'est toi qui m'enseignes la seule chose que ni le savoir, ni le crime, ni la magie ne m'ont apprise" [«Я твій господар, *Lust*, і саме ти навчаєш мене єдиної речі, якої мене на навчили ані знання, ані злочин, магія], (IV, 2)

---

[1] Див. прим. 5, с. 355. — С.101.

[2] Ibid., див.: "Cahiers", XXIII, с. 894.

[3] Ibid. — С. 103: *"Le Solitaire,* dit-il dans les notes inédites, *c'est le Suicide"* [*«Le Solitaire»*, — сказав він у невиданих нотатках, — це самогубство»].

[4] Саме так і звучить один фрагмент ескізу до *"Solitaire III"*: *"Solitaire (à Méphisto): "Quand je songe aux tentations ridicules que tu as osé proposer à cet Homme-Dieu! Toute ta faiblesse d'esprit se manifesta ce jour-là"* [Самотник (Мефістофелю): «Як подумати про сміховинні спокуси, які ти наважився запропонувати цій Боголюдині! Сьогодні виявилася вся недолугість твого розуму»] (éd. de la Pléiade, II, 1412).

[5] Про мотив Калігули див.: *N. Bastet.* Op. cit. — С. 104.

було б непевною миттю конвергенції пізнання і миті щастя, що перебуває по той бік вичерпаного знання й реалізує просте відтворення життя в *moi fini* [закінченому Я], іншого[1]. Реалізує, але воно не може мати тривалості, як свідчить передбачена сцена прощання. Проте годі довести, чи справді був би досягнений експліцитний момент із «Мого Фауста», що його Валері в іншій нотатці ("Cahiers", XXIII, 913) позначив як "Final: Harmoniques" [«Фінал: гармонійне»]. Якщо я разом з кількома іншими інтерпретаторами віддаю перевагу такому кінцю, я усвідомлюю, що фрагмент "Solitaire" не можна без остачі підпорядкувати фрагменту "*Lust*" (як і навпаки), ймовірно тому, що Валері не випадково лишив обидва фрагменти не закінченими, бо їхня суперечність полягає в тому, щоб із допомогою різних додатків уникнути радикального скепсису.

Герменевтична рефлексія не може й не повинна заперечувати горизонт теперішніх інтересів, що завжди почасти визначає й спосіб запитування, навіть якщо вибір і послідовність запитань і відповідей залежать від предмета досліджень і зазнають корекцій із його боку. Якщо наприкінці знову озирнутися на цей процес, то оновлене в творі Ґете запитання міфу про Фауста, чи світ, полишений людському пізнанню, спроможний задовольнити ще й властиве людині прагнення щастя, звичайно, ще не втратило цікавості. Теперішнім інтерпретаторам відповідь Ґете видається сумнівною внаслідок не так ідеалістичної формули щастя, яке полягає ще в прагненні, а не в остаточному володінні, як його легітимації з допомогою теодицеї з неясними засновками і наслідками. Спасіння *згори* ще за часів Ґете вже не могло розв'язати питання, чи *ціле* не створене все-таки *для якогось Бога*; навіть якщо наприкінці «Фауста II» ми прагнемо бачити лише інстанцію поетичної справедливості, такий поетичний розв'язок однаково лишає невиправданим долю та існування іншого на секуляризованому шляху спасіння самозадоволеної суб'єктивності.

Історичний розвиток після Ґете лишив Валері не тільки інтерес формулювання запитання про теодицею, а отже, й проблему виправдання зла і спасіння. Оновлене в творі Ґете питання евдемонії для Валері є все-таки не застарілим унаслідок тріумфу теоретичної цікавості, а радше загостреним завдяки прагненню істини, властивому науковому пізнанню. Нова відповідь Валері містить відмову від усіх фаустівських прагнень, зокрема й від ілюзії технічного опанування світу, веде до подолання картезіанського кумира чистого духу й доходить зрештою до формули щастя, що обіцяє зробити інверсію міфологеми прабатьківського гріха. В цих трьох аспектах «Мій Фауст» щоразу виводить за межі позицій, які раніше займав сам Валері. Учневі, що своєю тріадою — "savoir — pouvoir — vouloir" («знати — могти — бажати», III, 5), — яка походить від деструктивного вміння позитивної науки, репрезентує уявлення про поезис, сформульоване в статті Леонардо, протиставлений екстаз «метра» з проти-

[1] *Пор.*: "Cahiers", XXIV, c. 374—375. "Note: Ce que j'attends de moi, je l'attends de toi — et je sais que je ne dois rien attendre de moi qui soit chose déjà de moi, pour être imaginée, prévue, donc d'un moi fini — c.à.d. d'un "autre". Car "autre" c'est un objet qu'on ne peut concevoir que fini" [«Те, чого я чекаю від себе, я чекаю від тебе, — і я знаю, що не повинен нічого чекати від себе, що було б уже тим, що походить від мене, що було б уявленим, передбаченим, отже, походило б від закінченого Я, тобто від «іншого». Адже «інший» — це об'єкт, який можна сприймати тільки як закінчений»].

лежними функціями "respirer — voir — toucher". Отак пояснена систему, яку підтверджує розвинена в "Cahiers" *CEM*-формула, в «грі рук», а згодом і при викритті картезіанської помилки, засвідчує себе як недостатня, якщо не може завдяки присутності іншого стати цілим. Кохання чоловіка і жінки, яке Валері інколи — як-от у вступі до «Мого Фауста» — позбавляє ілюзій як "convulsion grossière" [«грубу конвульсію»], перетворюється в процесі зустрічі Фауста і Луст у "tendresse, qui est l'amour toujours à l'état naissant et renaissant" [*«ніжність, що завжди є коханням, яке всякчас народжується й відроджується»*], яка в міфологічному повторенні запланованої IV дії знову мала виконати обіцянку щастя раю, в якому відмовляють. Звичайно, це не менш поетичний кінець, ніж у «Фаусті» Ґете, і, звичайно, не меншою мірою — розв'язок проблеми відчуження людського суспільства і апорій його історії! А до того ж і найгарніше, найдивовижніше для поета *Moi pur* виправдання поезії: *"Cet accord harmonique serait plus qu'un accord de pensée; n'est-ce pas là du reste l'ccomplissement de la promesse, en quoi consiste la poésie qiu n'est après tout que tentative de communion?"* [«Ця гармонійна узгодженість буде чимсь більшим за узгодженість думок; хіба не в цьому й полягає остаточне справдження обіцянки, яка, власне, і становить поезію, що, зрештою, є тільки спробою мати щось спільне?»] (Éd. Pl., II, 1414).

Г. Запитання до міфу і ствердження ідентичності в історії «Амфітріона»

Формування літературної традиції постає в новому світлі, коли спробувати, йдучи за Михайлом Бахтіним, зрозуміти поетичне слово в його діалогічній структурі, а міфічне, що передує йому в європейській культурі, — вслід за Гансом Блюменбергом у поетичній роботі міфу[1]. Тоді літературна історія міфу видавалася б уже не монологічною як поступове розкриття наперед даного значення в його початковій чистоті та повноті, а діалогічною: як історичне й дедалі міцніше опанування від твору до твору відповіді на велике запитання, яке стосується і людини, і світу загалом, причому відповідь із кожним новим формулюванням запитання може набувати іншого значення. Так званий діалог авторів стає таким чином полілогом між пізнішим поетом, його попередником, що визначив норми, і міфом як відсутнім третім. Літературна традиція — це не вільний, нескутий діалог між текстами і авторами. Їхня уявна розмова починається понад часом тільки тоді, коли якийсь пізніший автор вступить до неї, визнавши якогось давнішого автора за свого попередника, і знайде власне запитання, яке виведе його за межі вже даної в творі попередника відповіді. Це асиметрична розмова, бо сучасний автор сам повинен уявити собі голос давнього автора і може ввести до гри відсутнього третього як інстанцію всіх запитань: далекий міф, що лишився б німим для нас, якби не став знову темою розмови, якби його чуже слово не було пояснене по-новому як відповідь на сучасне запитання.

Літературна історія міфу про Амфітріона пропонує в цьому аспекті чудовий і ще до не вичерпаний приклад. Тут ідеться про літературні твори, починаючи від вірша Гесіода «Щит Геракла» і закінчуючи п'єсою Жироду «Амфітріон 38» (проте недавно славу Жироду як людини, що завершує славетний ряд, поставив під сумнів Пітер Гекс), вони становлять одну з найбагатших історій рецепції певного міфічного взірця. Ще за античної доби цей міф розвивали і як комедію, і як трагедію, він пережив християнську боротьбу з міфологією у формі *"Geta"*, однієї з рідкісних спроб літературного опрацювання міфів у XII ст., а потім породив суперництво французьких та німецьких класиків і не менш активно плекав честолюбство сучасних авторів, які прагнули знову перевершити начебто неперевершуване. Хоч який початковий міф поставав перед порогом літературного опрацювання — чи то ритуал родючості (поєднання неба і землі в постатях Юпітера і Алкмени), чи то етіологічна сага про зачаття й народження несхожих братів Геракла та Іфікла, — і спромагався довгий час привертати до себе цікавість, в актуалізації після того порогу ім'я Амфітріона безперечно займає провідне місце.

Міф про Амфітріона не має самодостатньої вихідної форми, не має чистого початку, що його всі пізніші варіанти містять у зародку й дають змогу побачити. Історична повнота форм його рецепції розгортається не послідовно й гармонійно як прогресивне висвітлення і пояснення даного наперед, усеосяжного, хоч і ще темного потенціалу значення. Історія ре-

[1] *Bachtin.* — 1971; 1979; *Blumenberg.* — 1979.

цепції постаті Амфітріона непередбачувано, а часто й напрочуд принадно поглибила і збагатила попервах простий міф. Герменевтика, що лежить в основі цього процесу, — аж ніяк не дедалі більше розкриття початкового значення, а радше раз по раз оновлювана відвага змушувати міфічний авторитет відповідати на запитання, яких він не знав, які замовчував або не дозволяв ставити. Якщо інші міфи спіткала прикра доля зменшуваної ідентичності і щораз меншого пожитку[1], тут відбувалось якраз навпаки: матеріал про Амфітріона завдяки засвоєнню ґетерономних елементів, скажімо, мотиву двійника або рівності пана і господаря, набув своєрідного профілю й тішиться дедалі більшою актуальністю.

Петер Шонді, з незабутньою інтерпретацією якого автор цієї розвідки в багатьох аспектах погоджується, почав пояснювати пізніші історичні метаморфози на основі своєрідності міфічного матеріалу про Амфітріона, а саме: його придатності і для трагічного, і для комічного трактування. Міф про Амфітріона має, по суті, «два центри для драматичного опрацювання: «Якщо народження Геракла становить кульмінацію розгляду в трагічному трактування матеріалу, комічне світло можна зосередити на ночі зачаття»[2]. Тож іще Плавт, у чиєму пролозі вперше йдеться про цю амбівалентність, засвідчив, що його трагікомедію можна подавати або в трагічному, або комічному світлі залежно від того, чи глядач дивиться на неї згори чи знизу, очима Бога, що бавиться, або ж очима його жертви, стражденної людини. Саме ця амбівалентність можливої позиції і стала плідною для дальшої історії рецепції, а водночас зумовила й наслідок, що його навряд чи передбачав Плавт, — мотив двійника: Юпітер прибирає постаті Амфітріона, щоб спокусити Алкмену, і це може означати, що Бог став людиною, щоб дізнатися про любов свого створіння, і тут зрештою може виявитися, що Бог змушений пересвідчитись, як мало потребує людина його любові. Цей новий осередок трактування однаковою мірою стосується і античного, і християнського світоглядів і порушує проблему, цілком далеку від початкового міфу, проблему, що виходить далеко за межі обставин життя римського світу за часів Плавта. Комізм заміни ролей зворушує тим, що Юпітер замість постатей бика, лебедя або золотого дощу прибирає постать полководця і шлюбного чоловіка Амфітріона в трагізмі ідентичності, яку можна втратити. Запроваджене грайливо-легковажно відокремлення ідентичності від ролі вводить у роль ядро, з якого виросла добре відома нам серйозність суперечності Я і самості [*Ich und Selbst*], індивідуальності і ролі.

Улюблене запитання про творчу ідентичність, або ж про «плавтівське в Плавті», можна тут лишити піклуванню класичної філології. Але некомпетентний спостерігач усе-таки може наважитися виснувати з цього майже суто фахового питання думку, ніби відповідно до поетологічних масштабів нової літератури обидві гіпотетичні новації в Плавтовому «Амфітріоні» — поєднання доти поділених трагічної і комічної традицій у трагікомедії і запровадження раба Сосії — більш ніж достатні, щоб

[1] *Див.*: *K. Stierle.* Mythos als "bricolage" und zwei Endstufen des Prometheus-Mythos // Poetik und Hermeneutik. — V. — C. 455—472.

[2] *P. Szondi.* Fünfmal Amphitryon: Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser // Lektüren und Lectionen. — Frankfurt a. M., 1973. — C. 163—167 (перше вид. 1964 р.).

вважати Плавта за оригінальнішого автора, ніж його гіпотетичний попередник у комедії середньої або нової доби. Роль двійника, яку прибрав Юпітер, завдяки амбівалентності комічного і трагічного, а також завдяки віддзеркаленню на трьох площинах — Бога, господаря і слуги — стала головним осередком оповіді. Давніші грецькі опрацювання потребували мотиву двійника вочевидь тільки як хитрощів батька богів, які попервах були спрямовані проти Гери й вимагали хитрощів і з її боку («Іліада», 14, 323; 19, 98), або ж вели далі до трагічної помилки Амфітріона, мовляв, Алкмена зрадила його, аж поки наприкінці тільки Зевс може розв'язати плутанину, до якої сам і спричинився. Шонді і в Гесіодовому варіанті підносив як важливий пункт, що там така сама ситуація і та сама вимога, «щоб Бог зайшов до Алкмени в подобі полководця. Отак в історії мотивів Бог прирівнявся до людини — ще до того, як він, як вимагатиме діалог у драмі, відокремиться від своєї подоби в діалектиці буття двійником» (с. 157). Трагічна діалектика першого драматичного опрацювання походить із цього відокремлення ролі та ідентичності ще опосередковано. Зі зміненої ідентичності ще не випливає запитання: «Хто я, якщо я не Амфітріон?» — бо результатом є тільки заплутаність зовнішніх дій. Її об'єктивна парадоксальність полягає для Амфітріона передусім у тому, що він, мавши змогу одружитися з Алкменою тільки тоді, як, воюючи пліч-о-пліч із її братами, спокутував гріх убивства її батька, «втратив дружину саме на тому шляху, на якому лише й міг здобути її» (с. 159). На думку Франца Штесля, в трагедії, яку можна тільки реконструювати, цей трагічний початок довів подружжя до сварки, що потім унаслідок невинного й неминучого невпізнання іншого дійшла до крайніх меж. Евріпід поставив (за свідченням одного малюнка на вазі) невинну страдженну жінку в центрі, щоб урятувати її від вогнища завдяки Богові, чий переступ вона спокутує. Софокл міг поставити в центрі оповіді чоловіка, що шукає й помиляється: «...як і Едіп, Амфітріон намагається прояснити загадкову минувшину, здобути ясність, якої він усе-таки не здатний витримати: що палкіші його пошуки істини, то глибше він заплутується в помилці та згубі, аж поки вирішив помститися й покарати начебто винну дружину»[1]. Натомість Плавтів Амфітріон, зосереджений лише на своїй честі, і ще більшою мірою його така недосвідчена Алкмена, нехай навіть за своєї доби вона правити за символ побожності та послужливості, могли б видаватися просто плиткими, якби Плавт не запровадив уперше до гри доти не порушену діалектику буття двійником на іншому рівні. Прикметно, що саме слуга і антигерой заплутується в питанні: «Хто я, якщо я не можу бути Сосією?» — і таким чином знову одразу увиразнює як внутрішній конфлікт суперечність Я і самості, комізм ролі і дистанцію глядача, втаємниченого в гру Бога з людьми:

Послухайте тепер сюжет цієї трагедії.
Але чому ви морщите брови, коли я сказав,
Що це трагедія? Таж я Бог
І можу змінити її, коли вам заманеться. Я зроблю
Одразу ж комедію з цієї трагедії

[1] *F. Stoessl.* Amphitryon. Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes // Trivium — T. 2. — 1944. — C. 96 seq.

І навіть жодного рядка не перекреслю!
Тож чого вам треба? Я, звісно, дурень,
Неначе Бог не знає, чого ви хочете!
Атож, я знаю, що ви оберете,
І п'єса ця буде трагікомедія!
Адже не годиться робити все комедією,
Там, де грають герої і боги,
Та оскільки бере участь і раб,
П'єса буде напівкомічна, напівтрагічна»[1].

Цей пролог, відомий як перша звістка про народження трагікомедії з духу Амфітріона, з огляду на супровідну аргументацію має значення ще й для поетології. В констеляцію героїчних осіб Плавт запровадив раба, а отже, переступив поетичну умовність поділу на високе і низьке в стилі, в стані персонажів і в зображеній дійсності; саме звідси Плавт і висновує своє (новаторське?) право характеризувати власний твір як трагікомедію. Але не тільки з огляду на раба Сосію Меркурій пропонує свої послуги, щоб, анітрохи не змінивши слів ("omnibus isdem versibus", в. 55) перетворити трагедію в комедію. Чи є поетологічне пояснення цієї сильної, але, звичайно, не тільки крикливої заяви? Шонді, що поважно сприйняв її, думав про своєрідну придатність Амфітріона і для трагічного, і для комедійного трактування: «Слова Меркурія про змінюваність трагедії в комедію — це інверсія невидимого гасла «Амфітріона» Кляйста: навіть він часто був змушений змінювати вірші Мольєра, щоб усе-таки надати їхньому комізмові трагічного флеру» (с. 167). Але якщо однаковість тексту — хотів би я додати — може лежати в основі як трагедії, так і комедії, чи не є це найпростішим поясненням можливої інверсії, що має змінити при цьому ставлення публіки до драматичної події? Чи не видається розповідь про Амфітріона неминуче трагічною, якщо дивитися на неї *знизу*, з позиції невинної, стражденної людини, і чи не постає вона неминуче в комічному світлі, тільки-но нею можна насолоджуватися *згори*, з позиції Бога, не скутого в своїх іграх? Обидві можливості рецепції вже містяться в Плавтовому «Амфітріоні». Ще з його прологу можна зрозуміти те, що потім підтверджує структура п'єси: даний наперед міфічний сюжет не просто трагічно або комічно опрацьований, бо на додачу й Меркурій у метаролі режисера перед очима публіки інсценізує його як забавку богів у трагікомедію і в ході трагікомедії.

Розгляньмо цю гру і гру з цією грою на найвищому з рівнів, брати участь у якому запрошено глядача. Плавт не тільки, дотримуючись античної моделі, забезпечив його частиною інформації, наперед розповівши по хід вистави. Він навіть подбав, щоб його часто неспокійна публіка не переплутала справжнього і вдаваного Амфітріона і Сосію: Юпітера глядачі впізнаватимуть за золотим шнуром, Меркурія — за крильцями на шоломі. Мало того, гарантовану таким чином глядачам перевагу в знаннях дійові особи в ході дії завжди посилюватимуть тим, що повідомлятимуть, яку вони роль прибирають. Скажімо, коли Меркурій розважає, як

[1] *Plautus*, в. 51—63. Переклад *E. R. Lehmann-Leander* (*див.: Szondi* [прим. 2, с. 378]. — С. 166). Далі я користуюсь перекладом Вальтера Гофмана за вид.: *Antike Komödien*. — Berlin — Weimar, 1967.

він має поводитись як подоба Сосії ("quando imago est huius in me", в. 265), і коли при цій зустрічі вдаваного і справжнього Сосії репліками вбік наперед коментує, якими будуть його наступні дії, або коли Юпітер у своєму пролозі до третьої дії не менш самовладно, ніж задоволено повідомив, що доведе зараз плутанину до крайньої межі, щоб потім тим урочистіше прояснити підготовану прикру ситуацію. Класична роль глядача, що в стані, який описав Фройд, — «із тобою нічого не може статися», — з безпечної дистанції може насолоджуватися тим, що в житті аж ніяк не правило б йому за насолоду, спирається тут на те, що глядач долучається до погляду згори. Глядач відчуває свою піднесеність: адже він утаємничений у гру богів, може сміятися разом з ними і навіть над ними і, власне, вимагає наприкінці права судити про гру (в. 16).

Звичайно, нам важко уявити собі, що могли означати боги на сцені для римської публіки. Нині нам можна радше заздрити її усміхненим богам, які запрошували до сміху, як утраченій обітниці одкровення, хоча та публіка загалом ще мала поважне ставлення до релігії. Пародія, як відомо, не ставила під поважний сумнів божественний та інші авторитети. Вона постає в близькій до сатурналій атмосфері Плавтової комедії[1] обміну людськими і божественними ролями, зміні ролей, яка насправді видається задовільною тільки тією мірою, якою дійові особи можуть доброхіть прибирати собі ролі, усвідомлено грати їх і не менш легко відмовлятися від них. Тож Юпітер дозволяє собі вказувати Меркурію: «З нього [Амфітріона] треба ще трохи покпити, / Тому з його позиченою дружиною я хочу ще раз відпочити» (в. 980). Те, що трапляється з Юпітером при цьому, вплутує його в прикрі обставини надто людської ролі шлюбного чоловіка: великий Юпітер — так звучить одне *captatio benevolentiae* [звернення] до прихильної публіки — «тремтить не менше, ніж будь-хто з вас, перед прикрощами» (в. 26). Навіть Бог не може цілком безкарно поміняти згори свою роль. Покарання полягає в часто притлумленому комізмі вивернених навиворіт під час гри ідентичностей *верху* і *низу*. На самому початку, коли Сосія пояснив «довгу ніч» тим, що Сонце, мовляв, «упилося на бенкеті», Меркурій вважає, що повинен вичитати йому словами, які одразу виявляються двосічними: «Що ти верзеш, паскудо? Невже ти гадаєш, ніби боги такі, як ти?» (*"deos esse tuos similis punas?"*, в. 284). Вони й справді такі, як дізнався сам Юпітер, узурпувавши роль людського шлюбного чоловіка, коли заспокоїв Алкмену, а Меркурій, підслухавши його неправдиві запевнення в коханні, іронічно нагадує, що зумовлює подружня роль і на божественному, і на людському рівнях: «Присягаю Полуксом, якби Юнона знала про твої тутешні походеньки, я гарантую: ти б хотів краще бути Амфітріоном, ніж Юпітером» (в. 510).

Сатурналійний характер гри в розумінні «сміхової культури» Бахтіна безперечно виявляється тоді, коли Меркурій у пролозі говорить про незвичайний випадок, що Юпітер сьогодні власною високою персоною постане як актор ("ipse hanc acturust Iuppiter comoediam", в. 88), і говорить так, ніби тут для публіки немає причини дивуватися (в. 89 *seq.*). Отож інверсію ієрархії, внаслідок якої верховний Бог опиняється на найнижчому соціальному щаблі, в п'єсі навряд чи вдається замаскувати. Але її гос-

[1] *Див.*: *E. Segal.* Roman laughter — The comedy of Plautus. — Cambridge, Massachusetts, 1970.

трота притуплена тією мірою, якою боги самі інсценують виставу, в якій мають виступати як актори, і дбають, щоб публіка не випускала з ока цей ігровий характер. Коли, наприклад, Меркурій опиняється в типовій ситуації *servus currens*, раба, він не забуває зазначити, що він радше «як Бог» виконує те, що в цій ролі дістається рабові (в. 986). Усвідомлене дистанціювання від ролі зберігає в карнавальній інверсії ієрархії й ідентичність суверенного Я високопоставленій особі, що, проте не вберігає Меркурія, який у конфронтації зі своїм людським *alter ego* постає перед несподіваною проблемою, що ставить під сумнів його перевагу. При інверсії інстанцій *верху* і *низу* публіці від самого початку дістається роль судді. Ба навіть вимога стати суддею міститься ще в першому *captatio benevolentiae*, з яким Меркурій, покликаючись на свій образ бога торгівлі, обіцяє глядачам перевагу, якщо вони під час вистави сидітимуть тихо: *"itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri"* (в. 16). Але ця практична функція аж ніяк не кладе край символічному висміюванню (пор. в. 867). Оскільки в цій грі богів із людьми поетичну справедливість визначено наперед від самого початку, суддівська роль публіки зводиться до того, чи добре все зробив божественний режисер і виконавець і чи тямить він розважити публіку (в. 151). Глибшу причину, яка може виправдати причину обміну ролей між Богом і людиною, висловив Меркурій, прокоментувавши любовне побачення батька богів наступними словами:

> Інколи він закоханий: спритний і розважливий тоді,
> Коли знаходить у цьому насолоду,
> Йдучи слідом свого жадання,
> Як на землі людина кожна
> Повинна йти услід за ним (в. 995).

Людина і Бог тішаться однаковими насолодами, підлягають однаковим жаданням, спрямованим до протилежної статі. Підтвердження життєвого принципу *voluptas* [насолоди] (*"dum id modo fiat bono"*, в. 996) робить фривольну гру богів із людьми ще веселішою, навіть якщо міфологічний взірець поєднання «верху» і «низу», неба і землі, внаслідок нових хитрощів Юпітера, що підступив до коханої в людській масці замість звичайних метаморфоз у тварин, звівся до несподіваних наслідків, які виявились на рівні раба.

Відносини пана і слуги в історії комедії стали таким невичерпним джерелом комізму, що сучасним комедіографам можна тільки поспівчувати, що вони вже не мають у своєму безпосередньому розпорядженні цього класичного репертуару, бо розвиток суспільства давно вже поставив на ньому хрест. Плавт, що в пролозі вихваляє новаторство свого опрацювання саме з огляду на те, що Меркурій сам себе представив "cum servili schema" [«в подобі раба»][1], дістав не тільки змогу зруйнувати високий стиль подружньої любові з позиції ниць фігурантів (пор. в. 150, 718).

[1] Пор. в. 115 seq.: "nunc ne hunc ornatum vos meum admiremini, / quod ego huc processi sic cum servili schema: / veterem atque antiquam rem novam ad vos proferam, / propterea ornatus in novum incessi modum" [«Не дивуйтеся моєму вбранню / І що я прийшов тепер у подобі раба: / Повірте, це новий переказ давньої теми, / Через те я прийшов у одязі новому»].

Прихований комізм розповіді про Амфітріона походить відтепер від того, що на цьому рівні Богові дано роль найнижчої людської постаті. Там, де батько богів «може» грати на стежці кохання роль, яку він сам собі обрав, його слухняний син (в. 992) береться до навряд чи бажаної ролі. Сосія в своєму першому монолозі подає великий плач із приводу всього, що він змушений терпіти у своєму рабському стані (в. 166 *seq.*), і набагато більше — коментує Меркурій, почувши «характеристику своєї ролі», — має підстав для скарги той, хто як вільнонароджений тепер має виступати в ролі раба (в. 176). Справжній Сосія попри всі злигодні вочевидь почувається добре в своїй шкурі, він не відчуває, що роль раба обмежує його, бо вміє в ній скористатися можливостями виконувати різні мовні ролі. Отже, Сосія, що від природи великий боягуз, вміє повідомлення про битву, з якої він спромігся втекти, стилізувати як хвальковитий герой і на своєрідній «головній репетиції» цієї своєї ролі немов попереджає Алкмену, що слухає (в. 197 *seq.*). Цей славетний блискучий фрагмент Плавтової комедії найчудовіше править за предтечу того, що соціологічна теорія назвала «рольовою дистанцією»: справжній Сосія не переймається тим, щоб поводитися відповідно до звичайної ролі раба, а переступає накинуту норму діями, які відповідають виплеканому самостійно моральному образові хитрого і язикатого резонера. Натомість удаваний Сосія стоїть перед проблемою, як перейняти наперед дану рольову ідентичність (*"formam... et statum, facta moresque habere me similis item"*, в. 266) і водночас бути вищим від взірця, який він наслідує (*"hominem eludere"*, в. 265). Виразно сформульовано й умову, яка випливає з уявлення про ідентичність ролі: вдаваний раб повинен битися зі справжнім рабом лише його власною зброєю, тобто, «я повинен стати лихим, пронозливим і хитрим, щоб його власною зброєю — зухвалістю — прогнати його від дверей» (в. 268). Внаслідок цього Меркурій ніяк не може скористатися своєю природженою рольовою дистанцією, своїм статусом Бога. Але те, що він усе-таки скористався з нього і, порушивши правила рольової гри, був змушений виявити свою божественну вищість і фізично — своїми кулаками, і психічно — своєю всевідучістю розкриває парадокс узурпації ролі й показує, що комізм наявності двійника поширюється на сильного не меншою мірою, ніж на слабкого. Злигодні Бога, що не може перебувати в людській ролі без найпримітивнішого насильства, врівноважують злигодні раба, якому першому довелося скуштувати, що означає бути позбавленим своєї ідентичності.

Чому, власне, побиття котроїсь дійової особи від Плавта до Мольєра належало до випробуваних реквізитів європейської комедії? Підставу цього сумнівного задоволення нині навряд чи можна пояснити суто історичними причинами. Чарлз Сігел довів, що мотив загрози фізичним покаранням у Плавтовій комедії присутній усюди, і на тлі нової комедії його можна вважати за безпосередній ключ до Плавтового "holiday humor" [«святкового гумору»]: він засвідчує повсякденну римську практику, згідно з якою рабові з найменшого приводу діставалися найтяжчі фізичні покарання, тим часом як панівна верхівка тішилася неймовірною свободою в зачарованому колі анархічних сатурналій (с. 137). Сміх над покараним слугою у випадку «Амфітріона» принаймні для сучасної публіки має подвійний характер і невдовзі перетворюється в дедалі дужчу симпатію до слабшого. Передусім удаваний Сосія починає диспут, вихваляю-

чись своїми кулаками (в. 302), натомість справжній Сосія, налякавшись, береться до діла так, наче йому додалося сміливості (в. 339). В дотепі це найочевидніше, бо у відповідь на відібрану в нього грубим насильством ідентичність Сосія після нової заяви Меркурія ("ego sum, non tu Sosias") вміє одразу скористатися гострим словом: «Навіть якби ти був Богом, я б однаково натовк тобі боки (в. 379). Зв'язок порушеного в розмові Меркурія з Сосією питання про ідентичність носія імені з мотивом покарання ще не дає змоги поважно підійти до проблеми ідентичності, тим паче що Сосія завдяки своєму страхові перед побиттям ще не має трагічного відчуття, що він уже не є самим собою. Аж до цього пункту суперечку двійників можна інтерпретувати наступним чином: грубим насильством можна позбавити хіба що ідентичності ролі, але не ідентичності Я. Сміх публіки стосується однаковою мірою і переляканого задкування боягуза, і дедалі наполегливіших намагань Бога похитнути ідентичність свого двійника.

Оскільки Меркурій нічого не досяг ані побиттям, ані двозначною присягою ("tum Mercurius Sociae iratus siet", в. 392), він змушений скористатися своєю божественною всевідучістю, або ж, коли сказати по-іншому, стати на позицію над-Я, яке знає вже геть усе, доти відоме, як думало Я, тільки йому самому. Низка доказів тягнеться від перебігу битви через знак золотого келиха до бочки з вином у наметі, тобто від громадських до приватних подій. Найвища перевірка: розповісти про те, що боягуз під час битви робив сам у наметі, вимагав сам Сосія (в. 424). Коли чуже Я знає, що робило власне Я без ніяких свідків, старе Я має бути побитим і поступитися своїм місцем новому Я. Якби Сосія зробив висновок із двох зовнішніх доказів, він був би змушений пошукати собі інше ім'я (в. 423), як вимагає від нього третє запитання, що заперечує внутрішню впевненість і стосується ідентичності Я: «Але хто я тоді, якщо не Сосія?» ("quis ego sum saltem, si non sum Sosia?", в. 438). Нове Я іронічно відхиляє це запитання: «Якщо я не захочу бути Сосією, тоді ти можеш спокійно бути ним» (в. 439). Але навіть побите, позбавлене своєї ідентичності Я одразу починає знову оречевлювати свій теперішній стан. Розкрита в Плавтовій трагікомедії світська тема пропонує передусім не трагізм розірваної, нещасливої свідомості, а комізм подвійної фізичної постаті й суперечність між очевидністю і неочевидністю особистої ідентичності. Порівняння фізичних постатей: «Литки, ноги, постава, зачіска, очі, ніс, рот, щоки, підборіддя, борода шия — достеменно він! Одне слово: якщо і на його спині повно рубців — тоді ніщо не може буде подібнішим за цю подібність!» (в. 444) — сягає кульмінації в таврі рольової ідентичності раба, показати яке ще треба хитрому Богові. Отож негероїчний Сосія на фізичному рівні змушений утратити свою особисту ідентичність унаслідок свідчень тих самих характерних прикмет, з допомогою яких героїчний Одісей повернув собі власну ідентичність[1]. На духовному рівні визнання поразки виявляється зрештою в тому, що запитання "quis ego?" [«хто я?»] перетворюється в запитання "ubi ego" [«де я?»], серйозний момент розхитаної ідентичності Я ("idem sum qui semper fui" [«я такий, яким я завжди був»], в. 447), а також у комізм утраченого Я: «Де я просто загубився, де я змінився, де я втратив обличчя? Чи я, може, я забув себе й лишив удома?» (в. 456).

[1] Подано за вид.: *Segal* (див. прим. 1, с. 381). — С. 139.

Запитання, з якими Плавтів Сосія зрештою марно звертається до богів, а потім сходить зі сцени, аж ніяк не ставить Амфітріон. На рівні господаря вся проблематика ідентичності, вперше розкрита на рівні слуги, *виявляється лише як вилив героїчного розпачу з приводу* незбагненного обману, за яким Амфітріон добачає якогось фесалійського чаклуна (в. 1043). Такому зовнішньому вияву цілком відповідає те, що в четвертій дії доходить до конфронтації Амфітріона і Меркурія в сатурналійній інверсії: «слуга», здається (*прогалина в тексті в Плавта!*), відшмагав господаря, проте до прямого зіткнення віч-на-віч справжнього і вдаваного Амфітріона не дійшло. Замість цього публіку просять порівняти й виступити в ролі третейського судді. Плавтова комедія, що стала класичним взірцем, порушує питання про ідентичність тільки на те, щоб одразу звести його до комізму; міфічні вияви божественної сваволі супроти людського безсилля п'єса пом'якшує до гри вільних богів із людьми, які помиляються, й підносить публіку до рівня втаємниченого спостерігача, що може зверху бачити всю плутанину та її розв'язку й насолоджуватися цим. Дальша історія «Амфітріона» засвідчить, як наперед визначене роздвоєння ролі і особистої ідентичності, Я і самості, розгортається до повної проблематики тією мірою, якою й глядач має відмовитися від гарантованої рольової дистанції і перейти до судження про обмін ролей між Богом і людиною та про його наслідки для відносин божественного авторитету і людського самоутвердження.

Якщо комедія стала тим місцем, де вперше в літературній традиції античності порушено проблему ідентичності Я і ролі (особи), то й простір цього жанру визначив межі відкритого таким чином естетичного сприйняття. Щоправда, в Плавтовій комедії йдеться про ідентичність у відносинах власного і чужого Я, а не у відносинах теперішнього і минулого Я, властивим місцем висвітлення яких став оповідний жанр. У комічному світлі гри в двійники між Сосією і Меркурієм розбивається субстанційна єдність Я і ролі, буття-собою і буття-для-іншого: Сосія постає як буття-собою супроти оречевленої до особи і втіленої через Меркурія ролі як перед чужим відокремленим від нього Я. Давніше чуття самості і морального образу, ідентичності Я і суспільної ролі вважали за безсумнівно нерозривні, і про це свідчить і реакція Плавтового Сосії, що перед лицем своєї вкраденої особи боїться, що вже буде «нічим». А якщо взятися ще на Плавтовій сцені інтерпретувати вище Я з допомогою Фройдової категорії над-Я, скориставшись як «інстанцією сумління» підходящими віршами 327 *seq.*, де Меркурій викриває здійснену без свідків крадіжку вина, такому намірові можна протиставити те, що це над-Я втілює Богошуканець, що й сам збентежений і заплутався. Цю незмірну амбівалентність божественного двійника вичерпно використали Мольєр і Кляйст. Плавт одразу виставляє роздвоєне Я в комічному світлі вкраденої ідентичності, тож питання, яке лишив «Амфітріон» в античній традиції: «Хто я, якщо в очах іншого я не Сосія?» — трактує ідентичність як проблему взаємодії. Інше питання, яке «Амфітріон» (та й уся антична традиція) не порушив, таке: «Хто я, якщо я тепер уже не той, ким я був?» (пор. в. 447), трактує ідентичність як проблему неперервності чуття самості. Ця проблема виникає лише за християнської доби, де ми бачимо роздвоєння Я в «Сповіді» Августина, ставши прикметою нової, зароджуваної оповідної

форми автобіографії, пригод, романічних пошуків сутності, а також — після Монтеня — есе, і, хоч як дивно, тільки маргінально стосується п'єси про Амфітріона.

У середньовічній версії — в *"Geta"* Віталія де Блуа середини XII ст., — християнсько-Августинова проблематика ідентичності не відчувається. Цей твір радше нагадує поганський міф про родючість у поетичному обрамленні. Коли прибувають боги, починається весна: "Vernali mitis odore / Respiravit humus: sensit adesse deos" (в. 57). Коли вони прощаються, земля сумує: "Ridet terra minus, sensit abesse deos" (в. 498). Автор цієї напрочуд успішної, призначеної для читання п'єси, що його Е. Фарал вважав за латиномовного предтечу написаних народної мовою шванків (fabliau), скоротив Плавтів твір з очевидним наміром поставити сцену між Меркурієм і Сосією (тут названим Ґетою) в центрі п'єси. Амфітріон, що як вічний студент повертається з навчання в Афінах до дружини, *яку ніжно* кохає, і Алкмена, зловлена *in flagranti* [на гарячому] одружена жінка, що виправдовувалася словами, які згодом — скажімо, в Бокаччо — набули слави: це, мовляв, сталося, лише уві сні (в. 523), і, здається, здатна розв'язати будь-яку плутанину, — тільки побічні постаті. Натомість вистава, обрізана до формату шванку, відбувається навколо контрасту між Бірією і Ґетою, двома слугами: слабким, боягузливим, тупуватим і сильним, схильним до інтриг і незмінно хвальковитим[1]; вона досягає кульмінації в глузуванні з логіки, а як глянути пильніше — (модної?) діалектики, саме це, мабуть, і пояснює, що автор віддав перевагу сцені з двійником. Але, навіть якщо нам бракує ключа для розуміння тодішньої актуальності, згодом шванк, присвячений схоластичній науці, набув такої свіжості, — про що свідчить його поширення в понад сорока списках, — що зосередження на ньому як на конкретизації проблеми ідентичності матиме свою винагороду.

Перший доказ того, як вища школа в Афінах унаслідок *dialectica* (в. 453) відправляє додому як божевільних тих, хто прийшов до неї здоровими, Ґета подає у своєму першому вихвалянні, спрямованому на Бірію, що заховався у своїй криївці. Школа стала Ґеті в пригоді, бо завдяки завченим дивовижним софізмам він довів, що людина — це віслюк або бик, а надміру повільний Бірія — безперечно *asellus* («віслюк», в. 163). Потім він формулює твердження про збереження субстанції: *"Quod semel est aliquid, hoc nichil esse nequid"* (в. 173). Але йому суперечить наявне в Платона і Сократа емпіричне твердження: "Omnis mors tollit" [«Усіх прибирає смерть»] (в. 173), тож новий Сосія, що нахваляється титулом, якого сам собі й надав: "Geta magister" (в. 235), дійшов до парадоксального висновку, що його слава триватиме завжди, але, звичайно, має й закінчитися. Тут уже з задоволенням можна чекати, що може вийти з таких засновків під час зіткнення Ґети з Меркурієм. Це відродження п'єси в схоластичній формі доводить питання ідентичності до парадоксу, щоб і його нерозв'язність теж сатирично приписати самій діалектиці. Питання, яке комічно розв'язав Плавт: «Хто я такий, якщо не Сосія?» — відповідно до логіки ідентичності неминуче привело до висновку: "Omne quod est unum est, sed non sum qui loquor unus; / Ergo nichil Geta est, nec nichil esse potest"

[1] Така пара слуг типова для наполовину забутої традиції античного міму, згодом вона знову виринає в репертуарі *Commedia dell'Arte*.

[«Існує тільки той, хто є одним, але я тут говорю не один, / Отже, Ґета є нічим і нічим не може бути»] (в. 279). Доказом стало послідовне порівняння голосу, тіла і поводження. *Попервах Ґета ще вірить, що логіка* промовляє на його користь, та оскільки один голос може означати дві речі (в. 259), він швидко навчається чогось кращого, навіть не потребуючи для цього — бо ж результату, на свою честь, досягло подання схоластичних доказів — аргументів у вигляді дужчих кулаків. Очевидність ідентичності тіла продемонстровано гротескним описом його бридкості, який сягає кульмінації в непомильній, хоч і замовчаній у п'єсі Плавта ознаці ідентичності тіла, що тільки їй і завдячував Ґета свій успіх у жінок: "...*nunquam placata priapo* / Semper inest rabies, et modus absque modo" (в. 348, 361). Гротеск, відображений у статевій характерній прикметі як *principium individuationis* [принцип індивідуалізації], використано і в запровадженому *від самого початку принципі* ідентичності ("Quod semel est aliquid, hoc nichil esse nequid", в. 173), що полягає в бридкості Ґети: він такий бридкий і огидний, що кожному досить бодай раз побачити його, щоб запам'ятати ("Cui sat est me nosse semel", в. 351). *Коли перед лицем такого страхітливого суперлатива* Ґета бідкається, що його власний *priapus* [статевий член] забезпечує йому не менше подруг, ніж його зовнішність — ворогів (в. 365), ця особливість разом з іншими його рисами — він краде, мов ворона, ошукує свого господаря й не сахається *перед жодним кривосвідченням* — править відтепер за доказ ідентичності на основі його прихованих дій. Формула, яку викував для себе схоластичний Сосія: "Sis ego, respondit, ego sim nichil" (в. 393) — веде до монологу, в якому він відповідно до *запитання: «Як я можу бути і водночас не* бути?» — розрубує наприкінці твердження про суперечність, немов Гордіїв вузол. Відповідно до жарту: «Якщо Ґета вже не може бути людиною, може, навчання вже зробило з нього Платона?» (в. 399), а також після міркування, що той, кого не існує, *не може собі прибрати* ніякого ім'я, він сам себе торкається рукою й через Лукреціїв принцип: "Quodque valet tangi non erit hercle nichil"[1] — постає перед останньою апорією: "Sic sum, sic non sum. Pereat dialectica per quam / Sic perii penitus; nunc scio: scire nocet" [«Отже, *я є, отже, мене немає. Нехай загине діалектика*, що через неї, / Отже, гине все. Тепер я знаю: знання шкодить»] (в. 409). Я не маю змогу судити, чи після викладеної вище аргументації цей висновок спрямований ще й проти Абелярового принципу "Sic et Non". Адже від проблеми поділу на Я і роль, про яку тут ідеться і яку Плавт звів до комізму, середньовічний автор теж усувається, бо наприкінці з *logicus*, яка звелася до ніщо (пор. в. 457), знову дає Ґеті змогу постати як *homo* (в. 528), відклавши її до часів, коли особу вже можна буде характеризувати не мінливим (*маскою, роллю*), а *своєрідністю* індивідуальності людини і коли в історичному життєвому світі вже розрізнятимуть *persona publica* і *persona privata*, суспільну роль та індивідуальну ідентичність[2]. Уперше в історії Амфітріона цю відмінність зобразив з усією гостротою Мольєр і, критично скориставшись картезіанським раціоналізмом, так подав її, що

[1] Твердженню Лукреція: *"Tangere enim et tangi, nisi corpus"* — Валері, вживши його в іронічному звороті, спрямованому проти *moi pur*, надав нового значення; див. вище: II, В.

[2] Подано за вид.: *A. Borst* // Poetik und Hermeneneutik. — IX. — С. 638.

в світлі цієї класичної комедії вже не могла не похитнутися жодна претензія на абсолютність чи то божественного, чи то світського суверена.

Мольєрів «Амфітріон» — це слава, шедевр сторіччя Людовіка XIV, твір, що в граційній формі — для тодішніх сподівань ще сміливих для великої сцени — *"vers libres"*[1] випустив досконалий феєрверк галантності й дотепності, характерних для вищого суспільства, проте в історії німецької рецепції, починаючи від веймарських класиків і закінчуючи Томасом Маном і сучасною філологічною критикою, він мав не дуже тепле прийняття. Його характеристика як «суспільної комедії» якщо не забезпечила йому докір — нині позолочений — у французькій поверховості (коли порівнювати з першоджерелом Плавта і з глибокодумністю Кляйста), то все-таки знещкодила його сміливу двозначність. Найвиразніше це проступає як інтерпретація спершу досить непомітного відхилення від античного взірця, Мольєр, власне, здійснив "poetic misprision" [«поетичний злочин»] у розумінні теорії літератури Г. Блума[2]. Ґете цілком визнав цей Мольєрів винахід, про що свідчить його відомий запис у щоденнику за 1803 рік: «Мольєр вивів на перший план відмінність між чоловіком і коханцем, тож, власне, тільки предмет духу, дотепу і лагідних міркувань про світ». Проте значення цього нового мотиву, що, як сказав Шонді, «не могло б бути Кляйстовим» (с. 173), він певне, саме тому одразу знову приховав у своєму коментарі. Мольєрів Юпітер вимагає, щоб кохали його самого, а не як чоловіка Алкмени, і це таки справді початок нової відмінності, від якого можна вивести сучасну проблематику розповіді про Амфітріона, властивої німецькому ідеалізмові, а отже, й історичне походження того «збурення почуттів», що кидало виклик нерозумінню Ґете. Далекосяжність цього мотиву недобачив навіть Шонді, хоча саме йому ми завдячуємо ідеологічні переваги звільненого розуміння суспільних моментів у Мольєра та їхньої втрати в Кляйста. Вигадлива вказівка Шонді, що названий мотив належить до традиції комедій про рогоносців, згідно з якою суспільство в «постаті коханця... разом помщається чоловікові, що через шлюб відібрав у нього дружину» (с. 173), могла б правити за архетипне пояснення шванків, жанру, що постійно розвивався від часів середньовіччя, але це погано узгоджується з відмовою, яку дістав Юпітер як коханець від Алкмени Мольєра. Значення "poetic misprision" Мольєра починає проступати виразніше, коли "nouveau scrupule" [«новий сумнів»] Юпітера (в. 579), а водночас і наполегливе дальше запитання Сосії: "Mais si tu l'es, dis-moi qui tu veux que je sois. / Car encore faut-il bien que je sois quelque chose" [«Але, якщо ти — це він, скажи мені, ким ти хочеш, щоб я був. / Адже треба, щоб я був бодай чим-небудь»] (в. 511) інтерпретувати як нову позицію в історії запитання про ідентичність і роль. При цьому з'ясується, якої ще не баченої актуальності досяг античний мотив двій-

[1] Див.: *Ulrich Leo.* Molières "Amphitryon" und seine Vorgänger // *Ulrich Leo.* Romanistische Aufsätze aus drei Jahrzehnten. — Köln — Graz, 1966. — С. 46—73.

[2] Услід за його новаторською працею: *H. Bloom.* The Anxiety of influence — A theory of poetry. — New York, 1973, вийшли тим часом книжки "A map of misreading" (1975 р.), застосування герменевтики "response and defence" [«відповіді та захисту»] до великої лірики, і "Kabbalah and criticism" (1975 р.), де теорію творчого "misreading" [«хибного прочитання»] зведено до традиції кабали (найточніший огляд усіх підходів можна знайти там само, с. 95—127).

ника, яким один зухвалий літератор скористався на те, щоб повести одну відому філософську гіпотезу, для якої цей мотив наче створений, у небезпечному, дарма що лише естетичному напрямі.

Це гіпотеза Декарта про "mauvais génie" [«лихого генія»], яку Мольєр в «Амфітріоні» перейняв неначе дослівно, як довів Ліонель Госман в одній інтерпретації, що відкрила шлях до нового розуміння Мольєра[1]. Звідси для нашого викладу випливає наступне: якщо в Декартову гіпотезу вставити Юпітера в масці як Бога-ошуканця, то *genius malignus* [*лихий геній*] не тільки перетворює знайомий погляд на світ у щось украй незнайоме, в недовіру та сумнів, а й розхитує водночас останній бастіон Декартового раціоналізму: твердження, що Я в *cogito* завжди має бути впевненим у собі. Перехід цієї гіпотези в комедію Мольєра перетворює в ілюзію не тільки всі соціальні умовності та людські зв'язки, а й особисту ідентичність, або самоусвідомлення, і зрештою доводить самого *genius malignus*, тобто раціоналістичну вимогу абсолютності, до думки про свою неоманливу випадковість[2]. Мольєр доводить суперечності раціоналізму на трьох рівнях — Бога, господаря і слуги — аж до комічних апорій. Амфітріон як великий пан, для якого дійсність — лише справа пристойності і права сильного, взагалі відмовляється визнавати як проблему питання ідентичності своєї особи, зосереджується тільки на своїй зовнішній честі, тож і змушений наприкінці зігнутися перед правом сильнішого. Сосія як його слуга, що нерівності та утискам міг протиставити лише кмітливість свого *"raison raisonnante"* [«кмітливого розуму»], мусить терпіти і визнавати суперечність Я (як об'єкта) і самості (як трансцендентального суб'єкта), і тому його свідомість (*cogito*) вже не спромагається обгрунтувати конкретне існування його Я (його особисту ідентичність), але саме цей досвід підносить його на новий рівень рефлексії, завдяки якому він має перевагу над іншими і може в кінці сказати останнє слово комедії, яке дає змогу роздивитися, що існує лише подоба відновленого порядку. Юпітер як *genius malignus*, що не задовольняється самообраною роллю шлюбного чоловіка і хоче, щоб Алкмена кохала його в його власній особі, але, коли Алкена іронічно відхилила його домагання, зазнає невдачі у спробі «роз'єднати те, що поєднало саме небо» (в. 620), змушений признатися, що абсолютному суверенові відмовлено у визнанні його як індивіда, і в кінці п'єси внаслідок цинізму *«позолоченої пігулки»*: *"Un partage avec Jupiter a rien du tout qui déshonore"* [«Поділ з Юпітером честі не позбавить»] (в. 1898) цілком деградує від Бога до звичайного великого пана.

---

[1] *Lionel Gossman.* Molière's "Amphitrion" // PMLA. — T. 78. — 1963. — С. 201—213; також у вид.: Men and masks: A study of Molière. — Baltimore, 1963. — С. 1—34.

[2] "Whereas the *mauvais génie* of Descartes was envisaged as a hyperbolic hypothesis, the *mauvais génie in* the play turns out to be no other than the force of reason itself. Descartes' *mauvais génie* could not reach the ego, the source of all consciousness and ultimately, though indirectly, of all knowledge of reality; Molières *mauvais génie* destroys the ego too and thus takes away all possibility of distinguishing between appearance and reality" [«Якщо *mauvais génie* Декарта трактували як гіперболічну гіпотезу, *mauvais génie* у п'єсі виявляється не чим іншим, як силою самого розуму. Декартів *mauvais génie* не може досягти *ego*, джерела всієї свідомості і, зрештою, дарма що опосередковано, всякого знання дійсності, натомість Мольєрів *mauvais génie* руйнує й *ego* і таким чином усуває всяку можливість розрізнити подобу і реальність»]. (Ibid. — С. 206).

Згадана вище інтерпретація безперечно не потребує доказів філософських амбіцій Мольєра, хоча знову надає певної ваги давній тезі про його «гасендізм». Адже Госман у своєму поясненні (не заперечуючи, що спирався на феноменологію Сартра) зміг і підтвердити, і розширити позицію Мольєра супроти горизонту запитань його попередника[1]. Вже в своєму по-новому складеному пролозі Мольєр відкидає ще наявне в Ротру близьке до міфу врочисте повідомлення про народження Геракла, яке має прояснити всю плутанину в комедії, замість цього ми бачимо не менш галантний, ніж зухвалий діалог між Меркурієм і мадам Нюї («Ніч»), який на олімпійському рівні слуги від самого початку компрометує міфологічний авторитет рівня господаря. Зокрема Мольєр знову поставив запитання про причину обміну ролей між Богом і людиною і придумав непоштиву відповідь: уже не *voluptas*, уславлений у п'єсі Плавта життєвий принцип, що пов'язує богів і людей, а заздрощі ув'язненого у своїй величі Бога ("que d'être emprisonné toujours dans sa grandeur", в. 85) до іншого, людського щастя молодої пари ("et la jeune chaleur de leurs tendres amours", в. 68) спонукали Юпітера прибрати подоби Амфітріона і опустився до своєї сумнівної людської ролі. Меркурій, що на початку скаржиться на втому від власної ролі ("Les dieux sont-ils de fer?" [«Невже боги залізні?»], в. 13), ще тоді дає нам зрозуміти, на що наважився батько богів у ролі Амфітріона: "Et c'est n'est pas partout un bon moyen de plaire / Que la figure d'un mari" («Постать шлюбного чоловіка — аж ніяк не добрий засіб сподобатися», в. 74). Нескромне запитання мадам Нюї одразу виставляє в комічному світлі ще не доступної зорові двозначності прибирання Юпітером чужої ролі, що іронічно нагадує водночас і про античну міфологію метаморфози, і про християнську аналогію перетворення Бога в людину (навіщо "ce maître des Dieux / Aime à s'humaniser [!] pour les beautés mortelles"[«цей пан богів хоче олюднитися задля смертної краси»], в. 55). В Мольєра кохання Юпітера до Алкмени починається з заздрощів, і Госман вбачає в цьому ознаки деградації Бога: Мольєрів Юпітер вважає, що всупереч своїй абсолютній суверенності свою ідентичність він може знайти тільки у визнанні з боку інших, і потрапляє таким чином у залежність від своїх підданих, тож сам по собі він не здатний дійти ані до жадання, ані до його реалізації (с. 211). Тим часом нові стосунки Юпітера і Алкмени припускають ще й інше тлумачення, яке не дає змоги звести до однозначності комічну амбівалентність.

Мольєр омолодив античного Юпітера до абсолютного суверена з сучасною свідомістю. *Як такий він не може утвердити свою волю лише* простим упокоренням слабшого: задовольнитися лише пасивною слухняністю дружини своєму двійникові, а повинен *у* своїй ролі, а водночас і *всупереч* своїй ролі домогтися добровільного визнання своєї особистої ідентичності: "Qu'à votre seule ardeur, qu' à ma seule personne, / Je dusse les faveurs que je reçois de vous" [«Щоб тільки завдяки вашій пристрасті, тільки завдяки своїй особі я завдячував вашу прихильність»], в. 573. Хоч абсолютний господар може вимагати визнання у своїй ролі суверена, а водночас і як індивідуальна особа, Юпітер опиняється в прикрій ситуації, бо таке пожадане з його боку визнання як *amant*, коханця, або індивіда парадоксальним чином *суперечить* його очевидній ролі як *époux* ("Et que

[1] Про відносини Мольєра з Ротру найголовніше сказав сам Госман (див. прим. 1, с. 389. — С. 212).

la qualité que l'ai de votre époux / Ne fut point ce qui me les donne" [«Нехай мені дає ваші любощі дає не те, що я ваш чоловік»], в. 575. Юпітер піднявся на рівень, на якому рольова ідентичність фальшивого Амфітріона кепсько поєднується з особистою ідентичністю, тоді як для людської пари вони ще безперечно єдині. Алкмена ще не усвідомлює, а отже, й не розуміє, що в любовному зв'язку відносини між роллю та індивідуальністю, обов'язком (*devoir / vertu*) і схильністю (*cœur*) можуть набути характеру або — або. Вона здогадується про них тільки внаслідок зухвалості фальшивого Амфітріона й відповідає на неї ще не з повною свідомістю нової доби картезіанського сумніву, а як представниця попередньої епохи, коли Юпітер відкидає "nouveau scrupule" словами, які знову-таки занадто іронічно втягують у проблематику християнську інституцію любовного зв'язку: "Je ne sépare point ce qu'unissent les Dieux, / Et l'époux et l'amant me sont fort précieux" [«Я не розриваю того, що поєднують боги, / І чоловік, і коханець дуже дорогі мені», в. 620). Про Алкмену Ґосман слушно зауважив, що вона як один з «природних характерів» Мольєра вказує з погляду історії і на попередній час, і на пізніший по той бік роздвоєного героя в людській постаті, і задля цієї ідеальності усунено втрату ілюзій наприкінці комедії (с. 211). Я тлумачу ці зауваги так, що Мольєрова Алкмена, відхиливши зухвалість, щоб відокремити ідентичність Юпітера від його ролі, на нашу думку, вже імпліцитно подолала ідеалістичний поділ на (властиве) Я і (невластиву) роль, і такий розв'язок зумовлює, звичайно, свідоме утвердження власної ідентичності і вільне, взаємне визнання іншого в підтвердженій ролі, й це ми побачили ретроспективно тільки завдяки «Амфітріону 38» Жироду[1].

Натомість Мольєрів «Амфітріон» належить до доби, в якій класичне питання ідентичності: «Хто я?» — набуло картезіанської загостреності: «Що це за Я, що є суб'єктом мого мислення?», й передусім постає як характерне для новітньої доби відкриття «справжнього Я», індивідуальної ідентичності. Історичний висновок із гідної уваги тези Л. Трилінґа (сформульованої в його книжці «Щирість і автентичність»), що тільки після епохи Монтеня і Шекспіра можна помітити питання про відвертість, спрямоване до особистості, й вимогу Полонія "to thine own self be true" [«бути вірним власному Я»] як умову моральної надійності ("Thou canst not then be false to any man" [«Тоді ні перед ким ти не можеш бути облудним»])[2], проливає нове світло й на пункт, до якого дійшло наше пояснення проблеми ідентичності. Філософська гіпотеза про існування *genius malignus* і моральна вимога відвертості видаються історично одночасними. Їхня конверґенція пояснює, чому підвладний «новому сумніву» Юпітер шукає визнання з боку іншого, що в собі вже підпорядкований йому, не тільки — як *mauvais génie* раціоналізму — у своїй абсолютності, а й — як представник характерного для новітньої доби самосприйняття — у своїй індивідуальності: "Qu'à ma seule personne, je dusse les faveurs que je reçois de vous" (в. 573). Спираючись на це формулювання, Ґосман однобічно наголосив, мовляв, Юпітер прагне, щоб його любили як абсолютне Я, щоб підпорядкувати собі іншого в його вільній суб'єктивності (с. 209). Але це амбівалентне формулювання можна інтерпретувати так, що Юпі-

[1] Ґосман (прим. 1, с. 389. — С. 213) недооцінював це.

[2] *L. Trilling*. Sincerity and Authenticity. — Cambridge, Massachusetts, 1972. — С. 3 seq.

тер прагне, щоб його любили як неповторну особу і він мав вільне, тобто незалежне від примусу ролі визнання з боку суб'єкта, що вважає іншого суб'єкта за індивіда. Новий сумнів Юпітера і його наслідки можна пояснити як вияв картезіанського стану свідомості на основі й загального уявлення про раціоналізм, що руйнує Я (на думку Ґосмана), і нової потреби в «справжньому Я» індивідуалізму. Це виявляється в кінці твору, коли Юпітер змушений признатися, що він сам став жертвою створеного його волею оманливого образу (*"Et que ce qu'il a reçu d'elle / N'a par son cœur ardent été donné qu'à toi"* [«Все те, що він отримав від неї, / Її серце палке віддавало тільки тобі»], в. 1911), а також повну деґрадацію абсолютного суверена і тріумф новітнього принципу індивідуальності. Бог, або абсолютний суверен, що втомився від своєї абсолютної величі ("emprisonné toujours dans sa grandeur", в. 85), не може обійтися без привласнення чужої ідентичності підпорядкованої йому людини ("s'humaniser", в. 55), якщо він прагне бути визнаним як Я у своїй індивідуальній ідентичності. Він не може домогтися вільного визнання ошуканством, бо оманливий образ Амфітріона для нього тільки роль, натомість для Алкмени він містить у собі індивідуальну ідентичність іншого, яка засвідчує такий опір, що Бог спромагається перехитрувати її тільки тим коштом, що стає невпізнаним, а отже, й невизнаним третім.

Бог або абсолютний суверен — навряд чи потрібне докладне обґрунтування, чому в комедії Мольєра ці обидві величини можуть заступати одна одну. Тут лежить — на відміну від складного питання, яке не давало спокою високому товариству, чи Мольєр 1668 р. мав на увазі зв'язок між Людовіком XIV і мадам Монтеспан, що тривав уже сім місяців,[1] — ключ до сучасного, до суспільного значення п'єси. В такій перспективі Мольєрова критика самосприйняття й зухвалості абсолютизму звичайно перебуває в межах толерантності комедії, яка не хоче змінити поганий світ на краще. Але цей факт не заперечує, що, з одного боку, в прагненні суверена бути визнаним як король і як чоловік, а з другого — у відмові Алкмени роздвоїти ідентичність шлюбного зв'язку виявляється загальний процес історичного розвитку життя, який немов повідомляє: поява розколу між суспільною особою і приватною особою, а також початок поляризації між представницькою відкритістю *ancien régime*, монархії, і сферою автономії приватної особи, яка в буржуазному суспільстві, що формувалося, виявлялося передусім в інтимності шлюбу з кохання і в родині[2].

У класичній симетрії констеляції дійових осіб п'єси «Амфітріон», яку Мольєр довів до довершеності тим, що тріаді на рівні панів протиставив тріаду на рівні слуг (Клеантіс як дружина Сосії), Сосія здійснює протилежний рух до надуживання повноважень абсолютного суверена. Якщо Юпітер унаслідок узурпованої рольової ідентичності знову відкинутий до

---

[1] *René Jasinski.* Deux Alkmènes — De Molière à Giraudoux // Mélanges d'histoire et de critique littéraire offerts à P. Jourda. — Paris, 1970. — С. 413—429. Автор не тільки невтомно висвітлює це головне питання, а й, на жаль, хибно вважає, ніби Алкмена і Мольєра, і Жироду належить до сфери містичного ("que si conjugale qu'elle se veuille, une grâce l'a touchée" [«якщо вона дбає про шлюб, торкнулася її ласка божа»], с. 427).

[2] Тут загалом можна вказати на вид.: *Habermas.* — 1962; *W. Lepenies.* Melancholie und Gesellschaft, — Frankfurt, 1972.

самотності Я і втрати ілюзій невизнаного третього, Сосія завдяки набутій рольовій ідентичності доходить до діалектики Я і самості (*Ich und Selbst*), що вирізняє його поміж решти постатей як провісника «нещасливої свідомості» й цілком спрямована на зміну ставлення й публіки. Тією мірою, якою глядач усвідомлює, що він у театрі дедалі більше сміється не *над* комічною постаттю служника, а разом з ним — над плутаністю ситуації, супроти якої утверджується Сосія, він уже не може спостерігати драматичний перебіг подій із переконаної позиції зверху, а змушений спостерігати його з проблематичної позиції знизу. Це зумовлене не тільки зростанням симпатії до постаті слабкого, який нерозумності сили завжди може протиставити лише свою кмітливість, а передусім тим, що саме боягузливого, ледачого, зажерливого і злодійкуватого хвалька Плавтової традиції Мольєр обдарував позицією *raison* [розуму], й таким чином перетворив його в антигероя на кшталт Швейка[1]. Сосія від самого початку постає як критик свавільної моралі й наївного почуття честі «високого пана» ("les grands", в. 169), а також підпорядкованості його слуги (в. 168), плутання влади та істини (в. 841), а також нещирості, що випливає звідси: "Parlerai-je, Monsieur, selon ma conscience, / Ou comme auprès des grands on le voit usité?" [«Чи говорити мені, пане, так, як підказує сумління, а чи так, як заведено поміж панів?»]; в. 710). Завдяки цьому він спромагається бути не тільки набагато дотепнішим за свого Плавтового попередника, як-от, наприклад, у сцені, коли Меркурій дорікає йому ім'ям: "Qui te donne, dis-moi, cette témérité / De prendre le nom de Sosie? — Moi, je ne le prends point, je l'ai toujours porté" [«Хто дав тобі відвагу / Взяти собі ім'я Сосії? — Та я не брав його, а завжди мав», в. 354). Він удався й до зброї, якої бракувало античному Сосії, — логічної аргументації. Вона допомагає йому тим, що в ситуації, коли його б'ють, допомагає змінити її, бо розважливими міркуваннями слуга ставить на свій бік сміх: "Tes coups n'ont en moi fait de métamorphose; / Et tout le changement que je trouve à la chose, / C'est d'être Sosie battu" («Твої удари не спричинили мені метаморфози, / Бо я бачу лише одну зміну: / Я став Сосією, якого б'ють»], в. 380).

Той самий розум, із допомогою якого Сосія вміє присоромити силу, виявляється непридатним, щоб підтримувати свою особисту ідентичність супроти традиційної низки доказів, які подає його двійник. Власний розум радше змушує Сосію визнати, що інше Я послуговується його природною ідентичністю (однакова фізична постать), його рольовою ідентичністю (поводиться як раб полководця), його ідентичністю Я (знання того, про що, як йому здається, знає тільки він і його сумління). Інстанція розуму не забезпечує йому начебто найпростішої впевненості: зберігати тотожність із собою супроти свого двійника. Вже (цитований вище) вірш із визнанням своєї капітуляції ("Mais si tu l'es, dis-moi qui tu veux que je sois. / Car encor faut-il bien que je sois quelque chose", в. 511) містить ще й момент, що виходить за межі зображеної ситуації. Відповіді на імпліцитне запитання, що лишиться, коли в Я внаслідок віддзеркалення його двійника відберуть доказ *cogito ergo sum*, у монолозі Сосії немає, він

[1] Нагадаймо тут, як Сосія захищає боягузливість: "En nous formant Nature a ses caprices; / Divers penchants en nous elle fait observer: / Les uns à s'exposer trouvent mille délices; / Moi, j'en trouve à me conserver" [«Природа, що сформувала нас, має свої примхи, / Різні схильності в нас плекає: / Дехто в ризику має тисячі втіх, / Я знаходжу їх у тому, що себе бережу»], в. 727).

зображує роздвоєний стан нещасливої свідомості як нездатність відрізнити бадьорий стан від сновидіння (в. 430). Проте на нове запитання про відносини Я і самості Мольєр відповідає в новостворених сценах, де гру в двійника між Сосією і Меркурієм веде далі Клеантіс, додаток до Алкмени на рівні слуг. Ці сцени (I, 4; II, 3; III, 6) досі тлумачили тільки однобічно, як комічне віддзеркалення відносин у трикутнику на рівні слуг. Мольєр і тут виходить за межі античної традиції, бо далі розвиває відносини Я і двійника, Сосія після свого самозречення перед Меркурієм має своє *alter ego*, і з цієї складної ситуації на мить проступає уявлення про якесь справжнє, «краще» Я, яке потім знову стає жертвою комічної діалектики нещасливої свідомості.

Ця глибока діалектика проведеної далі гри в двійника буде зображена однобічно, якщо розуміти Меркурія саме як символ «Я, звільненого» від Сосії, яке відтепер може робити те, чого воно потай бажало раніше (наприклад, погрожувати своєму господареві побиттям, як-от у I, 2, це комічна інверсія I, 1)[1]. Вона буде зображена однобічно й тоді, якщо поведінку Сосії після роздвоєння його Я тлумачити так, наче його відчужена свідомість вимагає передусім «пана», щоб Меркурій як двійник став для Сосії, що зрікся себе, своєрідним над-Я[2]. Звичайно, можна стверджувати, що Мольєр із Сосією як центральною постаттю свого варіанта п'єси про Амфітріона, — цю роль, як відомо, він планував грати сам, — запроваджує з погляду літератури славетну інверсію відносин пана і слуги, якою скористався й Дідро в «Жаку-фаталісті», і Гегель як діалектичним принципом у «Феноменології духу», і її можна звести до уявлення: змушений захищати наявність ідентичності, яка, власне, не повинна належати йому як слузі в ролі підпорядкованої особи, Мольєрів Сосія внаслідок капітуляції перед Меркурієм набуває нової незалежності, яка позбавляє його всякого страху і нужди, що тримають у своїх руках його господаря, який повинен утверджувати володіння своєю ідентичністю і честь[3]. Перевага Сосії над Амфітріоном і справді завжди виявляється в зовнішній діяльності: оскільки Сосія від самого початку не сумнівається, що він зіткнувся зі своїм двійником, він може використати цей досвід супроти свого господаря ("nous avons même sort, / Et de même que moi, Monsieur, vous êtes double" [«У нас однакова доля, і ви, пане, як і я, маєте двійника»], в. 976), що до остаточної конфронтації з фальшивим Амфітріоном (III, 5) може думати про існування двійника тільки як про найтяжчу підозру[4]. Проте вища свідомість, яку слуга в Мольєра протиставить своєму господареві, є й лишається нещасливою свідомістю, чиї суперечності в тексті комедії розв'язано ще не діалектично, коли вона стає визволеною самістю. Меркурій, дарма що в ролі раба він позбавив себе свобод, лишається пов'язаним зі зневаженою постаттю Сосії ("las de porter un visage si laid" [«втомився ходити з таким бридким обличчям»], в. 1883), а Сосія, з другого боку, не спромагається знайти в сильнішому Я кращого себе, тобто

---

[1] *Gossman* (прим. 1, с. 389). — С. 206 seq.: *P. L. Cornett.* Doubling in "Amphitryon" // Essays in French Literature. — University of Western Australia. — 1972. — № 9. — С. 20 seq.

[2] *I. Bugliani.* Amphitryon et l'œuvre de Molière // Modern Language Notes. — Т. 84. — 1969. — С. 595.

[3] Досі я ще можу дотримуватися тлумачення *Bugliani* (ibid. — С. 595).

[4] Важливе спостереження *Cornett* (прим. 1, с. 394). — С. 19 seq.

кращу самість. Тому піднесену завдяки божественному партнерові постать Сосії можна тлумачити не як символ, а тільки як ілюзію визволеної самості, й під її прикриттям для Сосії, що вдається до розважань, розв'язок наприкінці п'єси всієї плутанини може бути тільки результатом дії *mauvais génie* ("Et je ne vis de ma vie /Un dieu plus diable que toi" [«Я ще не бачив у житті Бога, що був би більшим дияволом ніж ти»], в. 1888). В цьому аспекті драматична дія загалом узгоджується зі сценою III, 6, на яку мало звертають уваги. Тут Мольєр дозволяє грі в двійника між Сосією і Меркурієм вийти на новий рівень, де вперше увиразнено відносини — хоч і в сутіні іронії — відносини між можливим Я і справжньою самістю. Коли несправжній Сосія забороняє справжньому ходити на пожадану кухню, зречене Я апелює до вищого від нього двійника як до «кращого Я»:

> Hélas! brave et généreux moi,
> Modère-toi, je t'en supplie.
> Sosie, épargne un peu Sosie.
> Et ne te plais point tant à frapper dessus toi (в. 1750)*.

Цей заклик уже не можна розуміти так, що відчужена свідомість ще раз підпорядковує Я авторитетові сильнішого Я. Адже тут слабша половина Я апелює до своєї «кращої половини» ("brave et généreux moi"), коли прозвучало ім'я, обидві половини знову об'єднуються пропозицією солідарності, яку розум пропонує всім пригнобленим, протиставивши її боротьбі з *тими, хто панує* ("Et parmi leurs contentions, / Faisons en bonne paix vivre les deux Sosies" [«Серед їхніх суперечок зробімо так, щоб жили в мирі обидва Сосії»], в. 1765). Ідеалістичність цього заклику, а отже, цілком утопічний характер солідаризації ще більше увиразнено тим, що Бог-ошуканець може відповісти на шляхетне зухвальство свого людського двійника тільки гострим словом. *Тим часом як Сосія пропонує один за одним partage* [поділ] між однаково скривдженими товаришами в біді (в. 1766), між старшим і молодшим братами (в. 1770), або принаймні між людиною та її тінню (в. 1774), Меркурій лише знову повертається до своєї лихої волі й робить собі вкрай іронічний закид: "Que d'un peu de pitié ton âme s'humanise" («Трохи жалю — *й душа твоя стає людською*», в. 1774), пересвідчившись у великому неуспіху своєї земної ролі. Деградація Меркурія, яку ще більше підтверджує іронічне останнє слово: "Et les coups de bâtons d'un Dieu / Font honneur à qui les endure" [«Удари палиці Бога роблять честь тому, кому дістаються»], в. 1878), навряд чи поступається деградації його божественного батька. Отак і закінчується Мольєрова комедія, що була спробою натякнути на тему «справжнього Я», щоб знову відкинути її як ідеалістичний розв'язок, цілковито відокремившись від божественного авторитету і людської солідарності. Мольєрів слуга після свого останнього розчарування знову опиняється у свого колишнього господаря, пов'язаний із ним новою солідарністю нещасних перед "aveugle fantaisie" [«сліпою примхою»] долі: "Et, par une juste union, / Joignons le malheureux Sosie / Au malhereux Amphitryon" [«Поєднаймо справедливим союзом нещасного Сосію з нещасним Амфітріоном»],

---

* [«Гай-гай! Браве й великодушне Я, / Угамуйся, благаю тебе. / Сосіє, пощади трохи Сосію. / Невже тобі подобається бити по собі?»]

(в. 1805). Нещаслива свідомість слуги виявляється і в тому, що наприкінці п'єси запропонований його господареві "partage avec Jupiter" (в. 1898), увиразнений відхиленим "partage avec Mercure" (пор. в. 1768), відверто постає в подвійності своєї моралі. Право останнього слова, яке Мольєрова іронія надає слузі, Кляйст полишає Алкмені, зобразивши таким чином не тільки літературну зміну значущої перспективи, а й історичну зміну: досвід нещасливої свідомості, що доти був самотньою долею і привілеєм слуги, відтепер дає змогу всім персонажам збагнути позбавлену всяких сумнівів найчистішу форму людської любові.

Коли перевести погляд від Мольєра до Кляйста й побачити його «комедію за Мольєром» у проблемно-історичному зв'язку питання про ідентичність і роль, інтерпретаційний контекст літератури, до якої дійшов Кляйст, спрощується. Певні традиції тлумачення відступають на задній план або взагалі виходять за межі горизонту запитань, коли вважати «після Мольєра» не за назву блискучого взірця, а за показник пізнішої, зміненої ситуації, яку усвідомлював Кляйст, коли він через 140 років після Мольєра — *на історичній відстані, коли скінчився французький класицизм*, відбувся тріумф Просвітництва, а німецький ідеалізм досяг вершини свого розвитку, — у своєму «Амфітріоні» давньою відповіддю міфу порушив нову проблему, полишену йому працею попередника, що вже стала класичною. Поставлене нове запитання, на яке відповідає новітній «Амфітріон» Кляйста, можна більш-менш реконструювати на основі його змін і додатків. Ще в монолозі Сосії, а передусім у спалахах гніву Алкмени та Амфітріона власне тіло як невіддільна форма самості стає поіншому, ніж доти, пробним каменем поставленої під сумнів ідентичності Я. В новоствореній великій сцені II, 5 Бог-ошуканець скориставсь як найзухвалішою зброєю подвійною функцією займенника Я: як символом суб'єкта, що промовляє, і як показником буття в кожному окремому випадку іншою особою, займенника, яким, і то так, що Алкмена не здатна розрізнити, Юпітер залежно від своїх хитрощів називає або себе, або свого двійника; таким чином сумнів в особистій ідентичності розвинувся в остаточну двозначність мовної форми Я. Вирішальний елемент, який виходить за межі Мольєра і змінює всю проблематику, полягає в тому, що і для Алкмени, і для Амфітріона, що їх Кляйст утягує в проблематику нещасливої свідомості, питання про ідентичність має бути розв'язаним уже не в інстанції самоусвідомлення, а в інстанції Ти, тобто в упевненості у своєму Я, яку суб'єкт може знайти тільки у відносинах з іншим суб'єктом. Тому Кляйст закінчує п'єсу зміненою останньою сценою, яка від самої Алкмени вимагає виконати роль третейського судді, хоча водночас у неї відбирають ілюзію обох Амфітріонів, єдину для неї інстанцію можливого вирішення.

Нове питання, яке Кляйст уперше ставить і для Алкмени, і для Амфітріона, можна найкраще зрозуміти в сповнених незрівнянної мовної сили і краси рядках, які виражають приголомшеність Алкмени перед чужим вензелем на діадемі:

...Eh' will ich irren in mir selbst!
Eh' will ich dieses innerste Gefühl,
Das ich am Mutterbusen eingesogen,

Und das mir sagt, daβ ich Alkmene bin,
Für einen Parther oder Perser halten.
Ist diese Hand mein? Diese Brust hier mein?
Gehört das Bild mir, das der Spiegel strahlt?
Er wäre fremder mir, als ich! Nimm mir
Das Aug', so hör' ich ihn; das Ohr, ich fühl' ihn;
Mir das Gefühl hinweg, ich atm' ihn noch;
Nimm Aug' und Ohr, Gefühl mir und Geruch,
Mir alle Sinn' und gönne mir das Herz:
So läβt du mir die Glocke, die ich brauche,
Aus einer Welt noch find' ich ihn heraus. (в. 1154) *.

"Eh' will ich irren in mir selbst" — тут знайомі свідчення ідентичності, використані в поетичному сприйнятті міфу про Амфітріона, покликані в новій формі й подолані нею: одиничність власного ім'я («що я Алкмена»), природна ідентичність власного тіла (відтепер у дзеркальному відображенні як в очевидній єдності всієї постаті), сформована з самого життя ідентичність тотожності з самим собою (тут як єдність *внутрішнього чуття*, що починається від *материнських грудей*) і, нарешті, — замість рольової ідентичності, на якій наполягала Мольєрова Алкмена, — знову запроваджена до гри ідентичність через іншого, тобто єдність із самим собою в коханому, в якій утверджує себе Кляйстова Алкмена. Рядок "Eh' will ich irren in mir selbst" вимагає додаткового значення: «Ніж могла б помилитися в іншому». Класичне питання ідентичності, яке визначає міф, доводить Кляйста до дилеми: «Як я можу бути, коли я помиляюся в собі в іншому?» Тут не йдеться ані про внутрішнє чуття самотнього індивіда, ані про абсолютне Я як початок мислення, а йдеться тільки про «Я як суб'єкт, що досягає свого повного існування тільки у відносинах з іншим суб'єктом»[1]. Отже, в поетичній історії проблеми ідентичності Кляйстового «Амфітріона» можна вважати не за відповідь класичного німецького індивідуалізму, а за сумнів у ньому. Мольєрів і Кляйстів варіанти оповіді про Амфітріона *лежать до* і *після* порога тодішньої доби, що його визначив Русо, проголосивши незалежність чуття власної гідності. Для індивідуальності «Сповіді», що визнає себе як єдину по той бік усіх суспільних ролей, відповідь на класичне питання ідентичності могла б звучати так: *«Я аж ніяк не інший, ніж той, яким я став, і цілком упевнений у собі завдяки своїй історії».* Але, наскільки я бачу, ця відповідь в історії сприйняття «Амфітріона» не розвинулася: двійник скористався тільки прихованою, підкарною дією[2], він узурпує тільки функцію сумління, а не спогад про всю минувшину, щоб похитнути впевнене в собі Я. Кляйстів

---

* [«...Нехай помилюся я в собі, / Нехай це внутрішнє чуття, /Яке я увібрала з материнським молоком / І яке сповіщає мені, що я Алкмена, / Я збережу для парфянина чи перса! / Чи ця рука моя? Чи груди ці мої? / Чи належить мені відображення в дзеркалі? Воно було б мені чужіше, аніж я! Якщо забрати / Око в мене, я б чула його; вухо — я б відчувала його; / А як забрати в мене відчуття, я ще вдихатиму його; / А як забрати око, вухо, дотик і запах, / Усі почуття, але мала б я серце, / То дай мені дзвін, який мені потрібний, / У світі я ще знайду його»].

[1] Див.: *Henrich.* — 1971. — С. 14.

[2] У Плавтовій традиції — крадіжкою вина, до якої вдався Сосія в підвалі, в Кляйста — в цілком порівнюваній функції — «злочин» Алкмени, що, молячись на самоті перед вівтарем Юпітера, уявила собі риси коханого.

«Амфітріон» заперечує піднесену з часів Руссо претензію індивідуалізму на цілковиту прозорість самопізнання і, звичайно, не менш радикальний, ніж Мольєрів «Амфітріон», що ставить під сумнів єдність усвідомлення Я як суб'єкта мислення. Саме цією мірою позиція Кляйста була б підпорядкована позиції Гельдерліна, для якої, на думку Д. Генріха, на відміну від Канта, не абсолютне Я, а самість *і* кохання, єдність із самим собою в іншому, становлять пункт, що має бути вихідним для філософії[1].

На горизонті запитання в комедії *за* Мольєром вирізняється, звичайно, ширша традиція інтерпретації Кляйста, ніж у (не завжди зрозумілих) категоріях класичного індивідуалізму, як-от: відмова від упевненості почуттів або очищення Алкмени, що має дійти якщо не до християнської таємниці незаплямованого зачаття, то до пізнання Бога, до «Бога внутрішнього почуття», а водночас і до діалектично-умоглядного касування фальшивої свідомості, і саме в цьому слід добачати ключ до цього найдвозначнішого з усіх «Амфітріонів»[2]. Ця двозначність скасована традицією тлумачення, що обстоює примирення Бога і людини, не більшою мірою, ніж другою традицією (до якої приєднуюсь і я), що бачить Кляйста після Мольєра й перед Жироду в поетологічному процесі прометеївського протесту проти верховенства Бога[3]. Примирення і протест є передумовою й ключа інтерпретації запровадженої в п'єсі Мольєра новочасної інверсії міфологічної схеми: картезіанська підозра, що сповнений любові Бог може бути *genius malignus*, постає як джерело походження двозначності, зображеної в п'єсі Кляйста. Хто не готовий визнати, що Кляйст у поновленій інверсії та регресії кінець кінцем спробував знову зобразити *genius malignus* як сповненого любові Бога, все-таки може бачити по-іншому тепер уже проблематичну ідентичність новочасного Бога, ніж як зображеного в Мольєра ревнивого суверена. Якщо про Кляйстового «Амфітріона» можна говорити як про видатну трагікомедію самоусвідомлення, бо тут діє самість як усвідомлення переходу в іншого, хіба не треба отак поставлену проблему людської ідентичності зіперти на ідентичність абсолютного Я?

Водночас із тим, що в Кляйста значуща перспектива переходить на Алкмену, Сосія вже позбавлений поважності своєї мольєрівської ролі, і ним знову можна скористатися для величної протилежної функції комічної постаті. Як такій власне тіло йому завжди ближче, ніж пригнобленість, заподіяна іншим тілом, байдуже, чи то господар, дружина або його двійник. У належній Сосії постаті нещасливої свідомості Кляйст у пара-

---

[1] *Henrich.* — 1971. — С. 12.

[2] Цієї традиції інтерпретації дотримуються й молодші дослідники, наприклад: *B. Lawrence Ryan.* Amphitryon: doch ein Lustspielstoff! // *W. Müller-Seidel* (ред.).Kleist und Frankreich. — Berlin, 1969. — С. 83—121; *G. Jancke.* Zum Problem des identischen Selbst in Kleists "Amphitryon" // Colloquia Germanica. — Т. 3. — 1969. — С. 87—110. Не менш темпераментно, ніж полемічно протилежні традиції тлумачення представлено у вид.: *W. Wittkowski.* Der neue Prometheus — Kleists "Amphitryon" zwischen Molière und Giraudoux // Kleist und Frankreich. — С. 27—82; Die Verschleirung der Wahrheit in und über Kleists "Amphitryon" // *W. Pelters, P. Schimmerpfennig* (ред.). Wahrheit und Sprache. Fesrschrift für Bert Nagel. — Göppingen, 1972. — С. 151—170. На щастя, будучи зовнішнім спостерігачем і не будучи змушеним брати участь у боротьбі у сфері досліджень Кляйста, я не можу ані категорично обстоювати геть усе, ані безапеляційно приймати геть усе, тому й прошу вибачення і охоче шукаю доказів, із якими я цілковито згоден у багатьох пунктах.

[3] Передусім у *Wittkowski* (див. прим. 2).

доксах свідомості та тіла чудово обіграв сприйняття роздвоєності Я. Коли питання ідентичніості сягає кульмінації, Сосія воліє покликатися на своє тіло і його потреби як на найвищу інстанцію. Коли під час першої зустрічі з Меркурієм унаслідок запитання: «Що таке Я?» — його власне Я почали заперечувати, Сосія захищається принципом *égalité* [рівності]: «Моє, з вашого дозволу. І моє, я думаю, не платить мита, як і решта» (в. 148), а потім знову-таки егалітарною вказівкою на свої ноги: «З якого стану? З отого, що, як бачу, на двох ногах» (в. 152). Коли двійник краде його ім'я, Сосія аргументує (вкрай характерним для Кляйста додатком), що ця крадіжка тим безглуздіша, що нематеріальне ім'я не можна використати для жодної фізично конкретної функції:

> Wär' es mein Mantel, wär's mein Abendessen;
> Jedoch ein Nam'! Kannst du dich darin kleiden?
> Ihn essen? trinken? oder ihn versetzen?
> Was also nützet dieser Diebstahl dir? (B. 263)*.

У мові Сосії, що піднісся до «матеріалізму», ідентичність завжди лишається нерозривно пов'язаною з тілом як зі своїм найбезпосереднішим свідченням. Особиста ідентичність для нього дорівнює «власній шкурі»: «Я не можу знищити себе, / Змінити себе, вилізти зі своєї шкури / І накинути її тобі на плечі» (в. 275). Там, де Мольєр вкладає у вуста свого Сосії слова: "Pourtant, quand je me tâte et que je me rapelle, / Il me semble que je suis moi" [«А втім, коли я мацаю себе, пригадую себе, / Мені здається, що це я»], (в. 488), Кляйст згадує тільки про фізичну інстанцію, оминаючи духовну (пригадування): «Хоча, коли мацаю себе, то хочу присягтися, / Що це тіло — Сосія» (в. 345)[1]. Там, де Мольєрів Сосія для запевнення, що його двійник має напрочуд сильні кулаки, вдається лише до абстрактних слів: "J'en ai reçu des témoignages" [«Я отримав свідчення такі»], Кляйстів Сосія покликається як на конкретного, єдиного вірогідного свідка на свою спину: «Я можу, пане, вам довести, якщо хочете, / Мій свідок, мій вірогідний свідок — це / Товариш мого лиха — моя спина» (в. 732). Відома теорія Г. Плеснера, що ексцентричність людини виявляється в тому, що вона водночас є своїм тілом і *має* його, є в ньому і може бути протиставленою йому, має в образі Сосії Кляйста чудову ілюстрацію. Сосія раз у раз утверджує перед чужим Я свою ідентичність наступним аргументом: «Я моє тіло», а коли він наприкінці — змушений визнати чуже Я так само, як і власне — стоїть перед дзеркальним відображенням власного тіла, немов перед чужим тілом, Кляйст нарешті вставляє це перетворення в крайність «Я маю свою тіло» в новий, незвичайно промовистий образ «питомого Я» (в. 746). Цьому передує відмова Сосії, забезпечена шляхетним мотивом, від опору: «Усе-таки в кінці я признаюся, що мушу визнати / Як себе і перше Я, і друге Я» (в. 710). Це не привілей казати «Я», що може належати тільки одній особі, універсальний (і революційний!) принцип "égalité" вимагає визнання й інших Я. Меркурій, що незворушно переступає цей принцип, заявляє про себе як про «Я, що хоче

---

* [«Якби це був плащ, якби моя вечеря, / А це тільки ім'я! Невже можна вбратися в нього? / Їсти його? Пити? Або заставити? / То що тобі дала ця крадіжка?»]

[1] *Див.: P. Szondi.* Satz und Gegensatz. — Frankfurt, 1964. — C. 51 seq.

бути загальним Я» (в. 745), яке демаскує і Сосію, і його «питоме Я». І все-таки, незважаючи на ці якобінські супровідні тони[1], Кляйстів Сосія цілком лишається в межах своєї ролі і в усіх труднощах нещасливої свідомості утверджує фізичну ідентичність як комічну протилежну інстанцію. Отож він збагачує асортимент свого Мольєрового попередника, якого терплять принаймні як тінь Меркурія ("Souffre qu'au moins je sois ton ombre" [«Терпи, що я принаймні твоя тінь»], в. 1744), зворушливим пунктом: «що падає за твоїм стільцем, коли ти їси» (в. 2012) й карає самого себе під час повернення з покутою до свого ганебного покинутого господаря сі страхітливою обітницею: «Навіть якби ковбасу я мав в обох руках, / Я б не запхав її в рот» (в. 2074). Нова або (нововідкрита) проблематика тіла як маніфестації Я входить у Кляйста навіть у міжсуб'єктивні відносин ідентичності, що ми й бачимо на прикладі Алкмени та Амфітріона.

«Чого ми потребуємо, крім нас на самих?» (в. 438) — якщо разом із Шонді вважати нарікання Алкмени під час першого прощання з начебто коханим за свідчення, «як зникає з тексту суспільний момент», а водночас, «пропонує Кляйстову тематику: сумнів у нашій здатності пізнати істину»[2], цю лінію відступу Кляйстової постаті не можна назвати суто індивідуалістичною. Вміння вирізнити себе як «своєрідну істоту» (в. 475) якраз і позначає верховенство замаскованого Бога, який цією вимогою хоче розбити відносини Я — Ти і в якому для Алкмени збігаються суспільна роль та індивідуальність, чоловік і коханець. Формулювання: «Адже боги одного та другого / В тобі мені поєднали» (в. 490) — вже дає змогу висновувати, що остання причина, на яку покликається Алкмена, — це вже на Я її Мольєрової попередниці, яке наївно утверджує себе, а відображена єдність із собою в іншому («в тобі мені поєднали»). Для цього Я, що вимагає іншого, щоб розуміти себе як самість, цей інший — не носій якогось нейтрального тіла, а даний своїм тілом так безпосередньо, що він стає полем вираження своєї особистості і дзеркалом взаємного процесу усвідомлоення[3]. Для Я, що може дізнатися про себе тільки кружним шляхом через іншого, ця фізична постать має стати інстанцією впевненості в собі, а сумнів у своїй фізичній ідентичності більше розхитав усвідомлення своєї ідентичності, ніж сумнів, чи Я в дзеркалі становить ілюзію мого усвідомлення. Завдяки цьому вказано на перехід від досвіду Сосії до досвіду Алкмени і Амфітріона. Те, що в мові Кляйстової пари можна з легкістю хибно інтерпретувати як повернення до *unio mystica* любові («ви станете одним тілом»), відповідає новому, міжсуб'єктивному уявленню про ідентичність, яке понад тілом як полем вираження навколишніх людей дізнається про свою єдність із собою в іншому. У відмові від цієї взаємної ідентичності фізична постать іншого доходить до свідомості як інстанція впевненості в собі. Про її розхитування в іншому дізнаються в

---

[1] До них слід зарахувати і його коментар про *unio mystica* [містичний союз] Бога і людини в постатях Юпітера і Алкмени: «Гм! Якщо сказати правду, / Це наче кінь і віслюк» (в. 1608).

[2] *Szondi* (прим. 2, с. 378). — С. 172); *Jancke* (прим. 2, с. 398) зводить «нас самих» непомітно до «ізольованого Я» і тому від самого початку поєднав із фальшу свою таку прискіпливу інтерпретацію.

[3] Сформульовано за вид.: *T. Luckmann.* Zwänge und Freiheiten im Wandel der Gesellschaftsstruktur // *H.-G. Gadamer, P. Vogler* (ред.). Neue Anthropologie. — T. 3. — Stuttgart, 1972. — С. 176.

дзеркалі власного тіла, і вона нерідко виражена в метафориці розчленованого тіла, яку сьогодні в світлі теорії Лакана мало хто вважає за таку, що шокує.

«Розкол я відчуваю просто в грудях» (в. 875) — від цієї ще традиційної метафори вираження розпаду впевненості в собі доходить до картини кривавого розриву єдності, яку відчували в тілі. На гнівні слова Алкмени: «Заходь і ти сюди, дружино нешляхетний, / Серце, кривавлячись, відривається від тебе» (в. 980), Амфітріон хоч і відповідає традиційним аргументом ображеної честі, але вже з Кляйстовим додатком: «Що моя честь, кривавлячи, може вимагати» (в. 993), який створює в уяві картину фрагментації. Ця картина міститься в уже інтерпретованих словах Алкмени: «Нехай я помилюся в собі», коли один за одним відбирають органи чуття, і останнього фрагмента власного тіла — серця як «дзвону» — може вистачити, щоб знайти тіло коханого «у світі» (в. 1166). Цьому відповідає найсильніший вияв розпачу Амфітріона, що йому «тепер», після «пекельної витівки сатани», тіла іншого в кожному його фрагменті: «очей, / вийнятих з орбіт і покладених на стіл, / Від тіла відокремлених кінцівок, пальців, вух / Складених у скриньки» (в. 1680), вже не вистачить, «щоб упізнати дружину». В цьому моторошному каталозі позаду постаті іншого виринає як наслідок украденої фізичної ідентичності архаїчне сприйняття "image du corps morcelé" [«образу розчленованого тіла»] та основа "discorde primordiale" [«первісної незгоди»], з якої, на думку Лакана, походить перше сприйняття перед дзеркалом як початкова ідентифікація з власним тілом як єдністю, щоб потім стати як відносини "en miroir" [«у дзеркалі»], моделлю для сприйняття іншого[1]. Захищаючись від цього сприйняття викраденої ідентичності, Кляйстові постаті нещасливої свідомості обирають різні шляхи.

Амфітріон супроти об'єктивних свідчень чужої ідентичності свого фізичного двійника героїчно утверджує суб'єктивну істину впевненості в собі, яку він не може зіперти ані на «усвідомлення свого свята», ані на абсолютний суспільний принцип честі, а може зіперти тільки — на відміну від свого Мольєрового попередника — на свою непомильну довіру до чесності Алкмени:

> Zu argem Trug ist sie so fähig just,
> Wie ihre Turteltaub'; eh' will ich an
> Die Redlichkeit dem Strick entlaufner Schelme,
> Als an die Tücke dieses Weibes glauben (в. 1690)*.

Тому Кляйстів Амфітріон — аж ніяк не нечутлива до тематики новочасної свідомості чи навіть «архіреакційна» постать, як вважають численні інтерпретатори[2]. Він виходить за рамки даної йому ролі тією мірою, якою відмовляється від зовнішньої позиції ображеної честі й витримує *experimentum crucis* [вирішальний експеримент] останнього з'ясу-

---

[1] Див.: *H. Lang*. Die Sprache und das Unbewußte. Jaques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse. — Frankfurt, 1973, надто с. 47—53.

* («До лихого обману вона здатна не більше, / Ніж її горлиця; я радше повірю / В чесність пройдисвіта, що уникнув петлі, / Ніж у підступність цієї жінки»].

[2] Скажімо, *Wittkowski* (див. прим. 2, с. 398. — С. 165).

вання і прилюдної поразки насправді навіть краще, ніж Алкмена, що не впізнає його. В останній сцені він, корячись міфічній традиції, змушений схилитися перед авторитетом суверена (а як інакше міг закінчити Кляйст свою п'єсу?), але цей епізод не здатний приховати, що Амфітріон лише сам попервах розумів безвихідну ситуацію Алкмени («Господарю мого життя! Нещасна!»; в. 2173) і навіть потім і далі був упевнений у її чесності, тоді як вона сама, єдина суб'єктивна інстанція істини, що лишилася для нього, супроводить хибне судження прокльоном, який руйнує ауру фізичної ідентичності коханого[1]: «Ох, кожне твоє слово — правда, / Десять разів очищене золото не таке щире» (в. 2281). Причина, чому Кляйстів Амфітріон повертається до істини «несхитної віри, / Що він Амфітріон» (в. 2289) і здатний спонукати «страхітливого духа» визнати його людську ідентичність: «Геразд! Ти — Амфітріон» (в. 2291), тоді як Кляйстова Алкмена опиняється в трагічній суперечності почуттів і змушена «зберегти себе тим, що зрікається себе»[2], залежить не тільки від відмови органів чуттів, а вказує й на Кляйстового Юпітера, що як *genius malignus* спромагається перевершити всі дотеперішні хитрощі.

Г. Блум, що йому ми найбільшою мірою завдячуємо розвиток естетики творчості, інтерпретував формування літературної традиції на високому гребені модерну, який він розумів як еру "belatedness" [«запізнілості»], як процес у якому «сильний письменник» захищається від тиску традиції тим, що шукає собі попередника серед "greatest of the dead" [«найвидатнішого з мертвих»], щоб повести далі його працю завдяки творчій хибній інтерпретації ("creative misreading"). Цьому процесові антитечної ревізії пропонують свою "map of misreading" [«карту хибної інтерпретації»] шість головних типів "revisionary ratios" [«ревізіонерських співвідношень»], тобто перекручень взірця, які можна зіперти на риторику або психоаналіз, і ці перекручення можна підпорядкувати моєму улюбленому інструментарію запитань і відповідей. Відповідно до тієї карти відносини Кляйста і Мольєра можна розуміти як перекручення, яке Блум називає "daemonization", поясненою на образному рівні контрастом між «високим і низьким», на риторичному — гіперболізацією і літотами, на психоаналітичному — згніченням, а на історичному — високою романтикою. Відповідь Кляйста своєму «поетичному батькові» — ані спрямована в інший бік коректура (*clinamen*), ані антитечне доповнення (*tessera*), ані заперечення дії (*kenosis*), ані сублімація (*askesis*) або повернення до втраченого первісного сенсу (*apophrades*), а *daemonization* у розумінні прориву до наслідків, про які не здогадувалися: "the breakthrough to a personalized Counter-Sublime" [«прориву до якогось персоналізованого контрвитонченого»][3]. На горизонті запитань *після* Мольєра Кляйстова п'єса, що глузує з усіх традиційних поділів на комедію і трагедію, становить дальший розвиток наслідування, що так загострює всі питання, притаманні проблематиці ідентичності, наче Кляйст навмисне прагнув пере-

[1] У рядках, які востаннє спонукають думати про "image du corps morcelé": «Сонце мало світити яскравіше, / щоб я мала змогу відрізнити / Недоладну постать звичайного слуги / Від пишноти цих монарших членів, бичка від оленя» (в. 2248).

[2] *Szondi* (прим. 1, с. 399). — С. 57.

[3] *H. Bloom.* A map of misreading. — New York, 1975. — С. 84 (таблиця), 97, 99.

вершити Мольєра в кожній ролі та констеляції. Надто слушне це твердження у випадку Кляйстового Юпітера, що до вигаданого в п'єсі Мольєра поділу на коханого і чоловіка додав цілу ескалацію доказів і допитів, які слід назвати ще й інквізиційними, якщо інтерпретувати їх як ступені пояснення, вже не згадуючи про те, що найвідоміший із тих доказів («Якщо я, Бог, тримаю тебе тут в обіймах, / А тепер тут показався твій Амфітріон»; в. 1561) не менш жартівливо, ніж цинічно принижує невинну спокушену у фарсовій ролі заскоченої невірної дружини.

Перший доказ — це сформульована ще в Мольєра вимога: «Відвикни, / Кохана, від чоловіка. / І розрізни, де він, а де я» (в. 467). Тут Кляйст приголомшує тим, що, здається, дає змогу Алкмені йти назустріч зухвалим вимогам Юпітера. Її спогад про «ту палку ніч» змішується з думкою: «Як часто перед чоловіком / Коханець устигає поставити свій підпис» (в. 488), а потім признається своїй повірниці Хариді, що «таким гарним, як сьогодні, я ще ніколи не бачила його» (в. 1188). Шонді коментує: «Відокремлення чоловіка від коханця, про яке дбає Юпітер, відбулося в глибинах її єства. Облудне поєднання Юпітера з Амфітріоном перетворюється в роздвоєння в образі, який Алкмена формує про Амфітріона». Чи можна звідси виснувати, що відтепер є не тільки Амфітріон та Юпітер, а й, «передуючи всім, Юпітер-Амфітріон, «записана в божественне» постать коханого (в. 1191), і що саме задля цієї третьої постаті, «людини в божественності своїх почуттів», наприкінці п'єси вирішує Алкмена перед фіванським народом?[1] Такій гарній інтерпретації суперечить тільки те, що вона лишає поза увагою, для кого можуть існувати три ідентичності одного Амфітріона. Я маю на увазі: тільки для глядача, що прозирає роль двійника і тому позбавляє Алкменину уяву, на яку інколи покликаються, перетвореної постаті коханого, і то не задля самої Алкмени, що в усіх дальших перевірках ідентичності того, хто для неї є лише Амфітріоном, твердо стоїть на своїх позиціях і всякчас відмовляється відрізняти того, що явився їй «учора», — а отже, ідеальний образ, як-от образ Бога, — від теперішнього, для неї єдиного Амфітріона. Поділ на теперішнього і на відсутнього Амфітріона, коли відсутнього можна уявити собі під час допитів або ж він постає зі спогадів, становить тоді єдину «роздвоєність» образу Амфітріона, який існує в Алкмени. Адже згідно з засновком, що для Я, яке може дізнатися про свою ідентичність тільки в іншому, фізична присутність є інстанцією впевненості в собі, в експериментах Юпітера з його двійником завжди відсутній неодмінно лишається ні з чим перед теперішнім «Амфітріоном». Я хотів би передусім саме так інтерпретувати перший доказ, що порив Алкмени, що цієї ночі назвала коханого божественним, свідчить радше про «терези чутливості», які такі витончені й чутливі, що навіть в однаковій постаті однаково відчувають частину прихованої від неї чужої ідентичності, і то як роздвоєність власних почуттів, інколи як формулювання: «Мистецькою рукою, / Із вірністю життю в божественне записаний» (в. 1190), вона усвідомлює ілюзорність божественного, позначеного негативною конотацією («записаний»), що вже натякає на наступне заперечення Юпітера.

---

[1] *Szondi* (прим. 2, с. 378). — С. 174 seq.; наступні заперечення свідчать про мої розбіжності з поясненням у вид.: *H.-G. Gadamer.* Der Gott der Innersten Gefühls // Neue Rundschau. — 1961. — № 72. — С. 340—349.

Другий доказ — Кляйстів винахід: літера *J* на залишеній діадемі. В Плавтовій традиції, прагнучи заплутати полководця, думали тільки про те, щоб примусити подати об'єктивний знак ім'я, під яким Бог згодом дає себе впізнати, бо ж маска позиченої ідентичності не давала йому такої змоги. Якщо Алкмена обіймала нічного гостя як свого коханого, тепер вона змушена, бо вже не може сумніватися в його справжній ідентичності, визнати й цю чужу ідентичність, тобто зовнішні свідчення змушують її вирішувати там, де нічого не здатні вирішити внутрішні свідчення її почуттів. На це й розраховує *genius malignus*. Він рятує свою ідентичність коштом Алкмени, змушуючи її признатися, мовляв, вона «помилилася в самій собі», там, де вона могла помилитися, тільки відмовившись від своєї ідентичності. Або ж, за словами Томаса Манна: «Вона обняла Амфітріона, коханого чоловіка; він був собою, і вона була собою, а якби він не був собою, то б і вона не була собою, бо її почуття до нього пов'язані з її власною ідентичністю»[1]. Але розрахунок не дає результатів, бо заспокійливу формулу Мольєра: «все, / Що наближається до тебе,— це Амфітріон (в. 1263) Алкмена відкидає («У даному випадку я зрозуміла»; в. 1275), тож Юпітер може заспокоїти чутливу жінку, що помилилися, тільки приписавши провину й поразку спокусникові попередньої ночі, а отже, й собі: «Він був / Ошуканий, кумире мій! *Його* / його лихе мистецтво одурило, не тебе» (в. 1287). Тут ми бачимо двозначне вживання займенника «його» як хитрощі, які дедалі більше заплутують *genius malignus* у ситуацію ошуканого Ошуканця. Те саме Я, що теперішньому Юпітерові править за алібі за минулу ніч, для Алкмени завжди може означати тільки відсутнього Амфітріона і змушене зазнати невдачі, коли приховану ідентичність Бога воно має зробити помітною для Алкмени. Коли Юпітер відкидає інкогніто попередньої ночі, проте й далі ховається під формою теперішності («Не смертний тобі явився»; в. 1335), Алкмена обертає його зброю і немов міцно прив'язує Бога до його божественної ролі: «Забутий Богом, ти смієш говорити, / Що Олімпієць скоїв той переступ?» Важко ще раз не процитувати слова Томаса Манна: «Становище Бога... прикре і комічне»[2].

Воно припиняє бути комічним, але й далі лишається прикрим, коли Юпітер під час третьої перевірки відмовляється від позиченого авторитету чоловіка і вводить до гри божественний авторитет, щоб примусити до визнання, якого йому не давали добровільно. Адже уславлений пантеїстичний аргумент спростований не тільки інверсією початкової ситуації, бо Юпітер відтепер завдяки божественному авторитету змушений вимагати того, з чого він в узурпованій ролі коханого глузував як із чесноти відповідно до принципу шлюбу: любові як зобов'язання (в. 446). Пантеїстична аргументація доходить до абсурду, коли Бог, що є в усьому («Хто був би, крім мене, кохана?»; в. 1268), змушений, власне, опуститися, «щоб примусите тебе думати про нього, / Щоб на тобі, забута, помститися» (в. 1465). Тільки відмова Алкмени, яка спонукає Бога прокляти «ілюзію», яка доти вабила його (в. 1512), змушує самотнього Бога поскаржитися, і ця скарга на мить висвітлює нове усвідомлення:

---

[1] *T. Mann.* Kleists "Amphitryon". Eine Wiedereroberung // Gesammelte Werke. — T. 9. — Frankfurt, 1960. — C. 205.

[2] Ibid. — C. 210.

Auch der Olimp ist öde ohne Liebe.
Was gibt der Erdenvölker Anbetung,
Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?
Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm (в. 1519)*.

Самотній Бог, що «в якійсь душі хотів би побачити своє віддзеркалення», мусить зректися самодостатньої ідентичності абсолютного Я і скоритися умовам людського щастя, щоб знайти в тому дзеркалі не тільки знову-таки лише власне Я, а й Я іншого як Ти. Але цей омріяний образ єдності з собою в іншому одразу знову розпадається, коли ще досі не впізнаний Юпітер не хоче задовольнитися тим, щоб бути визнаним тільки як любий Бог, що колись з'явився, але не був ідентифікованим, а надалі він тільки уявлений, а не присутній (Алмена: «Нехай моя повага лишається йому, / А моя любов — тобі, Амфітріоне»; в. 1538).

У процесі наступної, четвертої перевірки Бог, здається, перемагає завдяки хитрощам, які *genius malignus* показує з висоти свого мистецтва: «Якби ж я був для тебе тільки Богом», — а отже, не досить муки, — «То тепер показався твій Амфітріон» (в. 1540). Ці хитрощі застосовано, здається, непомильно, бо для Алкмени фізична присутність коханого завжди виконує роль останньої інстанції впевненості в собі, тож ошуканець, що з допомогою двозначного умовного речення з *Я* наблизився вже до останнього порога ідентифікації, завдяки цьому може сподіватися, що кохана може віддати йому перевагу в ролі тільки-но уявленого третього, який щойно з'явився. Тим дивовижнішим видається, що Алкмена все-таки знайшла формулу, яка відтручує Бога саме в цій ролі спровадженого третього: «Атож, тому така печальна буду я й бажатиму, / Щоб він був мені Богом, а ти, / Амфітріоне, лишився мені тим, ким був» (в. 1566). Оскільки Юпітер із цього «ти» має виснувати, що його ще досі немає для Алкмени, в цій уявній, інсценізованій самим *genius malignus* комедії рогоносця йому безперечно дістається прикра роль обманутого і спровадженого чоловіка. Оскільки Кляйст у цьому місці не дає змоги Юпітерові — й кільком своїм інтерпретаторам — прозирнути хитрощі Алкмени, які принаймні цілком відповідають логіці збереження її взаємної ідентичності, це дає змогу провести п'яту й останню перевірку, коли Алкмена має вирішувати перед фіванським народом. У процесі наростання хитрощів *genius malignus* ця сцена тепер переводить заплутану ситуацію трикутника з уявного експерименту у сферу прилюдної верифікації. З огляду на драматичну кульмінацію проблеми ідентичності тріумф *genius malignus* не може надолужити таємну поразку Бога, що намагався втекти від своєї самотності. Коли дотримуватися моєї інтерпретації, Алкмена вирішує на користь і не вдаваного, і не справжнього, і не якось третього обожненого Юпітера-Амфітріона, а знову-таки — як іще в попередній перевірці — на користь фізично присутньої коло неї постаті супроти лише уявленої, яка має підійти до неї ззовні. Те, що під час цього останнього випробування її почуття можуть поводитися лише суб'єктивно, тоді як об'єктивно воно відмовляє, переходить не на неї і не на її чуття єдності з собою в іншому, а на Бога як на третього, що нарешті визнав свою вдавану ідентичність як

* [«Навіть Олімп нудний без любові. / Що спонукає смертного поклонятись, / Падати в порох, відчувати жадання в грудях? / *Він* хоче, щоб його любили, а не її ілюзії про нього»].

справжню і має заплатити за це найдорожчу ціну: «Проклін блаженству, яке ти даруєш мені, / Краще б я не знав тебе ніколи!» (в. 2307).

Як ще в комедії Мольєра апофеозом стало останнє амбівалентне слово Сосії, так і в «Амфітріоні» Кляйста на звістку про народження Геракла Алкмена, знову отямившись, вимовляє останнє слово: «Ах!». Дотеперішні інтерпретації не мали честолюбства запропонувати ще не випробуваний розв'язок для цієї найславетнішої з усіх комедійних кінцівок. Отже, драматичне розгортання поставленої знову проблеми ідентичності в Кляйста не має ніякого розв'язку. На запитання: «Хто я, якщо я вже не можу бути впевнений у собі в іншому?» останнє слово Алкмени відповідає способом, який, щоправда, свідчить про визнання помилки, а проте лишає свій наслідок в останній, незнищенній двозначності. Завдяки своїй поетичній функції як останнього слова Алкменине «Ах!» засунуло в останні сутінки і протиставлену їй постать — упізнаного Бога і невпізнаного чоловіка. Бог, що зникає, лишає на полі свого вимушеного тріумфу тільки зламані ідентичності. Не випадково символ надламаного пера, яким Амфітріон власноруч намагається позначити свою ідентичність, відповідає зворотові, яким Алкмена спроваджує ошуканця: «Геть! Твої мерзенні хитрощі вдалися тобі, / І мир душі моєї ти зламав» (в. 2261). Цинічна формула, якою Юпітер повертає Амфітріонові відібрану ідентичність: «Що ти, в мені, сам собі заподіяв, тобі / В мені тому, чим я завжди був, не зашкодить» (в. 2321), нічого не здатна повернути назад, так само як і оголошений «синтез Бога і людини в напівбогу Гераклі» [1]. Алкменине «Ах!» (після слів «так багато слави...») лишає на цьому синтезі, навіть якщо його треба назвати надією майбутньої історії, тавро вимушеного примирення. Наприкінці «Амфітріона» Кляйста ми вже не бачимо можливості людського щастя. Але як можна переглянути втрачений для людини процес і в чому ще може полягати шанс, що скінченна свідомість утвердить себе супроти безкінечного божественного розуму і водночас відчужений сам від себе індивід — і Алкмена, і Амфітріон — у своїй ролі людської пари зможе повернути собі втрачену ідентичність? У цьому запитанні, що веде нас далі, можна побачити новий початок «Амфітріона 38», що його Жироду написав як французьку «антистрофу» до найприкрішої трагікомедії німецького ідеалізму.

Інтерпретація п'єси Жироду як усвідомлено поставленої в кінці довгої традиції репризи, а надто як «комедії *за* Кляйстом» готує нині потенційну насолоду. Між «комедією» (жанром, що в драматичному репертуарі Жироду представлений лише ще одному творі — в «Інтермецо»), написаною 1929 р., і нашою сучасністю пролягає герметичний поріг, після якого незрівнянна мовна гра його так званої преціозності може постати в новому світлі. Епоха панівного мовного скепсису, представлена на сцені «театром абсурду», дискредитувала характерну для Жироду довіру до мови як «фальшиву свідомість». Той, хто пройшов крізь естетику неґативності, спроможний, мабуть, насолоджуватися лише преціозною мовою Жироду

[1] *Anders Szondi* (див. прим. 2, с. 378). — С. 176: «Тільки в напівбогу Гераклі, звісткою про якого закінчується твір, синтез Бога і людини вже не здобутий хитрощами й трагізм став подоланий»; також *Jancke* (прим. 2, с. 398). — С. 109: «В останньому «Ах» Алкмени розбивається ілюзія єдності задля пізнання відчуження, а водночас у постаті Бога, що зникає, стає очевидним скасування відчуження».

як інструментом мовної свідомості, що однаковою мірою вміє гратися заготовленим наперед — від цитати, а потім, через кліше, до каламбуру — а згодом знову називати речі, ніби вперше. Тому Алкменине пояснення для Юпітера, що означає *l'amitié*, дружба, править за один з багатьох прикладів, а водночас і за нелогічний вступ до термінології; пояснення закінчується після відступу про "l'avarice, les lunatiques, les sadiques" і т. ін. [«зажерливість, сновид і садистів»] новим визначенням: "Elle accouple les créatures les plus dissemblables et les rend égales" [«Вона поєднує створіння, які найбільше різняться між собою, й робить їх рівними», III, 5]. Але проста гра багатозначністю, заплутаність у мовному ошуканстві й пусті вказівки на необхідно не сказане не здатні блискавично розкрити нове значення в начебто зрозумілому самому по собі й давно знайомому, — і саме це й становить чарівливість мовної гри Жироду. В мові Жироду немає нічого несказанного, в розмовах його персонажів немає ніякого прагнення заховатись у слова, які не можна було б одразу — як-от сталося на початку в Юпітера з Алкменою — почути вже в оберненій формі в мові іншого. Той, хто вважає, ніби такий намір, що увінчується переконанням, мовляв, світ можна змінити не діями, а, хай там як, «мовою завтрашнього дня»[1], свідчить про оптимізм, не повинен недобачати, що це нове уявлення про *sincérité* [щирість] лишається пов'язаним із пропорційністю мови між Я і ТИ, отже, вже не тільки зі справжнім Я.

Ще одне джерело задоволення походить із того, що Жироду — чого не дає не помітити іронічне число «тридцять вісім», яке годі точно перевірити, а проте воно все-таки не фальшиве — передбачає в своєї публіки певний ступінь знайомства з міфом про Амфітріона як прадавнім, щоправда, не неперевершеним, але не доведеним до кінця сюжетом. Звичайно, п'єса Жироду дає насолоду сама по собі, наче в ній уперше йдеться про спокушання довершеної пари з боку самотнього Бога, але ця насолода стає вдвічі вищою для глядача, що впізнає в теперішній дії омолоджену постать почесної традиції, в подальшій грі зворотне перетворення трагічного в комічне і в порівнянні з блискучим взірцем минувшини нову відповідь, яку дав Жироду на старі запитання про ідентичність і роль, любов і шлюб, Бога і людину. Сучасний процес оновлення класичного сюжету, що немов сам собою розігрується на сцені, — так зване злиттям горизонтів, за теорією герменевтики, — Жироду, як відомо, виразив найсильніше і застосував у багатьох п'єсах» («Троянської війни не буде», «Електра», «Содом і Гоморра»)[2]. Перед глядачем, здатним бачити в теперішній дії повернення минулої традиції, драма постає немов із подвійним дном. Дія постає як продовження гри, що повторює завжди прекрасну минувшину. Персонажі можуть — наче вже знають про долю, яка судилася їм, — передусім ухилитися від наперед визначеної ролі («Троянської війни не буде»), щоб потім дедалі більше поєднуватися з нею («Троянська війна має відбутися, бо вже відбулася»). "Le chemin qui va du présent vers le

[1] "Ce que le monde, en effet, cherche en ce moment, c'est moins son équilibre que son langage... Le secret de l'avenir c'est le secret du style. L'Europe et le monde seront ce qui sera la langue de demain" («Світ шукає тепер насправді не так своєї рівноваги, як своєї мови... Таємниця майбутнього — це таємниця стилю. Європа і світ будуть такими, якими буде мова завтра») // *Littérature*. — Paris, 1927. — C. 227.

[2] Подано за вид.: *Helga Meyer*. Das französische Drama des 20. Jahrhunderts als Drama der Wiederholung (машинопис дисертації). — Heidelberg, 1952.

passé est le chemin qui va de l'existence à l'essence" [«Шлях, що веде від теперішнього до минулого, — це шлях, що веде від існування до сутності»] (Лаваль): отож Гектор і Одісей у повторюваній грі відкидають усе другорядне, лишаючи тільки історичне, і втілюють у свідомому перейманні своєї ролі її чисту сутність. Це тлумачення забезпечує драматургічний фундамент для відомої філософської критики Жироду. Жан-Поль Сартр охарактеризував театр Жироду як світ архетипів, постатей, кожна з яких як рід для себе парадигматично реалізує свою сутність не в історії, а радше всупереч їй: "Il y a une moralle de M. Giraudoux. L'homme doit réaliser librement son essence finie et, par la même, s'accorder librement au reste du monde. Tout homme est responsable de l'harmonie universelle, il doit se soumettre de son plein gré à la nécessité des archétypes"[1]. Світ Жироду, в якому *dramatis personae* [дійові особи], дотримуючись принципу все або нічого, реалізують себе до чистої парадигми, стоїть, звичайно, не сам для себе і не позбавлений зв'язку з фатальністю історії. Він сходиться з нею в місці, яке дає змогу по-новому поставити питання про свободу і необхідність. Адже Жироду критично протиставить світові своїх архетипів світ історії там, де він повертає її плин — і то й у сфері державних дій, і в сфері приватної долі — до її початку. «Остаточний» сенс історії має міститися й бути утвердженим на її початку, а не в її патетичному кінці. Людина заявляє про свою ідентичність в історії тоді, коли намагається знову відновити чистий початок усупереч її фатальності. Шлях від сучасності до минувшини, від існування до сутності "pour la premiére fois" [«вперше»], знову знаходить в естетичній сфері гри чисту можливість, що в усвідомленому перейманні наперед визначеної ролі може реалізуватися і трагічно, й комічно.

«Амфітріон» Жироду показує цей рух на всіх рівнях дії і здійснює таким чином комедійну інверсію звільнення людини від всемогутності і сваволі богів. Тому в репризі Жироду дія зароджується з новим початком від місця, від якого вона починалася і в усіх його попередників, і репрезентує те, що класична традиція не вважала за можливе для репрезентації: стан миру перед вибухом війни, позбавлене подій щастя людської пари і прикмети чужого, хоч і вічного, божественного буття. У війни відбирають героїчну подобу її фатальності завдяки тому, що її свавільному початкові передує стан миру, який вимагає від військового церемоніалу несподіваних завдань: Амфітріон як головнокомандувач змушений замість *ordre de jour*, денних наказів, видавати *ordre de nuit*, нічні накази, в яких ідеться тільки про можливі перешкоди мирному сну ("Sur les manières diverses de se protéger des insectes, des orages, du hoquet. Sur l'urbanisme, sur les dieux" [«Про різні способи захисту від комах, бур і гикавки. Про урбанізм, богів»]), і цього вечора йдеться про цілком нечувану тему з військового погляду: "Quoi de plus beau qu'un général qui vous parle de la paix des armes dans la paix de la nuit?" [«Що є гарнішого від генерала, який розводиться про мир зброї серед мирної ночі?»]. На це риторичне запи-

[1] [«У пана Жироду є мораль. Людина повинна вільно реалізувати свою скінченну сутність і завдяки цьому вільно пристосуватися до решти світу. Кожна людина відповідальна за загальну гармонію й повинна з власної волі скоритися необхідності архетипів»]. *J.-P. Sartre.* M. Jean Giraudoux et la philosophie d'Aristote // Situations. — T. I. — Paris, 1947. — C. 95.

тання відповідає сурмач: "Deux généraux" («Два генерали», I, 2). Амфітріон і Алкмена, що в попередній традиції з'являлися під час сцени розриву, до якого спричинився Юпітер, постають тут від самого початку як закохані в початковій ролі самовдоволеної подружньої пари: формула їхнього щастя полягає і в прирівнюванні виразу "fidèle au mari" [«вірна чоловікові»] до виразу "fidèle à soi-même" [«вірна самій собі»] (I, 1), і — як у першій, так і в останній сценах прощання — в "tendresse particulière" [«особливій ніжності»], що неодмінно завжди постає як новий початок ("comme un nouvel aveu" [«мов нове признання»], III, 3) й не потребує жодної санкції згори, байдуже, чи то від Венери, чи то від Юпітера (I, 3). Згоду подружньої пари в "rites de l'amour humain" [«обрядах людської любові»] Жироду подає в чужій перспективі, Юпітер постає в ролі спостерігача і коментатора: "Ils sont rigoureux; de leur observation seule naît le plaisir" [«Вони суворі, досить поглянути на них, як народжується насолода»], (I, 1). Внаслідок цього змінюється мотив божественного втручання: це не просто природний потяг заволодіти гарною дружиною іншого, а зацікавлене, пробуджене початковою картиною щасливої людської пари прагнення пізнати "amour terrestre" [«земне кохання»] як чужий досвід спонукає Юпітера Жироду наблизитися до Алкмени в ролі Амфітріона. Цей чужий досвід одразу починається для нього з того, що Меркурій іронічно коментує повільне й поетапне перетворення безсмертного в смертну постать; саме цією мірою Бог лишається беззахисним перед новим чуттям невпинного старіння (I, 5), бо його світсько-міфічній звичці суперечить прагнення пізнати "plus beau moment de l'amour d'une femme" [«найкращу мить кохання жінки»], а саме: її "le consentement" [«згоду»] (I, 1). Засторога Меркурія, що саме Бог, якому подобається "à être aimé pour lui-même" [«щоб його любили задля нього самого»], міг би відмовитися від цього задоволення смертних (I, 5), стає реальною цілком несподіваним способом: Алкмена Жироду завдяки комічному розпадові традиційної ролі Юпітера як *amant* [коханця], як творця світу, що стає джерелом катехізису, і «Бога-Господа», який часто з'являється й вимагає визнання, вміє оксамитною рукою повернути його до початкової ролі глядача.

Той, хто переходить від Кляйста до Жироду (а цей шлях долають не так часто, як шлях від Мольєра до Кляйста), може відкрити ще одне джерело задоволення в тому, як Алкмена, жертва гіркої трагікомедії німецького ідеалізму, у своїй французькій «антистрофі» отримує блискуче виправдання перед Юпітером, тобто його колишньою постатю як *genius malignus*. А якщо відносини Кляйста з Жироду розуміти, знову спираючись на категорії Блума, ця антитетична констеляція відповідає *kenosis*[1], тобто касуванню дії, що закінчує розвиток драматичної дії Алкмениним проханням про забуття. І традиційні, й нові головні сцени між Юпітером і Алкменою (I, 6; II, 2; III, 5) переходять у послідовний драматичний роз-

[1] Пор.: A Map of Misreading. — С. 99: "Undoing, Freud's Ungeschehenmachen, is an obsessional process in which past actions and thoughts are rendered null and void by being repeated in a magically opposite way, a way deeply contaminated by what it attempts to negate" [«Анулювання, Фройдове касування дії, — нав'язливий процес, у якому минулі дії та думки стають пустими і марними внаслідок повторення магічним протилежним способом, способом, глибоко зараженим тим, що він намагається заперечити»].

виток[1], якщо інтерпретувати його як відповідь на полишене ще від Кляйста запитання, як слід переглянути програний процес для Амфітріона і Алкмени, щоб скінченна свідомість утвердила себе супроти нескінченного божественного розуму, а людська пара могла перейти від кризи до нерозривної ідентичності. А кому не досить цієї герменевтичної моделі наступної інтерпретації, тому я й з допомогою позитивістських доказів можу засвідчити, що Жироду, вивчавши, як відомо, в Бонні германістику, безперечно мав знати твір Кляйста. Наступне місце вочевидь спрямовує запозичення з Кляйста в протилежному напрямі. "Mercur: Il arrive à ces épouses sûres d'appeler leur mari Jupiter. Nous vous avons entendue. Alcmène: Mon mari peut être pour moi Jupiter. Jupiter ne peut être mon mari" [«МЕРКУРІЙ. Трапляється, що вірні дружини називають свого чоловіка Юпітером. Ми чули вас. АЛКМЕНА. Мій чоловік може бути для мене Юпітером. Юпітер не може бути моїм чоловіком»], (II, 5, пор. в. 847). Так само і в діалозі Леди і Алкмени: "Pour une fois un homme sera un ouvrage divin. Vous vous abuserez. — Justement. Il sera un Amphitryon plus parfait, plus intelligent, plus noble. Je le haïrai à première vue" [«На якийсь час людина стане божественним створінням. Ви ошукаєте себе. — Безперечно. Він буде досконалішим, розумнішим, шляхетнішим Амфітріоном. Я зненавиджу його з першого погляду»] (II, 6, в. 588). Тепер ми бачимо вже не короткий процес, створений із допомогою мотиву «постаті коханого, якій надано божественних рис», — Кляйстову ескалацію Жироду перетворює у випробування Алкмени, і тут усемогутній екзаменатор тричі був зведений до скромної ролі екзаменованого.

Перше випробування знову використовує відмінність між *amant* і *mari*, яку ми бачимо і в Кляйста, і в Мольєра: "Qui êtes-vous? — Je suis ton amant. — C'est à Alcmène que vous parlez, non à sa chambrière. Je n'ai pas d'amant..." [«Хто ви? — Я твій коханець. — Перед вами Алкмена, а не її покоївка. Я не маю коханця...»], (I, 6). Юпітер тут і далі дістає відмову, що надає нового значення відмовній диференціації. Її обґрунтування традиційне і стає йому згубою: "L'amour d'une épouse ressemble au devoir. Le devoir à la contrainte. La contrainte tue le désir" [«Любов дружини схожа на обов'язок. Обов'язок — на примус. Примус убиває бажання»]. Адже не досить, що він змушений сказати собі, що на Олімпі, здається, бракує "dieu de l'amour conjugal" [«Бога подружньої любові»], а назване ім'я — "le désir" — лише ім'я напівбога: "Nous n'amons ici que les dieux complets. Nous laissons les demi-dieux aux demi-jeunes filles et aux demi-épouses" [«Ми любимо тут тільки повних богів. Ми лишаємо напівбогів напівдівчатам і напівдружинам»]. Алкмена впускає його тільки тоді, коли він на нове запитання про його ідентичність: "Qui es-tu?" [«Хто ти?»] — відповідає неохочим признанням: "Je suis ton époux" [«Я твій чоловік»], на честь цієї прекрасної ночі поновлено шлюбну обіцянку, і цієї ночі пролунала й прикра для нього протилежна обітниця: "Je jure d'être fidèle à Amphitryon, mon mari, ou de mourir" [«Присягаю бути вірною моєму чоловікові Амфітріону або померти»]. За цією хиткою інверсією стоїть цілком серйозна переоцінка ідентичності і ролі. Там, де Кляйстова Алкмена покликається на *єднання* коханого і чоловіка і може знайти свою ідентич-

[1] Критики Жироду, а ще й Шонді (див. прим. 2, с. 378. — С. 179) вважали запровадження Леди і повернення Юпітера *in persona* здебільшого за менш вдалий хід із погляду драматургії.

ність як Я тільки через Ти, як суб'єкта — тільки в суб'єкті іншого, а отже, зрештою, в коханому, що для неї *теж* представляє лише роль чоловіка, Алкмена Жироду утверджує себе тільки завдяки покликанню на взаємну ідентичність прилюдно визнаних ролей *époux* та *épouse* і рішуче відкидає *amant* із його претензією бути для неї єдиним як суб'єкт і чимсь *більшим*, ніж просто її чоловіком. Формула відкидання *amant* зумовлює відносини *inter pares*, у яких якраз взаємна роль *époux* та *épouse* вможливлює й гарантує надовго, що одне в одному може дізнатися про своє Я й розвинути свою ідентичність: "Parce que l'amant est toujours plus près de l'amour que de l'aimée. Parse que je ne supporte ma joie que sans limites, mon plaisir que sans réticence, mon abandon que sans bornes. Parse que je ne veux pas d'esclave et que je ne veux pas de maître" [«Бо коханець завжди ближчий до кохання, ніж до коханої. Бо я вітаю свою радість тільки тоді, коли вона безмежна, свою насолоду — коли нестримна, свою безжурність — коли вона безкрая. Бо я не хочу раба і не хочу господаря»]. *Couple parfait* [досконале подружжя] Жироду черпає свою ідентичність із відповідності своїй ролі й не потребує незвичайного і невідомого, «пригод», аби щоразу оновлювати своє кохання. Завдяки її самоутвердженню супроти Бога як третього зроблено напад на традиційну зверхність любові як індивідуального почуття над шлюбом як суспільним інститутом і нарешті скасовано антиномію справжності приватної сфери і відчуження суспільної ролі.

Якщо з погляду історії зарахувати Кляйстів «Амфітріон» до епохи, коли почалося роздвоєння буржуазного суспільства — і то в приватному житті і в громадському — на суб'єктивність як сферу свободи і оречевлену сферу особи[1], «Амфітріон 38» Жироду позначає поворот, яким спробували знову скасувати ідеалістичний поділ на ідентичність і роль. Алкмена Жироду, що успішно борониться від божественного двійника, утверджує ідентичність людської пари через підтвердження ролі, яка створює їй її Я, а водночас і через підтвердження того, що Г. Плеснер назвав «подвійністю людини» і описав як структуру зречення, яка означає не відчуження від себе самого, а шанс завдяки подвоєнню надати собі в якійсь рольовій постаті своєї сутності[2]. Ідентичність Я, що походить зі взаємності підтвердженої ролі, здобуває завдяки неперервності, якої вона набуває в очах іншого, додаткової, щораз густішої консистенції. Юпітер зазнає невдачі, розбиваючись об скелі не тільки ідентичності ролі, а й історичної ідентичності людської пари, якої він як зайшлий третій не може досягти. Найчудовіше це виявляється в доданому в п'єсі Жироду діалозі після прокидання (II, 2). Юпітер тут намагається вирізнити минулу, спільно проведену ніч як унікальну, що відрізняється від решти: "Quelle nuit divine!" [«Яка божественна ніч!»] — і змушений за цей епітет, який потай підтвердив його неідентичність у ролі, одразу ж і дорікнути собі: "Tu es faible, ce matin, dans tes épithètes, chéri" [«Любий, сьогодні вранці твої епітети слабенькі»]. А коли запропоноване судження "Quelle nuit agréable" [«Яка приємна ніч»] він хоче виділити для себе найвищим ступенем порівняння: "La plus agréables de toutes nos nuits" [«Найприємніша з усіх наших ночей»], він знову змушений ослабити його, згадавши про виняток:

---

[1] *Ritter* (1974).— С. 11 seq.

[2] Sociale Rolle und menschliche Natur // Plessner. — 1966, надто с. 32.

спогад про першу й найгарнішу ніч: "notre nuit de noces" [«нашу шлюбну ніч»]; кожен новий суперлатив постає перед спогадом, що чужий йому, аж поки після злостивої контрпропозиції Алкмени: "Je dirais qu'elle fut conjugale. Il y avait en elle une sécurité, qui m'égayait" [«Я б сказала, що вона була шлюбна. Була в ній безпека, що тішила мене»] — відмовляється від програної партії.

Наступна партія вочевидь була задумана як «антистрофа» до Кляйста. Навіть Юпітер Жироду намагається через релігійну шанобу, яку треба виявляти Богові, досягти особистого визнання, в якому йому відмовили в його набутій хитрощами ролі. Нова Алкмена, від якої вимагають назвати першого з богів, вдається замість цього до своєї улюбленої діяльності: починає рахувати парами. Коли її запитують, чи гарною їй видається природа як витвір Юпітера, вона, щоправда, підтверджує, що він справді створив світ, але сумнівається, чи він прагнув перейматися чимсь таким минущим, як краса: "Mais la beauté de terre se crée elle-même" [«Але краса землі саму себе створила»]. Краса як завжди знову утверджуване початкове може бути тільки витвором людини. Праця Бога, якою починає вихвалятися Юпітер у каталозі, що починається від упорядкування хаосу на чотири стихії й закінчується створенням сімох барв веселки, не може імпонувати Алкмені так, як найменший винахід людини, наприклад удосконалення вишні як родючого дерева. Адже до праці Бога можна не тільки висловити багато претензій ("Il a créé quatre éléments au lieu des vingt qu'il nous faudrait" [«Він створив чотири стихії замість двадцяти, які нам годилося б мати»]); ще менше його треба хвалити тому, що він, власне, зробив тільки те, що було радше його роллю перед вічністю, тим часом як людина, скажімо, Амфітріон, здатна, піднявшись над своєю роллю полководця, винаходити щось корисне для дому і саду: "C'est toi mon créateur" [«Ти мій творець»]. Останній пункт у катехізисі Алкмени закінчує поділ ролей Бога і людини й доводить Юпітера до дивовижного визнання: "C'est que tu es le premier être vraiment humain que je rencontre" [«Ти перша справді людська істота, яку я зустрів»]. Алкмена одразу припиняє бажати собі безсмертного життя: тільки той, хто усвідомлено приймає скінченність і смерть, спромагається розуміти речі цього світу в їхньому справжньому значенні, відчувати справжній смак радості від них. Унаслідок цього відбулася інверсія вихідної констеляції. Нескінченний розум Бога вже не може не визнати, що скінченна свідомість людини вже не потребує його свідомості: "Il y a justement en elle quelque chose d'inattaquable et de borné qui doit être l'infini humain" [«Є в ній щось неприступне і обмежене, що має бути безкінечно людським»], (II, 3). Новий Прометей, якого Юпітер визнає в Алкмені (II, 3), знаходить у скінченному існуванні людини невичерпні можливості ефемерного щастя.

Але Жироду не був би винахідником драми повторення, якби його «Амфітріон 38» завдяки відступам та інверсіям не опинився наприкінці вставленим у визначений наперед плин міфу. Навіть досконала й неприступна завдяки утвердженню своєї ролі пара не уникає долі своїх попередників. Але в Жироду трагічна двозначність, коли подружжя стало невірним одне одному і все-таки зберегло невинність, має комедійний розв'язок у *finale furioso* [несамовитому фіналі] підмін, які самі себе перевершують. Це стає можливим завдяки — не зовсім слушно — не раз засудженому викраденню Леди (II, 6): несправжньому Амфітріону підсу-

нули несправжню Алкмену. Цей додаток Жироду приводить до іронічної інверсії Кляйстового мотиву коханого, записаного в божественне: Алкмена, що змушена вважати справжнього Амфітріона за несправжнього, починає розглядати постать свого чоловіка в лупу та інтерпретує її начебто мінімальні зміни як "bien imité", як добру і все-таки прозору імітацію (II, 7). Але схожа на комедію про рогоносців плутанина, коли Алкмена, навіть не здогадуючись про це, посилає свого Амфітріона в обійми іншої жінки, тим часом як він сам зі словами: "Quelle épouse charmante! Comme la vie est douce qui s'écoule ainsi sans jalousie et sans risque, et doux ce bonheur bourgeois que n'effleure ni l'intrigue, ni la concupiscence" [«Яка чарівна дружина! Яке приємне життя, що тече отак без ревнощів і без ризику, і яке приємне буржуазне щастя, не скаламучене ані інтригою, ані хіттю»], (II, 7) — заходить в оманливу пітьму алькову, править не тільки за комічну кульмінацію. Адже тільки таким способом можна відновити паритет — бо тепер обоє прогрішили, не знаючи про це, — у співвідношенні ролей Алкмени і Амфітріона, що в Кляйста стало асиметричним. А коли нарешті Бог, про прихід якого прилюдно оголошують Алкмені, з'являється перед нею *in persona*, Жироду цим новим закінченням доводить останню апорію Кляйста («*Лиши мене навіки в омані...*») до веселого кінця. Алкмена, викрита, що вона помилялася, просить Юпітера, щоб він як останню ласку і на знак своєї приязні викреслив минулий день із пам'яті подружжя.

Те, що Бог задовольняє це бажання, підкреслює не тільки його згоду на роль, яку відкрила йому Алкмена і яка тільки й може примирити чужу ідентичність третього зі взаємною ідентичністю подружжя: "L'amitié... (qui) accouple les créatures les plus dissemblables et les rend égales" [«Дружба... що поєднує найнесхожіші створіння й робить їх однаковими»]. Згода Бога підтверджує й те, що Юпітер у просторі комедії Жироду віддає перевагу Лукреціївій ролі Бога, що йде у відставку, а не анґажементу ревнивого *genius malignus*, і тому своє "éternel adieu" [«прощання навіки»] з Алкменою може увінчати жестом великодушності. Він показує знову об'єднаному подружжю — в натяку, який годі недобачити, на Книгу Буття, 3, 23 — шлях назад до втраченого раю: "Mon bras ne figurera plus que comme un bras indicateur pour indiquer le sens du bonheur" [«Моя рука відтепер буде лише вказівкою, яка показуватиме шлях до щастя»], (III, 6), й дає таким чином небездоганному світу та їхній непристойній пригоді шанс почати спочатку як першому подружжю: "J'aime votre couple. J'aime, au début des ères humaines, ces deux grands et beaux corps sculptés à l'avant de l'humanité comme des proues" [«*Я люблю ваше подружжя. Я люблю на початку людського роду ці дві величні й гарні різьблені постаті попереду людства, наче носи кораблів*»].

Ґ. «Нова Елоїза» Русо і «Страждання молодого Вертера» Ґете в зміні горизонту між французьким Просвітництвом і німецьким ідеалізмом

Присвячую Жану Старобінскі

Хоч якою великою може бути провокаційна сила літературного твору, вона неминуче зникає, що більшою стає часова відстань. Початкова провокація, якою незалежний твір заперечив нормативність фактичного, а заодно й авторитет традиційного, додається зрештою до списку традиції, яка його початкову, зумовлену ситуацією та внутрішньо притаманну йому неґативність уміє піднести до тривалості понад часом і канонічного поцінування, характерних для відтепер уже класичного твору. Адже спершу треба історично реконструювати літературні та суспільні горизонти, перед якими постав твір, щоб знову зробити видимим початковий розрив між наявним сподіванням і зображеним сприйняттям. Надто слушне це твердження у випадку «Нової Елоїзи»[1].

Сучасний читач, що сприймає сумнозвісну передмову Русо — не менш сильну й нині — як таврування публіки, розчарується, тільки-но почавши читати сам твір. Він навіть навряд чи зрозуміє, чому, власне, сучасники Русо були в такому захваті від цього тексту або шоковані ним. Адже так гучно проголошену провокацію передмови, яка тоді кожного можливого читача ображала або застерігала від читання, нині у вступі до роману навряд чи можна впізнати. Читач нашого часу невдовзі змушений сприймати зухвалу вимогу стежити за історією двох закоханих у шести томах листування як вимогу, яка потребує незмірних зусиль від його вочевидь меншої здатності поглинати літературу. Крім того, намагання прочитати низку з понад 160 листів не має винагороди у вигляді ані напруженого сюжету, ані різноманітності перспектив. Таке читання відчужує читача, бо схильність закоханих і невеличкого кола осіб навколо них висловлювати свої почуття та міркування неодмінно в письмовій формі невичерпна. В потоці цього повноводого внутрішнього життя зовнішні події проступають лише острівцями, і тому ота начебто повсякденність у романі видається аж ніяк не «природною», а патетично роздутою. Та й сама «Історія чутливих серць», постійно розтягнена моралізаційними або прямо повчальними екскурсами, неминуче виходить за рамки фікції листування. Епістолярна фікція видається нереалізованою навіть там, де можна було б сподіватися, що як засіб безпосереднього самовислову вона виявить багатоголосу індивідуальність людини, яка пише. В тих виливах зрештою завжди стає відчутним монологічний тон Русо, що заховався за роллю видавця. Якщо це справді нова мова чутливості, якій Русо своєю «Новою Елоїзою» допомагає забезпечити несподіваний, незбагненний для офіційної критики широкий вплив, то парадоксальним чином саме оця вдавана безпосередність мови стала бар'єром для розуміння з боку пізніших поколінь читачів.

[1] Для документації розгляду цієї теми в додатку в кінці II частини подано добірку літературних праць, відповідно до якої я далі подаватиму умовні позначення й номер сторінки.

Якщо читач сьогодення й досі — або знову — знаходить безпосередній шлях до чутливої мови «Вертера» Ґете після того, як Пленцдорф у «Нових стражданнях молодого Вертера» знову надав класичному текстові несподіваної актуальності, цьому читачеві тим паче має видаватися *дивним, що такий патетично дивний стиль «Нової Елоїзи», належну* Сен-Пре витончену риторику спокуси, а надто безкінечні чеснотливі тиради його *belle prêcheuse* [вродливої проповідниці] тоді сприймали як «просту мову серць», читали зі сльозами і певною мірою вважали за нормативний життєвий ідеал *homme sensible* [чутливої людини], про що й свідчить історія сприйняття цього твору. Знамениті свідчення першої рецепції, подані в посланих у Невшатель численних, адресованих Русо листах читачів, і докази тривалого впливу «Нової Елоїзи» (ще 1761 р. вона витримала двадцять видань, її не раз перекладали, а до кінця XVIII ст. її перевидавали загалом понад сімдесят разів лише французькою мовою) досить красномовні: симптоматичний випадок однієї високопоставленої дами, що почала читати новий роман, одягаючись на бал, а потім щогодини наказувала кучеру чекати її далі, аж поки о четвертій годині ранку звеліла розпрягати, щоб мати змогу читати решту ночі (OC I, 547); навала людей до позичальників книжок, які скористалися очевидною читацькою лихоманкою, щоб вимагати аж до 12 су за позичений на годину один з шести томів; потік дописів наївних читачів, які самі вхопилися за перо, щоб «Листи двох закоханих» доповнити листами до їхнього автора. Ці листи засвідчують дивовижний ступінь перейнятості. Люди признавалися, що вони три дні не наважувалися прочитати останній лист Вольмара до Сен-Пре (ML, 184) і, нарешті, що через смерть Юлії заводили, мов пес (DM, 249); люди не мали сили перечитати цей роман, щоб ще раз не зазнати потужного струсу під впливом його тексту (AA, 228); екстенсивне читання перетворювалося в інтенсивне, катарсичний вплив якого раніше відчували лише при читанні Біблії та духовної літератури[1]; люди завдяки читанню відверталися від моральної зіпсутості свого дотеперішнього життя або ж у долі Юлії, Сен-Пре і Вольмара знаходили приклад для себе, щоб поновити свій шлюб у любові та чесноті (ML, 189).

Не менш надмірною, ніж захват із боку нової широкої читацької верстви у Франції, була, з другого боку, критика і просвітителя, і церковної ортодоксії. Як не брати до уваги Дюкло і одного захопленого критика в *"Journal encyclopédique"*, висловлення *hommes de lettre* [літераторів], засвідчують разюче для сьогоднішнього ока нерозуміння, яке виявилось не тільки у Вольтера в його вже лихій полеміці. Говорити про непорозуміння змушує та обставина, що відкидання «Нової Елоїзи» з боку офіційної критики не дає добачити причини, чому роман автора двох «Міркувань», який швидко набув слави, вочевидь сприймали як розрив і з естетичними, і з моральними нормами, розрив, яким не менш гостро обурювався освічений філософ, ніж його ортодоксальний противник. Натомість у Німеччині сприйняття роману Русо було незмірно позитивнішим, бо не тільки молоде покоління періоду «Бурі й натиску» вшановувало його як євангеліє природи і як провісник бунту проти станових меж, не раз наслідувало

[1] Див.: *R. Engelsing*. Der Bürger als Leser. — Stuttgart, 1974, надто розд. 12 («Інтенсивне читання передбачає постійне перечитування і заглиблення в уже відоме, а водночас і «самовиховання» на основі тексту»).

його і відкрито або приховано суперечило йому. В Німеччині «Нова Елоїза» знайшла жваве відлуння й серед філософів і породила слушне розуміння, що раціоналістичний просвітитель скористався практичним розумом, а його суперник — релігією почуттів. «Страждання молодого Вертера» Ґете, в яких сучасники добачали «другого Русо» і нового, ще піднесенішого духом Сен-Пре[1], — найважливіша, а за своїм впливом на публіку найсильніша німецька репліка на «Нову Елоїзу», хоча Ґете в самому тексті мовчить про свій великий конкурентний взірець і навіть про його читання, яке в Страсбурзі справило на нього дуже сильний вплив, згадав лише побіжно. Отак ми й окреслили передусім історичну ситуацію, що надає особливої складності проблемі рецепції, яку розглядає літературна герменевтика.

Хоча про романи Русо і Ґете вже зібрано й опубліковано загалом багатий матеріал свідчень про рецепцію, відносини наступності між ними на горизонті обміну між французьким Просвітництвом і німецьким ідеалізмом поки що навряд чи були інтерпретовані, тож цей відомий випадок видається мені особливо придатним, щоб якомога краще практично і методично пояснити герменевтичну проблему підвищення горизонту. Дослідження спланованє так, що інтерпретація дотримується низки запитань, які в рамках цієї книжки можна розглянути почасти тільки в дуже скороченій перспективі. На якому горизонті літературних і суспільних сподівань можна пояснити провокацію «Нової Елоїзи» і такий незвичайний розкол її публіки під час першої рецепції? Як Ґете і його німецькі сучасники читали роман Русо, письменника, яким захоплювались і обговорювали його як автора «Міркування про науки і мистецтва» (1750 р.) і «Міркування про нерівність серед людей» (1755 р.)? З чого можна побачити, що твір Русо правив за взірець для «Страждань молодого Вертера» (1774 р.), і на яку суспільну ситуацію відповідають обидва твори, що їх і у Франції, і в Німеччині розуміли як *Катехізис сентиментальності* і що одразу успішно стали суспільним взірцем? Якою мірою «Вертер» Ґете можна розуміти як продовження «Нової Елоїзи» і як відповідь на запитання, що їх лишив конкурентний взірець Русо своїм суперечливим розв'язком «ідилії в Кларансі»? Як згодом сам Ґете розв'язав проблему роздвоєння природи і суспільства, автономного чуття власної гідності й гетерономної моралі, — проблему, в розв'язку якої зазнав невдачі Вертер?

1. Розрив між сподіваннями і сприйняттям у «Новій Елоїзі» Русо

Реконструкція горизонту сподівань, визначеного певним твором для свого початкового адресата — тогочасного читача, — від самого початку зазнає труднощів добору. Тим паче, що шеститомний роман у листах робить практично нездійсненним ідеал протоколу рецепції, що від назви роману до його кінця фіксуватиме всі експліцитні та імпліцитні посилання на інші тексти й решту сигналів, а відповідно до них дав би змогу про-

[1] "Werther est un Saint-Preux plus ardent, plus sombre et plus *überspannt* encore que lui" [«Вертер — це ще палкіший, похмуріший і *напруженіший* Сен-Пре, ніж він сам»]; *Julie von Bondeli*. — JV, 132).

стежити процес дальшого заснування горизонтів та зміни їх, а отже, реконструювати і сприйняття даного тексту з боку читача 1761 р. Отже, усвідомлено здійснений добір — перша вимога інтерпретації, підпорядкованої герменевтиці. Я дію тут відповідно до принципу вибіркового розширення контексту. Передмову як основну орієнтацію читача слід аналізувати синтагматично й докладно, тобто в послідовності моментів, які засновують значення (сигналів, апелятивних структур та імплікатів, щоб зрозуміти горизонт сподівань, який розкривається з початком читання. Отак виявлені перші сподівання слід потім розширити на відповідних їм місцях у тексті, щоб з огляду на весь перебіг дії роману визначити літературний горизонт, який твір розкривав читачеві 1761 р. При цьому іманентний текстові початок цього першого аналізу горизонту можна *контролювати історично в двох аспектах: по-перше*, через докази першої рецепції, які у згоді або в суперечності свідчать, як сприймали твір на суспільному горизонті його часу; по-друге, через «Другу передмову», опубліковану вже після виходу твору, якою Русо скористався, щоб в уявному діалозі з критиком виправдати інтенцію роману, що її, як гадав Русо, неминуче мали розуміти хибно.

Назва роману Русо — «Нова Елоїза» — пов'язана з далеким і водночас украй актуальним взірцем, і то з претензією оновити його, ба навіть перевершити. «Справжня історія» Абеляра і Елоїзи, про яку існували перекази, 1697 р. з'явилась як літературний твір у перекладі Бюсі-Рабутена і була, зазнавши контамінації з «Листами португальської черниці», опрацьована понад двадцять п'ять разів і чарувала читача XVIII ст. більше, ніж традиційні любовні історії (ОС II, 1338). Русо, що спершу хотів дати своєму романові назву «Юлія», зрештою вхопився за цей літературний міф і тому надав своїй «Новій Елоїзі» ауру долі «великих закоханих», але не без моральної дискредитації сумнівного взірця. Сен-Пре пояснить своїй коханій, що Елоїзі він може тільки поспівчувати, бо Абеляр, що знав про справжню любов не більше, ніж про справжню чесноту, був негідний її (ОС II, 85—363). «Сучасна» Елоїза має бути «новою» Елоїзою (саме так Русо кінець кінцем сам виправив назву), яка не тільки постає проти свого вчителя з не меншою свободою[1], а й завжди має провідну роль у реалізації їхнього кохання, і саме тому її ім'ям названо роман. Нова претензія — поєднати пристрасть і чесноту, утвердити право чутливих серць супроти всіх традицій, а зрештою перевести тріумф самостійно здобутої чесноти в шлюб із третьою особою — спровокувала не тільки ядучий глум Вольтера[2], а й, для прихильників нової Елоїзи, першу і властиву вимогу (АА, 256). У свідченнях рецепції дуже рідко підтверджено й

[1] "Il n'en est par ainsi, ma Julie, entre deux amants de même âge, tous deux épris du même feu, qu'un mutuel attachement unit, qu'aucun lien particulier ne gêne, qui jouissent tous les deux de leur première liberté, et don't aucun droit ne proscrit l'engagement réciproque" [«Отож, моя Юліє, між двома закоханими одного віку, що обоє палають одним вогнем, є тільки взаємна пов'язаність, яка поєднує їх, ніякий конкретний зв'язок не стримує їх, вони обоє тішаться своєю первісною свободою, і ніяке право не забороняє їм взаємних зобов'язань»], ОС II, 86). Русо забуває при цьому, що саме ця претензія ("nihil umquam, Deus scit, in te nisi te cupivi") вже була проголошена в оригінальному листуванні Абеляра і Елоїзи (Ibid. — С. 74, 230).

[2] Про Вольтерів памфлет див.: АА, с. 234 seq., а також глузливий вірш: "Ma Julie, avec moi perdant son pucelage, / Accouche d'un foetus, et n'en est que plus sage" [«О Юліє, зі мною втративши дівоцтво, / Дитину народи — й мудріша будеш над усі пророцтва»; Ibid. — С. 236).

пояснено в повному обсязі, чому розуміння багатьох читачів обмежувалося першою книгою «Нової Елоїзи» та її «трагічним кінцем».

Підназва Русо: «Листи двох закоханих, що живуть у містечку коло підніжжя Альп» створює фікцію збереженого листування й використовує таким чином літературну форму, яку Ричардсон на той час зробив дуже популярною. Таке повідомлення приголомшує незвичайністю сцени, яку Русо в цьому творі, власне, вперше відкрив літературно як піднесений краєвид і надав йому популярності як об'єктові подорожей. Попередником Русо був Галер із віршем «Альпи» (перекладеним французькою мовою 1749 р.), але цінували тоді — що й доводить вірш Мармонтеля «Альпійський пастух» (1759 р.) — радше еклогу, вкладену в гірський світ (DM, 74). Піднесене і дике, красу гір, яка перевершує канон класичної естетики, Русо відкрив естетичному сприйняттю тоді, коли помістив історію закоханих на реальну сцену кантону Вале, а отже, й подав їхню варту бути прикладом долю на тлі «шляхетної простоти і спокійної величі» того краєвиду. Отже, підназва Русо становить не тільки контраст зі сценою епістолярного роману, що, за словами Ричардсона, завжди передбачає для повсякденної реальності прикрашену життєву форму міської цивілізації. Своїм «містечком коло підніжжя Альп» Русо ще й розкривав у тогочасного читача літературний горизонт сподівань буколіки і пасторального роману, але все-таки щоб потім звільнитися від нього, ба навіть *перетворити в новий ідеал «природного»*, сільського життя.

Рецептивну даність буколіки у формі пасторального роману, що його, незважаючи на Вольтерову критику (1727 р.), й далі постійно розуміли як ескапістську літературу (SB, 88 seq.), можна не тільки довести з літературно-історичної позиції, а й засвідчити передусім спогадами самого Русо про книжки, які він читав замолоду. Вони лишили виразні сліди і в самому романі (скажімо, "inoculation de l'amour" [«прищеплення любові»] в листі III, 14 — ремінісценція з роману «Астрея»). Описана в X книзі «Сповіді» генеза «Нової Елоїзи» починається — як довів Ж. Старобінскі — з ностальгії розтягненого до роману денного марення з сонними фігурами і сентиментальними почуттями, що ширяли в уяві Жана-Жака від першого прочитання в юному віці роману «Астрея» і що їх відтоді він намагався перетягти з нереальності фікції в життя: в реальність пережитого, але для іншого ще не відкритого ландшафту, а водночас у реальність нового чуття власної гідності, й підтвердження цього переходу, він, як йому здавалося, невдовзі знайшов — зустрівшись із Софі д'Удето — в розумінні з боку коханої жінки (JS, 403 seq.). Сучасний читач, якого роман Русо вів не в уявні ліньйонські поля, а в реальний краєвид коло підніжжя Альп, і в героях роману не бачив ані аркадського пастуха, ані героїчного коханця: навіть якщо Сен-Пре нагадував йому про Селадона, Едуар — про Дон Кіхота, а Юлія і Клер — про Астрею[1], вони тепер уже покликані, а отже, мають розпрощатися назавжди. Нова «Аркадія» «Нової Елоїзи» — аж ніяк не місце втечі по той бік від усякої реальності, а, як і засвідчив Кларанс як елізія ідилії, обрис нової форми суспільства, в якому не самотній пастух виводить пісню кохання, а «прекрасні душі» намагаються реалізувати в повсякденному житті прозорість *société intime*, тісно пов'язаного товариства. А якщо мова їхньої чутливості, яка з таким

[1] Як виразно засвідчив співрозмовник Русо в «Другій передмові» (ОС II, 18—21).

захватом виражає себе в *décousu* [розкутості] нового епістолярного стилю, попервах видається читачеві не менш штучною, ніж мова героїчно-галантних закоханих, то він покликаний не вимірювати фікцію цих листів мірою вірогідного, а протиставити їх нормам зіпсутого життя свого суспільства, яке через свої аркадські мрії-марення забуває, чого, власне, потребує людина від природи для свого щастя.

Епіграф: "Non la conobbe il mondo, mentre l'ebbe: / Conobbil'io ch'a pianger qui rimasi" відкриває горизонт сподівань «Нової Елоїзи» на іншу літературну традицію, яка має надати долі обох закоханих поетичної величі й непомітно здійснює міфічну легітимацію. Русо взяв собі епіграф з канцон Петрарки, а отже, з первісного міфу європейської любовної лірики, а потім уживає в усьому тексті аж вісім часткових цитат із тих поезій. Процитований в епіграфі вірш, що вже в Петрарки (канцона 338) освятив сум за коханою трохи зміненими словами св. Іоанна про світло, що «в світі було... але світ не пізнав його» (Іоан., 1, 10), ставить Юлію в типологічні відносини з Лаурою. Після цього історію зустрічі Сен-Пре і Юлії на всіх напружених сторінках реалізованої пристрасті, зречення та сублімованого кохання можна читати як новий, «обуржуазнений збірник канцон у прозі» (Дені де Ружман). На цьому рівні в долі Сен-Пре знову повторюються величні миті Петрарчиного міфу: вихід на гору Мон-Ванту — в мандрівці через гори Вале; повернення в Прованс — у поверненні до Женевського озера; поява у сновидді небіжчиці Лаури — в кошмарі Вільнева (ОС II, IX). Тож герої можуть навзаєм повідомити про свої відчуття, покликаючись на Петрарку. Коли Сен-Пре нарікає, що йому заборонено дивитися на Юлію (I, II), вихваляє вихід на гірську височінь як духовне піднесення (I, XXIII), ідилічно змальовує собі щастя кохання на умовленому місці зустрічі (I, XXXVIII), співає для коханої італійську пісню (I, XLVIII), коли Юлія закликає коханого, що прощається з нею, до мужньої поведінки (II, XI), або бачить його перебування в далекому краї у радості спогадів (II, V), коли Клер повідомляє подрузі про скоре повернення оплаканого нещасного (IV, II) і коли він скаржиться в кінці, що його життєвий шлях урвався посередині (VII, VII), — і коли ці покликання на Петрарку знову-таки породжують відлуння численних суголосних цитат із Тассо (чотири рази), Маріні (двічі) і Метастазіо (десять разів), що чужою італійською мовою випинаються з французького контексту, італійська мова набуває — як «поява далечіні»[1] серед риторичної прози листів — аури і чистоти довершеної поезії. А те, що повідомляє проза листів, завдяки поезії цитованих італійських віршів підноситься до міфічної значущості як "le chant qui se sent dans l'âme"[2]: Петрарчин міф, згідно з яким Лаура понесла в храм цнотливості смертну оболонку своїх тріумфів над коханням ("Trionfo de Castità", 138), може тут поновитися в ідеальній постаті Юлії — тією мірою, якою вона здатна сублімувати свою любовну пристрасть і прикладом свого самоподолання для обраних, які люблять її, створити початок нової, інтимної товариськості — "petit monde différent du nôtre" [«маленький світ відмінний від нашого»], (ОС II, 17).

---

[1] Як «одноразова поява далечіні, хоч якою близькою вона може бути», — отак В. Бен'ямін визначив уявлення про *ауру* (*1980.* — I, 2. — С. 440).

[2] [«Пісня, що відчувається в душі»]. Отак Русо переклав вірш: "E'l cantar che nell'anima *si sente*" (*канцона* 178).

Якщо Петрарка і поезія улюблених італійців набувають у каноні минувшини, який Русо ставить по-новому для своєї «Нової Елоїзи», рангу далекої, вже міфічної інстанції, то невдовзі, й досить часто, навпроти них постає взірець античної класики. Це Плутарх, процитований дванадцять разів, автор, який у спільному читанні Сен-Пре і Юлії вочевидь посідав перше місце як незаперечний моральний авторитет, до якого завжди можна було звернутися з питанням, як свідчать передусім листи про дуель (I, LVIII) і самогубство (III, XXI), і якого кмітлива учениця невдовзі виставляє як "ton bon Plutarche" [«твого доброго Плутарха»] супроти свого домашнього вчителя, коли треба дорікнути йому за щедре втішання вином (I, LII), відкинути як не відповідну природі властиву далекому коханому риторику незагнузданої пристрасті та чуттєвої фантазії (II, XV) або обґрунтувати висновок, що після шлюбу з Вольмаром йому треба відмовити і в епістолярному спілкуванні (III, XX). Як покликання на Петрарку були посилені голосами італійських поетів, так і звернення до Плутарха підкріплені дальшими свідченнями переважно римських авторів: за Епіктетом ідуть Цицерон, Тацит, Светоній і (як їхній сучасний послідовник) Монтень[1]. При цьому більшою або меншою мірою йдеться про приклади з історіографії і моральної філософії, тож завжди є взірець античної, а часто й стоїчної чесноти, який служить для перевірки Сен-Пре, що завжди зазнає спокус, і становить героїчний контрапункт до ліричної тональності типології Лаури — Юлії.

На цьому тлі канон минувшини, що його має легітимувати нова Елоїза в буржуазному суспільстві, демонстративно відкидає авторів французької класики. Юлія хоче перевірити всі книжки, наче вони самі не дали достатніх доказів: чи годяться вони, щоб підносити читача до добра (II, XVIII). На жодну з них вона не покликається як на авторитет і називає їх тільки на те, щоб піддати нещадній критиці: Корнеля, чий Помпей або Серторій уже нічого не здатні сказати паризькому людові (II, XVII); трагедію, власне, й не названого Расіна, якій вона звертає докір: "On étouffe de grandes passions; rarement on les épure" [«Великі пристрасті притлумлюють і дуже рідко ошляхетнюють їх»]; VI, VI); Ларошфуко, якого Юлія насилу може читати, бо "jamais son triste livre ne sera goûté des bonnes gens" [«його сумна книжка ніколи не сподобається добрим людям»], (III, XX), Лабрюєра, якому бракує, що він не годен пояснити, чому опера видається йому нудною (II, XXIII); Лафонтена, чиїх байок не повинні читати Юліїні діти, бо вигадані одяганки приховують їхню істину (V, III)[2]. Лайка, з якою Сен-Пре напускається на тогочасну сцену в Парижі (II, XVII), стосується й Расіна і Корнеля, і тільки висварений у «Листі до д'Аламбера» Мольєр відбувається більш-менш легко. А коли Юлія одного разу таки відчуває спонуку врятувати честь французької нації перед Сен-Пре, що у своїй суворій критиці зіпсутих смаків паризького суспільства скидався на дитину, яка ремствує на свого вчителя, її літературна освіта пропонує одне

[1] Докази в реєстрі ОС II; в цьому ряду я не поставив Платона, бо критичні закиди (III, XXI; VI, XI) ставлять під сумнів його авторитет.

[2] Юлія заміняє їх невеличкими повчальними оповіданнями, взятими здебільшого з Біблії; а втім, на саму Біблію покликаються тільки маргінально в примітках. Навіть постантичну літературу ігнорують або згадують лише в документальній функції (скажімо, Беа де Мура, мадам Ріккобоні або «Подорож адмірала Ансона», див. реєстр ОС II).

радше зворушливе свідчення: «добрі книжки» зморщуються під її поглядом і зводяться до Катіна (маршала Франції за Людовіка XVI, якого його солдати називали "le père de la pensée" [«батьком думки»], і Фенелона, "les deux plus vertueux des modernes" [«двох найчеснотливіших серед сучасних»], (II, XVIII). З цього суцільного аутодафе, якого зазнала французька класика XVII ст., Русо тихенько рятує ще й твір, який потрапляє на світло тільки з огляду на «Сповідь»: «Принцесу Клевську» мадам де Лафает, цей твір у IV книзі «Нової Елоїзи» він хотів би поставити окремо (ОС I, 546). В цій книзі йдеться про повернення Сен-Пре, його прийняття до складу *ménage à trois* [шлюбу втрьох], доручення йому бути вихователем дитини Юлії та Вольмара і про «нещасливу спокусу» на березі Женевського озера. Отже, від тогочасного читача вимагали думати про квієтичну резигнацію принцеси Клевської і діяльну чесноту Юлії, що долає саму себе, як класичний і сучасний розв'язки проблеми відмови від кохання[1].

"I faut des spectacles dans les grandes villes, et des romans corrompus. L'ai vu les mœurs de mon temps, et j'ai publié ces lettres. Que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu!" [«Потрібні вистави у великих містах і розпусні романи. Я бачив звичаї свого часу і опублікував ці листи. Чого я тільки не пережив у сторіччі, коли мав би вкинути їх у вогонь!»] Оцим першим реченням, власне, й починається провокація передмови, яку сучасники Русо, байдуже, друзі чи вороги, майже одностайно сприйняли як образу, а отже, самі не хотівши, так, як і розумів їх автор. Образа тієї пори полягала не так у претензії написати роман, спрямований проти попередніх романів, або протиставити начебто автентичне листування літературним фікціям. Тогочасний читач нещодавно після «Клариси» (1748 р.) Ричардсона вже засвоїв відмову від традиції пригодницької фікції незвичайної долі. Ще після «Памели» (1740 р.) він навчився цінувати епістолярну форму як новий засіб, який давав йому змогу знов упізнати, або підтвердити, або знайти незапереченим чуття власної гідності безпосередньо у відчуттях іншого Я. Відмова від попереднього роману, що протиставила епістолярний роман як антифікцію ілюзійному романному світові, щоб зробити повсякденне життя і приватну внутрішню сутність буржуазного світу придатним для літератури і дискусій, була для «Нової Елоїзи» вже загальним набутком критики, тож її, власне, можна вважати за зміну горизонту, до якої спричинилася широка рецепція романів Ричардсона. Мені тут досить лише процитувати «Міркування про славетну історію Клариси» А, Галера: «Французькі романи... взагалі зображують величні вчинки видатних людей, цілковито відмовилися вступати у звичайне життя і лише зображують героїв, які не мають ані наших потреб, ані нашого способу життя, ані наших чеснот, ані наших пороків»[2]. Ця зміна літературного горизонту відбувалася разом із формуванням буржуазного сприйняття світу і життя, а широкий успіх епістолярно-

[1] Для розлуки з Сен-Пре Юлія скористалася аргументом проти *inquiétude* [неспокою] любовної пристрасті, подаючи його, немов цитату з «Принцеси Клевської» (III, XX; пор. аналог у VI, VIII), яка має служити тут для виправдання недалекого шлюбу з нелюбом Вольмаром. І все-таки вкрай складна, критична рецепція «Принцеси Клевської» в «Новій Елоїзі» лише порушена як питання, яке ще потребує докладної інтерпретації.

[2] Цитовано за вид.: WV, S, III; не інакше аргументує й Дідро у своїй опублікованій після «Нової Елоїзи» «Похвалі Ричардсону».

го роману був надто симптоматичний для політичного процесу, в якому буржуазний «приватний простір» емансипувався до літературної публічності, і це цілком визнали такі дослідники, як Р. Козелек, Ю. Габермас і В. Фоскамп[1]. Отже, горизонт сподівань, відкритий романами «Памела» і «Клариса», вже правив за передумову епістолярного роману Русо. Про це свідчить уже перша рецепція, порівняння між Русо і Ричардсоном невдовзі стало обов'язковим завданням критики. Це було додаткова причина для Русо спрямувати провокацію своєї «Передмови» проти свого уславленого попередника, якого він згадує в романі лише маргінально й приховано, натомість у ретроспективному погляді відкрито.

Конкурентний взірець Ричардсона сучасники вбачали передусім у прикладі дійових осіб, а вихід за межі цього зразка — як відмову від довершеного характеру. Юлія — «не така довершена Клариса», Клер — друга, не така обдарована «чуттям гумору» міс Гау; Сен-Пре — Ловелас, протиставлений, власне, люб'язному лиходію як «чесний і чутливий молодик», "raisonnant de l'amour comme un platonicien, et la pratiquant en épicurien" [«що міркує про любов як платоніст, а практикує її як епікуреєць»], — саме це й стверджує Сюар у своїх «Паралелях»[2]. При цьому світло і тінь утримують рівновагу; можна з не меншим правом закинути і англійському моралісту, що зобразив *débauché aimable* [милого розпусника], і женевському філософу, що в образі Вольмара змалював *athée vertueux* [чеснотливого атеїста]. Розрив зі взірцем довершеного характеру прославили, але зрозуміли тільки так, що слабкості обох закоханих видаються радше ближчими до морального ідеалу, ніж довершена чеснота. Тогочасні читачі не зрозуміли провокації релігійної моралі, яка полягала в тому, що Юлія, вже «впавши», знову здобуває свою «чесноту» з власної сили, в акті самовизволення до моральної автономії, і завдяки цій «реформі» засновує любовну спільноту «прекрасних душ» у Кларансі — "réforme des mœurs domestiques" [«реформі домашніх звичаїв»], як сформулював сам Русо, ОС II, 24), яка має довести, що людина сама здатна відновити чистоту своєї природи, яку псує суспільство зі своїми інституціями нерівності ("À qui vantez-vous la pureté qu'on n'a pas souillée? Eh! parlez-nous de celle qu'on peut recouvrer" [«Кому ви хвалитеся чистотою, яка не була заплямована? Ет! Розкажіть нам про ту, яку можна повернути»], (ОС I, 26). Тому й хвалиться Русо в останній примітці, що цікавість до його епістолярного роману не потребує захвату лихих, і цілить у Ричардсона, бо не може зрозуміти, як "lecteur de bon naturel" [«читач природного добра»], може знайти задоволення в особі «злочинця» замість самому страждати від слів та вчинків лихих людей[3]. Розрив із нормою довершеного характеру імпліцитно зумовлює для Русо нову норму довершеності: simplicité [простоту] сюжету, що має підтримувати цікавість до душевної історії трьох чутливих людей без пригод та інтриги, тобто «без злостивості в діях героїв», тільки завдяки розгортанню почуттів у розмові

---

[1] *R. Kosellek.* Kritik und Krise. — 1959; *J. Habermas.* Strukturwandel der Öffentlichkeit. — 1962; *W. Vosskamp* (= WV).

[2] *J.-B. Suard.* Parallèle entre la Clarisse de Richardson et la Nouvelle Héloïse de M. de Rousseau // Variétés littéraires. — Paris, 1804 (Перевид.: Genève, 1969).

[3] ОС II, 754; у примітці до листа III, XVIII Ричардсона тільки названо, щоб дорікнути йому за нерозуміння «кохання з першого погляду».

чутливих серць (ОС II, 18). Ця нова претензія, яку Русо в ретроспективі «Сповіді» проголошує своїм кроком через Ричардсона (ОС I, 546), усуває з його позиції внутрішню суперечність, яку приписує «Новій Елоїзі» не хто інший, як автор «Листа до д'Аламбера»; усуває в утечі вперед, яку слід розуміти як найгострішу провокацію його «Передмови»: фікція цього листування супроти всіх сподівань читача має утверджувати себе як антифікція, щоб пробити шлях новій істині.

Критика філософа не могла, звичайно, уникнути, щоб не вдарити Русо його власною зброєю, закидаючи несамовитому критикові театрального і романічного ілюзорного світу, що його моральний ригоризм суперечить його власному романові, якого він, зрозуміло, й сам не дав би в руки жодній цнотливій дівчині (АА, 233, 236—237). Філософи мали досить підстав для обурення, бо «вродлива проповідниця чесноти» та її самозваний «філософ» не лишають нічогісінько на «пустому софізмі розуму, що зіткнувся сам із собою» (III, XVIII). Хоч у тексті однаково є приховані напади на Вольтера і Дідро, Гельвеція і Спінозу, їхні імена в каноні «Нової Елоїзи» піддано зневазі[1] й підлягають зрештою вердиктові, що «століття філософії не повинно закінчуватися, не породивши принаймні одного справжнього філософа», до якого, на втіху Русо, найближче підступає невідомий нам Фірмен Абосі, що жив у Женеві, зі своєю неортодоксальною теологією віровизнання «Савойського вікарія» (V, I).

Як єдиний справжній філософ свого сторіччя, за якого потай вважав себе Русо, він стає в «Другій передмові» критиком філософів, і цього критика Мармонтель охарактеризував формулою: "Le le crois d'autant plus immoral que tout a l'air d'y être honnête" [«Я вважаю його ще аморальнішим тому, що все там видається чесним»], (АА, 248). Закид у внутрішній суперечливості й несправедливості я не чіпатиму, бо Русо тільки повторив те, що вже переконливо спростував у своїй передмові до «Нарциса» (1753 р.). Закид полягає тут у тому, що присяжний ворог науки і мистецтва наважився сам складати п'єси для театру і опери, нехай навіть уїдливу сатиру, але сатиру не на самого себе, а на своє сторіччя (ОС II, 974). Адже сторіччя філософії, нехай навіть тимчасово, улягло великій ілюзії, від якої довго не міг звільнитися й Русо: ілюзії, ніби звичаї і мораль сучасного суспільства відповідають високому рівневі освічених знань. Відкриття, що очевидний поступ науки і мистецтва неминуче дістається коштом латентного падіння моралі, яке витончені життєві форми міської цивілізації лише приховують, зобов'язувало справжнього філософа до критики "simulacre publique" [«публічного прикидання»]; (цим формулюванням Русо провіщав «фальшиву свідомість» сучасної критики ідеологій!) і вимагало викриття суспільних пороків, які в подобі чесноти підтримують просту видимість порядку, щоб завуалювати справжнє лихо (ОС II, 972). Така критика стала глибокою інтенцією роману Русо і прикрою першою причиною парадоксального бажання: "Oh! que ne suis-je né dans un siècle où je dusse jeter ce recueil au feu!" Поки його прозірливість і заклик повернутися до природи не знаходили розуміння, йому лишалася тільки терапія «схоже лікувати схожим» і допомагати зіпсутому суспіль-

[1] Список і коментар див. у вид.: ОС II; докори зі згадкою прізвищ спрямовані тільки проти Де Крузаса (II, XVIII), «мудрого Лока» (V, III) і Берклі (VI, VII).

ству піднятися до самопізнання через посередництво відповідної йому, хоч і морально сумнівної форми мистецтва або літератури.

Але це признання відкриває для Русо, що його роман, який своєю відповідною часові формою мав приваблювати тогочасного читача, потребував для свого нового, зверненого в майбутнє змісту нової настроєності читача, думки якого мали розбігтися: "Le style rebutera les gens de goût; la matière alarmera les gens sévères; tous les sentiments seront hors de nature pour ceux qui ne croient pas à la vertu" [«Стиль відштовхне людей зі смаком, тема стривожить людей суворих, усі почуття видаватимуться неприродними тим, хто не вірить у чесноту»], (ОС II, 5). В парадоксі цього доти нечуваного паплюження публіки, власне, й полягає провокація «Передмови». Вона безцеремонно поводиться з філософською критикою, повернувши в протилежний бік напрям її удару: той, хто здійснює напад на «Нову Елоїзу», той звертає її проти себе й доводить цим тільки свою сліпоту до істини природи й почуття, яку передбачений уявою Русо новий читач пізнає в листах закоханих. А якщо літніх читачів — і побожних, і вільнодумців, філософів, світських дам і добропорядних господинь — ця книжка вдарить по голові, а прогноз Русо матиме слушність, тоді він цілком ладен повірити, що він передусім — мабуть, єдиний новий читач, якому подобається твір ("A qui plaira-t-il donc? Peut-être à moi seul" [«Тож кому він сподобається? Мабуть, мені самому»]).

У цьому парадоксі, з якого не раз глузували, виявляється історичний поворот в історії буржуазної культури читання: нові сподівання, що істина книжки, утвердившись усупереч панівним сподобанням, «заснує сферу критики публічної влади»[1] й сама зможе створити при цьому свою нову публіку, чиї латентні потреби вона висловлює. В такому розумінні той єдиний читач якраз і може бути першим новим читачем суспільства, і саме його виховання становить невисловлене сподівання, з яким «із серцем написану книжку» передають літературній громадськості. Аж ніяк не дивно, що з огляду на агресивну риторику «Передмови» цю пропозицію «Літературного договору», що стояв би поряд із політичним проектом «Суспільного договору»[2], в першій рецепції недобачили, прості читачі лише здогадувались, а освічена еліта відкидала її або глузувала з неї. А якщо належну тут зміна горизонту від старого до нового читача проголошувати способом, мовляв, Русо провів межу між дотеперішніми сподіваннями і майбутніми і при цьому безперечно приберіг для себе володіння істинним розумінням, бо ж кожного читача — в останньому уступі «Передмови» найгостріше, — який після прочитання всієї книжки й далі лишається на своїй позиції, він морально дискваліфікує, це свідчить: забобон прагне зберегтися.

Літературний і суспільний горизонт нового сприйняття, властивого homme sensible [чутливій людині], що її Русо хотів відкрити тогочасній французькій публіці своєю «Новою Елоїзою», можна визначити лише як

---

[1] *Habermas.* — 1962. — С. 69.

[2] Див. на цю тему: *H. Weinrich.* Muß es Romanlektüre geben? // *R. Grünter* (ред.). Leser und Lesen im 18.Jahrhundert. — Heidelberg, 1977, де є посилання на вид.: *L. Nelson, R. J. Ellrich*; в основі лежить pacte de générosité [угода великодушності] між автором і читачем, про яку вперше писав Сартр (1948. — С. 70) і яку саме так і розуміють.

висновок із парадоксальної тези передмови теж *ex negativo*, немов із кривого дзеркала[1]. Інверсію моральної настроєності естетично здійснено з допомогою інверсії традиційних відносин фікції і реальності[2]: "Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction? Gens du monde, que vous importe? C'est sûrement une fiction pour vous" [«Чи зробив я все, і невже повна відповідність — це вигадка? Люди світу, яке це має значення для вас? Це, безперечно, вигадка для вас»], (ОС II, 5). Той, хто спонукав Юлію дотримуватися права свого серця та в реалізації кохання з Сен-Пре відмовляти в покорі батьківському авторитету, ще не дізнався, де треба шукати справжню причину її «безладдя»: в довершеному пануванні *inégalité* [нерівності], що в теперішньому суспільному устрої задушила всі «природні почуття» і є насправді «деспотизмом батька», який призводить до слабкості й нещастя дітей: "La nature les fît, vos institutions les gâtent" [«Природа створює їх, ваші інституції псують їх»], (ОС II, 24—27). Той, хто лає автора, що він знехтував правила вірогідності і своїми «прекрасними душами» створив уявну сутність якогось іншого світу, мимоволі засвідчує, що істина природи і чуття власної гідності для "gens du monde" сьогодення звелася до простої фікції. Роман Русо — це водночас і фікція, і антифікція. Це поетична фікція тією мірою, якою автор прагне створити горизонт нового сприйняття, що обіцяє в автономному чутті власної гідності знову знайти втрачену природність і виставляти як чесноту новий, буржуазний спосіб життя. Це суспільно-критична антифікція тією мірою, якою в протилежній картині розкривається ілюзія панівного ладу і можна розпізнати фікцію, якою сучасне суспільство приховує свій неприродний стан.

Ця подвійна, водночас утопічна і критична функція «Нової Елоїзи» була в першій рецепції з боку офіційного критика-просвітителя цілком не помічена, тоді як нові прихильники Русо з захватом підтвердили її, хоч і навряд чи усвідомлювали всю повноту її значення. Але сьогодні в ретроспективному погляді на історію сприйняття вона може найкраще пояснити, чому тоді цей літературний твір спонукав свою нову читацьку верству до доти нечуваного ототожнення з літературними взірцями. Нова Елоїза, її щира подруга та її чутливий коханець усупереч усякій фікції увійшли в життя і, наче реальні постаті, дискутували в листуванні з автором, їх оплакували під час прощі у Веве та Кларанс, а передусім вважали за таких справжніх, що тут — якщо взагалі де-небудь — реальність фікції змусила збліднути й видаватися нереальною незадовільну реальність життя.

---

[1] Для початкової негативності ставлення до роману Русо симптоматичним є судження *Formey* у вид. "Annales typographiques": "Tout est problème à ses yeux, et il voudrait tout rendre problématique à ses Lecteurs. Ses ouvrages deviennent par-là beaucoup plus dangereux que ceux des Ecrivains déclarés pour l'irréligion" [«Усе становить проблему в його очах і він усе прагне зробити проблематичним для своїх читачів. Таким чином його твори ще небезпечніші, ніж твори письменників, відомих безбожністю»], (АА, 246).

[2] Див.: I B, I.

3. Реконструкція запитання, на яке були відповіддю «Нова Елоїза» і «Страждання молодого Вертера»

Молодь у Франції, прочитавши «Нову Елоїзу», прагнула бути вже не пияками і забіяками, а таким «закоханим», як Сен-Пре[1], і так само й молодь у Німеччині одягала на себе Вертерове вбрання, бо ж її охопила *Вертерова лихоманка*. Такий вплив літератури, що протягом життя одного покоління змінив життєвий ідеал широкої суспільної верстви[2], став можливим, звичайно, тільки завдяки масовому поширенню романів у буржуазній культурі читання. Літературно-соціологічне дослідження може переконливими цифрами довести, що романи чутливої хвилі були провісниками тієї читальної повені, а Вертерова лихоманка внаслідок тривіалізації романів стала сентиментальною історією кохання[3]. Цей *тріумф чутливості* найкраще засвідчений там, де один з двох ініціаторів у самокритичній ретроспективі алегорично визначив його неминучий і цілком заслужений кінець. Це так звана «Драматична примха» Ґете (написано 1777 р., 1786 р. — друга редакція). В цьому творі йдеться про лікування чутливої хвороби: хвора від кохання королева Мандандан після справдження одного темного пророцтва, яке провіщало втрату душі в одного *відчутного привиду* — чутливості, — може поновити свій зв'язок із гумористичним королем Андрасом, а тим часом принц Орнаро, що як посміховисько чутливості носить із собою декорації лише намальованої природи і ляльку як ерзацну постать коханої, полишений своїй облудній, банальній поживі. Лялька містить у полотняній торбі своїх нутрощів кілька чутливих книжок, багато соломи, а за головну страву правлять «Нова Елоїза» і «Страждання молодого Вертера» (SW, 6, 541).

Це єдине, та від цього аж ніяк не менш вартісне свідчення, що Ґете сприймав обидва твори водночас і вбачав у них французький і німецький «пратексти» чутливої хвилі, яка тим часом згасала. Це іронічне автодафе 1777 р. ставить нас перед запитанням, чого досяг Ґете своєю «комічною оперою» і чого він водночас був змушений зректися. Розвінчання культу природи внаслідок запровадження декорацій, а також не менш чутливої коханої внаслідок демонстрації механічної ляльки спрямовані проти беззмістовної і плутаної сентиментальщини, а не проти *справжньої чутливості*[4], яку Ґете після Русо — полишивши традицію сентиментальних романів — утвердив як нову і моральну, і естетичну норму, що знамену-

---

[1] Як засвідчив як сучасник Ж. Жубер, див.: *F. Baldensperger.* La critique et l'histoire littéraires en France. — New York, 1945. — С. 22.

[2] Див.: *A. Hauser.* Socialgeschichte der Kunst und Literatur. — München, 1975.— С. 592: «Глибина і обсяг впливу Русо безмірні. Він належить до постатей, що, десь як Маркс і Фройд, протягом одного покоління змінили життя мільйонів, і то навіть тих, хто ніколи не знав їхніх імен».

[3] Див.: *G. Jäger* (GJ. — С. 79 seq.). В питанні про історію чутливості я спираюся на докладне дослідження *G. Sauder* (GS, 1974) і на важливий із погляду компаративістики нарис *P. U. Hohendahl* (PH).

[4] Цю критичну диференціацію запроваджено в невеликій праці: *J. H. Campe* — Über Empfindsamkeit und Empfindelei (1799 р.). Див. GJ. — С. 21.

вала початок нової епохи. Це німецьке слово [Empfindsamkeit], засвідчене вперше 1757 р., походить у своїх найдавніших джерелах — здебільшого в перекладах із французької мови — від французьких слів *cœur sensible* і *sensibilité* [чутливого серця і чутливості]. А тим часом це друге французьке слово — аж ніяк не новотвір пробудженого буржуазного самоусвідомлення. Його перейняли в придворно-аристократичної культури, точніше в сентиментального роману, що після «Принцеси Клевської», яка стала взірцем, випробовував казуїстику душевного аналізу на щойно відкритій темі *зречення любові, якої не знав галантно-героїчний роман.* У цій тематиці, що в самоаналізі (і в самонасолоді) почуттів чутливої жінки, яка саме в цьому аспекті стоїть вище від чоловіка, засвідчує в літературі глибоку психогенетичну зміну, чутливість ще аж ніяк не та, якою вона стала тільки після Русо й завдяки йому як сповнене симпатії сприйняття «прекрасної душі»[1]. Героїня мадам Лафает переживає пристрасть як «загрозу, а не піднесення для Я»; тільки Юлія справді здійснює «sacrificium voluptatis [жертву насолодою], тим часом як принцеса Клевська радше ухиляється від такої жертви, бо ж іще не пізнала чуттєвої насолоди»[2]. Стоїчне опанування афектів та епікурейська сублімація афектів, конфлікт розуму і пристрасті, а також їхнє примирення, щоправда, теж належать до категорії *sensibilité*, що, за словами самого Русо, в проміжку від зеніту французького класицизму до «чутливого пізнього Просвітництва» зазнає історичної зміни, переходячи від суто пасивного фізіологічного значення до активного і морального[3].

Нове значення *sensibilité* — "la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers" — Русо антропологічно обґрунтував в головному уступі свого «Другого міркування»: співчуття (*commisération*) після самозбереження (*conservation de nous-mêmes*), другої з двох головних потреб, властивих людям ще до розуму, походить від природної схильності не бачити, як страждає або гине «чутлива істота» (ОС I, 154). Обсяг значень, що в «Новій Елоїзі» відповідають, власне, словам *sensible* і *sensibilité*, наперед визначає антропологічне значення «Другого міркування», але відповідає тільки на інше, й далі слушне питання, яке після Русо з новою силою утвердила критика цивілізації. Це питання про мету, яку ставить собі людина, і про її щастя: як людина в сучасному світі з огляду на своє роздвоєне існування як *homme civile* може відновити втрачену єдність *homme naturel*, а отже, знову мати шанси на своє щастя? В пошуках відповіді Русо поєднав антропологічне значення людини як *être sensible*, самозбереження (*amour de soi*) і співчуття (*commisération*) (ОС I, 126), таким чином виснувавши, що чутливість не тільки започатковує

---

[1] Див.: *J. Stackelberg* . — 1980. — С. 140.

[2] Див.: *P.U. Hohendahl* (PH. — С. 15); *J. Stackelberg* . — 1980. — С. 150.

[3] "Il y a une sensibilité physique et organique, *qui purement passive*, paraît n'avoir pour fin que la conservation de notre corps et celle de notre espèce par les directions du plaisir et de la douleur. Il y a une autre sensibilité que j'appelle active et morale qui n'est autre chose que la faculté d'attacher nos affections à des êtres qui nous sont étrangers" [«Існує чутливість фізична та органічна, що є суто пасивною і, здається, не має іншої мети, крім збереження нашого тіла і збереження нашого виду завдяки вказівкам із боку насолоди і болю. А існує інша чутливість, яку я називаю активною і морально і яка є не чим іншим, як здатністю пов'язувати наші почуття з істотами, що чужі нам»], (ОС I. — С. 805). Див.: *G. Sauder*. — 1974. — С. 91), що значно доповнює мою проблемно-історичну перспективу.

первісне, афективне ставлення до інших, а й засновує тривалу, незнищенну вимогу щастя самореалізації: "Il faut être heureux, cher Emile; c'est la fin de tout être sensible; c'est le premier désir que nous imprima la nature, et le seul qui ne nous quitte jamais" [«Любий Емілю, треба бути щасливим, це мета кожної чутливої істоти; це перше бажання, яке вкарбовує в нас природа, і єдине, що ніколи не покидає нас»], (ОС IV, 814). Тож у якому значенні відповідає «Нова Елоїза», роман *homme sensible*, на знову поставлене питання про можливості людського щастя в знову знайденому природному існуванні? Ця проблема вимагає — щоб розмістити початок реконструкції горизонту сподівань у послідовності самого твору Русо — поглянути на його сучасників, на те, як вони сприймали виклик «Нової Елоїзи».

Почуття, що їх одразу породило в République des Lettres [у світі красного письменства] перше «Міркування» Русо, і то далеко за межами Франції, найкраще може підтвердити біографічне свідчення молодого Гете. 1767 р. він писав своїй сестрі Корнелії з Ляйпцига: «Не смійся над цією філософією, що видається дурнуватою, речення, які видаються тобі такими парадоксальними, — найпишніші істини, і згуба теперішнього світу полягає тільки в тому, що люди не шанують їх. Вони спираються на гідну поваги істину: "Plus que les moeurs se raffinent, plus les hommes se dépravent"[1]. Відповідь Русо на запитання Діжонської академії була найтяжчою образою, перед якою мала постати філософія Просвітництва і якій справді судилося розколоти її історичну картину світу[2]. В тій відповіді з найвищою патетичною серйозністю проголошено, що вершина людської культури, на яку видерлися просвітники в тодішньому *siècle des lumières* [просвітницькому сторіччі], і горда сума *sciences, arts et métiers* [наук, мистецтв і ремесел], коротко представлена в їхній «Енциклопедії», з огляду на звичаї і мораль суспільного життя були тільки ілюзією, яка не визнавала вкрай високої, а водночас і згубної ціни цивілізаційного поступу. Ще Русо у своєму першому описі фатального кола людської історії, де знання і мистецтво прогресують тією мірою, якою вироджуються форми людського співіснування, дає уявлення про високу, давно вже не визнану ціну, подаючи протилежні ідилічні образи втраченого природного існування. Навіть якби людська природа в «простоті початкових часів» не стала кращою, люди все-таки заснували б своє впевнене життя у *"facilité de se pénétrer mutuellement"*[«легкості взаємного проникнення], (ОС III, 8), — у «природній рівності», що стає жертвою дедалі сильнішого інстинкту панування, прагнення володіти і — вже названого тут — дедалі більшого поділу праці: "Nous avons des physiciens, des géomètres, des chimistes, des astronomes, des poètes, de musiciens, des peintres; nous n'avons plus de citoyens" [«Ми маємо фізиків, геометрів, хіміків, астрономів, поетів, музикантів, художників, але не маємо громадян»], (ОС III, 26). Картина, протилежна лихові цивілізації, зображує природне існування людини, якому притаманні такі риси, як цілість, рівність, прозорість і спартансько-римські громадянські чесноти. Але цю розхитану природу, що в першому «Міркуванні» постає за ілюзією сучасного суспільства, можна

[1] [«Що витонченіші звичаї, то знедоленіші люди»]. Лист від 12—14 жовтня 1767 р.

[2] Див.: *Krauss*. — 1963. — С. 437 seq.

віднайти тільки дуже високою ціною: справжня природа людини постає в акті повернення до неї вже як неминуче втрачена[1].

Відповіддю на тогочасну критику першого «Міркування» було в другому «Міркуванні» (1755 р.) відновлення *état de nature* [природного стану] з наміром пояснити діагностоване лихо цивілізованого суспільства його вірогідним походженням. Як може людина як суспільна істота стати лихою, якщо від природи вона добра? Нова відповідь Русо, що у своєму засновку заперечує християнську догму прабатьківського гріха, одним рухом знімає тягар звинувачення з людської природи і покладає на саме суспільство відповідальність за лихо сучасності. *Homme de la nature* [природна людина] дає змогу виміряти, якою стала *homme de l'homme* [людська людина] тільки внаслідок своїх інституцій, *після* кроку від природи в історію. Перша нерівність — честолюбство, яке полягає в тому, щоб порівнювати себе з іншими та відрізняти себе від них, — була властивим, і то суспільним, гріхопадінням: кроком у «порівняльне існування»[2].

Faculté de se perfectionner [здатність самовдосконалюватись] було сумнівною перевагою людини перед тваринами, яка призвела до того, що розум окремих людей може вдосконалюватися, тим часом як людський рід неминуче розвивався до гіршого ("rendre un être méchant en le rendant sociable" [«стаючи суспільною, людина ставала лихою»], OC III, 162). Тож евристична фікція природного стану *до* історії і суспільства давала змогу виміряти завдяки *невизначеності*[3] першої природи людини те, до яких визначеностей своєї другої, суспільної природи вона дійшла в процесі своєї історії, що її, на думку Русо, вже не слід розуміти телеологічно. Уявлення про *homme sauvage* [дикуна] не характеризує якогось єдиного реального або ідеального початкового стану історії. Про його гіпотетичну природу можна дізнатися радше через заперечення того, що засновує історичність людини, а разом із нею й суспільний процес: мови (замість простого *cri de la nature* [природного крику]), праці (замість спонтанного задоволення потреб і неробства), панування (від часу першого межового стовпа, що забезпечував власність), поділу праці (від миті винаходу *fer* і *blé* [заліза і зерна]), традиції (відколи досвід поширюється від одного до другого, тобто стає інституціоналізованим). Завдяки цьому спростовуєть-

---

[1] Про амбівалентність уявлення про природу у XVIII ст. і про його ретроспективне зародження в творах Русо *див.*: *R.. Spaemann* (RS. — С. 66 seq.), надто с. 73: «Природа в цьому повному значенні — пізній продукт. Тільки буржуазне суспільство звільняє її як суб'єктивність», і, нарешті: *J. Starobinski*. Das Rettende in der Gefahr // Neue Rundschau. — Т. 92. — 1981. — С. 42 seq., де висвітлено апорію, що Русо, з одного боку, вважає природне існування за втрачене без вороття, а з другого — в самому лиху цивілізації — немов гомеопатично — намагався знайти принцип лікування.

[2] "Celui qui chantoit ou dansoit le mieux, le plus beau, le plus fort, le plus adroit, ou le plus éloquent, devint le plus considéré; et ce fut là le premier pas vers l'inégalité, et vers le vice en même temps" [«Той, хто співає або танцює найкраще, найгарніший, найсильніший, найспритніший або найкрасномовніший, став найповажанішим, і то був перший крок до нерівності, а водночас і до пороку»], (OC III, 169). Наскрізну критику охарактеризованого в праці Русо «порівняльного існування, в якому суб'єкт хоче бути самим собою завдяки тому, що стає залежним від інших», *G. Buck* вважає за практичний принцип, і досі чинний для новочасної етики (GB, 10).

[3] Як показано у вид.: *G. Buck*. Selbsterhaltung und Historizität // Poetik und Hermeneutik. — V. — С. 29 seq., в німецькій рецепції *perfectibilité* [вдосконалюваність] Реймаруса і Шлесера — яку слід розуміти антителеологічно в значенні Русо — передавали як *невизначеність* [Unbestimmtheit].

ся панівна історична картина часу: такою, якою, на думку Гобса, людина була від природи, на думку Русо, вона стала тільки завдяки власній історії. Суспільний стан *bellum omnium contra omnes* [війни всіх проти всіх] не даний природою, це власний витвір людини. Ну, а коли людина свій найвластивіший твір — історію людського роду, яка вже не лежить тягарем на Богові-творцеві, — сприймає як чужий витвір, що дає їй змогу приховати від себе власну природу, ця ілюзія кінець кінцем становить причину її нещастя, або — коли розуміти в значенні, якого ще немає в Русо, — засліплення, властиве її «відчуженню».

Це нове євангеліє природи, якому, власне, пробила шлях «Нова Елоїза» Русо, було за своїм походженням — в обох «Міркуваннях» — наскрізь сентиментальним, але не ностальгійним. Воно вимагало визволення пригніченої природи, що стала чужою під тиском суспільного розвитку, а не повернення до якоїсь незайманої природи, якої слід шукати в наївному існуванні дитини або *bon sauvage* [доброго дикуна]. Спрямований у минуле ідеал *homme naturel* [природної людини] набув конкретизації тільки згодом у дусі романтики і аж ніяк не відповідав притаманному Русо уявленню про *чутливого друга природи*, відому характеристику якому дав Шилер: «Та природа, якій ти заздриш у позбавленого розуму, не варта ніякої поваги і ніякого туги. Вона лежить за тобою, вона завжди повинна лежати за тобою»[1].

Чутливий читач Русо, що черпає з його творів подвійне прагнення дійти до природи — *і до її блаженства, і до її довершеності*, — одразу дотримується поради Шилера: «Якщо тебе втішили з приводу втраченого щастя природи, то нехай її довершеність правитиме твоєму серцеві за взірець», намагаючись перевести ідеал «Нової Елоїзи» зі *сфери ідилії* в життя. Тогочасний читач міг у творах Русо знайти відповідь на питання, що стало таким гострим завдяки погляду на самовідчуження тодішнього суспільства, — погляду, пробудженого обома «Міркуваннями» та усвідомленого широкою громадськістю: питання, «як природне, що його людина все-таки лишила за собою, знову має стати можливим?»[2]

У вступі до «Еміля» це питання загострене до антиномії: "Forcé de combattre la nature ou les institutions sociales, il faut opter entre faire un homme ou un citoyen: car on ne peut faire à la fois l'un et l'autre" [«Коли ми змушені боротися з природою або з суспільними інституціями, слід обирати або виховання людини, або виховання громадянина, бо не можна виховувати водночас і першого, і другого»], (ОС IV, 248). Три названі твори можна вважати за різні «спроби» розв'язати цю антиномію тут і тепер за умов тогочасного суспільства (ОС III, 123). Втрачену цілість і самодостатність *homme naturel* слід тепер відновити всупереч поділеному існуванню *homme civil* — буржуа, «чиє життя розпадається на суспільне і приватне життя, а приватне життя — на репрезентації та інтимність, інтимність — на невдоволену спільність шлюбу і гірку втіху бути самому,

---

[1] Schiller. Über naïve und sentimentale Dichtung, SW (Nationalausgabe). — T. 20.I. — С. 428, 451, де Шилер інтерпретує «Юлію» як ідилію, тож його критика аж ніяк не стосується цього спрямованого в минуле жанру: «(Такі поезії) ставлять, на жаль, мету позаду нас, хоч усе-таки повинні вести нас до неї, тож можуть навіяти нам при цьому тільки сумне чуття втрати, а не радісне чуття надії» (с. 469).

[2] Так сформульовано у вид.: *P. Mog*. Blick auf *Emile* und die Rêveries. — 1976. — С. 79.

розсваритися з собою та з іншими»[1]: по-перше, для вирваних із суспільства індивідів завдяки проекту «природного виховання» в «Емілі»; по-друге, для суб'єкта, що розчиняється в громаді, завдяки конституції держави, вільної від панування, в «Суспільному договорі»; по-третє, для вузького кола «чутливих» завдяки спільноті любові, яка знову-таки формується навколо першої пари, в «Новій Елоїзі». Цей третій шлях обіцяє розв'язок, що мститься між обома крайнощами: з одного боку, самотнього існування індивіда за межами даного суспільства, а з другого — його цілковитого усуспільнення в новоствореній державі. А втім, усі три шляхи знову ведуть до суперечностей, яких не помітили в процесі рецепції Русо. Вони дуже скоро набувають конкретної форми в «Новій Елоїзі», яку в Німеччині часто сприймали разом з «Емілем».

Зображена в «Емілі» спроба вберігає від небезпек порівняльного існування і впливу батьківського авторитету завдяки ізоляції вихованця від суспільства й відкриває шлях навчання через досвід, але вихованця все-таки потай скеровує вихователь, що дбає про рівновагу між потребами і можливостями (GB, 25 seq.) і змушений у процесі спілкування з вихованцем опосередковано й ретельно дозовано заміняти суспільні зв'язки, яких бракує. Невирішені труднощі експерименту з природного виховання збагнув і сам Русо, поставивши запитання: "Mais que deviendra pour les autres un homme uniquement élévé pour lui? [«Але ким стане для інших людина, вихована лише для себе?»], (OC IV, 251). Нерозв'язану проблему, як привести самотнього індивіда з його неподіленого існування до обов'язків громадянина, як зректися реалізації свого *amour de soi* [самолюбства] й дійти до моралі некорисливих дій, Русо намагається вирішити в «Суспільному договорі», ставши на зворотній шлях. Тут індивід цілком і доброхіть має відмовитися від своєї природної свободи, щоб знову отримати її як громадянську свободу завдяки своєрідному «громадянському хрещенню» з боку практичного розуму загальної волі. Отак індивід може знову повернути собі втрачену ідентичність у квазімістичній цілості неподільної, непомильної *volonté générale* [загальної волі] й розв'язати антиномію приватних і суспільних інтересів новою формулою свободи як слухняності, протиставленої законами, що їх індивід визначає сам для себе (тією мірою, якою, на думку Русо, ніхто не йтиме проти своїх добре зрозумілих інтересів). Але такого розв'язку досягнено коштом двозначності, бо індивіда силою закону мають примусити до свободи, якої він сам не визнає. Тому «Суспільний договір» лишає складну проблему неминучої «виховної диктатури»: «Раби мають бути *вільні для* свого визволення ще до того, як зможуть стати вільними»[2], бо інакше їхнє визволення не конче має йти зовні і згори — від інстанції, що, хоч як парадоксально, має примушувати людей стати вільними.

---

[1] *Adorno.* — 1969. — С. 164; класичний уступ у вступі до «Еміля» проголошує: "L'homme naturel est tout pour lui; il est l'unité numérique, l'entier absolu, qui n'a de rapport qu'à lui-même ou à son semblable. L'homme civil n'est qu'une unité fractionnaire qui tient au dénomitateur, et dont la valeur est dans son rapport avec l'entier, qui est le corps social » [«Природна людина — все для себе, це ціле число, абсолютна цілість, що має відносини тільки з собою та з подібними до себе. Людина цивілізована — це лише дріб, залежний від знаменника, тож його значення зумовлене відносинами з цілим, що є суспільним тілом»], (OC IV, 249).

[2] *H. Markuse.* Die eindimensionale Mensch. — Neuwied und Berlin, 1967. — С. 60—61, і далі: «Але цей аргумент, попри всю його мудрість, не може відповісти на прадавнє питання: хто виховує вихователя і що доводить, що він справді знає, що таке добро?»

Мою тезу, що «Нова Елоїза» в порівнянні «Емілем» і «Суспільним договором» відкриває третій спосіб зцілити лихо виродженого суспільства, можна передусім підтримати тим, що труднощі, які стали проблемою і для трактату про виховання, і для політичного нарису суспільного договору, можна знехтувати в середовищі романічної фікції. В романі *homme sensible* для повернення до природного, цілісного життя не конче спершу має бути вихованим як суб'єкт у самотності або ж постулювати якийсь ідеальний консенсус, завдяки якому суспільна залежність може перетворитися в демократичну свободу. В романі суб'єкти дії від самого початку, під час пояснення своєї любові, вже відкривають «таємну гармонію своїх почуттів», якої ще не порушує ніяке суспільне упередження ("Avant que n'avoir pris les uniformes préjugés du monde, nous avons des manières uniformes de sentir et de voir" [«Перше ніж набути однакових упереджень щодо світу, ми вже мали однакову манеру відчувати і бачити»], ОС II, 32). Тут не тільки вже утверджено природну рівність чоловіка і жінки, коли її шлях бере новий початок, а й любовна пристрасть і чеснота ще не розмежовані ("Nous sommes jeunes tous deux, il est vrai; nous aimons pour la première et l'unique fois de la vie, et n'avons nulle expérience des passions: mais l'honneur qui nous conduit est-il un guide trompeur?" [«Ми, правда, обоє молоді, обоє кохаємо вперше, єдиний раз у житті й не маємо ніякого досвіду пристрастей, але невже честь, що керує нами, — облудний дороговказ?»], (ОС II, 42). Тож далі любовна пристрасть не повинна підлягати природній силі афектів, а сама має ставати стимулом морально очистити досвід почуттів, щоб завдяки допомозі третього перетворити родину у високу любовну спільноту, де в якійсь новій життєвій формі будуть примирені обов'язок і схильність. Для цього, зрештою, потрібний тільки ще *один* моральний принцип — прозорість безумовної справедливості: "Ne fais ne ni dis jamais rien que tu ne veuilles que tout le monde voie et entendre" [«Ніколи не роби й не кажи нічого, якщо не хочеш, щоб його чув і бачив увесь світ»], (ОС II, 424). Це дивовижна істина, яку одразу застосував Вольмар, коли схопив руки Юлії і Сен-Пре для утворення дружнього союзу, додавши: "Embraser votre sœur et votre amie; traitez-là toujours comme telle; plus vous serez familier avec elle, mieux je penserai de vous" [«Обійміть вашу сестру й вашу подругу, завжди ставтеся до неї як до сестри і до подруги; що ближчі ви будете з нею, то кращу думку я матиму про вас»][1], становить — будучи цілком некантіанською — «категоричний імператив» нової чутливості!

Якщо новий пакт *ménage à trois* становить утопічну вершину чутливості, досвід Сен-Пре та Юлії протягом роману знову набуває антропологічної визначеності *être sensible*, щоб випробувати можливість віднайти втрачену цілість природного існування в прозорості взаємної любові й по-новому заснувати її в автономії чуття власної гідності. Це випробування відбувається аж ніяк не без конфліктів. Воно всякчас змушує закоханих конфліктувати з умовностями та упередженнями станового суспільства й дізнаватися, що "que c'est un fatal présent du ciel qu'une âme sensible" [«чутлива душа — фатальний дар небес»], (ОС II, 212). Сен-Пре

[1] ОС II, 24, і далі: "Mais vivez dans le tête-à-tête, comme si j'étais présent, ou devant moi comme si je n'étais pas; voilà tout ce que je vous demande" [«Живіть віч-на-віч, наче я присутній, або переді мною, наче я відсутній, — ось чого я вимагаю від вас»].

змушений дізнатися, що він як найманий хатній учитель не здатний утвердити свою «честь, яка міститься тільки в йому» (ОС II, 158), супроти панівних умовностей, якщо його принцип, мовляв, «чутливе серце може отримати свій закон тільки від себе самого» (ОС II, 212), не має загального визнання; Юлія змушена дізнатися, що істина її переконаності, ніби чутливе серце не може не поділяти її кохання (ОС II, 72), розбилася об станову зарозумілість «найкращого з батьків». Закохані Русо — аж ніяк не революціонери. Вони шукають внутрішньої та зовнішньої згоди, в якій їм відмовляє суспільство, передусім у природі, в не займаному людьми, відкритому зсередини краєвиді. Дика краса природи, яка «подобається тільки чутливим душам, натомість відлякує інших» (ОС II, 519), править за притулок самотньому закоханому; її піднесеність дає змогу вгамуватися всім пристрастям (ОС I, XXIII). А коли закохані зрештою очищають свою пристрасть до дружби і засновують власне спільне життя, вони дотримуються лагідного закону «прекрасних душ», який означає для Юлії, що свій обов'язок дружини і матері вона може виконувати з чистої схильності, без клопоту, й думаючи тільки про «чесноту» (ОС II, 498). Означає, але насправді тільки здається, ніби означає! Адже Юлія наприкінці признається в своєму останньому листі, що її теперішня смерть — благословення небес, бо вона збагнула, що жила в довгій «ілюзії», вважаючи, ніби притлумила своє "premier sentiment" [«перше почуття»], яким насправді жила й живилася, і її остання фраза: "On m'a fait boire jusqu'à la lie la coupe amère et douce de la sensibilité" [«Мене змусили випити аж до дна гірко-солодку чашу чутливості»], (ОС II, 733) — називає замовчану найвищу ціну, яку вона мала заплатити за свою «реформу», що й сама потрапляє тепер у сутінки необхідної ілюзії.

Отож і третій шлях, що завдяки пристрасті *amour partagé* [поділеного кохання] має вести до чесноти, закінчується вимушеним примиренням почуття і розуму. Адже останньої надії Юлії — бути навіки поєднаною з єдиним коханим перед обличчям небесного отця ("La vertu qui nous sépara sur la terre nous réunira dans le séjour éternel" [«Чеснота, що розлучить нас на землі, поєднає нас у вічному житті»], ОС II, 743) — навряд чи вистачає для потрібної нової відповіді на запитання Русо, як можна подолати розкол природного і суспільного існування й відновити втрачену єдність через розгортання суб'єктивності в соціальності, причому індивід не розчиняється в державі й не уникає її. Латентна суперечливість у романі *homme sensible*, яку виявляє тільки останнє признання Юлії[1], — це полишена без уваги й навряд чи бачена в усій своїй гостроті проблема німецької рецепції і властива провокація для нової відповіді, яку спробував дати Ґете у «Стражданнях молодого Вертера». Ця відповідь молодого Ґете аж ніяк не була — як засвідчує вже самогубство Вертера — відповіддю на кінцеве запитання Русо, а радше довела його до трагічної апорії *homme sensible*.

Розв'язок цієї апорії ще не став доступним поколінню «Бурі й натиску». Діалектичний розв'язок суперечності почуття й розуму, природи й

[1] Ця суперечливість, яку можна помітити ще в перебігу дії у провідній темі *aveu* [признання], — мета, яку поставив собі Р. Ґале в розділі про Русо своєї написаного в Констанці праці "Geständnisstruktur und Subjektivität im Roman", яка суттєво доповнює мої погляди в цьому аспекті.

цивілізації відкрився німецькому ідеалізмові тільки тоді, коли Кант «продумав думки Русо до самого кінця»[1]. Категоричний імператив чутливості, що його Русо прагнув піднести до норми цілісного, природного існування, цілком перекладає розгортання суб'єктивності на прозорість «бачення й почування», що самі по собі аж ніяк не здатні правити за основу моральності як обов'язку людини супроти себе самої. Розв'язок суперечності між природним і суспільним існуванням передбачає у відповіді Канта третій крок після виховання людини та залучення її до цивілізації — її моралізацію[2], за якої слід довести, що «мораль — це справа мистецтва, а не природи», а «довершене мистецтво знову може стати природою»[3]. А оскільки, на думку Канта, моральне чуття може сформуватися на основі естетичного чуття, *моральність* — уподобання до краси[4], тут відкривається справжній «третій шлях» німецького ідеалізму до розв'язку суперечності між обома схильностями людини: через естетичне виховання, що як виховання за умов свободи і спрямоване до свободи підносить утрачену ідентичність природної людини до мети діяльності і становлення, яку ставить собі людина в буржуазному світі[5]. Згодом, проаналізувавши «Літа науки Вільгельма Майстра» Ґете, ми пояснимо, як на цьому новому шляху естетичного виховання була розв'язана проблема, яку полишила належна Русо модель природного виховання. А тепер у своєму викладі я знову повертаюся на горизонт сучасників Русо, за межі якого нам неминуче довелося вийти при поясненні попереднього матеріалу, бо імпліцитне запитання, на яке була відповіддю — або однією з можливих відповідей — «Нова Елоїза» Русо, можна реконструювати тільки в контексті всього його твору і його експліцитної конкретизації, а отже, й через відокремлення колишнього горизонту розуміння від теперішнього.

3. «Вертер» Ґете на горизонті сподівань німецької рецепції Русо

У даному дослідженні я знову дотримуюся етапів послідовного розширення контексту. Передусім треба відновити горизонт сподівань тогочасного читача «Вертера» Ґете внутрішньолітературно, за даними рецепції початку роману й за виразними зв'язками з іншими текстами, а потім поширити його зокрема на ситуацію німецької літератури в рік публікації «Вертера» (1774 р.), а також на літературну низку попередніх творів Ґете.

---

[1] Тут я можу вказати ще й на класичну працю: *Eric Weil*. J. J. Rousseau et sâ politique // Essais et conférences. — Paris, 1971 (T. 2: Politique. — С. 115—148, надто с. 123 seq.).

[2] *I. Kant*. Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht // Werke in zwölf Banden. (вид. *W. Weischedel*). — Frankfurt, 1964. — Т. XI. — С. 44. Наступну тезу, яка стосується генези естетичної освіти, сформульовано на семінарі "Selbstentfremdung — Zur Problemgeschichte des Rousseauismus vom deutschen Idealismus bis zur Gegenwart" (SS, 1980) разом із J. Mittelstraß, чиїй інтерпретації Канта я дуже зобов'язаний.

[3] Про ці обидва відомі уступи (SW, Akad.-Ausg. — Т. 15, 2. — Berlin, 1923. — С. 887—896; 636) див. недавнє вид.: *H. Blumenberg*. Wirklichkeiten, in denen wir leben. — Stuttgart, 1981. — С. 51.

[4] Див.: Mutmaßlicher Anfang der Meschheitsgeschichte (вид. *W. Weischedel*). — Ibid. — Т. XI. — С. 89—90.

[5] Подано за вид.: *G. Buck*: Identität und Bildung // Buck. — 1981. — С. 123 seq.

При цьому треба порушити питання, як Ґете і його німецькі сучасники сприймали роман Русо, що, як можна довести, став потаємним взірцем для молодого Ґете. Тільки-но ми виявимо латентний взірець «Нової Елоїзи» в тексті «Вертера», а потім запитаємо, як Ґете залучив той взірець у продуктивну рецепцію й оновив його, щоб виправити наперед дані сподівання на горизонті нового сприйняття й по-своєму розв'язати суперечності і проблеми, які полишив його попередник. Зрештою внутрішньолітературну реконструкцію сподівань і сприйняття слід доповнити історичною інтерпретацією, щоб — спираючись на свідчення тогочасної рецепції — з'ясувати, що відповідь Ґете на твір Русо в такому засобі, як монологічна і естетично автономна епістолярна форма, засвідчує або провіщає зміну суспільного сприйняття. Адже читач Русо, звернувшись до «Вертера» Ґете, в критиці таких буржуазних інституцій, як станова належність, родина, релігія і праця, може добачити і змінену свідомість самотнього індивіда, його моральну автономію, а водночас і загрозу йому через покликання на *homme naturel* Русо.

Назва роману — «Страждання молодого Вертера — пов'язана з секулярною традицією християнської повчальної літератури і може, якщо додати ще й передмову з рекомендацією як *розраду* і *друга*, навряд чи можна сприймати по-іншому, як провокаційну секуляризацію. Адже страждання *бідолашного Вертера*, з яких чутливий читач («ти, добра душа, що відчуваєш той самий порив, що й він») може черпати розраду, — це цілком світський *martyrium* [мучеництво] нереалізованого, цілком чуттєвого кохання, що йде до самогубства! Там, де Русо для своєї нової Елоїзи покликається на далекий Петрарчин міф про чисту любов, що реалізується в надчуттєвому, Ґете ставить свого нового Абеляра в низку повчальних і зворушливих прикладів, яким побожна душа не може відмовити в *подиві та любові* зі *сльозами*. Назва разом з експліцитним закликом до інтенсивного, ідентифікаційного читання — щось нове для літератури сімдесятих років XVIII ст. (GS, 166) — задовольняє емоційну потребу в повчальній зворушливості й водночас *nolens volens* пробуджує схильність сприймати той твір *немов за катехізис*, а *страждання і смерть милого юнака* — немов за леґенду про святого[1]. Якщо Русо вимагав нового читача з провокаційним жестом самому бути в разі потреби першим справжнім читачем свого роману, Ґете рекомендує свою книжечку-розраду як завжди присутнього друга («якщо ти через долю або власну провину не можеш знайти нікого ближчого») й засновує таким чином новий дружній зв'язок, що реалізується для самотнього в процесі читання чутливої літератури й може відшкодувати йому всю несправедливість його страждань серед нечутливих сучасників.

Новий канон тексту, на який покликається далі книжечка, щоб поетично освітити долю Вертера, цілком відповідає настроєві, якого порадили дотримуватись у передмові. Якщо побожному читачеві вистачає Біблії, щоб мати настанови для душі завдяки заглибленню в читання, так і Вер-

---

[1] *E. A. A. Göchhausen.* Das Wertherfieber, 1776. — С. 102. Емпатичний взірець, що лежить в основі впливу ілюзії, досліджував нещодавно A. Haverkamp і описав, доповнивши мою інтерпретацію, як у «Вертері» Ґете відбувається перехід від теоретичного комунікаційного модусу повчального читання до естетичного комунікаційного модусу емпатичного читання (*див.* АН).

тер майже одразу грубо відкидає вимогу Вільгельма прислати йому його книжки і каже про книжку, що є для нього геть усім: «Мені потрібен колисковий спів, і я знайшов його вдосталь у своєму Гомерові»* (с. 271). Гомера, запровадженого як міфічну інстанцію початкового, епічного стану світу, ще двічі згадано в тексті у важливих місцях, проте з глибини віків його витягли в очевидну сучасність, а зрештою — після знайомства з середовищем посланців — протиставили становій писі сучасного світу. Вже після першої згадки Вертер, здається, знову став безпосередньо присутнім у гомерівському світі, змішаному з патріархальними звичаями Старого Заповіту, в сцені коло сільської криниці («Коли я сиджу тут, переді мною ніби оживають картини тієї сивої давнини...», с. 271). За сценою дівчини, що — як колись «царські доньки» — виконувала найпростішу операцію діставання води, йшли подальші сцени знову віднайденої початковості: молода служниця, якій Вертер допомагає поставити дзбан на голову (с. 272); чотирирічний хлопчик із малою дитиною, чиє «братнє ставлення» так задовольняє Вертера, що він уриває своє ідилічне читання на площі під липами («п'ю собі каву та читаю Гомера»), щоб зобразити улюблену ідилію (с. 276): молода жінка, що підійшла і огорнула ту братерську ідилію «всією материнською любов'ю», і у Вертера виникло відчуття, що в такому «щасливій байдужості» він завжди стишуватиме «хвилювання» своїх почуттів (с. 278); простий сільський парубок, що розповідає йому свою любовну історію і присоромлює його, бо він у своєму житті ще не бачив «такого палкого потягу в такій цнотливо чистій формі», або ж тільки думав чи мріяв про нього (с. 295). В цій сцені «шляхетної простоти і спокійної величі» риса за рисою постає жадана кохана, що невдовзі — одразу справджуючи всі сподівання ідилії, яка переходить у життя, — з'являється перед ним у постаті, якій судилося стати архетипною в іконографії чутливості: він бачить Лотту в гурті своїх братів і сестер, що ріже й роздає хліб і схожа водночас і на дівчину, і на матір. Гомер заступає самотньому всі *інші книжки*; *зображена в творах Гомера патріархальна ідея* і початкова природа людини, знову знайдені в сільському житті, постають як «найкраща ідилія світу», що її поезія може тільки *описати*, але ніколи не могла досягти (с. 394). Через те у «Вертері» не доходить до виразної критики літератури, яка доти тішилася повагою: канон, протилежний чутливості, естетичну теорію Просвітництва «від Бате до Вуда, від Піля до Вінкельмана, Зульцера і Гайне», яка мало не втілюється в постаті молодого Ф., що всю свою мудрість черпав тільки в академіях, відкинуто майже одразу («Я читаю те, що добре», с. 274). Відтоді Лота — точнісінько як Юлія Русо — ставить літературу романів перед випробуванням, яке призводить до не менш суворого автодафе й натомість уславлює «Векфілдського священика», що його — як згодом Клопштока — вважають бути гідним другом чутливому читачеві.

Лотин девіз, із яким вона прощається зі своєю попередньою романною лектурою, видається трохи м'якшим за принцип Юлії: "Et j'imagine à peine quelle sorte de bonté peut avoir un livre qui ne porte pas ses lecteurs au bien" [«Я не годна собі уявити, що доброго може бути в книжці, якщо вона не веде своїх читачів до добра»], (ОС II, 261). Вже не засіб мораль-

---

* Цитати за «Страждань молодого Вертера» подано за укр. перекладом С. Сакидона: *Й. В. Ґете*. Твори. — К.: «Дніпро», 1982. Сторінки подано за нім. вид.

ної поправи, а просте сподівання віднайти та утвердити приватний світ власного серця і хатнього життя в саморозкритті іншого — ось нова формула, яку запроваджує німецький основний текст чутливості: «Найбільше подобається мені той автор, у якого я знаходжу мій світ, у якого все діється так, як навколо мене» (с. 284). Ще один широкий момент, у якому можна помітити зміну горизонту від Русо до Гете, можна добачити в листі від 16 червня: чутлива гармонія утверджується немов сама собою внаслідок досвіду читання! Те, що зароджується під час згадки про Гольдсміта: «Я відчував у її мові сильну вдачу, бачив усе нові чари в кожному її слові, усе новий прояв духу в кожній рисочці її обличчя... бо вона почувала, що я розумію її» (с. 283), справджується в мить негоди завдяки спогаду про недавно прочитане — оду, «яка їй спала на думку», як спонтанно усвідомив Вертер: «Вона... глянула на небо й на мене, і я побачив, що її очі повні сліз. Вона поклала свою руку на мою і мовила: «Клопшток!»

Ця відома сцена, однаково далека і від Русо, що не терпів би жодної книжки як джерела співчутливого саморозуміння, і від сучасного читача, що несподівану згадку про Клопштока несамохіть вважатиме майже за комічну, пов'язана зі згадкою наприкінці книжки другого джерела чутливого життєвого ідеалу. Це Оссіан, що ним — після читання пісень про частування Одіссея в неоціненого свинопаса — втішає себе Вертер, коли граф зверхньо поставився до нього (с. 333), «Оссіан витіснив з мого серця Гомера» (с. 343). Читання ще однієї книжки, піднесеної до рівня священного тексту, знову відкриває горизонт чутливого досвіду. Оссіан супроводить Вертера шляхом його дедалі сухішої пристрасті, яка в низці сцен потривоженої природи — зрубаного горіха (с. 341), застигання краєвиду перед вікном у вигляді «налакованої картинки» (с. 346), диких скель, серед яких писар, що відбився глузду, марно шукає квітів (с. 349), повені в «любій долині» (с. 349) — відображує дедалі більший внутрішній розлад, що закінчується самогубством. На передостанньомі етапу страждань Вертера Гете — можливо, знаючи про «Божественну комедію», а може, ні, хоча саме там подано прасцену словненого симпатії читання: в V пісні Дантового «Пекла» Паоло і Франческа спільно читають «Ланселота» — Вертера і Лоту опановують почуття з приводу прочитаного, коли вони читають переклад Оссіана: «Вони відчували власне горе в долі шляхетних героїв, відчували його разом, і їхні сльози змішалися» і спонукали їх до заборонених поцілунків, за якими могло йти тільки «Прощавай навіки!» (с. 372). Майже увесь цитований наприкінці текст випадає з канону чутливості[1].

Ще в Лесінговій «Емілії Галотті» героїня серед моторошної сцени знаходить розгорнену на пульті немов провокаційну й несумісну зі стражданнями Вертера цитату. Адже на моральну ідею свободи волі, яку утверджують Емілія та Одоардо в конфлікті з абсолютною владою розбещеного двору, *бідолашний Вертер* навряд чи може покликатися, коли з пістолем приймає від Лоти келих смерті і вважає, ніби він таким чином уник свого приватного конфлікту.

---

[1] Тільки побіжно згадано прізвище ще одного авторитета чутливості, коли Вертер розхвилювався з приводу дружини нового пастора, яка «знизує плечима над Лафатеровими фантазіями» (с. 342).

Ситуацію німецької літератури 1774 р., в рік публікації «Страждань Вертера», сам Ґете, озираючись у «Поезії і правді», охарактеризував як ту «німецьку літературну революцію», завдяки якій його покоління набуло публічності[1]. Її можна розглядати тут тільки в скороченій перспективі, поглянувши на обох її нових провідників — Русо і Шекспіра. Якщо дивитися від часів Русо на початок (в 1770—1771 рр. у Страсбургу) руху «Буря і натиск» і на літературну подію 1774 р., ми всюди помітимо його сильний вплив. Отже, філософське розмежування з Русо перейшло в Німеччині у стадію продуктивної літературної рецепції. Це довів сам Ґете: «Русо справді подобався нам» (SW 10, 533) й розповідає про «спокійну громаду», що, «освячена його ім'ям», дуже поширилася (SW 10, 660), й розумів себе як учня його «Євангелія природи» (SW 10, 660). Німецькі шанувальники Русо стали разом з ним проти енциклопедистів (за винятком Дідро), проти Гольбахової «Системи природи», а водночас і проти пристаркуватого Вольтера, бо він репрезентував для них ідеал «поліруваної нації» (HW, 210), а отже, й ту *французьку сутність*, якій, здається, протистояла *німецька любов до природи і правди* (SW 10, 531—539). Гердер, *spiritus rector* [провідник] цього руху, у статті «Ще одна філософія історії у формуванні людства» (1774 р.) спрямував критику, яку висловив Русо, проти філософського духу *освіченого століття*, проти *механічного, холодного світу* енциклопедистів, проти *відокремлення серця від голови* (HW, 194).

Але при цьому стає очевидною і змінена позиція історичного мислення: Гердер скасовує антиномію природного стану і суспільної цивілізації в новій картині історії, яка протиставить патріархальну або органічну громаду давніх культур *поліційній державі* абсолютизму (HW, 208), але при цьому — відповідно до принципу індивідуального — кожна нація і період прагнуть утвердити своє право. Цілісну картину людини, яку Гердер постулював для індивідуальності народів і культур, а Лафатер у своїх «Фізіогномічних фрагментах» — для індивідуальності окремих людей, можна водночас із зароджуваним культом *генія* і «драмами самопомочі» «Бурі й натиску» вважати за першу німецьку відповідь на викрите в творах Русо роздвоєння, поділ на природне і громадянське існування. Русоїстський ідеал утраченої цілості людини проступає в праці Гердера про Шекспіра (1773 р.) як *простота* навряд чи подільного на частини сюжету грецької драми. Він міститься в новій вимозі, що трагедія має зображувати індивідуальні характери, які діють автономно, її висловив Ленц, що у своїх антиаристотелівських «Заувагах про театр» (1774 р.) далі розвинув ідеї програмного твору Мерсьєра «Про театр, або Нова розвідка про драматичне мистецтво» (1773 р., німецький переклад Вагнера). Вже там «єдність інтересів» була піднесена до передумови ототожнення глядача з героями і спрямована проти Аристотелевих трьох єдностей. На русоїстський ідеал указує передусім *постать грубого самопомагача з добрими намірами за диких анархічних часів* (SW 10, 453), з яким Ґете у своєму творі «Ґец фон Берліхінґен» (1773 р.) наслідував Шекспіра й хотів висвітлити «таємний пункт, що його ще жоден філософ не бачив і

[1] У вид. SW 10, 536, я натрапив на запропоноване *H.-G. Winters* зображення періоду «Бурі й натиску» і його розділ «Суб'єктивність і чутливість у романі» (HW. — С. 175—256).

не визначив: пункт, «у якому своєрідність нашого *Я*, начебто свобода нашої волі стикаються з необхідним ходом цілого» (SW 4, 124).

Натомість Русо не бачив і не визначив — тут слід припускати — можливості знову відкрити втрачену цілість *homme naturel* у природі видатного індивіда й піднести до ідеалу його самореалізацію, що в зіткненні з автономною свободою і гетерономними силами може утверджуватися супроти обставин свого часу тільки трагічно. З таким розумінням єдності природи та індивіда, що її спрямований у минуле ідеал Русо в постаті *самопомагача* підніс до норми історичної діяльності, Ґете надав історичній драмі «Бурі й натиску» такого напряму, що її матеріал — як вимагав Мерсьєр — невдовзі походив із життя сучасного суспільства (HW, 220). Наступний твір Ґете — «Клавіхо» (1774 р.) — засвідчує цей поворот до сучасності. Те, як історичний світ в історичній драмі «Бурі й натиску» був бачений очима Русо і як його критика відчуження тогочасного суспільства непомітно перейшла в новопробуджену цікавість до індивідуалізації історичного життя, виявляється в рецензії Ленца (1774 р.) на «Геца». Суспільні відносини минувшини були від самого початку — без огляду на *анархічну добу* Селянської війни — були охоплені в картині *великої машини* нашого цивілізованого світу. Ленц зводить біографію видатних індивідів до того, що якийсь час колесо, як і решта коліс, крутиться на даному місці, а зрештою, коли воно має поступитися новому колесу, доходить зневіреної думки: «Що іншого лишається тепер людині, як — мов чудова штучна машинка — краще або гірше припасуватися до великої машини, яку ми називаємо світом, світовими подіями, світовим процесом» (HW, 203). Русоїзм такої критики цивілізації визначає історичні драми, що з'явилися одночасно з «Ґецом» і одразу по ньому: «Страждення жінка» і «Буря і натиск» Клінгера, «Юлій Тарентський» Лейзевіца, «Гофмейстер» і «Новий Мендоса» Ленца і багато інших п'єс аж до Шилерової п'єси «Розбійники» (1782 р.), де «піднесений злочинець» розбився об порядок суспільства і природи, а водночас об себе самого (HW, 221—247).

Але якщо ці автори намагалися віднайти втрачену єдність *homme naturel* у самореалізації індивіда, який прагне утвердити свою ідентичність у діях супроти виродженого суспільства, сам Ґете вже зрікся сподівання, що «душею світу є діяльність, а не насолода, не відчуття, не хитрощі»[1]. «Страждання молодого Вертера» протиставили цьому вченню — що його Ленц виснував із «Геца» — нове сподівання, що «душу світу» з огляду на «вузькі рамки, в яких замкнені діяльні та допитливі сили людини», треба шукати вже не тільки в спрямованій зовні діяльності, яка завжди лише зазнає невдачі, а й у повороті індивіда до себе самого: «Це все, Вільгельме, змушує мене замовкнути. Я повертаюся до самого себе і знаходжу світ» (с. 275). Якщо характер якогось нового твору можна колинебудь передати однією фразою, це твердження, безперечно, стосується даного речення зі вступу до «Вертера». Адже воно запроваджує — у зв'язку з горизонтом сподівань 1774 р. — зміну горизонту, яка суспільнокритичному русоїзму «Бурі й натиску» вказує шлях повернення у глибини чуття власної гідності, з якої знову-таки має сформуватися нова спільнота чутливих душ. Отже, такий взірець, як «Нова Елоїза», справляв на

[1] Lenz, див. HW, 204.

німецькій літературній сцені й суто формальний вплив: «Вертер» Ґете підніс епістолярний роман до справжнього засобу чутливості, але все-таки в новій формі однобічного листування, що в переході від діалогічного до радикально монологічного принципу найвиразніше засвідчує розрив не тільки з драматичним засобом «Бурі й натиску», а й зі сповненою симпатії комунікацією, яку реалізували «Листи двох закоханих» Русо.

У Німеччині «Нову Елоїзу» ще 1761 р. переклав Ґеліус, її одразу з захватом сприйняла духовна еліта (Гердер, Віланд, Мезер, Якобі, Гаман) і вшанувала докладна критика (Мендельсон, Лесінґ, Ніколаї, Альбрехт фон Галер), а Клінґер і Ленц піднесли її до віровизнання руху «Буря й натиск». Цей взірець справив вплив не тільки на такі п'єси, як «Стражденна жінка» або «нового Абеляра» «Гофмейстера» (1774 р.), а й на сільський роман «Панна фон Штернгайм» (1771 р.) Софі фон Ларош. Навіть «кохання втрьох», що у Франції породило майже саме невдоволення, стало правити за взірець, про що свідчать передусім «Стелла» (1775 р.) Ґете (за HDW) і «Вольдемар» (1779 р.) Якобі. Ж. Вуазін, що досліджував цю фазу рецепції, дійшов висновку, що німецька рецепція відрізняється від французької: якщо у Франції сприйняття поділяється на схвалення широкої публіки і заперечення з боку офіційної критики, сприйняття в Німеччині різниться тим, що вирок здебільшого був спрямований або проти першої, або проти другої частини «Нової Елоїзи» (JV, 124—126). Одні, як-от Клінґер і Ленц, добачали в романі Русо послання автономного чуття, Євангеліє природи, бунт проти батьківської сваволі і станової тиранії, натомість інші, як-от Мендельсон і Альбрехт фон Галер, вважали за важливий і взірцевий винахід Русо ідилію Кларансу та уславлені реформи Вольмара, сільське життя і новозасновану родину[1]. Для Ґете, мабуть, було неабиякою спокусою написати свого «Вертера», щоб розглянути суперечність цього часткового розуміння й розв'язати її у власній відповіді на «Нову Елоїзу».

Є свідчення, що Ґете читав Русо ще під час свого перебування в Страсбурґу, коли він не тільки поділяв захват прихильників «Бурі й натиску» перед посланням «громадянина Женеви», а вочевидь ознайомився і з філософськими працями Русо (сліди «Суспільного договору» можна помітити в ліценціатській дисертації, «Листа панові Бомону» — в «Ефемеридах», «Еміля» — в «Листі пастора... до нового пастора»)[2]. Про читання «Нової Елоїзи» вперше згадано в листі до Бериша (10.11.1767) такою фразою: «Отак буде завтра, післязавтра і завжди». Ця парафраза речення з 7-го листа V книги, певне, стала для Ґете чимсь на кшталт крилатої фрази. Адже потім вона зринає раз по раз: у листі до Шарлотти Буф (11.09.1772), до Кестнера (14.04.1773), у погляді на *німецьку ідилію* у Вецларі (SW 10, 595), у «Венеціанських епіґрамах» (№ 92). А якщо зважити

[1] *M. Mendelssohn.* Briefe, die neueste Literatur betreffend. — 1761, листи 166—170: «Що таке так званий Сен-Пре?.. В моїх очах це найдурніший чоловік світу, що у своїх закликах підносить розум і мудрість до небес і не має навіть найменшої іскри їх... Характер Вольмара неоціненний і робить честь панові Русо. Винахід, щоб через спілкування зі спокійним, трохи холоднокровним, але вкрай чеснотливим чоловіком заспокоювати несамовиту пристрасть другого закоханого, — цей винахід, стверджую я, належить самому панові Русо й гідний його.

[2] CH, 33—34; пор. SW 4, 971.

ще на прощальні слова в одному листі до Шарлотти фон Штайн (25.03.1776): "Mais — ce n'est plus Julie — Adieu" [«Але, це вже не Юлія, прощавайте!»] (ремінісценція про IV, VI), то ми матиме вже всі прямі свідчення, які, звичайно, більше замовчують, ніж повідомляють, як молодий Ґете сприйняв роман Русо, на місці дії якого він під час своєї швейцарської подорожі проливав сльози, як і багато інших читачів. З огляду на дискусії з приводу «Нової Елоїзи», які спалахнули й на німецькій літературній сцені, а також на досить докладне знайомство Ґете з творами Русо ми бачимо напрочуд невелике відлуння!

Але все-таки маргінальна згадка про потаємний взірець дає змогу трохи прозирнути чарівливість, яку мала ця цитата для Ґете, ставши для нього своєрідною ностальгійною формулою щастя. Контекст, звідки її взято, — лист, присвячений збиранню винограду в Кларансі. В описі Русо ця праця стала святом: "Tout vit dans la plus grande familiarité; tout le mond est égal, et personne ne s'oublie" [«Усі живуть якомога невимушеніше, геть усі рівні, й ніхто не забуває про себе»], (OC II, с. 607). У цій *douce égalité* [милій рівності], що тут, здається, відображує природний порядок, бере участь і Сен-Пре, але не без нападів меланхолії; коли громада ввечері, тіпаючи коноплі, співає давніх народних пісень, спів роз'ятрює рани його першого, ніколи остаточного не загоєного кохання. Розвіяний приятель родини навіть виявляється таким невправним, що, тіпаючи, завжди пасе задніх у змаганні, а зрештою спробував зарадити собі невеличким ошуканством, але його піймали на гарячому і Юлія змушена оголосити йому догану. Тому ситуація, коли вечір закінчують пущеною по колу чарчиною на честь переможця, не дуже почесна для Сен-Пре: це колективний екстаз хатньої громади, в якому колишній коханець Юлії лишається чужим: "Ensuite on offre à boire à toute l'assemblée: chacun boit à la santé du vainqueur, et va se coucher, content d'une journée passée dans le travail, la gaité, l'innocence, et qu'on ne serait pas fâché de recommencer le lendemain, le surlendemain, et toute sa vie" [«Потім налили вина всьому товариству, кожен випив за здоров'я переможця й пішов спати, задоволений днем, проведеним у праці, веселощах, невинності, і ніхто б з них не сердився б, знову беручись до праці завтра, післязавтра і все своє життя»] (с. 610 seq.). Слова, які Ґете згодом вирізав із цієї сцени, набувають як цитата в контексті «Поезії і правди» мало не протилежного значення. Там зображено мить доброї згоди між молодим подружжям і їхнім гостем, коли гість цілком зцілив свої доти *виснажені душевні сили* (SW 10, 592); невдовзі він став нерозлучним провідником «Лоти», що в садку й на луках розповідає йому про *буденне*, й живе серед чудового літа, в непохитній згоді й теж утрьох, коли справи й нареченому дозволяють бути в товаристві: «Отак жили вони під розкішним сонцем — справжня німецька ідилія, де віддаються плідному ґрунтові прози й чистій схильності до поезії... Отак один звичайний день заступає інший, і кожен день видається святковим... Мене зрозуміють ті, хто згадає, що було сказане про щасливого нещасливого друга нової Елоїзи: «Сидячи коло ніг коханої, він тіпатиме коноплі й прагнутиме тіпати коноплі сьогодні, завтра і післязавтра, ба навіть усе своє життя» (SW 10, 595). Тут ми маємо разючий випадок інверсії значення, яка відбувається з цитатою в новому контексті: друг Юлії не сидить коло ніг коханої і вже не тіпає конопель: йому ніхто нічого не пророкував і він не має приватного бажання, щоб так було завжди.

Ця інверсія значення свідчить про зміну зацікавлень і розуміння: якщо в Русо все зумовлене прагненням увічнити громаду, втілену в життя того святкового вечора (ота "douce egalité" реалізує «суспільний договір» у мініатюрі!), в Ґете обіцянка тривалого щастя відповідає чистій, але приватній схильності. Обіцянка чи ілюзія? Адже друга нової Елоїзи названо «щасливим нещасливим», і одразу наступному уступі починається історія Єрусалима, юнака у Вертеровому вбранні, якого зводить у могилу кохання до дружини товариша.

Стимул із боку цієї цитати, звісно, не слід переоцінювати і водночас не слід пояснювати, мовляв, суспільну ідилію Кларанса Ґете одразу знову повернув у приватну сферу. Передусім тут ідеться *не про що інше, як про* слід потаємного взірця, що його Ґете лише згодом визнає відверто. «З моєї біографії не зовсім виразно випливає, — сказав він Екерману 3 січня 1830 р., — який вплив справили ті люди на мою молодість і чого мені коштувало боронитися від нього і стояти на власних ногах у справжніх відносинах із природою». Ґете мав на увазі Вольтера і його видатних сучасників, серед них і Русо, що, згідно з цим ретроспективним признанням означав для молодого Ґете *своєрідний виклик*, який Гарольд Блум охарактеризував як "anxiety of influence" («занепокоєність впливом»)[1]. Могутній взірець, замовчаний у «Вертері», засвідчує своє значення навіть з огляду на «Поезію і правду», звідки можна виснувати, що генеза «Вертера» своїм симбіозом літератури і життя наслідувала зображення виникнення «Нової Елоїзи» в «Сповіді» Русо[2]. Отак озираючись назад, Ґете використав два джерела своєї «справжньої німецької ідилії»: офорти Ґеснера і «Покинуте село» Ґолдсміта. На горизонті сподівань 1774 р. вони позначали поріг між старою класицистичною ідилією і новою чутливою.

Якщо в старій ідилії світ пастухів відрізнявся від суспільної дійсності, якій ця ідилія протиставила ідеал гармонійного життя, *тепер протиставлення* ідилії даним суспільним відносинам стало вже предметом поезії. Адже пасторальний роман не випадково знайшов свою історичну смерть поміж *ancien régime* [монархічною владою] і буржуазним суспільством[3]. Однак незадоволену потребу у фікції цілісного життя задовольняли тепер двома способами: на шляху сентиментального відкриття природи як утраченої наївності та цілості, і на шляху літературного відкриття конкретного сільського життя. Кінець буколічного роману, з яким немов попрощалися в «Новій Елоїзі», а водночас і кінець ідилії як літературного жанру, ідилічний елемент якого як загальний поетичний засіб у Шилеровому розумінні набув самостійності й зберігся як елізія навіть у реалістичному романі XIX ст.[4], можна простежити від новопробудженої цікавості до *état de nature*. Фікція нетовариської *homme naturel* [природної людини], що має знаходити свою втіху в задоволенні фізичних потреб, а свою реалізацію — в простому *sentiment de l'existence* [чутті існування], розкриває як приклад критики цивілізації і культури ще й латентну супереч-

---

[1] Bloom. — 1973.

[2] *K. Maurer* (КМ, 424—437).

[3] Див.: *R. Grimm* (прим. 4, с. 442).

[4] Див.: *W. Preisendanz*. Glückslandschaften als Gegenwelt // Interpretation zu H. Heine, ред. *L. Zagari, P.Chiarini*, Stuttgart, 1981. — С. 112—123; *R. R. Grimm*. Der bukolische Roman der Neuzeit // Bukolik, ред. *B. Effe* та ін. — München, 1982.

ність, притаманну буколічній поезії, що вимагає ідеалу простого життя, який не свідчить про жоден реальний зв'язок із природою, а свідчить, власне, про витончений смак суспільства нероб. У чутливій ідилії «Покинутого села» буколічна фікція стала елементом спогаду про «минуле зникле життя», якому Ґолдсміт протиставив далеке від природи, зосереджене в містах сучасне суспільство, додавши й критику (яка нагадує про Русо) міського існування та зубожіння позосталих людей. Ґете своїм «Вертером» брав участь у тій зміні горизонту, якщо навіть не в тенденції залучати до ідилії експлуатацію та злидні селян разом із закликом до помочі (на відміну від Й. Г. Фоса в творах «Кріпак» і «Вільновідпущеник», 1775 р.), а також у зміцненні після Русо сентиментальних настроїв. Саме їх і сподіваються від читача «Страждань Вертера», дарма що тут патріархальна ідея гомерівського і біблійного прадавнього часу, яку Ґете осучаснив як «справжню німецьку ідилію», постає в початковості наївного сільського існування. Горизонт сподівань, який лишила «Нова Елоїза» Русо, при цьому переступили в процесі зміни ставлення до природи, зміни, яку передбачали оди Клопштока і «Нічні роздуми» Янга: «Чутливість Вертера до природи, коли він у найменшому дивується всемогутності Бога або ж навпаки, бачить Господа в бурі, суто клопштоківська, а чутливість до любові теж у Клопштоковій манері найтісніше пов'язана з релігією» (ES, 220). Між «Новою Елоїзою і «Вертером» пролягає поріг між деїзмом Русо і пантеїзмом молодого Ґете, що в гімні «Ганімед» (1774 р.) покликається водночас і на «всеосяжну» природу, і на «вселюблячого батька», на відміну від бунту проти богів, проголошеного в його гімні «Прометей» (1773—1775 рр.). Чутливість Вертера до природи має і свій нічний аспект, що відповідно до панівних уподобань доби став провідним у «Нічних роздумах» і в другій частині «Оссіана» і, здається, немов спростовує віру Русо в добру природу. На цьому реконструкція горизонту сподівань 1774 р. з огляду на «старого і нового Абеляра»[1] завершилася, а питання, чого коштувало Ґете стати проти Русо «на власні ноги і в правильних відносинах із природою», має стати предметом дальшої інтерпретації.

4. «Страждання молодого Вертера» як перша відповідь Ґете Русо

«Нова Елоїза» Русо правила за таємний взірець для «Вертера», і це можна довести тим, що Ґете риса за рисою переймав величний взірець свого попередника і скористався при цьому вже породженими сподіваннями, щоб своєю відповіддю відкрити німецькому читачеві 1774 р. шлях нового досвіду — трагічного досвіду автономного чуття власної гідності. Ця зміна горизонту виявляється поступово, в наслідуванні взірця можна помітити його продуктивну рецепцію, а в самодостатній постаті нового

[1] Отак приховано Ґете, озираючись на Ґретхен, яку він кохав у Франкфурті, вказує на Русо: «Вона побачила в ньому творця свого духовного існування, а він у ній — творіння, що завдячувала свою довершеність не природі, не випадку і не однобічній волі, а волі, спрямованій із двох боків, і цей взаємовплив такий солодкий, що нам не слід дивуватися, коли після старого і після нового Абеляра, з отакої спільної дії двох істот, виникли наймогутніша пристрасть і не менше щастя, ніж нещастя» (SW 10, 207).

твору — його характер відповіді. Але тут аж ніяк не можна відкинути наслідування і продовження, оновлення і ревізію взірця — всього, що відбувається під тиском "anxiety of influence". Ґете знову використав фабулу «Нової Елоїзи», щоб далі розіграти її й довести до кінця в несподіваному напрямі. Якщо в «Новій Елоїзі» все починається *medias in res* [з осередку дії], з учителя, що освідчується в коханні учениці, щоб історія Юлії, цієї нової Елоїзи, сягнула своєї вершини в подоланні любові любов'ю, то для Вертера, цього нового Абеляра, все починається з констеляції, сформованої в Кларансі, з кохання до забороненої жінки, немов щоб далі зобразити те, що могло б розвинутися з пристрасті Сен-Пре, про чий кінець Русо у своєму романі не повідомляє нічого. Лота вперше потрапляє Вертерові на очі вже в тій постаті, в якій Сен-Пре бачить Юлію серед гурту її дітей після довгої розлуки, але в цьому «видовищі, найкращому з усіх», дівчина в білій сукні з рожевими бантами відіграє роль радше заступниці матері, тож постає запитання, наскільки по-іншому Ґете трактував буржуазний інститут шлюбу. В тріадній особистій констеляції замість Вольмара, що діє раціонально й педагогічно, вже Альберт, свідомий свого обов'язку і працьовитий наречений, утілює ідеал батька родини, що здійснює економічну автаркію, але Вертер уже знаходить суворі слова для критики моралі праці буржуазного професійного завзяття, тож тепер слід запитати, чи зображений у творі Русо поділ на природне і соціальне існування Ґете справді розумів уже як страждання від дійсності, для якої характерний поділ праці, й по-новому зобразив їх.

Взірець, що його становила «Нова Елоїза», у «Вертері» скорочений не тільки коштом старої авторитарної родинної структури (несхитному баронові д'Етанжеві тут у символічному стані спокою протиставлений лише овдовілий службовець), а й Клер, жіночого протилежного полюса Юлії, а також лорда Едуарда, помічника, що приходить ззовні. Їхнє місце займають Вертерів приятель Вільгельм, із яким він листується, і — mutatis mutandis — посланник. У ньому виникла потреба, щоб увести Вертера в конфлікт із його буржуазним походженням і «зовні», він править за інстанцію станового суспільства, бо Вертер уник того конфлікту «всередині» — в ідилії Вальгайму. Та якщо освічений дворянин Сен-Пре постає як приятель, що пропонує закоханим далекий притулок і застерігає відкинутого від самогубства й крайньої самотності, неосвічений граф фон К. стає для Вертера зовнішнім стимулом скинути *ярмо* своєї підпорядкованої діяльності (SW 4, 326) і самотньо йти шляхом своєї самореалізації аж до прикрого кінця. На цьому шляху його вже не може супроводити жоден приятель. Замість Вільгельма дедалі більшою мірою постає Боготець, на якого він зважає й від якого вимагає — в образах і порівняннях, які межують із погляду ортодоксії з блюзнірством — безпосередніх відносин блудного сина. Опосередкування відносин із постаттю Бога-отця належить до взірця, поданого в «Новій Елоїзі», але там бракувало провокаційної секуляризації змісту християнської віри, отож навіть тут видається очевидною зміна горизонту.

Вільгельм, спершу повірник, лишається німим для читача, так само як і Лота або Альберт, і це становить вирішальну зміну взірця Русо, перехід від діалогу прихильного спілкування до монологу індивіда, що розкривається тільки собі перед інстанцією свого сумління, ми вже згадували про цього індивіда. Таким чином Ґете оновив взірець «Нової Елоїзи» на німець-

кому ґрунті так, що надав ідеалові *homme sensible* нового змісту й нового носія, пасивного героя замість активного Сен-Пре, що завжди брав гору над Юлією, але й накликав на себе нову небезпеку. Новий зміст чутливого самосприйняття невдовзі постає в новому уявленні про цілісність індивіда; французькому відповіднику в тексті Русо бракує емфатичного значення, що підносить індивіда як «неподільне ціле», тож має постати *caractère* або *génie*, які виражають те, що «природа заклала в людину»[1]. Якщо тепер уже цитоване речення на початку «Вертера»: «Я повернувся до себе, і знайшов цілий світ» (с. 275), нібито обіцяє, що індивід потребував світу суспільства тільки на те, щоб обернутися до нього плечима («Який я радий, що виїхав!» — починає Вертер першого листа) і знайти світ — природне існування Русо — в самому собі, кінець його страждань засвідчує, що довершеність його чуття власної гідності була ілюзією й містила в собі ризик утратити разом із суспільним буттям і його сурогатом — піднесеним до абсолюту, коханим і водночас забороненим іншим — і впевненість у собі (GS, 167, PM(1976), 20). Реконструкцію взірця «Нової Елоїзи» в продуктивній рецепції Ґете можна тільки трохи доповнити докладними завданнями, які у «Вертері» спрямовані в інший бік, змінені або набувають нового значення в новому контексті. На цьому я вже не маю змоги зупинятися[2], і одразу звернуся до питання, як у відповіді Ґете Русо літературне і суспільне сприйняття засвідчують зміну горизонту, яка стосується й інституцій буржуазного суспільства в процесі формування, і його ставлення до природи й суспільства.

«Найбільший докір, який можна було б зробити авторові «Страждань молодого Вертера», — писав Х. Ґарве 1775 р., — полягав би в тому, що автор «мав би зображувати хибні висновки як хибні висновки, хибні уявлення як хибні, несправжні причини як несправжні, а дії, породжені ними, — як справді негідні» (PM, 153). До закиду, що саме цього не зроблено, зверталася критика всіх німецьких просвітників від Лесінга, Кампе, Бодмера, Зульцера аж до Ліхтенберґа і зрештою до Ніколаї, що скористався нею для свого спростовування. Коли перечитати сьогодні цю критику, докір Ґарве видається не менш дивним, ніж висока оцінка, яку всі названі критики давали химерним «Утіхам молодого Вертера». Адже для нас давно вже стала зрозумілою річчю протилежна позиція: «Поет... не зобов'язаний завжди давати нам якийсь моральний ідеал», — казав Бланкенбург (PM, 186), а оскільки такий твір, як «Вертер» Ґете, якраз і є продуктом *краси*, позбавленим усякого морального повчання, завдяки своїй імпліцитній *моральності* він повинен і може мати цілком моральний вплив *на серця публіки*, як стверджував Ленц (PM, 218). Своєрідною ри-

---

[1] Див. напр.: OC II, 506: "Chaque homme apporte en naissant un caractère, un génie et des talents qui lui sont propres. Ceux qui sont destinés à vivre dans la simplicité champêtre n'ont pas besoin, pour être hereux, du développement de leurs facultés... Mais dans l'état civil... il importe d'apprendre à tirer des hommes tout ce que la nature leur a donné" [«Кожна людина, народившись, має властиві їй характер, геній і таланти. Ті, кому судилося жити в сільській простоті, не мають потреби, щоб бути щасливими, розвивати свої здібності... Але в цивілізованому стані... важливо навчити кожну людину видобувати все, що дала їй природа»].

[2] До них належать: (інтерпретований вище) канон читання Лоти, що відповідає Юліїній пробі ніґтем доброї літератури, «улюблені місця» Вертера, що постають замість "asiles" у «Н. Е.» (Л. Тенц докладно інтерпретував цей взірець, див. LT, 412 seq.), трагічна любовна оповідка сільського хлопця з її дзеркальною функцією, яка мала свого сентиментального відповідника в історії Клод Анет.

сою першої рецепції «Вертера» є те, що безперечно саме просвітник вважав публіку за вкрай незрілу й нездатну збагнути мораль твору без *невеличкої холодної післямови*, і навпаки, апологети твору разом із Бланкенбургом заявляли, що «ми завжди після читання «Страждань молодого Вертера» ставали морально кращими, ніж після всіх досліджень, чи добре поводився Вертер» (РМ, 189), хоча скандальна поява «Вертерової лихоманки» спростовувала правдивість тверджень, ніби «чутливість — найшляхетніший подарунок обачності» (РМ, 188). Ця парадоксальна для обох сторін ситуація становить мить народження естетичної автономії, якої вимагали для «Вертера» і з якою Ґете по-своєму реалізував постулат Русо, що відтепер завдання поезії як антифікції полягає в проясненні ілюзійної картини панівного суспільства і в прокладанні справжнього шляху сприйняття й самореалізації людської натури.

Проголошена вустами Русо інверсія традиційних відносин фікції і реальності відбулася, власне, тільки у «Вертері». Піднесена безпосередність *writing to the moment* [актуального письма], що в монолозі знову засвоєної епістолярної форми, у відмові від будь-яких моральних коментарів і здебільшого тільки в підпороговій критиці суспільства вимагала вже зрілого читача, здатного до емпатичного читання і спроможного сформувати завдяки йому власне естетичне й моральне судження. Тільки Ґете замінив ще патетично піднесену і риторично опосередковану «мову серця», це послідовне розгортання почуттів ("le sentiment y est; il se communique au cœur par degrés" [«тут є почуття, воно передається серцю поступово»], ОС II, 18) і контрастний із ним моральний дискурс роману Русо новоствореним стилем самовираження, коли його суб'єкт у спонтанних порухах своєї душі здається, немов зловив їх теперішньої, минущої миті. З цієї фікції *bis dato* [доти] ще не баченої безпосередності, що, здається, не лишає «ніякої відмінності між поетичним і реальним» (SW 10, 641), якраз і походить чар автентичності, що для наївного читача поширюється й на об'єктивний світ, бо в листуванні між «внутрішнім» і «зовнішнім» стає для нас очевидною сцена історії Вертера. Навіть критичний читач Ґете дивувався «живій силі, яка супроводить мистецтво його опису»; Мерк зрозумів її як нове джерело поезії, що має правити за взірець усім прийдешнім поетам, щоб ніхто «не наважувався поетично описувати чи зображувати що-небудь, чиєї справжньої присутності не побачили деколи у якомусь несхитному пункті природи, чи то зовні від нас, чи то в нас» (РМ. 198). Що то було — якщо вдатися до слів Томаса Мана — «небезпечне мистецтво, яке надавало дійсному поетичної постаті, а на вигадане ставило печать дійсного»[1], *nolens volens* зрозумів і сам Ґете, коли додав до другого видання засторогу: «Тому будь чоловіком і не наслідуй мене». Небезпечний елемент книжки — її чар — не досить пояснено відмовою від зверхнього вказування пальцем, мовляв, *fabula docet* [байка вчить].

Звичайно, молодий Ґете зробив сміливий крок, зрікшись будь-яких моральних коментарів, що у XVIII ст. аж ніяк не свідчили про відсталість, бо були зброєю просвітника, який публічно утверджував автономію буржуазної моралі. Моральні поради й повчальні екскурси Русо, які трохи заважають сучасному читачеві, засвідчували його сучасникам нову

[1] Lotte im Weimar. — Розд. 3 (ці слова вкладені у вуста доктору Римерові).

просвітницьку функцію *movere et docere* [вести і повчати], звільняти моральне від пов'язаності з оповіддю[1] й підносити літературу до трибуналу морального законодавства. На відміну від цього крок до естетичної автономії на порозі між французьким Просвітництвом і німецьким ідеалізмом звільняв освіченого читача й від опіки з боку просвітника: адже від читача вимагають, щоб він тепер через естетичне розуміння сам дійшов до морального судження. У випадку «Вертера» це сподівання стало реальним для невеличкої групи читачів, представниками якої є Мерк, Бланкенбург і Ленц. Широкий читацький загал, що, прагнучи досягти виховної мети, інтенсивно раз по раз перечитував роман, мимохіть доходив до ототожнення літератури з життям, а то й до безпосереднього «наслідування»[2], й виводив провідника німецького Просвітництва на площину, де чарівливості тексту був протиставлений у критичній або сатиричній рецепції протилежний заклик до розуму і норм буржуазного існування. Оскільки «Вертер» містить свою мораль тільки для нечисленних, а більшість узагалі її не помічають, чар його автентичності — його апелятивної структури, яка не дає змоги розрізняти вигадане і реальне, — повинен мати ще глибші причини. В іншому місці я вже пропонував (див. I B, 2) пояснювати цей чар своєрідною структурою уявного, що в успішній поетичній фікції може покликатися на довершене як на інстанцію високої вірогідності. Коли «Вертер» Ґете уперше и без моралізаторського вказування пальцем дав змогу зрозуміти, «як може почуватися людина, що вирішила скинути загалом такий приємний тягар життя» (с. 310), і у вільному від моралі зображенні все-таки, хоч і без наміру, пояснив Вертерове «хворобливе прагнення смерті», це свідчило про мимовільний зворотний вплив уявного. Довершеність і переконлива сила опису мимоволі призводять до ідеалізації страждань Вертера, які породжують ілюзію, ніби отак довершено зображений і сам по собі має бути довершеним, тож разом із ним, за словами Лесінґа, «добре й те, що ми так ревно виявляємо нашу участь» (РМ, 160).

Нерозуміння читача, який *поетичну красу* безпосередньо вважав *за моральну*, було не єдиною ціною, що її у випадку «Вертера» довелося заплатити за крок до естетичної автономії. Адже з появою неузгодженості між наміром і впливом автономного мистецтва з'являється й розколина між автором і публікою, яку помітив і сам Ґете, ретроспективно оцінюючи вплив свого «Вертера», й нарікав на неї (SW 10, 648). Ця нова розколина, як довели недавно М. Фонтіус і М. Нойман, — історичний симптом процесу, в якому з часів німецької класики внаслідок усуспільнення мистецтва сфери виробництва і рецепції розділилися і між ними поступово сформувалася третя сфера, — сфера літературного обігу і анонімного літературного ринку, — що радикально змінила комунікативні відносини між автором, твором і публікою. Отож наслідком реалізації естетичної автономії, яка визволила авторів від залежності від меценатів і водночас

---

[1] Див.: *S. Yagolom.* Du non-littéraire au littéraire // Poétique. — T. 44. — 1980. — C. 406—412, у даному разі с. 415.

[2] Про це свідчить принаймні витяг з одного листа Д. Гартмана до Лафатера: «Я читав із нею «Страждання Вертера». Я проковтнув її 10 разів. Книжка має стати моїм другом», а також: Лафатере, подумай, якби моя доля була подібна до долі Вертера... Я б ходив на прогулянки замість Вертера, їздив би цілісінькі ночі в санях, якими сам і керував би, по полю. А тепер я ладен умерти за Ґете» (РМ, 196).

із вільними твором породила й вільного читача, невдовзі стало й те, що вже незалежне мистецтво потрапило в нову економічну та ідеологічну залежність, яка визначає його долю аж до наших днів: «Відокремлення суспільного від естетичного, корисного від прекрасного, споживчої вартості від собівартості... ці та інші суперечності... можна тут вивчити в їхньому джерелі»[1].

«Роман — повсякденний харч читацького світу, йому підходить кожен шлунок, він не визнає ніяких станових відмінностей» (GJ, 82). Саме так один сучасник ще тоді оцінював підривну дію хвилі сентиментальних романів. Станові відмінності, що, здається, вже зникли в загальному читацькому світі, на горизонті реальності, збудованому романічною вигадкою, тим часом зберігалися й далі з такою безперечністю, що, озираючись назад, можна лише дивуватись, як сучасники могли сприймати «Нову Елоїзу» за маяк визволення від кайданів традиції (Гете; SW 10, 660), від "petits lois despotiques des misérables sociétés" [«дрібних деспотичних законів жалюгідних суспільств»], (Mercier; DM, 254). Дії обох закоханих натрапляли в усіх напрямах на зовнішній опір умовностей, на які вони могли лише нарікати, проте не могли подолати його, і цей новий взірець, правлячи за приклад, породив ще в Русо поворот до інстанції внутрішньої свободи, до вільного «голосу сумління», до природного закону «морального чуття» і прозорості співчуття, — інстанції в приватному просторі, яка спонукала сподіватися, що на лагідному законі чутливості можна заснувати якусь нову форму суспільства. Цей намір Русо не перейняли читачі «Бурі й натиску», що вбачали в Сен-Пре предтечу боротьби за право на самовизначення, честь та рівність і надто шанували слова лорда Бомстонза, що так переконливо й неспростовно, на думку розважливих, боровся з упередженнями обмеженого сільського дворянина, так неприйнятно, на думку батька Юлії, і зрештою з такими згубними наслідками для її нареченого з іншого стану (I, LXII). Отже, не Сен-Пре, підпорядкований хатній учитель, а добре вихована донька барона д'Етанжа вивела становий конфлікт на не менш високий соціальний рівень.

Зображена в творі Русо високопатетична сцена конфлікту між батьком і донькою, який скінчився покорою Юлії та її згодою на шлюб із нелюбом Вольмаром, роздратувала його емансипованих читачів. «Мушу признатися, — писала Альбертина фон Грюн Меркові, — що ніколи жодна закохана мовою свого серця не породжувала стільки заздрості в мені, як вона, і ще ніколи жодна дівчина не була такою згубною в своїх діях, як ця Юлія. Ні, я б ніколи не могла так поводитись. Це означає, що свій спокій вона цінувала більше, ніж щастя свого коханого... Мій батько благає коло моїх ніг? Яка несказанна злиденність! Мій батько? Так, я б чинила опір» (ES, 128). Те, що обурювало цю читачку як повернення, якому важко йняти віру, до умовностей станового суспільства, Лесінг, дарма що він сам обстоював ідею природної рівності, уславив як найвидатнішу сцену «Нової Елоїзи», яку тієї пори він загалом цінував дуже мало. «Вона належить Русо. Я й сам не знаю, яке обурення домішується до сприйняття

[1] *M. Fontius*. Productivkraftentfaltung und Autonomie der Kunst // Literatur im Epochenumbruch, ред. *G. Klotz* та ін. — Berlin — Weimar, 1977.— С. 409—521; *M. Naumann*. Das Dilemma der "Rezeptionsästhetik // Teorijska istrazivania. — I. — Beograd, 1980. — С. 16 seq.

патетичного, коли ми бачимо, як батько навколішки благає про щось свою доньку». Обурення, причин якого Лесінг не з'ясовує, вказує на дилему, лише названу, але не розв'язану в романі Русо. Владне батькове слово вражає Юлію зі сфери сентиментальної гармонії, в якій, як їй здавалося, вона жила в лоні своєї родини: "Les soins d'une tendre mère, d'un père, don't vous êtes l'unique espoir; l'amitié d'une cousine... une ville entière fière de vous avoir vue naître: tout occupe et partage votre sensibilité" [«Піклування ніжної матері, батька, бо ви для них — єдина надія; приязнь кузини... гордість усього міста, що ви народилися: все займає і поділяє вашу чутливість»], (*OC* II, 73). У своїй першій реакції вона не шкодує суворих слів на адресу свого "père barbare et dénaturé" [«звиродніло батька-варвара»], що продав її, «мов товар, мов рабиню» (с. 94). Коли Юлія зрештою погоджується вийти заміж за батькового приятеля, її покора — саме тут криється найвластивіший винахід Русо — передує покорі іншого. Той самий авторитарний батько, що в своєму гніві піддався пориву нещадно покарати дорослу доньку, тож мати була навіть змушена втрутитись, признається потім у своїй ганьбі, але не словами, а жестами, садить доньку собі на коліна, пестить її й домішує свої сльози до її сліз (I, IXIII). "Ici finit le triomphe de la colère et commença celui de la nature" [«Тут закінчився тріумф люті й почався тріумф природи»] — але почався тут тріумф сентиментальності, що, на думку Русо, здатна змінити всі соціальні позиції: батько змушений звертатися до серця доньки, аби заручитися її згодою, донька зрікається права свого серця, щоб знову відновити природну гармонію родини, яка відтепер має існувати в новій формі — як громада прекрасних душ. Але нова громада вже не може бути давньою родиною барона д'Етанжа. Після відмови від феодального батьківського авторитету вона потребує нового батька, що запровадить у нову спільну родину доти порізнених коханих. Це Вольмар, що в ньому Юлія — саме так я інтерпретую латентний сенс цієї відомої сцени — шукає (отже, в своєму чоловікові) нового батьківського авторитету, якому припадає завдання примиряти чесноту і пристрасть, заповідь розуму і право серця — в отій "douce égalité", що панує в авторкійному родинному колі Кларансу й має відновити "ordre da la nature" [«природний порядок»] (OC II, 608).

Утопічний характер цього розв'язку, яким Русо прагне усунути конфлікт індивідів у вільній від панування товариськості нової родини — зародку зароджуваного буржуазного суспільства, — стає відчутним у суперечностях, притаманних ролі Вольмара, у способі життя, характерному для його автаркійного хатнього господарства, і в релігійній легітимації, суперечностях, що їх тільки на превелику силу можна приховати в «ідилії Кларансу». Вольмар, що надав собі виняткових прав як чоловік і уклав договір про *ménage à trois*, здається, сподіваючись, "qu'il n'y a rien de bien qu'on n'obtînt des belles âmes avec de la confiance et de la franchise" [«немає такого добра, якого не створили б прекрасні душі, наділені довірою та щирістю»], (IV, XII), насправді є «освіченим деспотом», що проголошений принцип безумовної справедливості потай підточує своєю педагогічною стратегією, щоб забезпечити «зцілення» закоханої. Він нишком дізнався про листи її замовчаного першого кохання й не сахається перед «осквернення» спогадів, що для закоханих святі, мов перший поцілунок у переліску ("Julie, ne craignez plus cet asile, il vient d'être profané" [«Юліє, не бійтеся цього притулку, він уже осквернений»], *OC* II, 496), і змушує

їх до щоразу нових випробувань чесноти, які відповідно до гомеопатичного рецепту мають роздмухати їхнє кохання, щоб воно очистилось до дружби[1]. "Goût d'ordre" [«любов до порядку»], що тільки її й визнає як єдиний принцип дій «добрий атеїст» (с. 490), запроваджує у виховання те саме, що створила Юлія у своєму новому садку — Елізіумі Кларанської ідилії: витвір довершеного мистецтва, що пробуджує видиво довершеної природи (JS, 136). Тільки у виховній праці ціна цього заходу постає виразніше, бо, по суті, є не чим іншим, як принципом, відверто проголошеним у «Суспільному договорі»: "Il faut forcer les hommes d'être libre" [«Треба примусити людей бути вільними»].

Нове колективне утворення, яке засновує в Кларансі цей схожий на Бога батько родини[2] опиняється в аналогічній суперечності природного і суспільного існування. Вольмарова реформа — як довели в докладному аналізі Ж. Старобінскі і Л. Ґосман,[3] з її патріархальністю опиняється далеко позаду тогочасного розвитку мануфактурного виробництва і форм обміну буржуазної економіки. Економічна реалізація моральної автаркії призводить зрештою лише до «сентиментальної Робінзонади» (JS, 135) в якій проголошена демократична "douce égalité" така непомітна на тлі фактичної соціально-економічної нерівності панів і слуг, як святковість неділі позаду складних завдань робочого дня: якщо людина працює тільки на те, щоб насолоджуватися (ОС II, 470), треба все-таки працювати, щоб мати змогу насолоджуватися.

Латентна головна суперечність «Нової Елоїзи» не останньою мірою пов'язана і з претензією на емансипацію релігійного чуття. Хоч як сміливо міг звучати принцип реформи, що його випробовувала Юлія в релігійному навчанні своєї дитини, і хоч яким скандальним виявилося для ортодоксії, що в романі Русо тільки атеїст Вольмар міг відповідати ідеалові мудрого і доброго чоловіка, Юліїна спроба дотримуватися тільки «закону серця» й надолужити «похибку» своєї першої пристрасті чеснотою дружини й матері, від самого початку перебуває під впливом християнської догми про гріх, милосердя і спасіння, від авторитетного впливу якої вона, власне, й прагне виправдати працю свого самоспасіння. Оскільки перший акт своєї самореалізації — вільний вибір і першу реалізацію свого кохання до Сен-Пре — вона всякчас характеризує (дратуючи сучасного читача)

---

[1] "Qu'ils brûlent plus ardemment que jamais l'un pour l'autre, et qu'il ne règne plus enre eux qu'un honnête attachement; qu'ils soient toujours amants et ne soient plus qu'amis" [«Нехай їх палять палкіші взаємні почуття, ніж будь-коли давніше, нехай панує поміж ними тільки чесна прив'язаність, нехай вони завжди будуть закохані, а далі будуть тільки друзями»] (с. 508).

[2] "Un père de famille qui se plaît dans sa maison a pour prix des soins continuels qu'il s'y donne la continuelle jouïssance es plus doux sentiments de la nature. Seul entre tous les mortels, il est maître de sa propre félicité, parce qu'il est heureux comme Dieu même, sans rien désirer de plus que ce dont il jouït" [Батько родини, якому подобається в його домі, отримує за ненастанну турботу про нього неминущу радість і найкращі природні почування. Єдиний серед смертних, він — він господар власного щастя, бо щасливий, наче сам Бог, і не бажає нічого, крім того, чим він тішиться»], (ОС II, 466). З приводу цієї найвищої честі, якої коли-небудь надавали батькові буржуазної родини, Старобінскі зауважує: "L'athée Wolmar ne refuse de croire en un Dieu personnel que pour s'en faire son successeur sur la terre" [«Атеїст Вольмар відмовляється вірити в особистого Бога тільки на те, щоб зробитися на землі його наступником»], (JS, 139).

[3] JS, 116—137; LG, 259—267.

як "ma faute" [«моя провина»][1], ця не подолана в душі залежність від догми «грішної людини» — досить дивно — якраз і розсварила Русо з християнською ортодоксією. Останній акт життя Юлії — признання, що її зовні вдала реформа в душі виявилася тривалою, насилу підтримуваною ілюзією, тож аж ніяк не є реалізацією автономії суб'єкта, що повернувся до себе, а становить заперечення суб'єкта задля парадоксального порятунку його «чесноти»: підпорядкування волі відсутнього третього, найвищого отця, що тепер в останній тріадній громаді має посісти місце Вольмара, щоб у присутності цього отця ще можна було реалізувати довічне щастя обох закоханих, у якому відмовляли на землі через чесноту. Цей розв'язок у потойбіччі, коли треба зректися Вольмара, а «суспільний договір» Кларансу має розпастися (JS, 148), своєю суперечністю роздратував навіть великого шанувальника Русо. «В характері Вольмара, — писав Й. Ґ. Гаман Й. Ґ. Ліннеру, — криється піднесений комізм, який був здатний зобразити тільки Русо. Спокійний, мудрий, чесний чоловік без Бога в серці... Юлія, ставши дружиною, згадує на смертному одрі тільки безглузді випадки, що їх тільки Вольмар міг вважати за гідні згадки і що могли зворушити тільки холодний мозок» (7 листопада 1761 р.). Русо був не здатний діалектично розв'язати антиномії природного і суспільного існування, чуття і розуму, самовизначення і моралі. Не здатний був і молодий Ґете, до чиєї відповіді ми тепер повертаємося.

З формального новаторства «Вертера» Ґете, що діалогічний принцип епістолярного роману звів до монологу в листах, «належну відповідь на які ми вже не здатні уявити собі» (GM, 197), й цілковито зрікся морального коментарю, випливає не тільки постулат естетичної незалежності твору і читача. Запроваджена таким чином зміна горизонту відкрила водночас нове сприйняття і легітимацію індивідуальності: повертаючись до себе самої, *homme sensible* повинна віднайти втрачену єдність *homme naturel*, відновити у своєму внутрішньому світі зовнішній, до якого повернулися плечима, і то відновити в його *власній формі*[2]. Тож у відповіді Ґете Русо естетична незалежність одразу стає потрібна для літературного відкриття незалежного індивіда і провіщає його появу. Відступ у внутрішній світ чуття власної гідності міг бути наслідком давнішої думки Ґете про обмежені можливості вдаватися на німецькому ґрунті до «значущих дій» із «єдиною перспективою бути змушеним дотримуватися млявого, бездуховного буржуазного життя» (SW 10, 637). Але все-таки у «Вертері» Ґете суспільна критика русоїзму не зникла. Новий культ внутрішнього світу лишається — як наголосив В. Лепеніс — зорієнтованим на зовнішній щодо суспільства і спрямований проти нього взірець природи:

---

[1] Уже в першому листі Юлія згадує про «падіння» Єви: "Ah! le premier pas, qui coûte le plus, était celui qu'il ne fallait pas faire... Va, je vois trop, je sens trop où mène la première faute" [«Ох, перший крок, що має найвищу ціну, був тим, якого не слід було робити... Іди, я надто добре бачу, я надто добре відчуваю, куди веде перша провина»], (с. 40), і ще виразніше в листі I, XXIX: "L'univers entier ne me reproche-t-il pas ma faute?" [«Хіба весь світ не дорікає мені моєю провиною?»]

[2] Я маю тут на увазі один лист Ґете до Якобі від 1774 р.: «Бачиш, любий, як усе-таки початком і кінцем усякого писання є (!) відтворення світу навколо мене через внутрішній світ, що все пакує, зв'язує, перетворює, сплітає і у власній формі та манері знову ставить перед нами» (HW, 239).

повернення до природи створює дистанцію, яка передусім і дає змогу самотньому в його меланхолії критикувати вже відчужений від нього стан суспільства (WL, 74)[1]. В цій критиці Ґете висловив ще гостріший, ніж Русо, осуд інституцій навколишнього світу: конфлікт між станами у «Вертері» став уже конфліктом із самими ідеалами буржуазного суспільства, з нормами буржуазної родини і з духом буржуазної праці, християнській ортодоксії був кинутий виклик найпослідовнішою формою самоспасіння — самогубством, а внаслідок трагічного кінця вже проголошений ідеал самореалізації призвів до апорії «хвороби до смерті».

Вертера годі було сприймати за провісника боротьби проти станового суспільства і абсолютизму, бо тепер існувало тільки зароджуване буржуазне суспільство — стан, з якого походив і він сам, — на «фатальні обставини» якого він нарікає, і це випливає з епізодичного характеру інциденту в шляхетному світі, де остаточно зазнає невдачі спроба Вертера вдатися до «діяльності» (с. 326). Образа за столом посланника, що зникає для Вертера немов у гомерівському образі гармонії царя і свинопаса, для тогочасної рецепції навряд чи відігравала якусь роль: мені видається лише симптоматичним, що ще 1813 р. один з найвідоміших читачів — Наполеон — у розмові в Ерфурті дорікав за «змішування мотивів ображеного честолюбства з мотивами палкого кохання» (KR, 138), і тільки Гайне вважав, що епізод образи в шляхетному суспільстві, який доти навряд чи й помічали, «безперечно важливіший» за «увесь ефект пістольного пострілу» (KH, 18). Справжньою провокацією для сучасників був не епізодичний протест проти станової зарозумілості, а обурення, втілене від початку до кінця в долі Вертера, висловлене в ім'я природи і спрямоване проти життєвого ідеалу та відчуженої дійсності буржуазного світу *in toto* [в сукупності]. «Самотня, тиха, спокійна природа, — так завершує свою критику Х. Ґарве, — видається йому набагато шляхетнішою і величнішою. Тож уся чутливість його серця була спрямована на ненависть до людської любові, якою ми її знаємо тепер, і на любов лише до існування природи, з якою ми, здається, поєднуємось у смерті» (PM, 152). А коли цей самотній апостол природи і ворог людського суспільства знаходить одну людину (а то й ні), яку вважає за гідну своєї поваги й любові, то «навалює на неї в своїй уяві всю довершеність, у якій відмовляє іншим людям» (там само).

Захисники Вертера не можуть покликатися на жодну нову спільноту «прекрасних душ» на кшталт тієї, яку створив Вольмар, цей новий батько, задля спасіння закоханих. Омріяна буржуазна мала родина, що тієї пори замінила «великий дім» і *patria potestas* [батьківську владу] феодальної родини життєвою формою сентиментальних стосунків між батьками-матерями і дітьми, міститься радше в належному Ніколаї перекрученні — «Втіхах молодого Вертера», та аж ніяк не у Вертерових «Стражданнях»! Про те, на якій відстані перебуває від Вертера родина як моральний інститут, дарма що шлюб іншого для нього непорушний і дедалі більшою мірою стає зовнішньою причиною його страждань, провокаційно гостро висловився Ленц: «Чоловік ніде не має такої певної запоруки своєї честі, як у найніжнішому почутті своєї дружини до того, що шляхетне й неоці-

[1] WL, 74; Ці слова спрямовані проти Р. Меєр-Калькуса, що позбавляє Вертерів «нарцисизм» його суспільно-історичного значення і стверджує: «Вертерів нарцисизм має необхідний корелят: дійсність замість бути віддаленим полюсом для витворів праці і пристрасті стала фантомом» (RM, 97).

ненне. Якась Лота, що може поставити і обожнювати своє немовля поряд із якимсь Вертером, ніколи не заслуговує бути пов'язаною з Вертером» (РМ, 223). Про це свідчить — як дивитися з позиції Русо — почасти змінена, а почасти збережена констеляція родини Лоти, до якої Вертер входить як чужий, бо Альберта вже охарактеризовано як нареченого. Найбільше упадає у вічі відсутність батьківської ролі: князь-урядовець *уже не* сприймає її, бо йому після смерті дружини «важко перебувати в установі» (с. 274). Альберт, тільки-но заручений, *ще не* батько, перебуває на одному рівні з Лотою і Вертером, тобто не має жодної риси, завдяки яким Вольмарові судився батьківський авторитет. Роль матері не менш непевна, бо її представляє тільки Лота. Щоправда, Лота в цій ролі постає, власне, перед умирущою матір'ю, що радить їй як майбутнього чоловіка «чесного Альберта» (с. 321). Р. Меєр-Калькус поставив цю вступну сцену в центрі інтерпретації, згідно з якою Лота внаслідок останнього розпорядження матері звільнилася від давньої, патріархальної претензії на кохання, від якої й далі страждала донька в буржуазних драмах (RM, 109). Тут ідеться про «специфічно матріархальне «олюднення» за умов патріархальної родини», яке давало змогу пояснити й патологічний характер страждань Вертера «невдачами юності, якій не пощастило «емансипуватися» від родинного простору» (RM, 78). Це твердження дає змогу вбачати в пошуках у другій книжці відсутнього батька причину страждань Вертера, а його прагнення смерті розуміти як «вимогу реінтеграції в родинний союз навіть по той бік смерті» (RM, 78). Хоч як переконала мене ця інтерпретація другої книги, мені все-таки видається сумнівним, чи могла Лота для Вертера в першій книзі втілювати «просто образ матері». Чи не можна було б прагнення абсолютної родини пояснити тим, що Лота як протилежний образ природи, здається, обіцяла Вертерові реалізацію, в якій йому відмовила родина як буржуазна інституція?

Якщо Вертер на початку ще вірить, що, можливо, він знайде своє щастя як «член найдостойнішої родини» (с. 306), не слід недобачати, що Лота як центр цієї ілюзії спершу постає перед ним у гермафродитній постаті дівчинки і жінки, що може як сестра грати роль матері, не конче маючи бути матір'ю. Хіба чар цієї появи не полягає саме в цьому? Хіба не полягає він в уявленні Вертера, ніби він може стати одним з друзів цієї люб'язної родини, не будучи обтяжений її обов'язками і не підпорядкований природним інстинктам? Адже й сам Ґете ретроспективно так охарактеризував ауру, створювану «родиною» Лоти в уявному просторі між умовністю і природою: «Так, якщо вже приємно дивитись, як батькомати всякчас ревно піклуються про свою дитину, ще гарнішу картину ми бачимо тоді, коли так піклуються одне про одного брати і сестри. В першому випадку ми більше віримо природному інстинктові та буржуазному походженню, в другому — добачаємо вибір і вільний душевний порив» (SW 10, 594). Ця ілюзія у Вертера скінчилася дуже швидко не тільки тому, що його місце в такій достойній родині[1] вимагало б, як і від Сен-Пре, зректися дружини іншого, дарма що, здається, тільки її кохання у відпо-

[1] На цьому місці виразно наголошено в самому тексті цитати: «Я тут як свій у цій найдостойнішій родині, старий любить мене, як сина, діти — як батька, і Лоті я подобаюсь... Альберт, добра душа... оточує мене щирою приязню» (с. 306). Побіжна згадка про Лоту — признання в тому, про що не можна говорити, і ця ілюзія одразу зникає: «...любить і Лота, мов свого чоловіка».

від ґарантувало зцілення його душі. Інтимна громада буржуазної малої родини тому не може лишитися фантазією для Вертера, що її поділений між любов'ю і працею спосіб життя він відкидає *in toto*.

Подана Ґете критика «згубних буржуазних обставин» своєї теперішності далеко виходить за межі критики цивілізації з боку Русо і водночас — на диво пророка — за межі горизонту сподівань своїх сучасників, бо в поділі праці він вбачає головний принцип тільки-но зароджуваної буржуазної економіки й нарікає на нього як на властиве лихо відчуженого існування в буржуазному суспільстві. Русоїстські страждання, породжені роздвоєнням людини і громадянина, природного і суспільного існування, стали, власне, сприйняттям відчуження, коли праця, що в ній людина, як їй здається, створює свій світ, своїми результатами знищує призначення людини для свободи: «Люди скрізь однакові. Більшість їх майже весь час працює, щоб прожити, а як залишається вільна хвилинка, то вони її так бояться, що беруться за все, аби її швидше згаяти. О доле людська!» (с. 272). Сприйняття, яке Ґете тут уперше зображує опукло, а в дальших листах Вертера різнобічно висвітлює, не випадково є вихідним пунктом найновішої, нормотворчої конкретизації в історії рецепції: «Нових страждань молодого Вертера», які написав Пленцдорф[1]. Саме це сприйняття найвиразніше позначає зміну горизонту, яка відбулася між Русо і Ґете.

Якщо Русо свою критику суспільства спрямовує проти народжуваного буржуазного суспільства, а надто «проти зародкового капіталізму, бо він руйнував давніші форми селянсько-дрібнобуржуазних громад»[2], вихований кальвінізмом дух праці лишається при цьому непорушним: у патріархальній економіці Кларансу можна працювати, щоб насолоджуватися, наче вже не існує фактично збереженої експлуатації хатніх слуг! Натомість в ідилії Вальгайму тільки Лота репрезентує для бездіяльного Вертера «радісну життєдіяльність» (SW 10, 593) невідчуженої праці, бо Альберт поділяв розрив між тягарем справ і свободою приватного життя, між денною працею і «годинами відпочинку» (с. 277), між «зношуванням» задля іншого і власними потребами (с. 303), поділяв розумно впорядковане життя роботящого буржуа. Сучасники Ґете вочевидь ще не збагнули, що сатиричні тиради Вертера проти нового погляду на буржуазну роботящість були породжені в *circulus vitiosus* поділу праці і відчуження. Оскільки обурення з'явилося не одразу з аргументом Ніколаї, що тут індивід «користався благами суспільства», а отже, «має обов'язки» перед ним (GJ, 97), можна разом із Х. Ґарве серйозно сприймати досвід «нашої обмеженості», а саме: «завжди крутитись у тому самому вузькому колі», щоб потім протиставити йому аргумент, що треба таки дякувати творцеві, «що він мені сам інколи дає досить клопоту і свободи духу, щоб судити про свої почуття не гірше, ніж про інші речі» (PV, 148—150). На запитання, яке полишив Русо, як можна було б роздвоєнню на громадянське і соціальне існування за охарактеризованих у творі Ґете умов «дійсності, для якої характерний поділ праці, знову протиставити неподілену людину»[3],

---

[1] *Див.* III B, 3.

[2] *I. Fetscher.* Rousseaus politische Philosophie. — Frankfurt. — 1975. — C. 15—19.

[3] У цьому Ґайнц Шлафер (*H.* Schlaffer. — 1973. — C. 45) добачав дилему (яка історично йде від Русо), що її намагався розв'язати у своєму виховному романі Жан-Поль, коли «на буржуазну форму господарювання відповів ідеалом аристократичного існування».

не відповідали покликанням на *свободу духу* і навіть не розглядали його з позиції цієї свободи.

Власної відповіді Ґете у «Вертері» ще немає. Замість сподіваної відповіді доля Вертера засвідчує, що надія, мовляв, самотній індивід міг би, немов поза плечима суспільства, знову знайти в природі втрачену єдність і самореалізуватися в автономії чуття власної гідності, була приречена стати марною. А втім, уже у «Вертері» є знак розв'язку, до якого згодом спробує вдатися виховний роман. Саме «радісної життєдіяльності» Лоти стосується те, що відкрив Гайнц Шлафер у ролі жінки у вірші Ґете «Наречений»: «Діяльна тільки у вузькому колі дому, немов вільна від відчуженої праці, вона, здається, провадить те естетичне існування... в якому відмовлено чоловікові»[1]. Натомість «Вільгельма Майстра» можна інтерпретувати як спробу Ґете розв'язати проблему Русо й для чоловіка — через кружний шлях естетичної освіти, яка має перетворити його в неподілену людину.

Зміну горизонту сприйняття життєвого досвіду від «Нової Елоїзи» до «Страждань молодого Вертера», які ніби продовжують перший роман, можна не останньою чергою охарактеризувати точніше в подвійному аспекті природи і релігії. Якщо запитати, на що міг дивитися Ґете, коли зауважив, «чого йому коштувало» стати проти Русо «на власні ноги у справжніх відносинах з природою», передусім слід подумати про те, що він ще в рецензії 1772 р. на Зульцера заперечував оптимізм Русо, мовляв, усе «добре в плані природи», а її діти ненастанно готують своїй щедрій на любов матері-природі тісно поєднані насильство і «біль та лихо» (SW 13, 28). Оссіанівські природні сцени та їхній динамічний пантеїзм у другій частині «Вертера» стоять геть далеко від піднесеного гірського світу і деїзму, характерному для відчуття природи в Русо[2]. Це твердження слушне і про сентиментальну психологію. Навіть якщо в романі Русо нерідко йдеться про неусвідомлене людської природи, виявлене тільки нещадним самовикриттям у «Сповіді», роман Ґете пориває з моралізмом, властивим «сентиментальній людськості», бо ж він описує Вертерову «хворобу до смерті» як природний, доступний очам процес до фатального кінця. Тут відбувається — як сформулював П. Мог, доповнивши О. Маркварда — «найрадикальніша психічна трансформація сторіччя: пригнічена цивілізацією природа повертається як неусвідомлене, і то в подвійному значенні: як вивільнення згніченого кращого, а водночас і як небезпечна регресія та деструкція» (1976, 3). В цьому процесі Лота постає перед Вертером у послідовності постатей, що й сама перебуває в амбівалентності повернення до природи і повернення природи: як передчуття коханої в поєднанні з травневим ландшафтом (с. 270); як образ, протиставлений природі, який відповідає та обіцяє, що «внутрішнє цілком підноситься до цілого й сумління»[3] під час першої зустрічі; як недозволена протилежність реалізації любові, в якій йому відмовив інститут шлюбу після появи

---

[1] *Schlaffer.* — 1973. — С. 66.

[2] Твердження, спрямоване проти Шефлера, що казав: «Оссіан — велика Біблія пантеїзму на диво русоїстського забарвлення» (HS, 164).

[3] Тут я переймаю інтерпретацію П. Мога, що в праці «Вінкельман і його сторіччя» (SW 13, 415 seq.) описує піднесення власного Я, якого зазнає Вертер завдяки Лоті, покликаючись на належне Ґете пояснення симпатичного співіснування (PM, 1976, 125).

Альберта; зрештою, як янгол смерті, що подає йому з пістолем Альберта «холодний, страхітливий келих»[1]. Але тією мірою, якою природна сила пристрасті до його неможливого кохання підноситься до «хвороби до смерті», в сакральних картинах історії його пристрасті повертається згнічений авторитет батька. Це остання інстанція, якій він довіряється, коли наважується на крайній крок самоспасіння. Тільки він ще може приховувати надію, про яку ми знаємо ще з останнього листа Юлії: «І ти з цієї хвилини моя, моя, о Лотто! Я йду перший! Йду до мого отця, до твого отця! Я виллю йому всі мої жалі, і він потішить мене, поки не прийдеш ти, і я полину тобі назустріч, візьму тебе в обійми і навіки залишусь з тобою перед лицем предвічного!» (С. 375).

Останнє посилання на «Нову Елоїзу» дає змогу побачити й зміну горизонту внаслідок якої цей світський контрафактний варіант *passion Christi* (HS, 165 seq.) неминуче став у Німеччині скандалом і для ортодоксальної, і для раціоналістичної критики. У Франції ортодоксальні душі обурювалися передусім атеїстичним розумом Вольмара і свавільно реформованою вірою Юлії, а не вживанням сакральних, запозичених із Біблії або з християнського ритуалу образів, які Русо міг безтурботно вживати, бо — як зауважив він сам — уже стало звичайною річчю черпати їх для «ентузіазму пристрасті» то з мови побожності, то з мови любовної лірики (ОС II, 15). Для німецького читача, що міг читати «Вертера» як світську контрафактну подобу християнської повчальної книжечки, сакральні образи, подані в послідовному ланцюгу мотивів, викликали в уяві картини *passion Christi* і неминуче — як боялася, на думку Й. М. Ґетце, ортодоксальна критика — зображували цілком світські страждання Вертера у *фальшивому світлі* якщо не *imitatio Christi*[2], то — на сором нашій релігії — виправдання його самогубства через узурпований і надужитий приклад «жертовної смерті» Христа (РМ, 119 seq.). Про глибшу причину скандалу ортодоксальна критика не згадувала, бо вона не пов'язана з прихованою апологією самогубства та його одяганні в секуляризовану християнську мову. Вона полягає радше в тому, що, за словами Г. Шефлера, ця «перша німецька розповідь про пристрасть із пантеїстичним уявленням про Бога... була першою трагедією без провини, без принципу зла» (HS, 181).

Якщо неодмінно прагнути визначити секуляризацію в літературній функції[3], то з позиції Русо «Вертер» Ґете з надбудованою притчею про блудного сина і світською контрафактурою євангелія від Іоанна постає як провокаційна секуляризація історії страждань Христа. Провокаційна передусім у тому, що християнський взірець був узурпований для уявлення про Бога, яке заперечувало Христа як Божого сина і посередника, й давало змогу Вертерові, цьому блудному синові, за покликом батька самому здійснити акт свого спасіння, яке в його «божевіллі» мало бути самопокаранням за свідомо спробуваний *гріх* (с. 375), бо свою єдину кохану він принаймні одного разу всупереч заповіді церкви і всупереч законові суспільства обіймав та цілував. Якщо Ґете послідовно довів «Нову Елоїзу»

---

[1] Подано за Р. Месром-Калькусом; він ще зауважив: екстатична смерть через кохану за часів Ґете була ще літературним новаторством (RM, 134).

[2] Цю інтерпретацію ми бачимо лише в наслідуванні Шефлера, її, наскільки я бачу, ще не було в рецепції сучасників.

[3] Див.: *A. Schöne.* Säkularisation als sprachbildende Kraft. — Göttingen, 1968, надто с. 24 seq., 296 seq.

до кінця, давши Вертерові самому здійснити крок до свого самоспасіння, тим часом як Юлія — вкрай романтично — могла померти «слушної миті», досягши водночас і спасіння, перше ніж її признання мало перетворитись у гріх, Ґете зрештою виходить і за межі взірця Русо, бо кінець «Страждань молодого Вертера» спростовує розв'язок по той бік: «Жорстока, натуралістична сцена смерті, незворушно зареєстроване зображення передсмертного хрипу заперечує всяку метафізичну втіху. Через два століття після появи «Вертера» видається, наче «вночі перед одинадцятою» понесли в могилу не тільки «улюбленця природи», а й надію на природний порятунок від історії та цивілізації» (РМ, 1976, 138).

До цього тлумачення кінця роману, яке запропонував П. Мог і яке, на мою думку, годі перевершити, я можу додати тільки ще одне запитання: як можна пояснити, що і в Русо, і в Ґете доля *homme sensible* — покликаного до автономії індивіда, що пережив суперечність природи і цивілізації як властиве лихо свого відчуження, — не тільки починається омріяним поверненням до природи і закінчується небажаним поверненням природи, а й водночас — зазнаючи процесу емансипації — знову ввела до гри християнські догми про гріх, виправдання і милосердя? Якщо не приписувати одразу цей дивовижний потяг до виправдання знову-таки теологічному розумінню, мовляв, у такому «поверненні згніченої віри» якраз і виявилися хитрощі теологічного розуму, що в начебто тріумфі над догмою спромагається утвердити її незнищенну субстанцію, то можна вдатися до тези О. Маркварда[1]. Він стверджує, що розпад теодицеї Ляйбніца і — додаймо сюди — діагнозу Русо про появу відчуження від половини XVIII ст. привів до того, що відтоді сама людина, взявши на себе тягар виправдання лихого світу, була змушена діяти водночас і як обвинувач, і як суддя, і намагалася надолужити цю «надтрибуналізацію людської життєвої дійсності» проривом у неосудність. Як такі прориви нещодавно сформовані філософську антропологію і філософську естетику можна з погляду літератури інтерпретувати як поворот до природи і кон'юнктури індивідуальності. Невдача цього прориву в «Новій Елоїзі» та «Вертері» може бути пов'язана і з тим, що звільнення обтяженої людини завдяки неосудності не може відбутися безкарно. Друга відповідь Русо з боку Ґете може в цій перспективі ще й показати, які надії в Німеччині були покладені на естетичне виховання як на вже передбачений третій шлях, що мав розв'язати антиномію природного і соціального існування без потягу до виправдання й без прориву в неосудність, а водночас і шлях до відвоювання осудності.

5. Погляд на «Вільгельма Майстра» («Еміля естетичного виховання»)

Якщо вже у «Вертері» таємний взірець «Нової Елоїзи» був замовчаний, то й у «Вільгельмі Майстрі» Русо ніде жодного разу не згадано, хоч у цьому творі «Еміля», що правив за взірець, можна майже намацати руками. Він проступає в головній структурі романної дії, а також в ідеї естетичного виховання, тільки-но помітити, що Ґете своїми «Літами науки» знову порушив проблему, яку полишила належна Русо модель природно-

[1] *Marquard.* Der angeklagte und der entlastete Mensch. — 1981. — C. 49 seq.

го виховання[1]. При цьому «кружний шлях» начебто *театрального послання* постає як новий шлях естетичного виховання, що виводить німецького Еміля з апорії, якої не розв'язав Русо: "Il faut opter entre faire un homme ou un citoyen". Місце дії — це вже не сільська відрубність, а театр, що вочевидь виконує ту саму функцію: передусім зупинити вплив «неосвіченого суспільства» (SW 7, 541), але все-таки з тією перевагою, що природне виховання тут може відбуватися в товаристві, і Вільгельм звільняється від основної суперечності Еміля, що самотньо виріс до людини, а потім має стати громадянином. Тож театр у «Вільгельмі Майстрі» став місцем естетичного виховання, а водночас — як сформулював Кернер в аудіолисті — «мостом із дійсного світу в ідеальний»[2]. Це проміжний світ гри, в якій людська природа розгортається в цілості індивіда і через прекрасне її без примусу можна привести до корисного, бо «тільки вони обидва разом становлять людину» (с. 592). Вільгельм, що його спокійно виховує — як ґувернер Русо свого вихованця — товариство Вежі, після таких літ навчання, коли його «звільнила природа» (с. 534), зречеться доброхіть своєї любові до театру, відкриє в собі чесноти бюргера, знайде у Феліксі свого сина, а в Наталії — призначену йому «Софі», а як майбутній хірург стане корисним для суспільства.

Взірець «Еміля» можна помітити у «Вільгельмі Майстрі» передусім у протилежних долях Вільгельма і Вернера, в поділеному навпіл плині життя Вільгельма і в ролі товариства Вежі, яке постає як доля. «Чим мені зарадить, — пише Вільгельм Вернерові, — що я вироблятиму добре залізо, якщо в моїй власній душі повно шлаку? І що, як я упорядкую маєток, якщо я не доходжу згоди з собою? Скажу тобі одним словом: що я сам себе виховаю, отакого, як я тепер, ще замолоду було моїм неясним бажанням і наміром» (с. 311). Альтернатива — стати людиною або громадянином — це розгалуження, де обидва життєві шляхи розходяться, щоб наприкінці літ навчання знову зійтися. Вернер, що як успішний бізнесмен збільшує свій капітал, насолоджується багатством і здійснює свій ідеал «щастя бюргерського життя» (V, II), під час другої зустрічі виявляється зужитим «працьовитим іпохондриком», що, здається, йде радше назад, ніж уперед. Натомість Вільгельм, що в театрі знайшов не своє «покликання», а свою «освіту», яку він прагнув дати собі, став, здивувавши свого швагра, «особонькою», (с. 356), а водночас — уже без іронічного зменшуваного суфікса — «особистістю» (с. 312), в чому йому як у дотеперішньому привілеї аристократії відмовляло, здається, бюргерське походження. Отже, шлях естетичного виховання, який привів Вільгельма до такого стану, закінчується на тому самому порозі, на якому Еміль перейшов від замкненості природного виховання до обов'язків суспільного життя й відтепер має бути готовим «жити задля іншого й забути про себе в продиктованій обов'язком діяльності» (с. 530). Труднощі цього переходу, які потребують в «Емілі» опори на віровизнання савойського вікарія, сам Русо розв'язав, здається, такою малою мірою, що згодом він спонукає свого Еміля розповісти, як розпалася його родина під впливом обста-

[1] Яким далеким був ще Русо від розв'язку проблеми естетичного виховання, показав недавно Ґ. Мат: *G. Maag*. Das ästhetische als echte und als scheinbare Negativgröβe bei Rousseau (GM, 1981).

[2] Див.: Schillers Werke. Nationalausgabe. — T. 36. — Weimar, 1972. — C. 372.

вин, і таким чином педагогічний міф природного виховання спростував сам себе[1]. Натомість від Вільгельма слід сподіватися, що завдяки своїй естетичній освіті він відтепер, незважаючи на неї, може «загубитись у великій масі» й почати «роки мандрів» як другу фазу своєї освіти, досвід першої фази життя мав уже підготувати його до цього, як він і справді збагнув завдяки ритуалові ініціацій у товаристві Вежі.

Якщо поділений навпіл життєвий шлях[2] Вільгельма так очевидно вказує назад на «Еміля», ритуал переходу у Вежі з'ясовує, що «продиктована обов'язком діяльність» бюргерського суспільства була метою, задля якої його природне виховання мало відбуватися в рамках естетичної освіти. Остання дія, якою природа могла «звільнити» його, це не отримання свідоцтва про навчання, а запитання Вільгельма, чи Фелікс його син. Слушне і слушного часу поставлене запитання з'ясовує для ґувернера в постаті абата, чи витвір природного виховання вдалий: «У цьому розумінні літа його навчання скінчилися, а разом із батьківським почуттям він набув водночас і всіх чеснот бюргера» (с. 539). Отже, Вільгельм за посередництвом ролі батька стає з людини громадянином, і саме це й становить розв'язок апорії природного виховання і соціального існування, який був змушений змиритися з подобою *"coup de théâtre"* [«театрального трюку»]. Тому поправка Ґете до «Еміля» Русо має не менше значення: разом із «батьківським почуттям» у Вільгельма має сформуватися те, чого не могли досягти абстрактні вимоги моралі або до чого вони могли тільки присилувати. Соціальне має походити з помилок літ навчання без ніяких додаткових дій, як природна освіта: «О непотрібна сила моралі, — вигукнув він, — що як завгодно по-своєму формує нашу природу для всього, *чим ми маємо бути» (ibid.). Це сподівання* було б *чистим оптимізмом*, якби Ґете не сперся на принцип негативного виховання, сформований романічно в потаємній владі товариства Вежі.

«Потаємна сила Вежі» (с. 587) з погляду історії літератури є реліктом барокового роману, тож і переймає тут ту саму функцію, яка в «Емілі» припадає ґувернеру. Ґувернер, усякчас добираючи обставини, які видаються вихованцеві об'єктивними та неминучими, і водночас приховуючи свою роль, повинен дбати, щоб у процесі навчання була збережена рівновага між спроможностями і потребами, і так само й провидіння, іманентне товариству Вежі, потай керує досвідом учня, щоб він при формуванні «всього свого єства» (с. 588) вчився навіть завдяки помилкам. Абат, який проголошує, що «помилки можна зцілити тільки блуканнями» (с. 590), застосовує належний Русо принцип негативного виховання»[3], коли вихованця виховують не чеснотою та істиною, а дають йому самому на практиці набути розуміння та досвіду. А те, якою мірою природне виховання через помилки, і то завдяки вихователю, стає в пригоді, розкриває зрештою виправлення помилки, коли Вільгельм хоче одружитися з Терезою замість Наталії. Кінець такого періоду життя, як літа навчання, вимагає

---

[1] Про фрагмент Русо «Еміль і Софі, або самітники» див.: *K. Stierle* (KS, 179 seq.).

[2] Про це повідомляє й символічна дія: поріз, яким Аврелія поділила на долоні Вільгельма лінію життя (SW 7, 301; див.: *H. Schlaffer*, 1979. — С. 663).

[3] Наступне місце ще виразніше вказує на це: «Обов'язок вихователя — не застерігати від помилок, а вести того, хто помиляється, ба навіть дати йому вволю насититися своїми помилками, саме в цьому й полягає мудрість учителя» (SW 7, 531).

від Вільгельма розуміння, яке охоплює всі поодинокі форми досвіду й найдалі виходить за рамки «Еміля»: «Ти не каєшся в жодній скоєній дурниці й жодної не прагнеш повторити — щасливішої долі людина не здатна мати» (с. 532). Досягнена цілість природно освіченої людини містить у Ґете і її історію — записану в сувої свідоцтва про навчання та *in toto* підтверджену минувшину.

Цьому станові відповідає й кінець ритуалу, коли Вільгельм відчиняє «залу Минулого», і погляд від окремої долі поширюється на людство: «Здається, кожен, хто заходить сюди, підноситься над собою, коли тільки завдяки побаченому мистецтву дізнаєшся, якою є людина і якою вона може бути» (с. 579). Можна тим часом зазирнути в належну Ґете залу минулого, де змішується тиша всіх історичних періодів, а зібрані твори втрачають свою ауру, й побачити, за словами Ганелори Шлафер, першу появу «уявного музею»[1]. Потім принцип естетичного виховання, що мав розв'язати для літ навчання проблему виховання природної людини, Ґете з переходом до «літ мандрів» одразу знову полишає і вже вказує на історичну межу його значення: «Якщо шлях Вільгельма веде його від музи до економії, то й сам він стає алегорією теми роману, що описує шлях від мистецтва до ворожої мистецтву сучасності»[2]. Таким чином «Вільгельм Майстер» Ґете лишив німецькому освітньому романові XIX ст. амбівалентний взірець. Принцип естетичного виховання спонукав до розв'язку антиномії природного і соціального існування *вихователя* в постаті товариства Вежі, щоб «вести того, хто помиляється», і часом допомагати природі, що сама себе виховує, — це та потаємна телеологія, яку Фридрих Шлеґель охарактеризував іронічними словами, мовляв, у «Вільгельмі Майстрі» «сам випадок постає як освічена людина»[3]. Якщо уявний вихователь зникне і вихованець без захисту набуватиме досвіду, позбуваючись ілюзії своїх помилок, тоді виникає проблема, яка для «Зеленого Генріха» стала доленосним питанням: чи принцип естетичного виховання ще треба реалізувати і як саме, якщо він прагнув утвердитися там, де історія як цілком «неосвічена людина»має бути його противником?

---

[1] *Schlaffer.* — 1979. — С. 662.

[2] Ibid. — С. 664.

[3] *F. Schlegel.* Charakteristik des "Wilhelm Meister" (1797—1798) // *H. Mayer* (ред.). Meisterwerke deutscher Literaturkritik. — Berlin, 1956. — Т. I. — С. 598.

Вибірковий покажчик літератури до розділу II Ґ

Rousseau (OC). Œuvres completes, éd. publiee sous la direction de *B. Gagnebin* et *M. Raymond* (Bibliothèque de la Pléiade). — Paris, 1964.

Goethe (SW). Sämtliche Werke, ред. *E. Beutler* (Nachdruck der Artemis-Gedächtnis-ausgäbe). — Zürich, 1977.

Attridge A. (AA). The Reception of "La Nouvelle Héloïse" // Studies in Voltaire. — T. 120. — 1974. — C. 227—267.

Bogumil S. (SB). Rousseau und die Erziehung des Lesers. — Bern—Frankfurt, 1974.

Buck G. (GB). Über die systematische Stellung des "Emile" im Werk Rousseaus // Allgemeine Zs. für Philosophie. — T. 1. — 1980. — C. 1—40.

Galle R. (RG). Sozialpsychologische Überlegungen zu Rousseaus Autobiographie // Freiburger Literaturpsychologische Gespräche, ред. *J. Cremerius* та ін. — Ffm, 1981. — C. 39—61.

Gossmann. L. (LG). The Worlds of la "Nouvelle Héloïse" // Studies on Voltaire. — T. 41. — 1966.— C. 235—276.

Hammer C. (CH). Goethe und Rousseau. — Univ. Press of Kentucky, 1973.

Haverkamp Anselm (AH). Illusion und Empathie — Die Transferstruktur der teilnehmenden Lektüre in den Leiden Werthers (незабаром вийде у вид.: Poetica).

Hotz K. (KH). Goethes "Werther" als Modell für kritisches Lesen. — Stuttgart, 1974.

Hohendahl P. U. (PH). Der europäische Roman der Empfindsamkeit. — Wiesbaden, 1977.

Jäger G. (GJ). Empfindsamkeit und Roman. — Stuttgart, 1969.

Launay M. (ML). Rousseau et son temps. — Paris, 1969.

Lepenies W. (WL). Melancholie und Gesellschaft. — Frankfurt, 1972.

Maag G. (GM, 1981). Das Ästhetische als echte und als scheinbare Negativgröße bei Rousseau // Romanistische Zs. für Literaturgeschichte. — Вип. 4. — 1981. — C. 415—442.

Mattenklott G. (GM). Briefroman // Deutsche Literatur — Eine Sozialgeschichte, ред. *H. A. Glaser.* — T. 4. — Hamburg, 1980.— C. 185—203.

Maurer K. (KM). Die verschleierten Konfessionen // Festschrift für Friedlich Maurer. — Stuttgart, 1963. — C 424—437.

Meyer-Kalkus R. (RM). Werthers Krankheit zum Tode // Urszenen, ред. *F. A. Kittler, H. Turk.* — Frankfurt, 1977. — C. 76—138.

Mog P. (P.M., 1976). Ratio und Gefühlskultur. — Tübingen, 1976.

Mornet D. (DM). La Nouvelle Héloïse. — Paris, 1925.

Mounier J. (JM). La fortune des écrits de J. J. R. dans les pays de langue allemande de 1782 à 1813. — Paris, 1980.

Müller P. (PM). Der junge Goethe im zeigenössischen Urteil. — Berlin, 1969.

K. Oettinger (KO). Eine Krankheit zum Tode — Zum Skandal um Werthers Selbstmord // Der Deutschunterricht. — 1976. — № 28. — C. 63.

Rothmann K. (KR). Erläuterungen und Dokumente (zu Goethes "Werther"). — Stuttgart, 1974.

Sauder G. (GS, 1974). Empfindsamkeit. — T. 1. — Stuttgart, 1974.

— (GS). Subjektivität und Empfindsamkeit im Roman // Sturm und Drang, ред. *W. Hinck.* — Kronberg, 1978. — С. 163—174.

Schlaffer Heinz (1973). Der Bürger als Held. — Frankfurt, 1973.

Schlaffer Hannelore (1979). Nachwort zu Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre (Goldmann Klassiker). — Stuttgart, 1979. — С. 641—666. (Попередня розвідка до вид.:)

— (1980). Wilhelm Meister: Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos. — Stuttgart, 1980.

Schmidt E. (ES). Richardson, Rousseau und Goethe. — Jena, 1924.

Schöffler H. (HS). Die Leiden des jungen Werther // Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. — Göttingen, 1967. — С. 155—184.

Spaemann R. (RS). Genetisches zum Naturbegriff des 18. Jhs. // Archiv für Begriffsgeschichte. — Т. 11, — 1967.— С. 59—74.

Stackelberg J. (1980). Das Bild der Frau im französischen Roman des 18. Jhs. // Studien zum achtzehnten Jahrhundert. — Т. 2/2, ред. *B. Fabian et al.* — München, 1980.

Starobinski J. (JS). J.-J. Rousseau — La transparence et l'obstacle. — Paris, 1971.

Stierle K. (KS). Theorie und Erfahrung. Das Werk J.-J. Rousseaus und die Dialektik der Aufklärung // Europäische Aufklärung, ред. *J. Stackelberg.* — Wiesbaden, 1980. — С. 159—208.

Taylor S. B. S. (ST). Rousseaus contemporary reputation in France // Studies on Voltaire. — Т. 27. — 1963. — С. 1545—1574.

Tönz L. (LT). Von den "asiles" der N. H. zu den "Lieblingsplätzchen" Werthers // Germanisch-romanische Monatsschrift. — Т. 20.— 1970. — С. 412—425.

Voisine J. (JV). L'influence de la N. H. sur la generation de "Werther" // Etudes Germaniques. — Т. 5. — 1950. — 120—133.

Vosskamp W. (WV). Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jh. // DVjs. — Т. 45. — 1971. — С. 80—116.

Weber Heinz-Dieter. (HDW). Stella oder die Negativität des Happy End // Rezeptionsgeschichte oder Wirkungsästhetik. — Stuttgart, 1978. — С. 142—167.

Winter H.-G. (HW). Gesellschaft und Kultur. . . und Antiklassizismus: Sturm und Drang // Geschichte der dt. Literatur vom 18. Jh. bis zur Gegenwart, ред. *V. Zmegac.* — Königstein, 1979. — С. 175—256.

Частина третя

ПОЕТИЧНИЙ ТЕКСТ У ЗМІНІ ГОРИЗОНТУ РОЗУМІННЯ

Присвячую Райнгартові Козелеку

ВСТУП
СТРУКТУРА ГОРИЗОНТУ І ДІАЛОГІЧНІСТЬ

Від 1960-х років у процесі оновлення літературної герменевтики в осередку методичних міркувань опинилося уявлення, яке завжди передбачали історико-філологічні дисципліни при інтерпретації текстів, проте навряд чи розробляли його методично. Це уявлення про горизонт, бо як історичне обмеження, а водночас і як умова можливості сприйняття воно конституює всю побудову значення в людській діяльності й первинному розумінні світу.

Питання, який подвиг розуміння треба здійснити, щоб подолати історичну відстань між чужим горизонтом тексту і власним горизонтом інтерпретатора, не становило проблеми, поки уявлення про дух, властиве німецькому ідеалізмові, а згодом ідеал точності, характерний для позитивізму, здавалось, перешкоджали безпосередньому доступу до інтерпретації. Натомість парадигма історизму, що визнавала пов'язаність інтерпретатора з певним місцем, а отже, й піднесла до герменевтичної проблеми якісну відмінність між минувшиною і теперішністю, дала змогу вважати, що розуміння чужого горизонту існує тільки тоді, коли власний горизонт — інтереси або партійність інтерпретатора — винесено за дужки. Таким чином праця історичного розуміння зменшується вдвоє, тобто обмежується незацікавленою реконструкцією минулого життя на горизонті його історичної відмінності. Нова критика історизму, яку обстоював передусім Г.-Ґ Ґадамер, пролила світло на цю об'єктивістичну — безперечно дуже плідну — ілюзію тієї однобічної герменевтики й увиразнила думку, що минулу подію годі зрозуміти без її наслідків, а художній твір — без його впливу. Радше тільки історія впливу і тлумачення якоїсь події чи художнього твору взагалі забезпечує шанс зрозуміти їх у розмаїтості значень, якої ще не помічали сучасники. Якби пізніший горизонт нашої сучасності не охоплював щоразу початковий горизонт минулого життя, історичне розуміння було б узагалі неможливим. Адже тільки історичне розуміння дає змогу збагнути минувшину в її іншості, і то тією мірою, якою інтерпретатор уміє відокремити чужий горизонт від власного. Праця історичного розуміння — це усвідомлений процес опосередкування обох горизонтів. Той, хто вважає, ніби інший горизонт минувшини можна збагнути, тільки відступивши від власного горизонту своєї сучасності, у свою нібито об'єктивну реконструкцію минувшини неминуче запрова-

джує суб'єктивні критерії вибору, побудови перспективи та оцінювання. Такі критерії не дають змоги з'ясувати всієї сукупності значень й лишаються непомітними як упередження, аж поки власне попереднє розуміння проступає в прозорій формі як передчуття, а відповідь на власне запитання коригує джерело або текст.

Новий поворот до історичного пізнання, що в 1960-х роках був спровокований переможною ходою і апоріями структуралістського методу, відрізняється від класичного історизму передусім методичним зосередженням думки на історичності розуміння. Таке розуміння вимагало визначити як завдання опосередкування горизонтів минувшини і сучасності, а отже, й задовольнити вимогу знову реалізувати в нескороченій формі герменевтичну тріаду розуміння, тлумачення і застосування. Таким чином уявлення про горизонт стало основною категорією і філософської, і літературно-історичної герменевтики: як проблема розуміння чужого з огляду на відмінність горизонтів минулого сприйняття і теперішнього, а водночас і власного, культурно інакшого світу; як проблема естетичного сприйняття при реконструкції горизонту сподівань, породженого під час читання літературного твору і в тогочасного, і в пізнішого читача; як проблема інтертекстуальності при питанні про функцію іншого тексту, що на горизонті літературного твору перебуває разом із теперішнім і завдяки такому перетворенню набуває нового значення; як проблема суспільної функції літератури при опосередкуванні між горизонтами естетичного сприйняття і життєвого досвіду; як проблема зміни горизонту, що постає тоді, коли телеологічне або еволюціоністичне уявлення про традицію втрачає свою сутність й історичні процеси навіть у мистецтвах слід розуміти в діалектиці привласнення і вибору, збереження та оновлення; як проблему критики ідеології, коли йдеться про потребу пояснити латентний горизонт перекручених інтересів і згнічених потреб, які ставлять сьогодні під сумнів гуманістичну довіру до прозорості комунікації у спілкуванні з мистецтвом.

Ці проблемно-історичні нариси годилося б — на що я сьогодні можу тільки вказати — пильніше дослідити навіть з огляду на інші дисципліни, які тепер знову відповідно до герменевтичних передумов починають сумніватися в побудові своїх теорій і при цьому експліцитно або імпліцитно вводять до гри уявлення про горизонт: як тематичне поле у властивій соціології науки теорії релевантності (А. Шютц), як нормативні рамки, які надають значення діям і спостереженням, у теорії науки (К. Попер), як припущення мовлення в логічному аналізі мови (за Ґ. Фреге), в генеративній семантиці (Г. Брекле) і в лінгвістичній прагматиці (Д. Вундерліх), як рівень ізотопів у структурній семантиці (А. Ґреймас), як культурний код у семіотиці (Ю. Лотман), як ситуативний контекст у теорії мовних дій (К. Штірле), як інтертекст у структурній стилістиці (М. Рифатер) і не останньою чергою як мовна гра в мовноаналітичній філософії, що, на думку Л. Вітґенштайна (в пізній фазі його розвитку), уможливлює, зрештою, всяке чуттєве розуміння, а отже, здійснює те, що раніше мала виконувати логічна форма якоїсь точної мови, яка відображує світ[1].

[1] Доказ міститься в статті *M. Scherner*. Horisont // HWPh. — Стовпчик 1204 seq.; див. також: *K. Stierle*. Sprechsituation, Kontext und Sprachhandlung // *H. Lenk* (ред.). Handlungstheorien — interdisziplinär. — München, 1980. — T. I. — С. 439—483; *M. Riffaterre*. Interpretation and Undecidability // New Literary History. — 1981. — № 12. — С. 227—239.

Моїм власним внеском до цього науково-історичного повороту була висунута в праці «Історія літератури як провокація» (1967 р.) ініціатива запровадити в літературну герменевтику інструмент аналізу горизонту. Якщо я тут знову повертаюся до цієї теми, то тільки з наміром переглянути однобічність і прогалини тієї програми з огляду на власну спробу її перевірки. Крім того, я цілком усвідомлюю, що зобов'язаний при цьому дати кілька відповідей своїм критикам. І все-таки я думаю, що я тепер краще прислужуся спільній справі, якщо не просто знову тільки теоретично й полемічно обговорю минулі теоретичні дискусії, а спробую підсумувати, на основі яких сприйняттів у праці інтерпретації я ставив перед собою проблему опосередкування горизонту в щоразу новому аспекті, бо ніхто ще й досі не може стверджувати, ніби запропонував випробуваний рецепт її розв'язку. При цьому мені видається корисним нагадати, як історія уявлення про горизонт та історія проблеми горизонту може допомогти з'ясуванню нашого попереднього розуміння, що таке горизонт.

1. Розуміння і тлумачення як опосередкування горизонту

Етимологічне значення слова «горизонт», яке походить від грецького дієслова *horizein* («обмежувати», «відрізати»), — це видноколо, яке обмежує зір. Розширювальну зміну значення цього слова найвиразніше продемонстрував Гайдеґер у своїй інтерпретації Ніцше: «Центр перспективи, погляд, видноколо означають тут зір і бачення у значенні, яке визначили греки, але яке зазнало зміни *idea* від *eidos* до *perceptio*»[1]. На початку горизонт у Платона постає як порівняння для кола сонці, в світлі якого надчуттєвий світ постає як справді сутній; наприкінці сам горизонт уже не освітлює, а, за словами Ніцше, «є тільки утвердженою точкою зору при визначенні цінностей жадання влади»[2]. Патристична і схоластична теологія розуміла горизонт як межу між *mundus sensibilis* і *mundus intelligibilis*, тож сама людина як громадянин двох світів стоїть «на горизонті» як межі між земним і вічним, або, за словами Томи Аквінського, людина, складаючись із духовної природи і фізичної, містить у собі межу між ними. Тому зміну значення в давньогрецько-західній традиції можна розуміти й так, що горизонтом на початку називали місце душі в ієрархічному порядку космосу, а наприкінці зумовлене горизонтом самовизначення людського сприйняття світу означало: «Людина стає людиною тільки тоді, коли має горизонт, який сама й визначає рефлексією, спрямованою на власну свідомість»[3].

Частковість людського сприйняття зумовлена уявленням про горизонт, характерним і для давнього, і для сучасного етапу розвитку, проте з різними знаками. Особливістю горизонтальної структури всякого світосприйняття є те, що кожен погляд на щось зумовлює відхід від чогось іншого: якщо в Платоновому розумінні поворот до пізнання надчуттєвого

---

[1] *Heidegger*. Holzwege. — Frankfurt, 1950. — С. 211.

[2] Ibid.— С. 241.

[3] *M. Scherner* // HWPh. — Стовпчик 1191.

світу вимагав одразу й відступу від чуттєвого явища, то й чуттєве сприйняття в сучасному розумінні здатне визнати щось за щось тільки тоді, коли підпорядковує певному поглядові те, що з'являється в полі його зору, натомість інші погляди відвертає. Пізнавально-критичний момент уявлення про горизонт ще на початку нового часу сформулював Вільгельм Овернський: горизонт — це коло, яке поділяє дві півкулі, що з них одна з необхідністю уникає погляду. Горизонт як те, що становить межу нашого погляду (*finitor visus nostri*), можна розуміти як міцну й непохитну, тобто раз і назавжди закриту межу між чуттєвим і раціональним пізнанням, або ж як рухливу і посувну, тобто як разове і теперішнє видноколо, що в процесі дальшого сприйняття відкриває неозорі й щоразу нові горизонти. Друге значення можна, власне, охарактеризувати як структуру горизонту новочасного світосприйняття, хоч яким дивним може видаватися, що завжди можливе в життєвій практиці спостереження, коли для подорожнього, що йде або їде, за кожним даним горизонтом знову відкриваються нові горизонти, не може проникнути в теорію пізнання античності й середньовіччя. І все-таки уявлення про нерухомий горизонт, що *охоплює все земне, як міфологема межі, де небо сходиться з землею*, пережило в легендарній традиції навіть відкриття Коперника.

З погляду герменевтики поріг між замкненим горизонтом сподівань внутрішньосвітового пізнання і відкритим горизонтом сприйняття, що простує далі, відповідає порогові між, з одного боку, розумінням як упізнаванням і тлумаченням наперед даної або розкритої одкровенням істини, а з другого — розумінням як пошуками або перевіркою можливого значення. В першому випадку акт розуміння в тлумаченні завжди передбачає сумнів: розмивання обох горизонтів — тексту та інтерпретатора — відбувається наївно, наче наслідком часової відстані може бути тільки дедалі більша далечінь, а не зароджувана відчуженість. У такому разі під розумінням мають на увазі не що інше, як переклад, тож вистачить граматичної інтерпретації, що поверне темний текст до його автентичного значення, або алегоричного тлумачення, яке актуалізує його для сучасного розуму, щоб розтопити іншість минувшини і знову осучаснити істину канонічного тексту, яка анітрохи не втратила своєї слушності. Але в другому випадку впізнавання вже пізнаного не може гарантувати правильного розуміння. Тільки-но історична свідомість на часовій відстані починає розкривати якісну відмінність між минулим і сучасним життям, опосередкування між горизонтом тексту і горизонтом інтерпретатора має відбуватися за участю рефлексії, а ідентичність істини тексту можна врятувати тільки завдяки тому, що її шукають у зміні горизонту історичного сприйняття й розуміють як прогрессивну, завжди лише часткову конкретизацію значення.

Від початку нового часу метафізичний горизонт відійшов у минуле і астрономічне протиставлення очевидного і справжнього горизонтів стало визначальним для критичного визначення меж людського пізнання. Сучасна парадигма завжди лише часткового розуміння утверджується в теорії природознавства і одразу переходить у сприйняття історії, в естетику і антропологію. Ляйбніц, що першим послідовно пояснив питання про *"Horizon de la doctrine humaine"*, пояснив відмінність між раціональною та історичною істинами вже самим часовим обмеженням людської свідомості на горизонті її теперішності. Для літературної герменевтики важливим є те, що Баумґартен у свою естетику запровадив не тільки уявлення

про горизонт, а й, пишучи про *horizon logicus* і *horizon aestheticus*, розмежував верхню і нижню здатність пізнання, а також те, що він уже від початку постулював самостійність естетичного сприйняття супроти теорії і практики людської діяльності. На естетичному горизонті, на думку Баумгартена, вже з'являється претензія індивіда мати свій власний горизонт: "In aestheticis... quilibet suum horizontem habet, et potest aliquid esse multorum in horizonte aesthetico, quod tamen non est intra meum" (§ 149). Хоч у цьому формулюванні визнання окремого горизонту індивідуального сприйняття ще має обмежувальний характер (бо вочевидь пов'язане з естетичним судженням, яке годі узагальнити), естетичному горизонту все-таки вже властива відкритість, бо він здатний як звужуватися, так і розширюватися, завдяки чому й стає можливим початок естетичної освіти. Кант дав докладне пояснення уявлення про горизонт, і тут треба тільки наголосити, що логічний і естетичний горизонти були доповнені до тріади практичним горизонтом, і вона визначена й диференційована інтересами розуму, почуття й моральності. Крім того, з'являється «абсолютний і загальний горизонт», що в «Критиці чистого розуму» зумовлює межі людського пізнання, від нього відступає «окремий і зумовлений приватний горизонт», що «більше залежить від емпіричних і спеціальних аспектів, наприклад віку, статі, стану, способу життя й т. ін.»[1], — це множина окремих горизонтів, що вже передбачає характерну для соціології науки теорію «світу підзначень»!

Наступний поворот в історії уявлення про горизонт, поворот, що визначав сприйняття історії та суспільства аж до нашої сучасності, здійснив Р. Козелек. Якщо для всього нового часу є слушним твердження, що «його можна зрозуміти тільки як новий час, відколи напружені сподівання дедалі більше відрізнялися від усього раніше набутого досвіду»[2], так і разом із давніше не баченими політичними переворотами після 1789 р., з самовідчуженням демократичного суспільства в процесі ходи промислової революції і з технікою та природознавством, які всякчас перевершують себе, відбувся розрив неперервності, що ширше, ніж будь-коли давніше, розвів межі простору сприйняття і горизонту сподівань. Звичайно, сутність історичного пізнання завжди полягає в тому, що сприйняття і сподівання не збігаються, майбутнє ніколи не можна виснувати з самого минулого. Через те Козелек і визначає темпоральну структуру сприйняття історії, структуру, в якій «присутність минулого неминуче є чимсь іншим, ніж присутність майбутнього», на основі докорінної «асиметрії досвіду і сподівань», яку можна обґрунтувати антропологічно (с. 355 seq.). Якщо досвід може упорядкувати минувшину просторово і перспективно, сподівання постає на відкритому горизонті окремої, ще не реалізованої можливості й при цьому чекає, що несподівана подія проб'є закритий горизонт минулого досвіду й заснує нові сподівання, які теж будуть відкориговані досвідом і знову зможуть створити нову перспективу[3].

---

[1] Докази у вид.: *Scherner* // HWPh. — Стовпчик 1198.

[2] *Koselleck.* — 1979.— С. 369.

[3] З огляду на таке формулювання я інтерпретую дихотомію Козелека на закритий простір досвіду і відкритий горизонт сподівань трохи діалектично, причому нові сподівання, які вже годі вивести з набутого досвіду, можна породити або «поштовхом події», або вільним передбаченням (у формі прогнозів, утопій або поетичних вигадок).

Асиметрія між закритим горизонтом минулого досвіду і відкритим горизонтом майбутнього досвіду зародилася на порозі нового часу (й навіть у ще селянському світі XVIII ст.) з того, що християнське вчення про божественний порядок, провидіння і Страшний суд обмежило горизонт сподівань так, що вийти за ті межі було неможливо[1]. Ці засновки християнської віри пов'язували все майбутнє з істиною, даною одкровенням ще в минулому, світорозуміння, характерне для повсякденного життя, і справді могло стати бар'єром проти нового сприйняття, і це виразно доводить історія запропонованих або тільки набагато пізніше реалізованих технічних новацій у середні віки. Натомість за нового часу ніщо так не характеризує змінене сприйняття часу та історії як те, що відтепер, на шляху ще непорушної віри в прогрес і цілковите визволення людства, набуло слушності правило, «що увесь дотеперішній досвід не може бути запереченням іншості майбутнього» (с. 364).

Козелек, що запровадив асиметрію між досвідом і сподіваннями як метаісторичну категорію сприйняття історії, звичайно, добре бачив, що на закритому горизонті християнських сподівань вона була прихована й історично засвідчила себе тільки як специфічна проблема пізнання на переламі епох між XVIII і XIX ст. Тільки після цього переламу всю історію почали сприймати як неповторну, бачити минуле і майбутнє як якісно відмінні й були змушені долати їхні відмінність компенсаторними парадигмами, до яких належать передусім «уявлення про рух» зі специфічним прогностичним горизонтом, як-от республіканські ідеї, демократія, комунізм. На основі тези Козелека перед історичною герменевтикою постає реальне завдання: по-новому обґрунтувати можливість історичного пізнання, коли тільки поява розколини між сподіваннями і досвідом надала непевності знанню історії, що стала непередбачуваною та неповторюваною, і коли потім регресивна діалектика Просвітництва надала ілюзорності прогресові, який розуміли як хитрощі розуму.

Для літературної герменевтики звідси випливає, що естетика новації з літературно-історичною моделлю неперервного пробивання горизонту сподівань уже не могла й далі бути останньою і властивою проблемою естетичного сприйняття. Адже ця модель надає формуванню естетичного сприйняття в літературі сучасності не меншою однобічності, ніж у протилежному випадку, коли пов'язування всякої інтерпретації з початковим горизонтом значень тексту або з авторитетними даними традиції не враховувало нормотворчої функції давньої літератури. Просто нове, яке звело б нанівець увесь дотеперішній досвід, сприйняли б не більшою мірою, ніж просто інше, що як вияв відсунутої вдалечінь минувшини вже не піддається опосередкуванню з тим, що властиве сучасності. Якщо ця пара уявлень — про досвід і сподівання — і в сприйнятті історичного часу, і на горизонті естетичного сприйняття переплітається так, що немає «ніякого сподівання без досвіду, ніякого сприйняття без сподівання» (с. 352), тоді й при радикальних поштовхах із боку подій сучасної історії, й при радикальних розривах традиції сучасного мистецтва прорив нового та іншого можна зрозуміти з горизонту старого і знайомого.

---

[1] Ibid. — С. 361: «Поки християнське вчення про останні речі — грубо кажучи, аж до середини XVII ст. — і справді обмежувало горизонт сподівань так, що вийти за ті межі було неможливо, майбутнє лишалося прив'язаним до минулого».

Отже, відмінність між досвідом і сподіваннями перед лицем неперервного формування традиції до початку нового часу, й перед лицем перервності сучасної втрати традиції привела нас до проблеми зміни горизонту. Її пояснення можна починати від дальшого повороту в історії уявлення про горизонт, який почався з праці Гусерля «Досвід і судження» (1939 р.), далі його розвивали Гайдеґер і Ґадамер, а зрештою узагальнив Ґ. Бук[1].

Феноменологічний аналіз структури горизонту всякого сприйняття засвідчує, «що саме бере участь у сприйнятті об'єкта, його начебто недавньої появи і початковості первісного розуміння»[2]. Кожне сприйняття має свій горизонт сподівання: всяке усвідомлення постає як усвідомлення чогось завжди на горизонті вже сформованого і ще збереженого досвіду. Таке визначення показує, що структура горизонту сприйняття має своє коріння в темпоральності свідомості; відповідно до цієї структури знайомість і незнайомість однаковою мірою зумовлюють сприйняття об'єкта: кожне сприйняття передбачає «пустий горизонт знайомої незнайомості» (с. 35). Сприйняття формується у функціональному колі передбачення (попереднього розуміння) та справдження або розчарування цього передбачення: навіть несподіване нове є «новим у колі певної знайомості»[3]; на горизонті розчарованих сподівань воно постає як щось збагненне, що розкриває якийсь новий горизонт, тож далі цілком можна вважати, що «кожен реальний горизонт... є потенційною системою горизонтів, які містяться в ньому» (с. 57). При такому описі зміни горизонту в процесі формування досвіду сприйняття важливо, щоб передбачення, яке веде до сприйняття, не було суто формальним апріорі (як у Канта), а й за своїм змістом було вже передбаченням можливого сприйняття, хоч і в «туманній загальності». Саме ця «недогматична риса відрізняє передбачення в правильному розумінні... від звичайного упередження, яке претендує на те, щоб бути реальним сприйняттям» (с. 51—52). За такої передумови зміну горизонту можна розуміти як «перехід від вузького і визначеного горизонту до широкого і загального», при якому жоден приклад негативного сприйняття не здатний зруйнувати рамки значення загалом: «Адже на відміну від випадку гіпотези, що як визначена може утвердити в цілому зовнішнє значення, горизонт унаслідок своєї туманної загальності лишається в цілому негативною інстанцією, чий вплив лише можливий, але не застосований» (с. 55). Процес створення та перетворення канону в історії мистецтва підтверджує тезу Бука тією мірою, якою новий художній твір, навіть там, де він у сучасності провокаційно заперечує все дотеперішнє мистецтво, передбачає, звичайно, горизонт традиції як заперечену інстанцію розуміння і — дуже далекий від того, щоб просто відштовхнути минуле, — на нововідкритому горизонті одразу й мистецтво минувшини по-новому підпорядковує сучасності, ба навіть нерідко дає змогу побачити досі ще не пізнане значення.

Якщо в поясненні Гусерля структура горизонту сприйняття напрочуд придатна для розуміння процесу естетичного сприйняття і творення значення при зміні горизонту читання[4], це пояснення слід розвинути далі,

---

[1] Я спираюся тут на вид.: *Buck.* — 1981, надто розділ III.

[2] *Husserl.* — 1948. — § 8, тут с. 33.

[3] *Buck.* — 1981. — С. 50.

[4] На це твердження спирається моя інтерпретація Бодлерового вірша «Сплін II», див. нижче III, Г.

коли йдеться про розуміння тексту, чий горизонт значення вже не дано безпосередньо, бо внаслідок часової відстані він став чужим. Далі слід визнати хибність висновку про безпосередність, начебто позачасову сучасність усього класичного мистецтва, уникати наївного порівняння історично далеких текстів із власними сподіваннями значень і виконати критичну вимогу літературної герменевтики, тобто усвідомлено розвинути напругу між текстом і сучасністю: «З цієї причини задля герменевтичного аналізу слід конче накреслити ескіз історичного горизонту, що відрізняється від горизонту сучасності»[1]. Ґадамер, як відомо, виснував свій «принцип історії впливу» з цієї знов утвердженої головної проблеми герменевтики, а надто з погляду, що навіть у самій часовій відстані полягає «позитивна і продуктивна можливість розуміння» (с. 281), тож часову відстань треба використати, і не долати її, як хотів би історизм, тобто однобічно касувати її, пройнявшись духом минувшини. Скасуванню горизонту, якого тут вимагають, має передувати злиття минулого і теперішнього горизонтів, коли текст у своїй іншості має стати контрольною інстанцією, в якій має бути проаналізоване упередження інтерпретатора, а його інтерпретація зрештою може стати сприйняттям, яке змінює і сам суб'єкт сприйняття (с. 98). Отак принаймні звучить — або я розумію так — підсумок розділу «Принцип історії впливу», хоча я знайшов там раніше ще й інше формулювання[2], яким дорікнув Ґадамерові, що «злиття горизонтів», задумане як «поєднання двох образних полів у одне нове поле зору», є попередньою категорією його герменевтичної теорії і вже засвідчує в «зоровій метафориці» зрештою пасивне уявлення про розуміння, в якому його головні інтереси зосереджені на збереженні значення і неперервності класичної образної традиції[3]. Отже, зорієнтоване на історичне буття саморозуміння в герменевтиці Гадамера — тією мірою, якою він прагне виснувати всяке розуміння зі «вставляння в процес традиції» — знову касує початок його теорії історичності та діалогічності розуміння, яка вже проголосила своїм завданням розкрити сторичну відмінність на відстані часу й повернути текст із його минувшини в живу сучасність завдяки запитанням і відповідям. Суперечність між вирізненням горизонту і злиттям горизонтів, між активним і пасивним визначеннями розуміння у праці «Істина і метод» величезна. Щоб розв'язати її, треба вирішити на користь або герменевтики опосередкування традиції, що прагне ретроспективно задовольнити претензію переданого традицією, що воно опосередковує істину, або герменевтики історичності, що ставить собі завдання отримати діалогічну взаємність розуміння в повному значенні,

---

[1] *Gadamer.* — 1960. — С. 290.

[2] Оскільки «горизонт сучасності... формується не без участі минувшини», він аж ніяк не відкидає як вимогу можливість узагалі зрозуміти іншість минулого, що дає змогу реконструювати історичний горизонт із перспективи сучасності, як, здається, припускає формулювання: «Розуміння радше завжди є процесом злиття горизонтів, які начебто існують самі для себе» (с. 289). Чи справді «закритий горизонт, що має містити в собі культуру», є тільки «абстракцією» (с. 288)? Проти цього твердження промовляє не тільки висновок в уже згаданій праці Козелека (1979 р.). Ґадамер теж лишив без уваги, що «горизонт... як щось, у чому ми блукаємо і що блукає разом із нами», хоч і годиться як визначення для відкритого горизонту сучасності, не годиться для закритого горизонту минулого, з яким уже попрощалися і яке як *epoche* є, звичайно, справжньою категорією історичного сприйняття.

[3] *D. Böhler.* Philosophische Hermeneutik und hermeneutische Methode // Poetik und Hermeneutik. — IX. — С. 500 seq.

тобто як відкритий майбутньому діалог між текстом та інтерпретатором, традицією і сучасністю[1].

Однаково, хоч як переконливо міг стверджувати Ґадамер, у праці «Істина і метод» він лишив цю суперечність нерозв'язаною, — і цьому, звичайно, посприяли дискусії про герменевтику в 1970-х роках[2]. Це твердження слушне й про естетику рецепції, яку я представляю тут: виділення горизонту, ескіз історично чужого горизонту вона вважає за обов'язковий «фазовий момент у процесі розуміння» (с. 290) й підпорядкувала йому втягнення минувшини на сучасний горизонт розуміння, випробувала процес інтерпретації, щоб реконструювати тогочасний горизонт сподівань, і спробувала відновити діалогічну взаємність тексту і сучасності, інтерпретованого та інтерпретатора у взаємодії запитання і відповіді. Ще один напрям інтересів може репрезентувати недавня спроба Ґ. Бука виробити одразу після Ґадамера герменевтичну теорію діяльності та освіти. Бук виходить із засновку (який я поділяю): «В герменевтичній практиці водночас зі сприйняттям іншого, відчуженого історичною відстанню буття ми сприймаємо й самі себе»[3]. Розколину між чужим горизонтом і нашим власним для Брука стало можливим замостити завдяки тому, що розуміння в усіх своїх різновидах має спільну структуру «пояснення імпліцитного значення», і тому герменевтику можна визначити як «усвідомлення доти неусвідомленого значення» (с. 30). Це визначення має ту перевагу, що розуміння значення можна заснувати й там, де сам діяч анітрохи не усвідомлює значення, яке виявляється в процесі дії. Межа цього визначення вочевидь пролягає там, де не можна зробити прозорим для герменевтичної саморефлексії чуже значення дії простим усвідомленням ще «не усвідомленого» — чи то тому, що дія іншого не є дорефлексивним «самозображенням» (с. 25), бо неусвідомлене значення такої дії викривлене згніченими інтересами або потягами, чи то тому, що історична подія є результатом гетерогенності різних цілей різних суб'єктів, а отже, не може бути «зображенням одного в провідному для нього значенні» (с. 25), чи то тому, що опір чужого значення не можна подолати, спираючись на власне в чужому, коли початковий горизонт зумовлений попереднім розумінням, яке інтерпретатор уже не поділяє з інтерпретованим. Адже, наприклад, дії Гомерових героїв, що всупереч усій сучасній психології мотивовані виходом на сцену божественних постатей, які сперечаються між собою, звичайно, годі збагнути усвідомленням неусвідомленого; вони можуть стати доступні для сучасного розуміння хіба що через відчуження власного попереднього розуміння, тобто через контрастну реконструкцію чужого горизонту значення, якщо не через сучасний метод алегорії, тобто втягування чужого значення через його перетворення-актуалізацію.

Тому реконструкція чужого горизонту значення на практиці, на відміну від прагнення Бука, здебільшого може не мати «форми асиміляції власного горизонту інтерпретатора (як першого передчуття) до горизонту

---

[1] Ibid. — С. 510.

[2] Тут можна вказати передусім на вид.: *Apel* (ред.). Hermeneutik und Ideologiekritik. — 1971, до якого П. Рикер написав чудову післямову (у вид.: *D. Stewart, D. Stewart* (ред.). Political and Social Essays. — Athens, 1974. — С. 243—270.

[3] *Buck.* — 1981.—С. 19.

інтерпретованого» (с. 58). Значення, яке може знову повернути нам історично далекий текст, розгортається не тільки з припущень його початкового горизонту, а не меншою мірою і з пізнішого горизонту сприйняття інтерпретатора. Прогресивну конституцію значення у зміні горизонту сприйняття вочевидь не можна визначити достатньою мірою через просте заперечення сподівань. Розчарування самого передчуття не досить, щоб з'ясувати припущення про можливе значення, яке на початковому горизонті літературного твору лишилося не поміченим із боку автора або його сучасників (с. 57). Коли такі припущення можна розкрити тільки на пізнішому горизонті інтерпретатора й через привласнення розвинути до нового значення, тоді цей горизонт під час розчарування передбачень не можна просто стерти завдяки асиміляції. Радше горизонт власного сприйняття треба змістовно ввести до гри і опосередкувати з чужим горизонтом, щоб новий горизонт набув іншого тлумачення. Це діалектичне визначення історичності розуміння означає, по суті, не що інше, як Гайдегерову герменевтичну максиму, що правильне пояснення тексту повинно не тільки брати текст, а й, «не наполягаючи на цьому, непомітно подати сутність речі». Водночас Гайдегер стверджував: «Правильне пояснення тексту все-таки ніколи не розуміє тексту краще, ніж розумів його автор, але, звісно, розуміє цілком по-іншому. Саме це інше має бути таким, щоб стосуватися того, на чому зосереджується пояснений текст»[1].

Тут постає запитання, чи філософська герменевтика завдяки цьому вже розв'язала проблему чи радше приховала те, що сьогодні наполегливо утверджується в літературній герменевтиці: чи є власне розуміння сутності, або, точніше, сутності тексту, прототипом усякого розуміння, чи це тільки *одна* з головних можливостей, яка розуміння себе в іншому утвердила б як не менш первісну можливість? Це запитання веде нас до дискусії, яку нині вже розв'язав у літературознавстві Михайло Бахтін у своїх працях, що справили трохи запізнілий, але через це ще більший вплив. Його «Естетика слів», де він розвинув діалогічний принцип у погляді на уявлення про істину, на будову свідомості, на функції мови, на жанри мовлення, а надто на літературу, дала поштовх до міждисциплінарних досліджень, результати яких я охарактеризував у іншому місці[2], а тут можу знову згадати про нього, щоб окреслити проблему діалогічного розуміння в її актуальності, а також у її науково-історичному походженні.

2. Діалогічне розуміння в літературній комунікації

Новий інтерес теорії естетики до питання про сприйняття мистецтва — про його комунікативну функцію, що в сучасному світі, як відомо, стала проблематичною, про його сприйняття в інших історичних світах, а також в інших культурах, і про зусилля розуміння, які роблять мистецтво доступним для нас у його далекості та чужості, — знову привернув нашу

[1] *M. Heidegger.* Holzwege. — Frankfurt, 1950.— С. 197. Згодом *Gadamer.* — 1960. — С. 280: «Людина, якщо взагалі розуміє, розуміє по-іншому».

[2] Dialogizität in Prozessen literarischer Kommunikation // Konstanzer Kolloqium, 1980, ред. *R. Lachmann* (незабаром вийде у вид. W. Fink Verlag, München).

увагу до кругового характеру літературної комунікації, а отже, до її діалогічного характеру.

Як продуцент завжди — ще й реципієнт, коли починає писати, то й інтерпретатор спершу має вступити до гри як читач, коли хоче увійти до діалогу літературної традиції. До діалогу належать не тільки два співрозмовники, а й готовність упізнати та визнати іншого в його іншості. Це твердження слушне ще більшою мірою, коли інший репрезентований текстом, коли він уже не промовляє до нас безпосередньо. Літературне розуміння стає діалогічним тільки тоді, коли іншість тексту шукають і визнають на горизонті власних сподівань, коли не припускають наперед наївного злиття горизонтів, а коригують і розширюють свої сподівання через сприйняття іншого.

Розпізнавання і визнання діалогічності літературної комунікації натикається в багатьох аспектах на проблему іншості: між продуцентом і реципієнтом, між минулим тексту і сучасністю реципієнта, між різними культурами. Герменевтична рефлексія і семіотичний аналіз конкурують сьогодні як методи розуміння іншості далеких від нас текстів. А втім, обоє не дають ніякої поточної гарантії розуміння, а універсальність семіотичної логічної системи ще не забезпечила значеннєвого континууму історії впливу. Тут слід згадати про аксіому Шляєрмахера: нерозуміння — це не виняток зі спілкування з чужою мовою, бо його всюди треба брати до уваги, де чужа мова має певні стосунки з власною мовою. Але в такому разі перед літературною герменевтикою постає дальше запитання: що нам узагалі дає змогу перед лицем іншості тексту замостити розколину й дійти до його чужості й німоти? Як уже сказано, просто чуже було б не більш знайомим, ніж просто нове.

Проблеми іншості в такому розумінні годі позбутися надією, що літературний твір завдяки естетичній дистанції, тобто в чистому споглядані спостерігача, немов розкриється сам. Тому вимога Бахтіна зіперти розуміння на «діалогічність слів» виходить за межі споглядальної герменевтики. Якщо в літературному діалозі понад часом у сприйнятті іншого стає можливим і сприйняття себе, то в естетично опосередкованій іншості має міститися й те (і його можна помітити), що його можна впізнати і в чужому. Інтерес до історичної антропології, що нині набув такої актуальності, годилося б пояснити і в цьому аспекті досліджень. Якщо недавно ще взагалі засуджували, коли хто ставив питання про «антропологічні константи», сьогодні антропологія, що історично розвиває теорію людських потреб, і археологія знань, що реконструює елементарні відмінності та орієнтації минулих життєвих світів, знову набуває безперечного значення. Літературна комунікація має при цьому ту перевагу, що в середовищі мистецтва розуміння себе в творі, а також розуміння себе в іншому набувають ідеальної прозорості. Тому літературна герменевтика може тепер добачати свій шанс у тому, що її предмет — сприйняття людей у продуктивному й рецептивному спілкуванні з мистецтвом — одразу робить придатним для комунікації те, що в релігійному ритуалі приховують від невтаємничених, а в політичному чи юридичному документі притлумлюють або замовчують. Своєрідність естетичного предмета полягає в тому, що історичне інше він водночас і зберігає, і розкриває, дає змогу не тільки зобразити суб'єктивне сприйняття світу, а робить його зрозумілим у полі мистецтва як сприйняття самого себе в сприйнятті іншого. Водно-

час із цим по-новому постає й питання, які результати може дати діалогічне розуміння і де пролягають його межі, коли йдеться про розкриття мистецтва та літератури в їхній часовій або просторовій, історичній або культурній іншості в процесі розуміння-привласнення, а отже, про залучення їх до прогресивного діалогу естетичної комунікації.

Теологія може — як стверджує В. Магас, підтримуючи думку Ф. Розенцвайґа та М. Бубера[1] — запропонувати в теорії жанрів мовлення або мовних дій сприйняття, які висвітлюють проблему діалогічного розуміння в аспектах, які загалом мало вшановують увагою. Діалогічність присутня в християнській релігії по-особливому: як мовні відносини Я і Ти між Богом і людиною. Ці відносини Я—Ти побудовані ще в Книзі Буття, 3, 9, словами Господа, зверненими до людини: «Де ти?» В поданій у Старому Заповіті розмові Бога з людиною далі переважають звертання, які вимовлянням імені людини пробуджують її з німої стихії, а водночас і підносять її до партнера союзу. Цей вимір звертання і відповіді відрізняє християнське зародження діалогу від «ідеалізму уявлення, яке винаходить», притаманного монологічному світові. Перший монолог у Біблії («І сказав Бог: «Хай станеться світло!») вставлено в розповідь про історію створення. Звідси можна виснувати теологічну тріаду мовних дій: *розмова* як модус одкровення стоїть посередині між *розповіддю* як модусом створення і піснею, або *гімном*, як модусом хвали, тож *Я* і *Ти* на третьому щаблі поступаються літургійній парадигмі *Ми*, і розмова наприкінці підноситься до співу й мовчання суботньої тиші. Лишається тільки запитати, як ця теологічна тріада вийшла за межі Біблії й репрезентована у функціях жанрів мовлення; чи всякій розповіді властиве впорядкування, як-от порядок стихій у Книзі Буття, 1; чи діалог одразу переступає або прориває заданий порядок і який інший спосіб почати і закінчити діалог протиставлений діалогові Бога і людини, що починається зі звертання, а закінчується наповненим мовчанням («Розлучені ще змушені розмовляти, поєднані можуть мовчати — людина мовчить, коли все вже зроблене і сказане», отже, можна мовчати і з метою вислову протесту!).

Теологічна герменевтика знає й ідеальну форму розмови, що касує сама себе в реалізованій комунікації, а також форми розірваної діалогічності. Християнська розмова, що в застільному товаристві, де беруть, дають і поділяють, свідчить про довершеність світу, може виродитись у нехристиянську суперечку з приводу догми — в «релігійну розмову» («адже учасники прагнули тільки значень»), або ж може з апологетики, що в найнезграбнішій формі спрямовує каталог інвектив проти суперника-єретика проти себе самої, перетворитись у грубе заперечення розмови. Прогресивна догматизація *ecclesia militans* [войовничої церкви] виявляється й у витончених способах заперечення розмови: в зневазі до пошуків, цікавості та новацій, зміцнюється в катехізисі з несхитно затвердженими відповідями тільки на допущені запитання й заявляє в — уже не відкритому для розмови — віровизнанні, що містить у собі «рештки політичної нестерпності та чужості, рештки несумісності з діалектикою».

---

[1] У своїх працях: "Der religionphilosophische Aspekt des Dialogischen"; "Der groβe Sabbat — oder vom Ende des Dialogs", Episkopales und Pastorales zum Dialog / zur Dialektik" (див. прим. 2, с. 472).

Якщо це справді так, — коли запитували тільки теолога, — чи слід пояснювати тільки історично на основі історії християнської апологетики та її ризиків, що тут віровизнання (зміцнене у Я-формі спільно висловленого тексту) стає монологічним, хоча мовна дія визнання в життєвому світі аж ніяк не має бути кінцем діалогу, а часто взагалі тільки знову відновлює його? Тож чи існують діалогічно відкриті форми релігійного визнання?

Повчальна розмова, що здебільшого визначена перевагою першої інстанції над другою, вчителя над учнем, потребує з погляду теології ще й третьої інстанції: відсутнього присутнього в постаті авторитетного третього, що як учасник може далеким письмом або обов'язковою вказівкою репрезентувати Ісуса. В новозаповітному вияві повчальна розмова повинна мати чотири суттєві фази: *conservatio*, що залюбки дає змогу пов'язати розмову з обставинами місця; *quaestio*, яке свідчить про нестачу або безпорадність і яке можна поставити вчителеві, а він або осучаснює минувшину, або звільняє запитувача від надміру могутньої минувшини; *interpretatio*, в якому рабин має пояснити обидва елементи: Святе Письмо і ситуацію; *communio*, в якому рабин, що тлумачить, витрачає обдарування або через якусь повчальну сентенцію засновує договір. Літературна герменевтика досі присвячувала небагато уваги повчальному діалогові, а згодом уже не зможе просто позбутися його як репресивного творення канонів, а почне розуміти його літературні форми та інтерпретувати їх як засіб побудови сприйняття (наприклад, через навчання в послідовності запитань і відповідей).

Від повчального діалогу новозаповітного походження до Сократової діалогічної форми треба ступити дуже важливий крок: там ми бачимо цілком керовану з боку вчителя розмову, в якій авторитетно задане наперед значення конкретизується через пояснення в теперішній ситуації, а тут — вільну розмову, що кружними шляхами йде від запитання до відповіді, розмову, в якій значення формується передусім через знання про незнання як результат спільних пошуків. Ідеально-типову протилежність можна, звичайно, під час застосування релятивізувати цікавим способом (Якою мірою й сократичний діалог керований приматом запитань і послідовністю «правильних запитань»? Якою мірою новозаповітний діалог може знову повернути собі відкритість, коли дає змогу учневі вільно відповідати, а від учителя вимагає розтлумачити Письмо у зв'язку з нинішньою ситуацією, а отже, й по-новому інтерпретувати його?). Могутність впливу обох конкурентних діалогічних форм перебуває поза всяким сумнівом, проте їхня рецепція в історії європейської літератури видається мені навряд чи опрацьованою.

Філософія мистецтва — якщо її очаровує естетика твору — добачає діалогічність передусім на високому гребені поезії в діалозі автора, що понад традиційним ланцюгом пересічності підноситься в позачасове й дає поглянути на генезу видатного твору, яка піддається розумінню в діалектиці наслідування і творчості, освіти і ревізії естетичних канонів. Щоб утягнути споживача літератури в діалог її продуцентів, визнати його участь у формуванні значення й запитати, як художній твір може бути і закритим у собі, й водночас відкритим, залежним від тлумачення цілим, потрібно відійти від споглядальної герменевтики та її схильного до субстантивації уявлення про твір. Один досі невизнаний і вкрай багатий на

висновки документ цього повороту до естетичної теорії нашої сучасності ввів у дискусію Ґ. Бонігаї[1]. Він присвячений одному незаслужено забутому предтечі сучасної герменевтики мистецтва і літератури — Лео Поперу — і може справді засвідчити її науково-історичне значення поглядами, яким він пробив шлях своєю теорією «подвійного непорозуміння». Особиста та історична причина забуття Попера — успіх його сучасника, приятеля і суперника Дєрдя Лукача, чия «Гайдельберзька теорія мистецтва» (написано в 1912—1914 рр., вперше опубліковано 1974 р.), що, за його визнанням, була опрацюванням Поперових ідей, але потім її шлях невдовзі в одному прикметному пункті відійшов убік.

Їхнім спільним вихідним пунктом було подолання гадальної герменевтики, естетики виразу і теорії проникнення. Належне Елойсу Риглсу уявлення про «художнє прагнення», відповідно до якого художня інтенція має без розриву переходити у твір і ставати нормою для адекватного розуміння з боку спостерігача, найгостріше позначає утверджену в запитанні протилежну позицію. Попер протиставив їй нову герменевтику і прагнув саме в неадекватному розумінні добачити й виправдати передумови і своєрідність всякого розуміння мистецтва. Поперова теорія «подвійного нерозуміння» — це естетика неідентичності. Вона випливає з погляду, що художній твір розкриває якесь трансцендентне значення — в якому були б скасовані і воля митця, і розуміння спостерігача — не монологічно, бо між інтенцією автора, закінченим твором і його значенням для спостерігача постає подвійний гіатус, який дає змогу побудові значення стати неостаточним процесом між виробництвом і рецепцією твору. Цілком аналогічне уявлення про «відкритий твір» тієї пори, не знаючи про думки Попера, обстоював Поль Валері: для автора продукт його естетичної діяльності може бути не цілком закінченим; закінчений твір — радше ілюзія реципієнта, а водночас і початок його неминуче неадекватної інтерпретації ("mes vers ont le sens qu'on leur prête" [«мої вірші мають сенс, якого їм надають»]), коли знову запроваджують незакінчений процес продуктивного розуміння. Тому Бонігаї міг слушно стверджувати, що Поперова теорія засвідчує початок розвитку, що вів від монологічної естетики твору до діалогічного розуміння, до герменевтики історії впливу і естетики рецепції нашої сучасності.

Лукачів розвиток до «синтезу соціології і естетики», який навіть у своєму пізнішому повороті до матеріалізму теорії відображення ще зберігав платонічну тенденцію, виявляється вже в перейманні засновків Попера. Адже Лукач пояснив подвійне нерозуміння як «подвійність художнього твору, що самотньо підноситься над життям, і ностальгійною знайомою поведінкою людини», відокремив творчу поведінку лише від рецептивної і зрештою підтримував ще й розрив між історичністю та позачасовістю художнього твору. Досі невиданий Поперів «Діалог про мистецтво» цікаво висвітлює зароджувану відмінність між Лукачем і Поперо́м, а отже, й хресний шлях теорії естетики до початку нашого сторіччя.

Діалог починається з запровадження протилежності між закритим художнім твором і відкритим. Лукач добачає в цьому дві головні можливо-

[1] *G. Bonyhai.* Leo Popper (1886—1911) und die moderne Hermeneutik (див. прим. 2, с. 472); до цієї розвідки додано й доти невиданий прокоментований діалог Попера «Про мистецтво», де А і Б репрезентують позиції Попера і Лукача, чиї прізвища в наступному рефераті я просто вставлю).

сті мистецтва: зображувати момент бажання («Паоло і Франческа» Родена) і момент реалізації («Поцілунок» Родена). Таким чином теорію подвійного нерозуміння, яку Попер пов'язав із двома моментами неідентичності в продуктивному і рецептивному розумінні художнього твору, можна поділити на два типи художніх творів та історично обмежити. Адже Лукачева диференціація зумовлює від самого початку — з дихотомією на останнє, або обмежене, і передостаннє, або необмежене — історично-типологічну протилежність класичного уявлення про мистецтво і романтичного. На заперечення Попера, що диференціація на закриті та відкриті твори мала б зберігатися в довершеності форми, Лукач покликається на класичний (на який він згодом завжди претендував) принцип адекватності форми та змісту й локалізує твір із відкритою формою в сучасному авангарді: тільки мистецтво наймолодших мало новий засіб увести до гри «це відламування, стояння на самоті». Відповідь Попера відкриває романтичний субстрат — нереалізоване як єдине завершене — в Лукачевому уявленні про фрагментарний модерн і протиставить йому тезу, що закінчене — це вже не якась онтологічна якість, що надає творові виразу, а походить із потреби людини в довершеності, яку вона всупереч матерії і, зрештою, всупереч природі, що пропонує «тільки перехід і ніколи — саме закрите», змушена створити сама.

Таким чином розмова розпадається на діаметральне протиставлення визначення художнього твору у формулі Лукача: «В готовності неготове» та у формулі Попера: «В неготовності готове». Попер іманентно скасовує початкову диференціацію: художній твір у неготовності *готовий*, бо «мистецтво робить із передостаннього останнє», і це означає: «Ми беремо в природи через мистецтво те, що вона сама відбирає в нас через наше життя: нескінченність». На думку Попера, мистецтво акосмічне, «формула людини в речах», художній твір у своїй *неготовності* готовий, бо досягає — нехай він сам у собі відкритий або ні — своєї закритості тільки тоді, коли бере участь і реципієнт: «Останній кінець кожного художнього твору — людина, яка сприймає його». Натомість Лукач підтримує свій поділ і виправдовує його трансцендентно: художній твір у готовості *неготовий*, бо «пов'язує земне з вічним», що може означати: «Дане питання — наш абсолют, воно передбачає «велику відповідь», у ярмо якої запряжена людина, не помічаючи цього. Отже, нова теорія відкритого твору ставить герменевтику мистецтва на розпутті: художній твір, що, на думку Попера, розкривається реципієнтові, показує естетиці напрям до діалогічності естетичної комунікації; художній твір, що, на думку Лукача, розкривається в «трансцендентальне», повертає естетиці Платонову перестраховку, запевнення в позачасовій довершеності, яка у своїй монологічній істині припускає тепер для реципієнта тільки роль споглядального розуміння.

Для *філософської герменевтики* тут треба тільки коротко нагадати, що Гадамер визначив діалогічність як передумову всякого розуміння — і чужої мови, і далекого в часі тексту. Відповідно до цих слів платонічний діалог став взірцем для герменевтики, бо розуміння полягає не в монологічному тлумаченні значення, а в діалогічних пошуках значення, і при цьому здебільшого запитанню припадає роль утверджувати сприйняття у відкритості: «Отже, діалектика запитання і відповіді завжди передує діа-

лектиці тлумачення. Саме вона зумовлює розуміння як подію»[1]. Розуміти щось означає: розуміти щось як відповідь, або точніше: власну думку про інше випробувати запитанням і відповіддю. Це твердження слушне і при розумінні далеких текстів, і при розумінні мови іншого. Одна частина герменевтичного завдання полягає в тому, щоб текст, який став чужим унаслідок часової відстані, «повернути в живу сучасність розмови, чий початковий перебіг завжди є запитанням і відповіддю (с. 350). Слова «увійти в розмову з текстом» тим часом лишаються, додам я, неминуче метафоричними, бо інтерпретатор сам повинен інсценізувати роль іншого, щоб текст заговорив, відповів на поставлене запитання, а в кінці його можна було розуміти як «запитання до мене». Адже, безперечно, переданий традицією текст може стати запитанням тільки для людини, яка запитує, тож і «розмова з минувшиною», якщо вона не улягатиме однобічності традиціоналізму або актуалізації, вимагає форми привласнювального розуміння, яке опосередковує інший горизонт тексту з власним горизонтом (зорова метафора «злиття горизонтів» часто призводить до нерозуміння цього процесу).

Друга частина герменевтичного завдання полягає у висвітленні діалогічності розуміння в розмові, де чужі слова вступають у безпосередні відносини з власними словами. Ґадамер визначає таке розуміння в теперішній розмові як розуміння себе в предметі й завдяки цьому утверджує спільність розуміння тексту і розуміння в розмові (с. 360). Але таким чином на задній план відходить другий інтерес у розмові, який має таке ж походження, як і перший: розуміння іншого в його іншості. А втім, звичайно, в розмові бажане розуміння себе в предметі може зумовити й розуміння іншості співрозмовника.

Але так відбувається не завжди і є, безперечно, й розуміння іншого через розмову, в якій згода з приводу предмета не відіграє ніякої ролі. Ґадамер у своїй слушній критиці герменевтики проникнення, яку він бачив ще в психологічному пояснення Шляєрмахера, чий інтерес до розуміння чужої мови був немов зведений до зачарування «темним Ти»[2]. Поворот Шляєрмахера від розуміння тексту до розуміння мови взагалі вимагає герменевтики діалогічності, якої бракує ще й сьогодні і яка поряд із розумінням себе в предметі (творі) ставить і розуміння себе в іншому як не менш виправданий пізнавальний інтерес. Літературна герменевтика, якій за справжній доступ до розуміння править естетичне сприйняття художнього твору (у Як, а не в Що сказаного), теж не повинна шукати цього розуміння передусім у згоді з приводу предмета і з приводу запитання, як можна розкрити іншість іншого через поетичну мову, безперечно може знайти нові імпульси в естетичних та літературних працях М. Бахтіна.

Естетичну теорію Бахтіна в її герменевтичних засновках і припущеннях, якими я можу тут обмежитись, можна уявити собі на основі тієї самої

---

[1] *Gadamer.* — 1960. — С. 447.

[2] Про останні дослідження, присвячені Шляєрмахеру, а також про критику розуміння себе в предметі, під час якого «буття іншого як іншого лишається на відстані», можна подивитись у вид.: *M. Frank.* Das individuelle Allgemeine — Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher. — Frankfurt, 1977. — С. 20—34, тут с. 33.

науково-теоретичної ситуації, яка була визначальною і для Попера й Лукача: відходу від естетики виразу і теорії проникнення, які були панівними після 1900 р.[1] Вихідним пунктом для Бахтіна стала праця Вільгельма Воринґера «Абстракція і проникнення» (1908 р.). Автор, зробивши виняток із теорії проникнення Теодора Ліпса, розумів естетичну діяльність як акт самовираження, в якому Я розчиняється в зовнішньому світі, щоб в об'єктивації сприйнятого таким чином породити художній твір: «Естетична насолода — це об'єктивована самонасолода. Насолоджуватись естетично означає насолоджуватися відмінним від мене чуттєвим предметом, проникати в нього»[2]. Бахтін перейняв із цієї моделі акт самовираження, проте розклав його на подвійний, спрямований у протилежні боки рух: за емпатією як рухом назовні, щоб я, дивлячись і пізнаючи, поставив себе на місце іншого, має йти зворотний рух до мене самого, щоб сприйняте ототожнення через дистанціювання, або «перебування зовні» (*«вненаходимость»*), могло стати продуктивним і знову-таки рецептивним естетичним сприйняттям[3]. Проникнення — необхідний перехідний етап, а не мета естетичного сприйняття. Попереднє ототожнення з іншим потрібне, щоб через повернення до себе самого в стані естетичної ексцентричності (цей термін Плеснера цілком може відповідати Бахтіновій *вненаходимості*), який дає змогу сприйняти іншого в його відмінності, а себе самого в його іншості. Ця взаємність сприйняття чужого і сприйняття себе становить вирішальну новацію в належному Бахтіну новому формулюванні теорії проникнення. Адже воно не тільки стверджує, що людська свідомість від природи діалогічна: «Самоусвідомлення ми завжди відчуваємо на тлі свідомості, яка має перед собою іншого»[4]. Саме естетичне сприйняття вирізняється функцією, що сприйняття самого себе стає легшим, а то й узагалі можливим у сприйнятті іншого:

«...я можу уявити себе тільки у своїй власній зовнішній постаті, яка обступає мене й виражає мене... В цьому розумінні можна стверджувати, що людина естетично абсолютно залежна від іншого і його діяльності, що бачить, пригадує, збирає і синтезує, бо тільки це дає їй змогу створити зовні закриту особистість; цієї особистості немає, якщо її не створить інший»[5].

---

[1] Я спираюся тут на праці: *M. Bachtin.* Probleme der Poetik Dostojevskijs. — 1971; Die Ästhetik des Wortes. — 1979; *T. Todorov.* Bachtine et l'altérité // Poétique. — 1979 (листопад). — № 40. — С. 502—523 (згодом ця праця ввійшла до вид.: M. Bachtine et le principe dialogique. — Paris, 1981. — C. 145 seq.).

[2] *W. Worringer.* Abstraktion und Einfühlung. — München, 1918. — C. 4.

[3] «Першим моментом естетичної діяльності є проникнення: я повинен побачити й пізнати його відчуття, самому пережити їх, я повинен стати на його місце, немов злитися з ним... Але чи є це повне злиття остаточною метою естетичної діяльності?.. Аж ніяк! Власне естетична діяльність ще й не починалася... Естетична діяльність починається саме тоді, коли ми повертаємося до себе й на позицію зовні від іншого і формуємо зміст нашого проникливого переживання й підносимо його до закінченої цілості» (праця «Автор и герой в эстетической деятельности», написано 1924 р., опубліковано у вид.: *М. Бахтин.* Эстетика словесного творчества. — Москва, 1979. Цитата зі с. 26—28, *passim*, за ще не опублікованим перекладом *A. Sproede*).

[4] *Bachtin.* — 1971. — C. 231.

[5] Витяг із цитованого вище перекладу праці «Автор и герой в эстетической деятельности». — С. 39—40, *passim.*

Смілива теорія діалогічної природи свідомості, подана в нещодавно опублікованій ранній праці Бахтіна, — теорія, до герменевтичних припущень якої, що лишилися нерозкриті, я ще повернуся, — править за своєрідний засновок його пізнішої праці «Естетика слів». Її тези передусім такі: діалог — вихідна форма людської мови; мова — соціальна подія мовної взаємодії; фундаментальне протиставлення голосу (слуху) і письма (читання), діалогічний принцип відкритої і монологічний принцип готової істини; три категорії слів: прямі, зображені і вставлені в чужу мову; історична генеза багатозначних слів у сократичному діалозі, їхнє подальше підривне життя в Меніповій сатирі та в поліфонному романі, й супроти них офіційний монологізм завжди протиставив однозначність дискурсу; проза як місце двоголосих (чужих і співзрозумілих) слів, лірика як середовище слів (без свідків) про себе і світ. Якщо «Естетика слів» Бахтіна з її антитечним визначенням діалогічного і монологічного принципів пропонує категоріальні рамки, які зокрема дають змогу по-новому визначити комунікативну функцію жанрів мови і літератури, то тут ще треба додати, що Бахтін зрештою розширив свою діалогіку моделлю з трьома інстанціями.

Діалог, що повинен шукати свою істину в розумінні мови у відповідь, внаслідок цієї причини — як свідчить й історія інтерпретацій у щоразу веденому далі діалозі з мистецтвом минувшини — є принципово нескінченним і тому, на думку Бахтіна, становить, зрештою, передумову найвищої інстанції третього, або «нададресата», «чиє абсолютно правильне розуміння припускають або в метафізичній далині, або в далекому історичному часі... В різних епохах і за різних світових обставин нададресат та його ідеально адекватна відповідь-розуміння набувають різних ідеологічних форм (Бога, абсолютної істини, судження безстороннього людського сумління, народу, присуду історії, науки і т. д.)»[1]. Ми знаємо про цю третю інстанцію ще з теологічної герменевтики. Вона видається тут уже не останнім, судним авторитетом, а останнім нададресатом, що розуміє «абсолютно правильно» і що — як постульований — у діалозі між текстом та інтерпретатором — між чужим і власним голосом — і завжди присутнім (а також: відсутнім) третім вочевидь має забезпечувати саму можливість розуміння. В цій не менш гарній, ніж дивній секуляризації проступає збентеженість «Естетики слів». Бахтін, що свою естетичну теорію іншості спершу розробив тільки з погляду естетики виробництва, з огляду на протилежні рухи самовираження і сприйняття себе в іншому, і тільки у своїх пізніших працях почав її розвивати далі з погляду естетики рецепції[2], лишив відкритим герменевтичне запитання, що взагалі раніше давало змогу читачеві розуміти текст у його іншості і що він був змушений увести в цей діалог як другу інстанцію, виділену з власного єства, щоб його розуміння стало передусім діалогом із текстом, а також із його давнішими інтерпретаторами. Бахтінова естетика іншості, яка так ефективно надала нового значення ідеологічному принципові поетичного сло-

---

[1] *М. Бахтин.* Проблема текста — опыт философского анализа // Вопросы литературы. — 1976.— № 10. — С. 149 seq. Цитовано за вид.: *R. Grübel.* Einleitung zu Bachtin. — 1979. — С. 48, перевірено за російським оригіналом.

[2] Див. *Todorov* (прим. 1, с. 479). — С. 510.

ва, вимагала герменевтичного заснування в історичній неперервності діалогічного розуміння.

Той, хто поділяє думку Бахтіна (до якої, ще не знаючи його праць, дійшов і я, думаючи про аспект, пов'язаний з естетикою рецепції)[1], що сприйняття мистецтва є чудовим способом сприйняти чуже Ти в його іншості, а в ньому знову-таки — вже збагачене — власне Я, не може сподіватися, що розуміння себе в іншому в естетичній комунікації далі вже нічого не потребує, крім протилежного руху емпатії та її повернення в саморефлексію (*вненаходимость*). Коли художній твір чудовим способом здатний репрезентувати і розкрити чуже Я як суб'єкта, і надто коли після належної Бахтіну видатної інтерпретації Достоєвського в багатоголосному слові роману він здатний репрезентувати й розкрити чужу мову в мові, тоді реципієнт може дійти від герменевтичної відмінності до іншості тексту, а отже, й до «чужої мови в мові» не тільки через естетично опосередковану саморефлексію. Щоб розуміння літературного тексту не звелося до вільного виробництва відмінностей (небезпека, якої не уникнула модна тепер у Франції теорія «міжтекстуальності», до якої Юлія Кристева скоротила діалогіку Бахтіна)[2], то розуміння себе в іншому тексту, а також повсякденне розуміння себе в мові та у відповіді на неї іншого має бути закоріненим у попередньому розумінні вже сказаного, співзрозумілого й досі чинного. Тією мірою, якою Бахтінова діалогіка висвітлює відмінність багатоголосся між граматичними особами та інстанціями мови, прозорість поетичного слова, наскільки я бачу, завжди припущена ще наперед, тож не випадає запитувати про герменевтичну відмінність між інтенцією автора, значенням тексту і значенням для даного читача. Герменевтична відмінність у тексті, яка виявляється вже в тому, що слухач або читач, сприйнявши слова, *per se* не думає того самого, що й оповідач або автор, доростає з історичною відстанню до вторинної іншості віддаленого в часі, проте за наявності усвідомленого ідеологічного вжитку або неусвідомленої покірності поетичного тексту може загостритися до проблеми оманливості перекрученої мови. Бахтінів принцип діалогічності може віддати належне цим аспектам іншості тексту тільки тоді, коли його доповнять інші інструменти розуміння й доступ до розуміння себе в іншому через герменевтичний міст знову стане вільним, і то там, де той інший тільки на перший погляд видається безпосередньо відкритим.

Наступний герменевтичний міст випливає з тези Бахтіна про характер слів як відповіді, бо слово саме тому стає відповіддю, що діалогічно відповідає на запитання. А оскільки в літературному тексті — як довів

---

[1] Моє визначення естетичної насолоди як «самонасолоди в насолоді чужим», а отже, як «сприйняття себе самого в можливості бути іншим» (1977, с. 59), яке я серед іншого сформулював у критиці (хоч і не В. Ворингера, але все-таки) М. Гайґера, досить тісно узгоджується з Бахтіновою моделлю *вненаходимости*, бо ж зумовлює ту саму критику й дальший розвиток формули В. Ворингера, про яку я тоді не думав, але, звичайно, міг би думати.

[2] Скорочення стосується моменту голосу, тож на місце поліфонії стає поліграфія, тим часом як суб'єкт іншого одразу зникає з «діалогу тексту між собою». Див. також запропоновану статтю: *R. Lachmann*. Bachtins Dialogozität und die akmeistische Mythopoetik als Paradigma dialogisierter Lyrik *для публікації у вид.*: Poetik und Hermeneutik. — XI (ще не опубліковано).

К. Штирле з огляду на оповідну форму — відповідь «завжди перевершує запитання, на яке вона може бути відповіддю», вона «для того, кому вона призначена, не тільки просто інформація або однозначна відповідь на поставлене запитання, а й заклик спершу виманити у відповіді, яку дала оповідь, її запитання»[1]. Таким чином діалектика запитання і відповіді стала справжнім герменевтичним інструментом, щоб вийти за межі власного горизонту і звернутися з запитанням до чужого горизонту, знову почати діалог із текстом, який знову зможе дати відповідь тільки тоді, коли його знову запитають. Проте не кожен поетичний текст має герменевтичну структуру слів як відповідь, як передусім засвідчує випадок лірики, яку Бахтін визначив як середовище слів без свідчень про себе і про світ. Тоді ставлення до світу, яке розкривається в ліричному голосі, стає в собі герменевтичним мостом розуміння себе в іншому, бо це відкриття мови до суб'єктивного сприйняття світу — як довів П. Рикер[2] — позначає властивий текстові характер твору, піднесений до письмової постаті. Від просто інформативної або пов'язаної з метою мови поетичне слово підноситься тією мірою, якою значення тексту можна звільнити від інтенції його творця й водночас від прагматичного обмеження мовної ситуації і воно досягає таким чином семантичної автономії, яка навіть пізнішому реципієнтові здатна відкрити очі й перевести його погляд від оказіональності ліричної ситуації до повноти значення по-іншому баченого світу.

Можна засумніватися, чи отак визначена семантична автономія поетичного слова не передбачає якогось попереднього розуміння «світу», яке передусім властиве грецько-західній культурі й тому не спромагається подолати дистанцію чужості інших культур. Але тоді на допомогу розумінню чужої мови завжди приходить ще й антропологічно засноване попереднє розуміння, що спирається на прадавній матеріал міфів і дає змогу перекинути міст розуміння понад постатями й конфігураціями образного світу. Коли, за словами Г. Блюменберга, міфічне сприйняття світу завжди вело за собою припущену інщість якогось «прастану» і одразу конкретизувалося в «роботі міфу»[3], естетичне розуміння починається там, де уявне оточує постаті й конфігурації міфічного аурою довершеності й таким чином задовольняє першу естетичну потребу. Якщо слушна моя теза, що в довершеному полягає (принаймні сильний) чар уявного[4], таким чином з'являється «провісник довершеності»[5], в якому, на думку Ґадамера, полягає видатна можливість розуміння і який начебто наперед зумовлює й розуміння себе в іншому, коли в процесі прогресивної емансипації суб'єкта інший саме у своїй недовершеності та випадковості — як індивідуальність — буде визнаний, літературно ідеалізований і піднесений до властивої проблеми діалогічного розуміння.

---

[1] *Stierle.* — 1979. — С. 110—117.

[2] *Ricœur.* — 1978. — С. 79.

[3] *Blumenberg.* — 1979.

[4] Див. вище: I, B, 2.

[5] *Gadamer.* — 1959.

3. Підсумки і перспективи

Першим поштовхом поставити запитання про горизонт сподівань читача, для якого попервах і був створений літературний текст, стало для мене — звичайно, не випадково — вивчення далекої від нас літератури. Адже при цьому невдовзі виявляється оманливість того, що начебто видавалося зрозумілим традиційній філологічній інтерпретації твору, який через часову відстань став чужим, і його тлумачили або безпосередньо, чи то «естетично» — «з огляду на сам текст», — або ж опосередковано, чи то «історично», тобто повертаючись до джерел і пов'язаних із твором фактичних знань про його час. То була написана народними мовами література середньовіччя, а конкретніше, характерна для неї анімалістична поезія, яка досягла розквіту в XII ст. і яка лишила мені чужий горизонт минувшини, з якою попрощалися, як тягар розуміння. Література середньовіччя внаслідок розриву неперервності, спричиненого Ренесансом, набула особливого ступеня іншості, натомість література античності, що донедавна в історії західної освіти всякчас зберігала канонічне значення, ставила якщо не менші, то все-таки інші проблеми. Саме завдяки цій іншості середньовічна література могла стати прикладом для сучасного вивчення, проте філологічні дослідження 1950-х років були приховані запровадженою практикою інтерпретації «на основі джерел», тим паче, що схвалена тоді як взірець праця Е. Р. Куртіуса «Європейська література і латинське середньовіччя» (1948 р.) набула не менш несподіваної, ніж монументальної легітимності. Відтоді останній, філологічно не менш точний, ніж естетично сліпий позитивіст, який збіднив гуманістичний девіз *"Ad fontes"* поверненням від джерел до джерел тих джерел, був покликаний, щоб і свою найскромнішу знахідку в дослідженні джерел долучити до доказу існування нерозривної, хоч і латентної неперервності спадщини античності, «від якої неможливо відмовитися» і в якій середньовіччя як ланка «золотого ланцюга літературної традиції» було змушене майже цілковито втратити свою історичну самостійність. Написана ще 1938 р. й належна Лео Шпітцеру інтерпретація Війона з провокаційною назвою «Аісторичне вивчення одного тексту» виборювала шлях для естетичного підходу супроти об'єктивізму дослідження джерел, але навряд чи витворила школу; як ідеал поважно проведеного дослідження праця Італо Сицініаноса «Франсуа Війон і поетичні теми середньовіччя» (1934 р.) лишилася нормою, повернення до джерел дійшло так далеко, що буквально для кожного елемента в революційній ліриці Війона був знайдений попередник в універсальному репертуарі минулої поезії.

Імпліцитну передумову такого дослідження джерел Г. Лаусберг підніс до принципу дослідження традиції[1], яке мало розвинути належну Куртіусу програму історичної топіки на доти недооціненій основі приєднаної до літератури риторики. Субстанціалістський постулат полягав у тому, що не тільки вся *summa* дотеперішньої літературної традиції була потенційною передумовою кожного нового літературного твору, а й архетипна субстанція традиції супроти подоби історичної новації зрештою лише зазнавала варіацій. Така теорія і метафізика традиції живилася (начебто)

[1] *H. Lausberg*. Handbuch der literarischen Rhetorik. — München, 1960; див. також програмну працю його учня: *W. Babilas*. Tradition und Interpretation. — München, 1961.

гуманістичним переконанням, ніби «в книжці поезія присутня поза часом»[1]; воно підносило філолога до властивого читача, що для нього був створений текст і що він як *superreader* навіть автора міг зрозуміти краще, ніж той сам розумів себе в уживанні своїх джерел. Адже тільки філолог на пізнішому горизонті докладних, навіть якщо й не універсальних знань здатний пізнати, з яких джерел автор черпав не тільки усвідомлено, а й неусвідомлено. З погляду герменевтики дослідження традиції в такому розумінні зберігало цілковиту незайманість: для філолога як *superreader*, який ще на ранньому горизонті виникнення твору наївно передбачав пізніший горизонт своїх знань, часова відстань, а з нею й частковість історичного горизонту розчиняється в позачасовій теперішності великої поезії, тож навіть незначна література лишається збережена в «нерозривному ланцюгу традиції пересічних творів»[2].

Цю герменевтичну невинність заперечувала тієї доби справді дослідна філологія: у Франції Р. Ґієт і А. Нізин, а в Німеччині В. Бульст, удавшись до майже однакового парадоксального аргументу: жоден текст не писали на те, щоб його читали та інтерпретували філологічно філолог, а історично історик[3]. Таким чином була окреслена основна проблема нової літературної герменевтики, яка вимагала зректися хибного висновку, мовляв, текст призначений безпосередньо для філолога, так само, як, на думку Ранке, кожна епоха — безпосередньо для Бога, і знову дійти до значення тексту через читача як його властивого адресата. Це герменевтичне завдання було пов'язане з подвійними труднощами. З одного боку, реконструйована інтенція автора вже не могла становити останньої інстанції розуміння, але мала все-таки зберегти контрольну функцію. З другого боку, сприйняття літератури з боку минулих читачів можна було з'ясувати тільки через актуальну лектуру пізніших читачів, тож відмінність між минулим горизонтом літератури і сучасним горизонтом можна було проаналізувати тільки в самих інтерпретаціях.

Названі критики ще не мали ніякого методичного розв'язку для цих подвійних труднощів. Бульст[4] схилявся до розмежування суб'єктивного сприйняття літератури і об'єктивного дослідження генези тексту й сумнівався, чи можна взагалі реконструювати сприйняття, властиве минулим читачам, якщо воно не засвідчене як слід. Ґієт[5] прагнув реабілітувати безпосередню насолоду від середньовічних текстів, інтерпретуючи роман про Артура як принаду темного, ще не вирішеного (як "symbolisme sans sénéfiance"), лірику трубадурів як принаду "poésie formelle", усвідомленої насолоди нескінченними варіаціями; таким чином він відкрив суто естетичні позиції, зумовлені тими чи тими літературними жанрами, проте не міркував над тим, якою мірою це відкриття було вдалим із точки зору пізнішої доби, на основі сучасного попереднього розуміння антиромантичної поетики Верлена і Маларме. Нізин мав ту заслугу, що в своєму

---

[1] *Curtius.* — 1948. — С. 22.

[2] *Curtius.* — 1948. — С. 404.

[3] Докази див. у вид.: *Jauß.* — 1970. — С. 168

[4] *W. Bulst.* Bedenken eines Philologen (1954) // Medium Aevum Vivum, ювілейний збірник на честь Бульста, ред. *H. R. Jauß, D. Schaller.* — Heidelberg, 1960. — С. 7—10.

[5] *R. Guiette.* Questions de littérature (1960—1972); див. також: *Jauß.* — 1977b. — С. 411—427.

несправедливо забутому творі «Література і читач»[1] розкрив латентний платонізм академічної філології, її віру в позачасову сутність класичного твору і в нейтральну позицію спостерігача й пробив шлях герменевтиці літератури; на його думку, літературний твір треба розуміти як «партитуру», яку можна реалізувати тільки під час читання й через нього завжди по-новому. Але справжнє розуміння естетичного тексту вимагало, щоб філолог пов'язував своє тлумачення і свою критичну рефлексію зі своїм первинним сприйняттям як читача. Ця вимога аж ніяк не змушує до простого суб'єктивізму читання: сваволі читача, "sens vécu" [«сприйнятому значенню»] його першого прочитання, текст чинить опір своїм "sens vérifiable" [«значенням, яке можна перевірити»]. Літературний твір як партитура певною мірою стає інстанцією розуміння, тож читач, звернувшись до твору вдруге, або знову уявивши собі прочитане в масиві своїх знань, за словами тексту перевіряє, що саме видалося йому можливим значенням під час першого, естетичного прийняття. Вада цієї теорії полягає в тому, що спонтанність першого прочитання, коли читач, здається, безпосередньо занурюється в інший світ уявного, Нізин вважає за абсолют. Тому перед його теорією постає межа там, де "sens vécu" якогось тексту минувшини без опосередкування або перекладу філолога, а отже, й без історичного розуміння вже недоступний. Ще Ґ. Пікон у своїй естетиці літератури[2] зазначив, що «в естетичному сприйнятті немає незайманості», бо жоден художній твір годі зрозуміти, не додавши до нього минувшини, а про його естетичну вартість можна судити тільки тоді, коли літературний твір бачать як щось ще не відоме на горизонті вже відомих творів. Але як можна уникнути хибного висновку про чисте, спонтанно-емоційне сприйняття літератури, не зрікаючись зворотного зв'язку інтерпретації з первинним сприйняттям твору, як можна прояснити попереднє розуміння, яке вже керує спонтанним прочитанням тексту, і що треба зробити, щоб доступитися до іншого сприйняття, яке могло бути властивим історично першому адресатові тексту, що читав його?

У цих запитаннях я й зав'яз зі своїми «Дослідженнями середньовічної анімалістичної поезії» (1959 р.). Середньовічний, оновлений пером Ґете «Райнеке Лис» відчужує читача нашого часу передусім так званим антропоморфізмом своїх тваринних постатей, тобто людськими рисами, лицарськими жестами, гречною мовою — одне слово, вигаданим поводженням, яке годі зрозуміти ані міметично — як життя тварин у природі, яке можна спостерегти, — ані алегорично — як духовне значення їхньої «природи». В історії тлумачення «Роману про Лиса» від часів Якоба Ґрима це дивовижне змішування людських рис і тваринних постатей намагалися розв'язати здебільшого то в один, то в другий бік, причому романтичне розмежування природної і штучної поезії справляло свій вплив як латентна парадигма навіть в історично-позитивістській інтерпретації. Якщо вбачати у фігурах вільно пов'язаних один з одним шванків тільки наївну, природну поезію початкового порозуміння людини і тварини, то за антропоморфними рисами, які згодом забезпечили відчуження, можна

[1] *A. Nisin.* La littérature et le lecteur. — 1959. Див. мою рецензію у вид.: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. — T. 197. — 1960. — C. 223 seq.

[2] Див. мою рецензію у вид: Philosophische Runschau. — 1956. — № 4. — C. 113 seq.

постулювати чисту форму початкових *казок про тварин*. Натомість якщо вбачати в тваринних постатях зумовлене часом перевдягання епічних героїв, то ворожнечу між Ренаром та Ізенгримом можна інтерпретувати як сатиричну художню форму *тваринного епосу*, що як пародія лицарського епосу та дзеркало феодального суспільства скористалася тваринними постатями радше як зовнішнім тлом або декорумом. Обидві парадигми тлумачення з їхніми протилежними однобокостями перескакують через близьке до них питання[1], що в «Романі про Лиса» могла означати проведена аналогія тваринного єства і людської природи для адресата, що для нього 1176 р. був написаний твір, якому судилася довга історія. Чи не слід, відповідаючи на це запитання, шукати причину задоволення, яке середньовічний читач знаходив у нових тваринних шванках і яке могло б пояснити, чому твір П'єра де Сен-Клу породив таких численних наслідувачів? Чому естетичний інтерес був такий невичерпний, що сюжет про «справжній початок прадавньої ворожнечі Лиса і Вовка» постійно розвивали, її кінець, судовий процес при дворі в Лева, завжди зазнавав ревізії, і найдавніший тваринний епос французькою народною мовою перетворився в нескінченні пригоди пройдисвіта у феодальному царстві звірів і поряд із «Тристаном» і романом про троянду спромігся надовго затримати занепад середньовічної літератури?

Перший розв'язок цього питання походить від щасливого випадку, що П'єр де Сен-Клу, автор найдавніших розділів (II—Va) «Роману про Лиса» типове повідомлення у своєму пролозі: «Я розповім ще не сказане!» — вважав за щиру правду. Адже він охарактеризував тодішню поезію, що її мав відсунути в затінок його твір, перелічивши окремі твори й літературні жанри, які мали велику популярність у тогочасної публіки: «Трою» і «Тристан», а отже, античний і куртуазний романи, віршовані шванки (фабльо) і лицарський епос (chanson de geste). З цього канону, з дальших посилань на вже відоме і не останньою мірою з (bis dato не пізнаних) відносин продовження щодо (не згаданого в пролозі) твору одного попередника — латинського "Ysengrimus" магістра Нівардуса я можу з'ясувати горизонт сподівань тогочасної публіки, на який покликається автор, щоб увиразнити новаторство свого твору. Зіпертий на ці дані аналіз тексту і справді з'ясував, що автор повідомлення в пролозі в процесі оповіді конкретно дотримав свого слова, знову посилаючись на вже згадані сподівання, виконуючи їх або розчаровуючи, здебільшого імпліцитним способом, а крім того, імпліцитно й критично, коли пародіював взірець лицарського епосу або коли прагнув травестувати казуїстику куртуазної любові. Це дало змогу пізнішим інтерпретаторам реконструювати попереднє розуміння первісних адресатів навіть на відстані часу, а спираючись на відмінність між ретроспективним сподіванням і перспективним, простежити на основі створюваного в процесі читання нового сприйняття зміну горизонту, яку мав запровадити цей текст 1176 р. для публіки chanson de geste і куртуазної поезії. Насолода новим різновидом шванку про Лиса утверджувалася тією мірою, якою читач сприймав «антропоморфізми» як сигнали, які вимагали від нього впізнавати в постатях тварин той чи той фрагмент людської натури. В такому разі проголошену «нечувану війну

[1] За винятком *L. Olschki, K. Vossler, L. Spitzer*, чию суперечку я намагався розв'язати своєю інтерпретацією, див.: *Jauß*. — 1979b. — С. 106 seq.

двох баронів» слід читати як контрафактуру героїчної поезії, що вперше поставила під сумнів високий дух лицарського світу та ідеальність куртуазного кохання, спроектувавши в жартівливій сатирі неідеальні, ниці риси людської натури на людську довершеність.

Якщо моя спроба інтерпретувати цей середньовічний текст із горизонту сподівань його тогочасної публіки забезпечила сучасному розумінню новий доступ до твору, я, озираючись назад, аж ніяк не недобачаю, що така реконструкція іншості вже чужого нам естетичного сприйняття мала за свою передумову герменевтичного провісника з боку однієї сучасної антропологічної теорії. Саме феноменологічний аналіз Г. Ліпса «Природа людини» розкрив мені очі, що тварина, якій «її видовий характер написаний на морді» і якій властивий «нерозривний зв'язок із її природою», дає змогу розпізнати в характері людини природний субстрат її духовного єства[1]. Звичайно, з цього теоретичного провісника не можна виснувати характерного для першого читача спонтанного сприйняття твору, проте можна виснувати зумовлену текстом позицію, яка передусім і дає змогу розуміти його як умову можливого тлумачення. Спонтанне сприйняття тексту, характерне для історично далекого читача, — герменевтична нульова величина, тож прагнення реконструювати її як таку — це ілюзія, бо спонтанність ніколи не можна відновити повною мірою через рефлексію. Не помічають при цьому, що естетичне сприйняття одразу є опосередкованим, а отже, піднесеним сприйняттям, і тому воно не може цілком переходити в емоційну спонтанність. І все-таки теоретичний провісник, тим паче, що він у цьому випадку вводить до гри зі сфери феноменологічної антропології передчуття непевної універсальності, яке ще треба визначити точніше, розкриває й робить корисними для інтерпретації — і то систематично — як позицію, зумовлена текстом, та історично — як попереднє розуміння, що постає зі зміною горизонту сподівань і сприйняття — принаймні такі опосередкування, які взагалі роблять придатним для комунікації естетичне сприйняття.

Вироблене таким чином нове тлумачення «Роману про Лиса» породжує, звичайно, один сучасний інтерес: питання про історичну та літературну генезу індивідуалізації. Ця індивідуалізація — аж ніяк не зворотна проекція нинішнього інтересу, а є результатом усвідомлено здійсненого увиразнення горизонту (яке історично конкретизує теоретичне передчуття) до відкриття нового для життєвого світу XII ст. сприйняття характеру і природи людини: твір П'єра де Сен-Клу засвідчив, з одного боку, як антигероїчну контрафактуру лицарського і куртуазного життєвого ідеалу довершену історичну зміну віддаленого типового світу характерів, а з другого боку, — в уже негативному героєві Лисі, що, перехитрувавши всіх інших, демонструє неідеальну, занадто людську натуру, — демонструє разом із дотепністю пройдисвіта перші ознаки індивідуальності. Хоча більшість тогочасних адресатів ще не впізнали або не помітили цієї новації, існує все-таки один позалітературний доказ, що її тієї пори могли розуміти саме так. Адже поріг індивідуалізації, що у сфері літератури з'явився для пізніших інтерпретаторів у перших розділах «Роману про Лиса», в історичному аспекті вперше постав саме цієї пори: після Ото

[1] *Lipps.* — 1941. — С. 19—25: *Jauß.* — 1979b. — С. 201 seq.

фон Фрайзинга слово *persona* могло означати вже не тільки щось змінне (маску, роль), а й незмінну *individualitas* світської людини[1].

Метафора порогу вказує для історичної герменевтики, що перехід від старого до нового мав відбуватися не за один раз і не для всіх сучасників одразу. Вихід за межі простору сприйняття середньовічного життєвого світу, що внаслідок закритого горизонту майбутнього навряд чи видавався змінним для християнського світорозуміння, вимагав вивільнення нових сподівань, які вже уникали осуду *curiositas*. Дозволу розбити чари ідеальності лицарської і куртуазної життєвих форм і зобразити людську натуру по той бік добра і зла в її недовершеній пересічності вочевидь було легше домогтися через фікцію царства звірів. Тому літературна герменевтика може робити свій внесок до історичного пізнання своїм власним способом там, де вона в зміні горизонту естетичного сприйняття може висвітлити, чим для сучасників якогось минулого життєвого світу були ще латентна потреба, бажання або здогад про майбутнє, що їх можна донести до свідомості в їхньому ще не непередбачуваному значенні тільки завдяки історії інтерпретації.

Якщо праця медієвістом поставила переді мною герменевтичну проблему увиразнення горизонту і привела до критики традиціоналізму позитивістської філології, моя перша спроба скористатися виробленими в тій сфері думками в нарисі рецептивної естетики літератури («Історія літератури як провокація», 1967 р.) відбулася вже за інших обставин: концепцію нової історії літератури, що коротко замкнене коло автора і твору поширила на реципієнта й піднесла його як читача або публіку до рівня опосередкувальної інстанції між минулим і сучасністю, між твором і впливом, треба було обстоювати й супроти ідеалу об'єктивності старої, дискредитованої історії літератури, і супроти претензії на точність і соціологічних, і структуралістських зневажників історичного розуміння. В центрі цього нарису стоїть запроваджена в сучасну літературу парадигма зміни горизонту. Її можна пояснити в ідеальному випадку таких творів, як «Дон Кіхот» і «Жак Фаталіст», які «тільки на те викликають сформований традицією жанру, стилю або форми горизонт сподівань свого читача, щоб потім одразу крок за кроком зруйнувати його, і це служило не тільки критичному намірові, а й само могло справляти поетичний вплив»[2]. В цій зміні горизонту між наперед даним сподіванням і показаним новим сприйняттям я вбачаю принцип естетичного опосередкування в літературно-історичному процесі, що в реальній зміні канону здатний оновити й погляд на всі минулі твори. Зміна горизонту в такому розумінні водночас дає змогу оцінити художній характер твору пропорційно до імпліцитно зумовленої естетичної дистанції, тобто відстані від сподівання до сприйняття, від традиції до новації і відмежувати його конститутивну негативність від ствердного характеру споживчої літератури, яка лише реалізує норму.

При формулюванні цієї парадигми за хрещеного батька правили, і то не зовсім усвідомлено для мене самого, думка російських формалістів, що естетична новація — рушій літературної еволюції, а також належна

[1] Подано за *A. Borst*, див.: Poetik und Hermeneutik. — T. VIII. — *C.* 638.

[2] *Jauß*. — 1970.— С. 176.

Адорно естетика негативності, згідно з якою незалежний художній твір набуває своєї суспільної функції тільки завдяки певному запереченню вже наявного. Кричущий модернізм цієї першої парадигми рецептивної естетики належить до зумовленої ситуацією однобічності моєї лекції з приводу вступу на посаду викладача в Констанцькому університеті, лекції, яка своїм несподіваним відлунням породила жваву полеміку[1]. Потреба відповісти дала мені шанс крок за кроком виробити в діалозі з моїми критиками й перевірити на практиці перший нарис моєї рецептивної естетики. Уявлення про горизонт сподівань я запровадив передусім як інструмент аналізу читачевого сприйняття:

«Аналіз властивого читачеві літературного сприйняття уникає загрозливого психологізму, коли описує рецепцію та вплив твору в об'єктивно визначуваній системі співвідносних сподівань, що постає для кожного твору в історичну мить його появи з попереднього розуміння жанру, з форми і тематики доти відомих творів і з протилежності між поетичною і практичною мовами»[2].

Ця теза, спрямована проти тих, хто дотримувався думки, ніби аналіз читацького сприйняття неминуче скінчиться суб'єктивізмом індивідуальних реакцій («скільки читачів — стільки й інтерпретацій») або колективізмом якоїсь соціології смаку, заснувала можливість зрозуміти сприйняття літератури в об'єктивно визначуваній відмінності між нормативним сподіванням і нормотворчим сприйняттям із позицій самої літератури. Вона не з'ясовує, що в такій зміні горизонту слід приписати впливові тексту, а що — його привласненню з боку і перших, і пізніших адресатів. Таким чином постає завдання розрізняти в процесі історії літератури обидва аспекти відносин тексту і читача, тобто *вплив* як зумовлений текстом елемент і *рецепцію* як зумовлений адресатом елемент конкретизації значення. Всупереч враженню, що формування літературної традиції відбувається немов само собою, як пасивний синтез «злиття горизонтів», характер події, властивий літературному творові, треба було засвідчити як момент процесу, в якому обидва горизонти — горизонт сподівання, що звертається до твору, підтверджує його, а то й переступає його, і горизонт сприйняття, що його вносить реципієнт, опосередковуються в активному синтезі розуміння і нового розуміння вже по-іншому.

Активна участь читача в історично прогресивній конкретизації значення, можливість його «продуктивної рецепції» (Ж.-П. Сартр) лишилися нез'ясовані й при вимозі писати історію літератури вже не як автономну історію, а в її «частковості», бачити її в її власних відносинах із загальною історією, щоб збагнути її суспільну функцію та історіотворчу енергію: «Суспільна функція літератури виразно засвідчила себе у своїй справж-

---

[1] Тут я можу вказати на наступні праці: «Частковість рецептивно-естетичного методу» (1973 р.), тепер уміщено в даній книжці як післямову до частини III, А; випуск Rezeptionsästhetik — Zwischenbilanz // Poetika. — 1975. — № 7; хрестоматію Rezeptionsästhetik — Theorie und Praxis, ред. *R. Warning*. — München, 1975 (у своєму критичному вступі він узагальнив розвиток теорії до 1975 р.), а надто на критику: *M. Naumann*. — 1973. — С. 131—144; *B. Pinkerneil*. — 1975. — С. 60—68; *S. Petrović* // Teorijska Istrazivanja, ред. *Z. Konstantinović*. — Beograd, 1980. — С. 63—74.

[2] *Jauß*. — 1970.— *C.* 173 seq.

ній можливості спершу там, де літературне сприйняття читача вступає на горизонт сподівань його життєвої практики, попередньо формує його світорозуміння і таким чином здійснює зворотний вплив на його ставлення до суспільства»[1]. Спрямована проти теорії відображення, яка тієї пори — набувши нового значення завдяки Лукачу — захрясла в замкненому колі естетики виробництва й зображення, ця моя остання константська теза мала обґрунтувати перевагу нормотворчої функції літератури над репрезентативною. Проте вона лишала відкритим питання, як можна взагалі опосередкувати горизонт життєво-практичного досвіду — якщо не на основі німих умов економічних відносин, то на основі первинної настроєності даної людини, її латентних інтересів, потреб і бажань, і питання, в яких відносинах він має перебувати з горизонтом естетичного сприйняття. Ці відносини можна з'ясувати тільки тоді, коли смілива заява, якою увінчувалася моя праця «Історія літератури як провокація», мовляв, література сьогодні, як і колись, здатна оновити зміцнене сприйняття твору й повалити табу панівної моралі, лишилася не тільки гарною, а й пустою надією. При цьому виникає завдання поставити зароджену в середовищі літератури рецептивну естетику на горизонт умов суспільної практики, а потім запитати, чи історична конкретизація літературного твору через пасивну або через продуктивну рецепцію його читача відповідає на якусь суспільну ситуацію, сприймає її суперечності й проективно намагається розв'язати їх, і як саме. Не останньою чергою слід поважно сприймати ідеологічно-критичну підозру, що літературна традиція не має привілею передаватися в цілковитій свободі, а може бути псевдокомунікативно вимушеною, щоб прозорість літературної комунікації між людиною і часом не просто припускала, а часто й усупереч підступності традиції приєднувала все гетерономне до гармонійного канону класики.

Якщо тези моєї константської лекції для більшості критиків були не досить соціологічні[2], з другого боку мені закидали протилежний докір, ніби вони надто соціологічні: моя спроба заснувати нову рецептивну естетику не вийшла за межі герменевтичної і функціонально-аналітичної соціології рецепції й не взяла до уваги те, що саме в естетичному сприйнятті читача, власне, є естетичним. С. Петрович до цього зауважив, що цілком необхідна критика панівної онтології мистецтва та її сурогатів в уявленні про твір класичної естетики і в уявленні про відображення ортодоксальної марксистської естетики довела мене до другої крайності теорії літератури, яка спонукала мене віддати разом із твором ще й естетичну вартість як об'єкт рецепції, і тому естетичне сприйняття звелося до зміни суспільних норм смаку. Смак тим часом — тільки умова можливості літературної комунікації, а не її зміст чи навіть результат. Літературна комунікація стає естетичним сприйняттям — на відміну від прагматичного сприйняття, — власне, тільки тоді, коли її формування в «матеріалізації естетичного об'єкта», і сам цей об'єкт шукають на обох рівнях: дорефлексивного сприйняття естетичного значення (*aistheton*) і на рефлексивному рівні естетичного судження й виражають точніше як специфічно естетичну діяльність суб'єкта, що продукує і сприймає[3]. Я вважаю за не

---

[1] *Jauß.* — 1970.— С. 199.

[2] Див.: *Pinkerneil.* — 1975. — С. 67.

[3] *Petrović.* — 1980. — С. 63 seq.

менш рідкісний, ніж радісний збіг у науковій праці те, що Петрович, зачитавши 1976 р. на одному Белградському симпозіумі свою критичну доповідь, *de facto* постулював дальше продовження першої парадигми моєї рецептивної естетики і окреслив вимоги тепер уже обов'язкової теорії естетичного сприйняття, які я тим часом вже охарактеризував у своїй другій лекції в Констанцькому університеті: «Невелика апологія естетичного сприйняття» (1972 р.), а потім опрацював у опублікованій 1977 р. «Теорії та історії естетичного сприйняття». Тож мені тут треба тільки коротко підсумувати цю працю.

То була спроба визначити своєрідність і життєву функцію естетичного сприйняття історично — як процес його визволення від авторитетної спадщини Платонової естетики і систематично — в трьох головних сприйняттях: продуктивної, рецептивної і комунікативної естетичної діяльності; з погляду історії ці різновиди можна добачити в тріаді поезису, естезису і катарсису і простежити їх від естетичної насолоди як позиції, що спільно заснувала їх. Цей початок дає змогу добачити естетичне сприйняття не тільки в маніфестаціях незалежного сучасного мистецтва, що чинить опір усякому служінню, а й у практичних, тобто в релігійних і соціальних функціях давнього мистецтва. Лишилося тільки перекрити розколину, яка внаслідок панівної естетики негативності утворилася між донезалежним і незалежним, «ствердним» і «емансипаційним» мистецтвом. Тому ревізія модерністичної однобічності мого першого нарису почалася з критики теорії естетики Адорно, всупереч насолоджувальному розумінню як умові естетичної рефлексії і естетичному судженню, яке вимагає консенсусу, треба було реабілітувати специфічний суспільний вплив естетичної комунікації, вже розхитаний за доби засобів масової інформації та індустрії культури.

Мій внесок до дослідних проблем літературної герменевтики представлений у цій книжці наступною розвідкою, наявність якої, хай там як, документує й частину науково-теоретичних дискусій 1970-х років. «Іфігенія» Расина і Ґете» (1973 р.), написана під час дискусій із марксистською теорією літератури, пояснює два головні уявлення літературної герменевтики: частковість історичного горизонту розуміння і діалогічність виробництва та рецепції в процесі літературної комунікації. Щоб реконструювати початкову провокацію належної Ґете «з біса гуманної ризикованої п'єси», що приховала зміну горизонту від історичного класицизму до естетичного і конкретне засвоєння неогуманістичного ідеалу освіти, перша конкретизація (за свідченням Ґеґеля) була змушена відступити і від близького горизонту французької класики, й від далекого горизонту грецької трагедії. Тож нову «Іфігенію» Ґете можна було інтерпретувати і як відповідь Расину, і як нову репризу античного міфу, в якому «нечуваний учинок» Іфігенії забезпечив визволення людини від її міфічної заплутаності в природі. Оскільки це подолання міфічної гетерономії в драмі Ґете зрештою відбулося коштом створення нового міфу — про чисту жіночість, яка все розв'язує, — кінець п'єси з Тоасом видається для сучасного розуміння ілюзорним розв'язком. Таким чином постає проблема можливостей і меж актуалізації класичного матеріалу, разом з якою літературна герменевтика після реконструкції далеких у часі горизонтів і після опрацювання нормотворчих інтерпретацій («конкретизацій») історії

рецепції, даних теперішньому розумінню, дійшла до питання про застосування і по-своєму може завершити потрійний рух розуміння, пояснення й застосування.

Я знову порушив цю проблему в праці «Класика — знову модерн?» (1975 р.) з огляду на тенденцію сучасного театру знову братися за те, про що колись заявляли тільки в зародках авангардизму і що тим часом набуло великого впливу і в літературній продукції, і в практиці інсценізації. Як можна деканонізувати класичний твір, усупереч ілюзії його позачасового значення втягнути його через нове розуміння на горизонт теперішнього сприйняття і так омолодити на сучасній сцені, щоб нитки між минулим і сучасним сприйняттям не уривалися, як неминуче відбувається під час наївної актуалізації або суворої історизації? Омолоджена рецепція вимагає, щоб злиття горизонтів не становило мовчазної передумови, якот у попередньому розумінні класичного, а було свідомо здійснене як діалектичне опосередкування горизонту минувшини і сучасності в новій конкретизації значення. Нова «Марія Стюарт» Гільдесгаймера і «Нові страждання молодого Вертера» Пленцдорфа засвідчують літературно-історичний поворот тією мірою, якою проривають табу непорушних слів і незмінних постатей класичних творів і саме завдяки цьому пробуджують уже проголошену мертвою класику до нового життя. Цей процес — прикладна літературна герменевтика: глядачеві виставляють перед очі історичну дистанцію між текстом і сучасністю, а на знайомий горизонт класичного покликаються тільки на те, щоб дати змогу пізнати всю далекість минулого світу, а потім знову зробити його помітним і так розкрити інше значення минулого сприйняття в постійній конфронтації власного з чужим, щоб у знову перейнятій й поведеній далі грі минувшини, з якою попрощалися, сучасному розумінню відкрився горизонт нового сприйняття.

Герменевтичну проблему, як зміну горизонту сподівань і сприйняття на внутрішньому горизонті літератури можна опосередкувати з зовнішнім горизонтом життєвої практики, я намагався розв'язати в трьох своїх працях. У праці "La douceur du foeyr" («Хатній затишок», 1974 р.) я скористався запозиченою в соціології знань теорією конституції суспільної реальності, щоб на прикладі епохального провідного образу — сподівань на щастя буржуазної родини за доби Другої імперії у Франції, конкретизованих у *foyer* [родинному вогнищі], — висвітлити комунікативну функцію лірики при опосередкуванні, внутрішньому засвоєнні, легітимації та зміні соціальних норм. Соціологія знань А. Шютца і Т. Люкмана додає те, чого ще не виробила історія навіть після своєї переорієнтації в соціальну історію: історично застосовну теорію перспективної розбудови повсякденної реальності, попередньої орієнтації сприйняття навколишнього світу (ситуації тут-і-там), своїх ближніх (vis-à-vis-ситуації), плину часу (тепер і часової межі) й горизонтальної структури обмеженої значеннєвої сфери («підзначеннєвого світу») людських дій. Трансцендентальної схеми розбудови соціального світу самої по собі було б не досить, щоб збагнути минулий горизонт здебільшого латентних настроєності й норм, але як теоретичний провісник вона дала змогу дослідити горизонт латентних сподівань історичного життєвого світу 1857 р. в зразках тогочасної лірики і описати його як систему літературної комунікації, яка робить прозорим те, що було самоочевидним, а отже, й латентним у рутині та примусі

повсякденної практики. Про статус естетичного сприйняття в суспільній практиці соціологія знань не запитувала. Він лишався прихованим, поки естетичне сприйняття як підзначеннєвий світ поряд з іншими підзначеннєвими світами відокремлювали й не визнавали, що специфічна суспільна функція естетичного сприйняття починається там, де воно на горизонті фікції робить прозорими зміцнені горизонти та ідеологічні легітимації інших (наприклад релігійного, політичного, професійного) підзначеннєвих світів, знов уможливлює комунікацію зі світом, у якому живе замкнено інший, і таким чином допомагає своєму світові відкрити до нових сподівань начебто непохитний горизонт суспільного устрою.

Отак визначені межові відносини естетичного сприйняття з іншими функціями діяльності виправдовують герменевтичний пріоритет рецептивно-естетичного підходу. Той, хто починає з реконструкції стану колишнього суспільства на основі запозичених знань про історичні та економічні джерела, звичайно легко доходить до підтвердження в дзеркалі літературних свідчень того, що вже відоме з історії. Характер відповіді, властивий літературі, можна пізнати тільки тоді, коли розкрити її опосередкування, що стають очевидні передусім у середовищі літературного сприйняття і зрозумілі завдяки увиразненню горизонту. Ґете своїм «Вертером» відповів на «Юлію» Русо, хоча провокаційний взірець свого дивовижного попередника він цілком замовчав, а те, на яку суспільну ситуацію був відповіддю спершу французький «катехізис чутливості», а потім німецький, стало зрозумілим тільки тоді, коли реконструювали літературно опосередкований горизонт сподівань, що його «Нова Елоїза», з захватом сприйнята і в Німеччині, лишила для «Страждань молодого Вертера». Мій аналіз горизонту (II, Г) довів мене спершу до тези, що незвичайно широкий успіх обох творів став нормотворчим не тільки для літератури, а й для суспільства тому, що *homme sensible* — в постатях і русоїстської пари, і у «Вертері» Ґете, як у «німецькому Сен-Пре», — здається, вирішувала для тогочасного читача проблему виявленого в першому й другому міркуваннях Русо самовідчуження буржуазного існування. Невдоволення, яке, напевне, відчував Ґете розв'язком Русо, можна конкретно добачити там, де він узяв суперечності свого попередника, що насилу приховав *ménage à trois* в утопії Кларансу, і в далі поведеній грі фікції розв'язав так, що проголошена незалежність чуття власної гідності через такий вихід, як «хвороба до смерті», стала дискусійною. При цій зміні горизонту можна й з'ясувати і побачити, який відмінним був суспільний субстрат таких буржуазних інститутів, як стан, родина, релігія і робота, до і після порогу, що лежав між французьким Просвітництвом та німецьким ідеалізмом і тут став по-новому відчутним.

В уміщеній наприкінці розвідці «Поетичний текст у зміні горизонту читання» (1980 р.) я мав на прикладі лірики перевірити вимогу Ґадамера реалізувати в повному значенні тріадну єдність герменевтичного процесу. Якщо структура горизонту естетичного сприйняття становить улюблений герменевтичний міст, щоб якийсь текст минувшини збагнути в його іншості, а потім опосередкувати його з горизонтом власного сприйняття, то має бути й можливим під час самого читання завдяки герменевтичній рефлексії з'ясувати, що в естетичному сприйнятті є власне естетичним, і таким чином уможливити передусім історичне розуміння. Моя інтерпретація другого вірша Бодлера «Сплін» — це методична спроба

відокремити завжди тісно пов'язані в читанні акти естетичного сприйняття і тлумачного розуміння завдяки диференціації ще відкритого горизонту першого читання від ретроспективного горизонту другого читання. Тож на першому етапі аналізу можна безпосередньо простежувати формування естетичного сприйняття і описати як вплив поетичних структур, так і ще відкриті значеннєві сподівання тексту. А на другому етапі аналізу, повернувшись від кінця й дивлячись на збагачене ціле від початку вірша, естетичне сприйняття першого читання стає горизонтом тлумачного розуміння, що зі своїх припущень і питань, які лишилися відкритими, будує вузол значення. Оскільки таке тлумачення не вирішує, що в ньому зумовлене текстом, а що вніс інтерпретатор, на третьому етапі аналізу через увиразнення горизонту треба знову зробити видимою спершу перескочену часову відстань, реконструювати значення, яке мав на увазі автор, як історичну протилежну інстанцію й висвітлити власне попереднє розуміння на основі історії рецепції, яка зумовлює горизонт тлумачення інтерпретатора. Слушність власної інтерпретації має засвідчити себе тим, чи дає вона змогу розуміти текст по-новому й по-іншому, а також тим, чи праця попередника не суперечить цій слушності. Тільки з цією останньою вимогою літературна герменевтика виконує своє властиве призначення, яке, на думку Маркварда, полягає в шансі так провадити суперечку інтерпретацій, щоб вона не закінчувалася політичною боротьбою на смерть і життя. Адже на горизонті естетичного сприйняття цілком слушно, що навіть різні тлумачення не конче мають суперечити одне одному, бо літературна комунікація відкриває діалог, у якому правдиве і хибне можна виміряти лише тим, чи інші тлумачення сприяють дальшому розгортанню невичерпного значення художнього твору.

А. Частковість рецептивно-естетичного підходу («Іфігенія» Расина і Ґете)

1.

Якщо «Іфігенія» Ґете не заслуговує бути забутою на цвинтарі не менш позачасових, ніж минулих шедеврів, якась нова інтерпретація саме в далекості від сьогоднішнього дня та чужості цього твору веймарського класика має шукати підступу до нього.

Чи справді слушно «Іфігенію» Ґете вважають сьогодні за втілення цілком минулого мистецтва? Чи можна поглянути на неї по-іншому, ніж як на спогад про мистецтво, з яким уже попрощалися, чия ідеальність давно вже стала для нас історичною, і тому тільки сентиментальна філологія може цінувати її як міру і взірець усього мистецтва? Чи повинні ми через те, як вимагав Мартин Вальзер, «Іфігенію», як і взагалі п'єсу класика, вважати тільки за «гру минувшини», придатну для історичного повчання: «Отак було колись. Це зобов'язує нас. Але це вже позаду. Ми, можливо, зайшли не далі. Але ми вже пізніше. Йдеться про наш, але про наш минулий твір» (R, 101)[1].

Ніхто сьогодні не може недобачати, якою мірою саме ця драма, «Іфігенія» Ґете, яку, власне, вважали за євангеліє німецького гуманізму (Gundolf) і яка в німецьких гімназіях передавала цілим поколінням школярів дух веймарського класика, надщерблювала класичний авторитет. Вона стоїть у провідній групі творів, що їх учні старших класів гімназії відхилили як обов'язкове читання, і цей факт недавно знову підтвердило опитування західнонімецьких студентів-першокурсників[2]. Ми маємо тут цікавий випадок, як впливовий тривалий час твір одного з авторів світової літератури на наших очах утратив ауру своєї довершеності. Просте пояснення цього факту є напохваті тільки в ідеологів обох таборів. Для декого неактуальність «Іфігенії» стає ще виразніша тому, що уявлення про мистецтво, характерне для освіченого бюргерства, вже минуло, і класичний твір, у якому вже не йдеться про наше сучасне життя, цілком слушно належить до музею минулого мистецтва. Для інших теперішнє нерозуміння «Іфігенії» лише свідчить, що наш час не доріс до вимоги, яку ставить твір Ґете перед усіма наступниками, і тому сучасна література не без шкоди для себе (а на думку Еміля Штайґера, тільки коштом морального занепаду) може уникнути авторитету класики.

Якщо хто не може задовольнитися цією гострою протилежністю актуалізму і традиціоналізму, він повинен завдати собі клопоту запитати про історичні та естетичні умови, які передують теперішньому розумінню або

---

[1] Цитовано за вид.: Erläuterungen und Dokumente: Johann Wolfgang Goethe, Iphigenie auf Tauris, ред. *J. Angst, F. Hackert.* — Stuttgart: Reklam, 1969. — С. 101; на цю гідну документацію, що вийшла у видавництві "Reclam", я посилатимуся далі, вживаючи скорочення R.

[2] Опитування Ґ. Блітца (викладача літературознавства в Констанцькому університеті), яке охоплювало нормативний і приватний читацькі канони й засвідчило у випадку «Іфігенії» Ґете, що 62,5% опитаних, зокрема 63% нефілологів і 54% філологів, негативно оцінили (відхилили, назвали нецікавим, поставилися байдуже) цей текст, прочитаний у рамках шкільної програми.

нерозумінню «Іфігенії» в історії її сприйняття і впливу. Нова інтерпретація, яка прагне поставити й перевірити вимогу, чи класична «Іфігенія» для нас ще — або знову — може стати актуальною, не може нехтувати її очевидну далекість від сучасності й покликатися на начебто об'єктивне тлумачення «первісного значення». Адже, незважаючи на те, що, на думку давніших інтерпретаторів, вони трохи пізнали початкове значення «Іфігенії», і тому теперішній інтерпретатор навряд чи може претендувати на якийсь суто особистий поступ до вищої об'єктивності, сьогодні взагалі стоїть питання, чи «первісне» значення «Іфігенії», або, скажімо точніше, значення, яке проступило з публікацією твору Ґете або яке розуміли його сучасники, навіть тепер може ще або знову щось означати для нас.

Отже, передусім нам треба з'ясувати, які тлумачення цього первісного значення «Іфігенії» Ґете вже нашарувалися і з історії її сприйняття та впливу ввійшли в наше попереднє розуміння і, можливо, чекають нової рецепції. Може, тверде відкидання «Іфігенії» з боку німецьких гімназистів свідчить лише про надуживання драми як матеріалу для читання і граматичних вправ? Чи, може, тут ідеться про — давно запізнілий — протест проти освяченого і позначеного неогуманізмом та освіченим бюргерством XIX ст. естетичного канону? Хіба не досить скасувати норми цього освітнього канону, щоб звільнити класичний твір від фальшивої патини і знову надати йому актуальності? Ці питання вимагають критичного погляду на історії рецепції «Іфігенії».

Така ретроспектива не конче потребує докладності історії впливу, якщо пощастить реконструювати ті форми рецепції, або «конкретизації» твору, які можуть висвітлити його теперішнє розуміння на основі його передісторії, що вже не очевидна. Про метод і термінологію зазначмо наперед тільки таке: з появою феноменологічної і семіологічної теорії мистецтва я, приєднуючись до В. Айзера, я пропоную уявлення про *твір*, що поєднує наперед дану структуру *тексту* (знаковий характер артефакту) і його *сприйняття* з боку читача або глядача (естетичний об'єкт як корелят у свідомості реципієнта)[1]. Віртуальна структура тексту потребує *конкретизації*, тобто привласнювального сприйняття з боку реципієнта, щоб розкритись як твір; твір «актуалізує напругу між своїм «буттям» та іншим «буттям»[2] таким чином, щоб *значення* конституювалося тільки в поєднанні тексту і рецепції, а отже, *значення* художнього твору треба вже розуміти не як позачасову субстанцію, а як тотальність, що формується історично. Уявлення про конкретизацію я застосовую тут не у вузькому значенні Р. Інгардена — не як заповнення прогалин та уявне наповнення невизначеностей у схематичній структурі твору[3], — а позначу у згоді з

---

[1] *W. Iser.* The Reading Process: A Phenomenological Approach // New Literary History. — Т. 3. — 1971/72. — С. 279 (тепер у вид.: *Warning*, 1975. — С. 253 seq.): "...the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic refers to the text created by the author, and the aesthetic to the realisation accomplished by the reader... The convergence of text and reader brings the literary work into existence" [«...літературний твір має два полюси, які можна назвати художнім і естетичним: художній стосується тексту, який створив автор, а естетичний — реалізації, яку здійснив читач... Поєднання тексту і читача якраз і становить мить народження літературного твору»].

[2] *M. Janković.* Das Werk als Geschehen des Sinns (1967 p.), цитовано за вид.: *H. Günther.* Grundbegriffe der Rezeptions- und Wirkungsanalyse // Poetika. — 1971. — № 4. — С. 228.

[3] *R. Ingarden.* Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. — Tübingen, 1968. — С. 49 seq.

теорією естетики празького структуралізму як завжди новий характер, що його може набувати твір в усій своїй структурі за змінених історично-суспільних умов рецепції[1]. Історичну зміну конкретизації такого впливового твору, як «Іфігенія», можна обґрунтувати суспільно-історично та з позиції критики ідеологій, зіпершись на відносини та стан інтересів читацьких і освітніх кіл, а також вичерпно пояснити функціонально-історично з огляду на естетичні норми та образні потреби поколінь публіки, які змінювали одне одного. Мій дослідницький інтерес спрямований на скромну герменевтичну мету: на основі зміни конкретизацій «Іфігенії» реконструювати горизонт запитання і відповіді, який водночас і зумовлює процес рецепції, характерний для розуміння, яке змінюється, і неодмінно дає новий поштовх в аспекті продукції, щоб перетворити невдоволення розв'язком, який запропонував попередник, у нову літературну постать, або «відповідь».

2

Аналіз історії рецепції може показати, як за доби Ґете історичний класицизм («наближаючись до античної форми») перейшов у естетичний класицизм, який спонукав забути і про зміну горизонту естетичного сприйняття, що її спершу вимагала й «Іфігенія» Ґете; іншими словами, початкова негативність твору перетворилася у вірогідність тепер уже відомого.

Історія німецької освіти від XIX ст. до наших днів великою мірою визначала безперечне попереднє розуміння при інтерпретації «Іфігенії», і це можна неважко довести на прикладі одного популярного робочого зошита, який мав запропонувати німецькому читачеві «об'єктивні й наукові основи» «належної інтерпретації»[2]. Точки зору, яким підпорядковані «Думки і проблеми з приводу «Іфігенії», звучать десь так: «Душевна драма (демон і фатум) віри Іфігенії; Міфічна основа; Сплеск гуманізму; Сила морального генія; «Іфігенія» як поетичне признання Ґете; Боги і молитви; Мова побожності; Спасенний сон Ореста; Грецький характер «Іфігенії»; Про релігію гуманності». Остання точка зору — «До інтерпретації «Іфігенії» за нашої доби» — ставить під сумнів усі названі вище теми, які всі можна простежити з історії рецепції в XIX ст. Адже тут стверджено, що після війн та оргій нищення XX ст. цей поетичний твір уже не можна сприймати як «освячену традицією драму гуманності». І все-таки для укладача сумнівною є не так сама класична драма, якій він, власне, робить тільки теологічний закид, що «гуманність такого рівня, як в Іфігенії, підносить людину надто високо й приписує їй спасенний та порядкодайний вплив, що, зрештою, міг би бути плідним тільки завдяки посиланню на Христа, його одкровення і спасенну смерть». Сумнівною,

---

[1] *Vodička.* — 1976. — С. 70.

[2] Grundlagen und Gedanken zum Verständnis klassischer Dramen: Goethe, Iphigenie auf Tauris, опрацював *R. Ibel* (*Diesterweg*). — 7 вид. — Frankfurt, 1968 (далі скорочено позначено літерою D). Критичний нарис рецепції п'єси Ґете в школі подано у вид.: *M. Wespel.* Erstarrte Humanität // *H. Rumpf* (ред.). Schulwissen — Probleme der Analyse von Unterrichtsinhalten. — Göttingen, 1972. — С. 133—149. Історію рецепції можна простежувати аж до меж гротеску, як-от автори *Henze* і *Schröder*, що розробили не менше, як 386 тем для творів, присвячених «Іфігенії» (с. 149).

на його думку, є передусім остання фаза європейської цивілізації, що зі своїми «прірвами людської неспроможності» вже не здатна задовольнити «моральних вимог Іфігенії та її гуманності». Як на нього, непохитним є твердження, що ці вимоги «містять найвищу претензію, яку можна висунути людині». За поступку нашій добі можна вважати лише рекомендацію з'ясовувати в процесі викладання «темне підґрунтя» міфу про Атридів, яке передає, «що постає перед нами без маски як історична доля», крім того, вбачати в гуманізмі Іфігенії завдання, «розв'язок якого до останньої миті був під загрозою», надто «увиразнити ризик, на який іде Іфігенія», в крайньому разі тлумачити її «моральний тріумф» як «ілюзію» або «світлу обіцянку», щоб урятувати Іфігенію як ідеал, якщо не з погляду історичної та суспільної реальності, то принаймні для «скромного кола особистого життя», де «в зустрічах окремих людей одне з одним завжди відчувається сприятливий вплив історії Іфігенії».

Остання рекомендація, пов'язана зі зведенням гуманізму до суто приватного існування, несамохіть є іронічним відлунням першого свідчення про рецепцію «Іфігенії» — запису в щоденнику Ґете від 6 квітня 1779 р.: «Іфігенію» поставили. Справила цілком добре враження, надто на чистих людей (R 45). Чистота разом із гармонією (R 47, 51, 55), священним спокоєм (R 48), простотою і спокійною величчю (R 47) належить до рис грецької *простоти*, що її веймарський класицизм — «душею прагнучи грецького краю» — описував у ті роки. Перше завдання «Іфігенії» — конкретизація Вінкельманового образу античності і його славетної формули «шляхетної простоти і спокійної величі» (яку Вінкельман, до речі, великою мірою завдячує французькій естетиці, хоча прагнув піднести гордість за німецьку освіту)[1]. Грецькі шати п'єси, що суперничала з Еврипідом, не тільки засвідчили провідний образ німецької туги за грецькою античністю. Німецький класицизм, від якого походить освічене історичне знання про античний світ і який у французькому класицизмі Расина або Пусена ще непохитно вбачав позачасовий взірець, у своїй веймарській формі був передумовою певного рівня історичної, якщо не класичної освіти, вплив якої обмежувався освіченими колами, якщо не сказати «чистими людьми» (Schleiermacher, R 68).

«Чари цього ошуканства» в «Іфігенії» Ґете, що мала бути твором, написаним у дусі давнини, добачили ще сучасники автора, як-от Шилер і Віланд (R 57). Ґете вставив у грецький світ і підніс до ідеалу не героїчну добу греків, а «прекрасну гуманність наших нових звичаїв» (Schiller, R 59). Елемент цієї другої конкретизації — «драми гуманності» — полягає ось у чому: «те, що називають власне дією, відбувається за лаштунками, а моральне — те, що відбувається в серці, погляди — стає таким чином дією» (Schiller, R 62). Тому риса, якої бракує в грецькому міфі — віра Іфігенії в переконливість правдивих слів — стає властивим й «нечуваним учинком». Але як бути у випадку, коли ця драма поглядів змушена вийти за межі кола солідарності гуманно настроєних людей? Саме на це запитання спирається критика, яку першим виразно сформулював 1841 р. Грильпарцер: «Не схоже, щоб цар Тоас був ладен піти на нову людську жертву» (R 69). М. Вальзер 1965 р. дивився в тому самому напрямі, коли поставив

[1] Див.: *M. Fontius*. Winckelmann und die französische Aufklärung. — Berlin: Akademieverlag, 1968.

під сумнів позачасову слушність веймарського класицизму наступним аргументом: «У класичній п'єсі Ґете постають самі веймарці. Стрибок Іфігенії в чисту правдивість, унаслідок якого вона неодмінно (нарешті скажімо про це) ставить під ризик життя ще двох людей, — у будь-якому іншому просторі був би звичайнісінькою молодечою нерозважливістю. Але Тоас — веймарець. Іфігенія може розраховувати на це. Саме тому для неї й не може бути великого ризику» (R 104).

На цей фатальний сумнів рецепція «Іфігенії» не дала виразної відповіді. Вона уникла його завдяки тому, що замінила принцип гуманності національною своєрідністю і «красою душі» (R 68), моральне — сублімацією чуттєвого[1], від драматичного відмовилася взагалі й унаслідок потреби протистояти історичній дії, перетворила естетичну освіту у справжню чесноту. Тік охарактеризував цей поворот словами: «Оскільки твір цілком спирається на душу, кінець і розвиток дії випливають саме з цього й репрезентують невидне, немов протиставлене всяким учинкам і діяльності, тож саме внаслідок своєї великої краси й стали недраматичними, хоча чимало сцен сповнені драматичної сили» (1828 р.; R 68). З цього нового розуміння випливають третя і четверта конкретизації: «свята Іфігенія гуманності» й «душевна драма».

«Невидне», «протиставлене всяким учинкам і діяльності», втілюється тут у побожній сутності Іфігенії, що «впливом чистої жіночості» реалізує «моральне диво» розгрішення проклятого покоління (Immermann, R 69). «Гарний жіночий характер» став «геть усім для враження від п'єси». Майже все інше — це грецький світ, можливо, ближчий до нашої освіти, але дальший від наших почуттів» (Laube, R 70). Ця конкретизація, живлячись таємничим парадоксом, що саме «чарівливий образ найшляхетнішої, найніжнішої жіночості» (R 63) змушує замовкнути всі еротичні почуття, тож Іфігенія в своїй чистоті здійснює щось на кшталт «християнського вчинку» (Kuno Fischer, R 74), мала таку напрочуд чарівливу силу, що зачарувала таких різних людей, як Імерман, Лаубе, Куно Фішер, Фридрих Ґундольф (що міф про вічну Іфігенію через посередництво Шарлоти фон Штайн як символ притаманної Ґете «діяльної очисної сили» запровадив у біографічний матеріал), Вальтер Рем, а також автора найновішої рекомендації для викладання німецької літератури (R 69—70, 73—74, 77).

За цією рецептивною постаттю «Іфігенії», що відтепер стоїть над історією як міфічний ідеальний образ (A. Beck, D 43) йде нове визначення форми п'єси — душевна драма. Саме так охарактеризував 1883 р. «Іфігенію» Ґете Вільгельм Шерер і підніс її до «нового різновиду п'єси», «де Німеччина, що після Реформації і піетизму з такою силою заглибилась у себе, спонукала оцінити свою своєрідність» (R 74). У цій конкретизації, що блукала по багатьох підручниках, історична постать «Іфігенії» цілком розчинилася у внутрішній сутності німецької душі. А тим часом гуманний ідеал «Іфігенії» Ґете не був від самого початку «веймарською редукцією» (Walser, R 104), породженою простою втечею з історії та суспіль-

[1] Полеміка, спрямована проти «абстрактної гуманності», проіснувала до наших днів, див., наприклад, рецензію Ґ. Гензеля на інсценізацію Герінґса в Земельному театрі в Дармштадті 1966 р. (R 78—81): «Драма «морального» стала в цій інсценізації чуттєво відчутною драмою конкретного простого почуття. Гуманність як побічний продукт кохання — риса, для Шилера ще не видна, проте скептична, дуже реалістична й «сучасна» риса в Ґете.

ства. В «Іфігенії» прагнули знайти безпосереднє віддзеркалення суспільних відносин, дарма що це було б марною соціалістичною мукою кохання. Нещодавно часто цитовані слова Ґете, що «цар Тавриди має промовляти, немов жоден панчішник не голодує в Апольді» (лист до пані фон Штайн, 6.3.1779 р.), вказують на історичну реальність, цілком викинуту з «граціозної п'єси». Якщо класицизм Ґете і для веймарського двору, і для його першої публіки не був далеким і від світу, й від суспільства, то тільки тому, що Ґете, як зрештою довів Адорно, своїми «цивілізаційними драмами» «Іфігенією» і «Тассо» зайняв позицію проти суб'єктивізму генія часу.

Історична постать «Іфігенії» на рецептивному щаблі естетичного класицизму зникла без останку у внутрішній сутності «душевної драми». З естетичної позиції твір завдав шкоди своїй здатності змінювати горизонт: те, що в першій конкретизації «Іфігенії» Ґете ще було відчутним як ризик для реалізованої класичної форми і як моральна проблематика гуманності, постає в останній конкретизації класичної душевної драми як уже відомий, досі прихований і естетично приємний розв'язок. Моральне лишається відтепер — коли процитувати Ґундольфа — «не в поглядах, а виходить назовні в чуттєвість, промовляє до почуттів як краса» (D 34). Тією мірою, якою ідеалістична душевна драма лишається позаду негуманної історичної дійсності, рецепція «Іфігенії» дедалі більшою мірою живе в ретроспекції: естетичний класицизм живе «в мистецтві, як у спогаді про справжнє мистецтво» (Nietzsche, R 72).

З цієї — звичайно, лише контурної — спроби висвітлити історію рецепції німецької «Іфігенії» випливає два наслідки. Якщо теперішня чужість і далекість від сучасності є тільки наслідком її дотеперішньої рецепції, однозначність якої допомогла нам усвідомити нинішня криза буржуазної освіти, тоді здатність твору до актуалізації залежить тільки від того, чи його й сьогодні можна читати «проти шерсті», тобто проти засвоєного сприйняття, властивого естетичному класицизму. При цьому має виявитись, чи в дотеперішній історії рецепції лишилися невичерпані або пригнічені інтерпретаційні можливості, які теж були закладені в «Іфігенію» Ґете. Треба зважити це припущення, коли пригадати дратливий вислів Шилера про Ґете, що його «граціозна п'єса з біса людська» і що «вплив такої ризикованої п'єси на нас і на все годі обрахувати» (19.1.1802 р., R 52). Як узгоджується це судження з «освіченою драмою гуманності», з «міфом про чисту жіночість» або з ідеальністю «душевної драми»? «Іфігенію» Ґете вочевидь слід одразу звільнити від оболонки класицизму, який маскується під античність, коли надати значення свідченню Шилера, що в одному листі до Кернера написав, що «Іфігенія» Ґете така «напрочуд сучасна й негрецька, що годі збагнути, як узагалі її могли порівнювати коли-небудь із грецькою п'єсою» (21.1.1802 р., R 61).

Тим часом, удаючись до спроби віднайти минулу історичну актуальність за пізнішою рецепцією, яка приховує її, не слід сподіватися, що найдавніша конкретизація твору одразу розкриє те значення, з яким твір знову можна було б зробити актуальним для нас. Історична низка конкретизацій певного художнього твору зумовлена однаковою мірою і змінюваними вподобаннями поколінь публіки, які сприймають твір, і наперед даними формальними і тематичними структурами сприйманого твору. Нове тлумачення, якщо воно прагне розвинути процес рецепції, має

зважати й на те, чи вже в самій новітній формі, якої Ґете надав античному міфові про Іфігенію, полягають причини, які зумовили його дальшу долю — зміну розуміння та критики, — причини, які й перед кожною сучасною спробою актуалізації можуть поставити межі, які годі переступити.

3

Щоб знову відповідно до наміру Ґете мати «напрочуд сучасний і негрецький погляд» на «Іфігенію», годиться озирнутися на форму, в якій класична французька трагедія лишила міф про Іфігенію німецькій класиці. Для цього інтерпретаційного заходу слід спершу звільнити Расина й від оболонки класицизму в античних шатах, і від патини естетичного класицизму.

Що стосується Расина, нещодавно передусім Ролан Барт критично оцінив академічну традицію його тлумачення й запровадив ревізію класицистичного розуміння. При цьому був поставлений під сумнів відомий кожному французькому школяреві славетний твір французької трагедії: його «простота», поезія Расинових віршів, правда характеру, витонченість зображення пристрастей, правда і природність гри. Адже Расин у такому розумінні — суто буржуазний, створений Вольтером міф, припасування трагічного виміру Расинового театру до психології буржуазної п'єси, яка давала змогу буржуазному смакові «спілкуватися в шляхетному салоні класичного мистецтва, а отже, «в родинному колі» з Расином»[1]. Міфові про «лагідного Расина», цій традиційній конкретизації буржуазної критики, Барт провокаційно протиставив «жорстокого Расина». За аристократичним світом трагедійних постатей його інтерпретація робить видимою архаїчну суспільну ситуацію, яку Фройд наочно пояснив на прикладі первісного стада. Згідно з його тлумаченням, Расинів театр був би вже не "théâtre d'amour" [«театром любові»], а "théâtre de la violence" [«театром насильства»]: всі відносини між персонажами були виявами головних відносин між сильними і слабкими, між тиранами і в'язнями, між надмірною могутністю батька і опором сина, а отже, зрештою, між старозаповітним свавільним Богом і людиною як відданим на його ласку невинним створінням. Ця основна констеляція, на якій Барт вибудовує своє тлумачення Расинових трагедій, видається не такою приголомшливою і не такою далекою від духу Расина, коли пригадати, в якому глибокому вимірі ще Е. Ауербах розглядав зображення пристрастей у Расина[2]. В трагедіях Расина земні пожадання, як ніколи раніше, піднесено «до рівня самостійних, принципових і незалежних душевних поривів, до чогось високого й гідного зачудування самого по собі» і є загроза «утвердити замість християнства і загалом будь-якої побожної покори своєрідну метафізику пристрасті». Навіть у начебто християнській драмі «Аталія» ми не бачимо «жодного сліду традиційної і живої сутності християнства», а «з темного закутку Старого Заповіту витягнено жорстокий розділ», у якому Аталія здійснює «вкрай нехристиянське і просто нелюдське самоутвердження». У зв'язку з цим ще Ауербах висловив твердження, що

---

[1] *Barthes.* — 1963. — С. 143.

[2] *E. Auerbach.* Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. — Bern, 1967. — С. 196—203 (1927 р.).

тут, у Франції близько 1700 р., відродилося «все жахіття міжплемінної боротьби прадавніх часів».

Належні Ауербаху та Бартові інтерпретації Расина знову-таки ілюструють, як протягом історії рецепції класичного тексту початкова негативність, у даному випадку провокаційне зображення трагічних пристрастей — якщо не для публіки "de la cour et la ville" [«двору і міста»], то для Пор-Роялю і церковної критики[1], — зі зміною горизонту до суто естетичної позиції дедалі більше підлягала забуванню. У випадку Расина так звана класична приглушеність: чистота дикції, елегантність вислову і високість стилю зображення сприяють тому, що для естетичної або повчальної рецепції початковий провокаційний зміст розчиняється в класицизмі форми. Тому спробу Барта протиставити класицистичному тлумаченню Расина архаїчну глибинну структуру його трагедії можна цілком перенести в історичну ситуацію французької класики. Процес, що, на думку Барта, відбувається в трагедії Расина між Богом і людиною, набуває всієї своєї гостроти тільки тоді, коли подумати, що його можна розуміти як інверсію янсеністської теології спасіння: "Tout Racine tient dans cet instant paradoxal où l'enfant découvre que son père est mauvais et veut pourtant rester son enfant. À cette contradiction il n'existe qu'une issue (et c'est la tragédie même): que le fils prenne sur lui la faute du père, que la culpabilité de la créature décharge la divinité" [«Увесь Расин міститься в тій парадоксальній миті, коли дитина з'ясовує, що її батько лихий, але однаково хоче бути його дитиною. Ця суперечність має тільки один розв'язок (і саме в ньому полягає трагедія): дитина має взяти на себе провину батька, винність створіння має зняти провину з Бога»], (с. 54).

Трагічна, з християнського погляду майже блюзнірська інверсія, коли невинна дитина бере на себе батьків переступ, розігрується в Расиновій «Іфігенії» між Агамемноном та Іфігенією. Саме щодо цього фрагмента Барт має найменшу слушність, бо не добачає трагічних основних відносин Агамемнона та Іфігенії й погоджується приписати трагічну роль тільки Ерифілі, тож, на його думку, решта дій та їхній конфлікт у силовому полі родини Агамемнона опускається на рівень прозаїчної буржуазної драми, вже близької до Мольєра (с. 109). Те, що нетрагічний кінець тільки приховав трагічну дилему в Расиновій «Іфігенії», а не розв'язав її, стає відразу очевидним, коли знову звернутися до питання, в чому Ґете міг добачити свій вихідний пункт, щоб знову взятися за міф про Іфігенію.

4

Оскільки історичне зародження німецької класики годі уявити собі без суперечки з іще непохитним авторитетом французької класики, можна припустити, що надання німецькій драмі класицистичної форми

[1] Про янсеністську критику театру ("un poète de théâtre est un empoisonneur public, non de corps, mais des âmes des fidèles" [«театральний поет — отруйник громади, проте не тіл, а душ вірних»]) і про розрив і примирення Расина з Пор-Роялем див.: *Racine*. Œuevres complètes. — T. I. — Paris, 1952. — С. 41—45, 64—68, 765; T. II. — Paris, 1952. — С. 13—14. Моя подана далі інтерпретація спрямована проти Ґольдмана (*L. Goldmann*. Le Dieu caché. — Paris, 1959) і стає на бік таких інтерпретацій: *Ch. Mauron*. L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine. — 1957; *J. Starobinski*. — 1961.— С. 71 seq.; відповідно до них Расинові трагедії слід розуміти як повернення згніченого супроти янсенізму (Старобінскі: «як заборонений театр під каральним оком янсеністського Бога»).

вимагало від Ґете певного відступу від конкурентного взірця Расина. «Іфігенію» Ґете, яку генетично здебільшого пояснюють як наслідування Еврипідового взірця, можна розуміти і як новий розв'язок формальної та змістової проблеми, яку лишила Расинова «Іфігенія» для певної позиції просвітницького мислення.

«Іфігенію» Ґете прагнули відокремити переважно від її античного взірця. Та якщо німецька «Іфігенія» постала в процесі змагання Ґете з Еврипідом, звідси аж ніяк не випливає, що й стимул по-новому сформувати Еврипідів твір полягав тільки в античному взірцеві. Проти цього промовляє факт, що німецька класика дивилася на міфічну добу грецької трагедії вже з певної історичної дистанції, якої ще не усвідомлювала французька класика. Як свідка тут можна запросити самого Гегеля, що в своїй естетиці саме на прикладі «Іфігенії» пояснював «перетворення такої суто зовнішньої машинерії богів у суб'єктивне, у свободу й моральну красу»[1].

Засвоєння міфічних відносин між богами і людьми постає в Гегеля як нове тлумачення античного міфу, яке найкраще пасувало німецькому ідеалізмові. А тим часом звернення Ґете до безпосередності релігійної суб'єктивності навряд чи було спричинене тільки Еврипідовою формою історично далекого античного міфу. Нової «Іфігенії» Ґете вимагала не тільки сповнена глибокого значення гра поетичної уяви у відкритому наново й по-новому оціненому античному міфі, а й прикра поважність і плутана двозначність Божої сваволі, яку у своїй трагедії підніс на вершину Расин.

Політеїзм грецького міфу постає в Расиновій «Іфігенії» цілком перетворений у старозаповітний монотеїзм. Замість міфічного порозуміння богів і людей ми бачимо тут загострені до краю відносини Божої сваволі і людського безсилля. Проте над усією дією тяжіє не тільки грізне пророцтво, яке сіє величезну плутанину і якого позбуваються в кінці тільки актом чистої сваволі. У внутрішньому просторі дії панівна царська могуть — Агамемнон, що раз по раз касує свої постанови, — втілює жорстоку всемогутність богорівної інстанції. Але цей самий Агамемнон, що, з одного боку, діє як намісник відсутнього Бога, з другого боку, внаслідок непримиренності своїх ролей царя, що очолює військо, голови роду, чоловіка і батька потрапляє в дедалі гострішу дилему, яка осяває всі прагнення й дії тьмяним світлом трагічної іронії.

У ході трагедії Расин від сцени до сцени посилює незнищенну двозначність, із якою нелюдська доля провадить свою жорстоку гру з безсиллям людської волі. Сумнозвісні хитрощі Агамемнона, що до останньої миті прагне приховати жертву Іфігенії, якої вимагають, щоразу внаслідок глузливої іронії обертаються проти нього самого. Тож коли служниця Еврибата повідомляє Агамемнона про повернення доньки, навіть не здо-

[1] «В Еврипіда Орест з Іфігенією крадуть картину Діани. Це просто крадіжка. Приходить Тоас і дає наказ переслідувати їх і відібрати в них зображення богині, аж поки зрештою цілком прозаїчно з'являється Афіна й наказує їм лишити його в себе... Тоас одразу коритьсяся... Ми бачимо в цій ситуації лише сухий зовнішній наказ Афіни і не менш позбавлений змісту простий беззмістовний послух із боку Тоаса. Натомість у Ґете Іфігенія стала богинею й довіряє істині в собі самій, у грудях людини». *Hegel.* Ästhetik. — ред. *Bassenge.* — Berlin, 1955. — С. 245.

гадуючись, що Агамемнон таким чином знову змушений здійснити пожертву, вшановує його наївно задуманим реченням, яке, проте, розкриває найчорнішу безодню: "Jamais père ne fut plus heureux que vous l'êtes" [«Ніколи батька не було щасливішого за вас»], в. 355; коли згодом Іфігенія у своїй невинності привітала засмученого батька словами: "Quel bonheur de me voir la fille d'un tel père!" [«Яке щастя бачити, що я донька такого батька!»], в. 545, або коли вона з огляду на своє лихо спрямувала проти батька докір, ніби і сповнений любові, зате з цинічним звучанням: "N'osez-vous sans rougir être père un moment?" [«Невже ви не смієте, не почервонівши, побути батьком одну мить?»], с. 560. В іронії трагічної події утворюється розколина між людськими діями і божественною волею, розколина, якої не можна закрити ані побожною терплячістю приреченої, ані вільним протестом. Сама Іфігенія Расина далека від того, щоб брати на себе роль посередниці між богами і людьми. Коли в четвертій сцені четвертої дії вона погоджується на жертву зі словами:

Mon père,
Cessez de vous troubler, vous n'êtes point trahi.
Quand vous commanderez, vous serez obéi.
Ma vie est votre bien. Vous voulez le reprendre:
Vos ordres sans détour pouvaient se faire entendre.
D'un œil aussi content, d'un cœur ausi soumis
Que j'acceptais l'époux que vous m'aviez promis,
Ja saurais, s'il le faut, victime obéissante,
Tendre au fer de Calchas une tête innocente,
Et, respectant le coup par vous-même ordonné,
Vous rendre tout le sang que vous m'avez donné (в. 1174),

то кориться не божественному пророцтву, а лише батьківському авторитетові[1].

Натомість відповідь Агамемнона, що змушений виправдовуватися волею богів, стає невірогідною, а його обурливо дешевий заклик:

Montrez, en expirant, de qui vous êtez née;
Faites rougir ces Dieux qui vous ont condamnée (в. 1245)*.

компрометує разом із Божим і батьківський авторитет. Саме тут і постає інверсія теологія спасіння, яку описав Барт: невинна донька приймає жертовну смерть як постанову батьківської сваволі й унаслідок цього

[1] [Батьку, / Припиніть хвилюватися, ви не зрадили. / Коли ви накажете, вам скоряться / Моє життя — ваш набуток, ви хочете відбрати його. / Чути ваші накази, яких не скасують. / З не менш задоволеним оком і серцем не менш покірним, / Ніж якби я прийняла нареченого, якого ви обіцяли мені, / Я вмітиму, якщо треба, як жертва покірна, / Підставити голову невинну під ніж Калхаса, / І, шануючи удар, завданий із вашого наказу, / Віддати вам усю кров, яку ви дали мені»]. Ці слова Іфігенії пояснив ще Пегі, сказавши, що донька тут навряд чи вимовила речення, ба навіть слово, яке не було б несправедливим щодо батька, і тому жертва в Расина часто жорстокіша за ката в Корнеля; див.: *L. Spitzer.* Die Klassische Dämpfung in Racines Stil // Romanische Stil- und Literaturstudien. — T. I. — Marburg, 1931. — C. 252—254.

* [«Покажіть, умираючи, від кого ви народилися, / Змусьте почервоніти тих богів, що засудили вас»].

робить винним батька-суддю. Повторюваний образ ужитого аж до червоної барви сорому батьківського авторитету, що його спершу Іфігенія пов'язала з Агамемноном (в. 560), а потім Агамемнон переклав на богів, потай замикає фатальне *circulus vitiosus* і компрометує наприкінці вже не Агамемнона чи богів самих по собі, а батьківський образ авторитету взагалі.

Якщо в цьому трагічному колі прагнуть бачити акт протесту проти міфічної всемогутності *Deus absconditus* [потаємного Бога] янсеністської теології і доказ його свавільно даної, а потім відібраної ласки, тоді це протест зі зброєю слабких, що ховається у двозначності й не здатний привести до жодного розв'язку. Тут уже нічого не змінює, що Расин наприкінці рятує Іфігенію завдяки прихованому подвійному значенню пророцтва й перетворює Ерифілу в цапа розгрішення. Адже цей розв'язок, можливо, навмисне стилізований під "coup de théâtre", спромагається тільки розрубати трагічні вузли всієї плутанини, проте не розв'язує поставленої в п'єсі проблеми людського безсилля супроти батьківсько-божественного авторитету. Просвітницька релігійність у даному випадку не могла бути задоволеною такою свавільною і загайною Божою волею, яку в трагедії Расина не можна було збагнути ані як випробування людської чесноти, ані як підтвердження божественного авторитету.

Ще в тогочасній критиці не бракувало голосів, які висловили своє невдоволення лишеною на задньому плані релігійною проблематикою Расинової «Іфігенії», заговоривши про «відступ від правдивості»[1]. Невидна воля Бога, що з голої сваволі ("par un pur caprice") прирік на смерть покутну жертву, і двозначність пророцтва постають у світлі раціоналістичної критики міфів уже як невірогідні; потім послідовно були заперечені всі шляхетні мотиви Расинового Агамемнона, а його дилему звели тільки до незмірного честолюбства[2]. Перед суддівським стільцем утверджуваної буржуазної моралі Расинова батьківська роль уже не вистоює[3]. Та й Вольтер, що уславив Расинову «Іфігенію» як вершину драматичного мистецтва Європи, не зміг притлумити докір, "que dans une tragédie où un père veut immoler sa fille pour faire changer le vent, à peine aucun des personnages ose s'élever contre cette atroce absurdité" [«що в трагедії, де батько хоче віддати в жертву свою доньку, щоб змінити напрям вітру, навряд чи хто з персонажів наважується повстати проти цього жорстокого безглуздя»][4]. Зате можна було хвалити «зворушливу простоту» таких сцен, як перша зустріч доньки і батька, стояння Клітемнестри навколішки перед Ахіллом або її непослух перед чоловіком та царем і цінувати насамперед, як майстерно зобразив Расин характери інших членів родини у виявах давно

---

[1] Remarques sur l'Iphigénie de Monsieur Racine (1675 p.) // Recueil de dissertations sur plusieurs tragédies de Corneille et de Racine. — T. II. — Paris, 1740. — C. 313—350. Про це джерело і нарис умов рецепції див.: *R. Galle*. Tragödie und Aufklärung. — Stuttgart, 1976. — C. 35 seq.

[2] Remarques. — C. 315—325.

[3] "Est-il possible que tant de pères ayant vu la représentation de cette pièce sans se récrier sur la violence qu'elle fait à la nature et à la vraisemblance?" [«Чи можливо, що стільки батьків, побачивши виставу цієї п'єси, не кричали про насильство, яке вона чинить над природою і над правдивістю?»] Ibid. — C. 317.

[4] *Voltaire*. Art dramatique // Œuvres complètes, ред. *Moland*. — T. XVII. — C. 406. — Прим. 1.

прихованих почуттів: тяжкий розпач матері, зворушливу шляхетність доньки, горде обурення зятя[1]. Тому конкретизації «лагідного Расина» передує редукція Расинової трагедії до того, що поєднується в ній із психологією буржуазної драми і спонукає по-новому захоплюватися нею, коли плутана двозначність п'єси щодо релігії та авторитету стала незбагненною, або ж, іншими словами, коли питання, на яке вона спершу мала відповісти — або ж відмовити у відповіді, — стало незрозумілим.

Отже, наш аналіз зайшов уже так далеко, що можна спробувати реконструювати горизонт запитання і відповіді, який здатний тут прояснити розглянутий фрагмент історії рецепції міфу про Іфігенію, а надто ситуацію, з якою пов'язана й «Іфігенія» Гете. Навіть якщо тогочасна критика, та й сам Расин, не дали виразних указівок, імпліцитне запитання Расинової «Іфігенії», приєднавшись до думки Барта, можна сформулювати так: що діяти, коли людина з'ясовує, що образ батьківського авторитету став невірогідним, і коли, звичайно, як добра дитина вона не може відмовити в послуху поганому батькові? Імпліцитну відповідь, що невинна Іфігенія може як слухняна жертва прийняти свавільну постанову Агамемнона, щоб зробити нерішучого батька винним, а отже, скомпрометувати найвищий авторитет, Расин завдяки розв'язкові, що Ерифіла стала цапом розгрішення, приховав, а отже, й загострив. Невдоволення буржуазної моралі цією відповіддю та ілюзорним розв'язком знайшло свій вислів у запитанні: чи можна і чи слід "père pénétré de sentiments naturels" [«батька, сповненого природних почуттів»], взагалі завести так далеко, щоб він віддав свою невинну доньку в жертву громадським інтересам?[2] Той, хто заперечує це запитання, як імпліцитно зумовлює просвітницька критика Іфігенії, вже не потребує наперед даного матеріалу у вигляді міфу про Іфігенію й невдовзі опиниться серед труднощів, якщо хотітиме потім і далі трагічно мотивувати можливий драматичний конфлікт. Саме тут, як відомо, зазнала невдачі спроба Вольтера написати трагедію, проілюструвавши таким чином, як важко поєднати критичний розв'язок міфу з формою трагедії. Чи можна було взагалі просвітницький зміст вставити в класичну форму трагедії? Чи могла антична міфологія за доби, коли її вже почали вважати за «історичну», ще раз повернути собі трагічну функцію?

Якщо добачити в цьому питанні формальну проблему, яку лишила для Гете й німецької класики художня критика французького Просвітництва, то з огляду на переданий традицією матеріал, пов'язаний з Іфігенією, відтепер можна окреслити й проблему змісту, яку ставила перед Гете така успішна трагедія французької класики і яка могла вимагати нового розв'язку для німецької «Іфігенії». Расинова «Іфігенія» поглибила розкол між божественною сваволею і людськими діями, тож як можна було виробити нову згоду між людським і божественним, заснувати нові відносини між людиною, що стала вже повнолітньою, і божественним авторитетом? Расинова трагедія лишила людину в позбавленому ласки стані заплутаності в пристрастях або у своїй спадковій провині, — то чи не треба тепер з огляду на Расинову вигадку з розв'язком через цапа розгрі-

[1] Пор.: Remarques. — С. 322, з *Voltaire*. Ibid. — С. 409—413, і *Diderot*. Lettre à Mlle Volland (6 листопада 1760 р.).

[2] Remarques. — С. 326—327.

шення поставити запитання, яке й поставила «Іфігенія» Ґете з огляду на долю Танталідів:

> Невже прокляття тяжітиме довіку? Невже
> це покоління вже ніколи з новим благословенням
> Не підведеться знову? (в. 1694)

Але яка нова сила має виробити нову згоду між людським і божественним, хто міг позбутися нової присутності природно-міфічного фатуму минувшини, як мала нова Іфігенія запровадити цей визвольний поворот?

5

Еврипідова «Іфігенія» поставила і Расина, й Ґете перед проблемою, чи можна вставити античну міфологію в сучасну п'єсу, щоб понад значенням фіктивних рамок або метафоричного образного поля вона знову могла набути трагічної функції. Якщо античний міф прислужився Расину для загострення конфлікту архаїчних пристрастей у замкненій констеляції родини аж до безвиході, Ґете використовує міф, щоб на його тлі запровадити процес визволення людини від спадкової провини або природної незрілості.

Міфології в гуманістичній драмі загалом приписували радше риторичну функцію. Коли за Ренесансу знову почали використовувати античний матеріал, йому вже не вірили, зведену до фікції античну міфологію терпіли лише з історичних міркувань і вживали та виправдовували здебільшого тільки як потенціал поетичних значень. А тим часом саме ті гуманістичні драми, які пережили свій час, узяли з античної міфології більше, ніж просто риторичний вплив. Про те, які були потрібні міркування, щоб знову зробити вірогідною фабулу античного міфу для сучасної публіки, свідчить передмова Расина до «Іфігенії». Варварська жертва не менш чеснотливої, ніж гідної любові Іфігенії була для його сучасників не менш нестерпна, ніж видавався абсурдним порятунок Іфігенії завдяки метаморфозі, яку здійснила Діана. Расинів розв'язок, який він виправдав украй докладною компіляцією міфів, — це запровадження Ерифіли, на думку Барта, єдиної трагічної постаті, яка мала вмерти, щоб дати спасенний кінець трагічній дилемі, чи слід віддати Іфігенію в жертву чи ні. А втім, у п'єсі Расина Ерифіла втілює не тільки трагічне

Тільки її поява доводить конфлікт між членами родини Агамемнона до вершини трагічної плутанини, перше ніж у страхітті останньої сцени жертви приховане значення пророцтва обертається проти неї. Поява Ерифіли не тільки запалює в солідарному колі родини інші пристрасті: ревнощі Іфігенії, ненависть її суперниць, нищівний гнів Ахіла, а й загострює внутрішній конфлікт до розриву всіх зв'язків поваги між донькою, зятем і "père homicide" [«батьком-убивцею»], дружиною і "barbare époux" [«варваром-чоловіком»] (в. 736—740). Тільки інтрига Ерифіли в п'ятій дії поширює конфлікт на увесь грецький табір і породжує розбрат та різанину, перше ніж дядько своїм "coup de théâtre" кладе край її "noire destinée" [«чорній долі»] (в. 1757). Такий кінець — ритуал покарання цапа розгрішення. Він полягає і в тому, що, хоч інші постаті уникли тавра варварської жертви, вони через неї вже не можуть повернутися в попередній стан

невинності. В ході трагедії між Іфігенією і Агамемноном, між Агамемноном і Клітемнестерою, між Агамемноном і Ахілом і знову-таки між Ахілом та Іфігенією відбувається радикальне розхитування освячених авторитетних зв'язків, тож і після трагедії ті зв'язки вже не можуть зміцніти. З приводу «Іфігенії» слушне твердження Жироду, яке він так переконливо застосував до всіх трагедій Расина: її справжня єдність, незмірно сильніша за академічні «три єдності», — це єдність, що відбирає в героїв усі шляхи до свободи, «єдність родини». Її головне правило таке: "en tout lieu, en tout temps, à toute phase, l'intrique serait la même pour ces personnages, qui n'ont pas les souvenirs d'enfance et d'innocence, les aventures courantes communes aux hommes, qiu n'ont jamais vécu dans le domaine où s'opère la réconsiliation et se manifeste l'égalité, qui n'ont que des souvenirs de passion"[1]. Тому родина як нерозривна констеляція осіб, які прозирають одне одного наскрізь, проте не здатні змінити своїх стосунків, становить у Расина передусім не тільки буржуазне коло солідарності, а й трагічне середовище[2]. Оскільки античний міф завдяки своїм персонажам, які не мають «спогадів про невинність дитинства», дає змогу в найчистішій формі зобразити конфлікт пристрастей у «єдності родини», антична міфологія в Расина постає як архаїчний горизонт, що замикає сферу людських дій, мов зачароване коло.

«Іфігенія» Ґете показує античну міфологію в зовсім іншому світлі. Новий поворот засвідчує себе в питанні, про яке в Расина годі було б подумати: чи завжди матиме силу прокляття над родом Танталідів? Ґете тут не просто перейняв і змінив античний міф. У своїй «Іфігенії» у знову переказаному міфі він зобразив водночас, як можна подолати залежність людини від міфу. Якщо Расин через запровадження Ерифіли та її смерть у ритуалі покарання цапа розгрішення завів дію назад у чарівне коло міфічного, Ґете розкриває міфічний горизонт до нової дії, яка звільняє від міфічного. Навіть теза, відповідно до якої Т. В. Адорно, актуалізуючи, сформулював своє тлумачення «Іфігенії», теж спирається на ретроспективну оцінку Расина: «[Твір Ґете] можна було б дуже легко зрозуміти як процес із єдиною міфічною верствою. Він у нього — аж ніяк не символ ідей, а втілення заплутаності в природі. Сліпі, природні відносини зберігаються і в суспільстві освіченої доби»[3].

В осередку цього процесу Адорно прагнув поставити Ореста, він вважав, що його антиміфологічне ставлення «гостріше й продуманіше», ніж у його сестри (с. 597). На користь цього твердження промовляє спасіння Ореста в цілющому сні, а також загальна мотивація всієї драми. Процес визволення людини з її міфічної заплутаності в природі здійснює не сам Орест, бо серед його зцілення стає очевидним: тільки в присутності Іфігенії зцілений і завдяки її ризику визволений Орест спромагається знайти спасенне тлумачення пророцтва. Отже, свою думку про антиміфологічне

---

[1] [«Усюди і завжди, на кожному етапі інтрига для цих персонажів буде тією самою, бо вони не мають спогадів про дитинство й невинність, повсякденних пригод, властивих людям, бо вони ніколи не жили у сфері, де відбувається примирення і утверджується рівність, а мають тільки спогади про пристрасті»]. *Giraudoux.* Tableau de la littérature française (XVIIe—XVIIIe siècles), ред. *A. Gide.* — Paris, 1939. — С. 163.

[2] Як стверджено у вид.: *Barthes.* — 1963. — С. 114.

[3] *Th. W. Adorno.* Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie // Neue Rundschau. — Т. 78. — 1967. — С. 586.

ставлення Ореста Адорно міг би зіперти тільки на слова Пілада, а передусім на епізод із видивом підземного світу, де Орестові здається, ніби він бачить, як предки Танталідів позбулися всякої ворожнечі. Але це хіліастичне бачення умиротворення міфу через спасіння навіть украй лихого персонажа сам Орест одразу знову викриває як неможливу утопію, коли це видиво наприкінці перетворюється в жорстоке зображення Тантала, якому навіки не судилося спасіння. Втілена в образі Тантала опозиція проти богів не спроможна розбити міфічного прокляття минувшини. Щоправда, Танталідів, які, за свідченням у «Поезії і правди», завжди мали свого *святого* і прообраз справді трагічного, Ґете зобразив на задньому плані своєї «Іфігенії» як «членів страхітливої опозиції» (R 53). Проте антиміфологічний поворот його драми походить не від цієї знову-таки міфічної та вічної опозиції, а від раціональної думки, яку Ґете спершу дав сформулювати Піладові, що, прикметна річ, сам не спромагається втілити її в дію.

Уже перший Піладів аргумент: «Слова богів не є двозначні, / Як вважає пригнічений у своєму невдоволенні» (в. 613) — повідомляє про нове ставлення до богів, яке відрізняється від незнищенної двозначності волі богів у трагедії Расина. І тільки на друге місце Пілад ставить постулат просвітницької релігійності, прибравши його в шати висловлення про сутність божественної справедливості:

> Боги помщаються
> За батьків злочин не синові;
> Кожен, добрий чи лихий, зі своїм учинком
> Бере і свою винагороду.
> Успадковують благословення предків, а не їхнє прокляття (в. 713).

Однак освічений розум у драмі Ґете не спромагається сам здійснити перехід від богів, які лякають, до богів, які допомагають (пор. в. 1166). Цей перехід вимагав нової інстанції, якої не було ані в грецькій, ані у французькій трагедії і яка була властива тільки Ґете.

6

Кроки, з допомогою яких Іфігенія Ґете подолала розкол між людьми і богами, парадигматичні для перетворення міфічної залежності в суб'єктивну свободу і зрілість людини. Вимогу освіченого розуму, яку Пілад висуває богам, у драмі Ґете може виголосити тільки Іфігенія своїм «благословенним словом чистої сестри».

Коли перейти від Расина до «Іфігенії» Ґете, здається, ніби в цій драмі розв'язуються трагічні вузли Расинової теології — тією мірою, якою через Іфігенію і в постаті Іфігенії відбувається перетворення давньої релігії, наснаженої «зовнішньою машинерією богів», «у суб'єктивне, у свободу й моральну красу» (Hegel, R 67). Іфігенія, що як жриця Діани в Тавриді, вшановує богиню традиційним способом, дарма що «з тихою огидою» (в. 36), і має свою винагороду у вигляді благословення для скіфської землі (в. 283), признаючись у своїй належності до Танталідів, згадує про давнє ставлення до богів:

...але боги не повинні
З людьми спілкуватись, наче з рівнею;
Смертне покоління надто слабке,
Щоб у незвичних висотах обертатись (в. 315).

Проте висновком, на який указує процитована згодом пісня Парок: «Богів лякає людський рід» (в. 1726), Ґете вже не дає задовольнитися сучасній Іфігенії. Відстань між людиною і Богом, яку предки не могли переступити без кари, для Іфігенії вже подолання. На її думку, боги промовляють «до нас тільки через наше серце» (в. 494). Перед серцем як інстанцією і місцем божественного опосередкування боги постають в іншому світлі, як повчає Іфігенія варвара Тоаса: «Не розуміє неба той, / Хто думає, що крові воно прагне; небо лише конденсує в ньому / Його власні жорстокі жадання» (в. 523). Традиційний звичай давати Діані людські жертви, на який покликається Тоас, викрито, згідно з освіченим розумом, як людську проекцію. Як жриця, що тлумачить волю богів у гуманному розумінні, Іфігенія Ґете заперечує інституцію релігійного культу як утверджене авторитетне право. А коли Тоас знову наполягає на цьому праві, щоб домогтися згоди Іфігенії на шлюб, вона звертається до Діани з молитвою про допомогу, апелюючи до любові безсмертних до людей і визнаючи тільки спільну міру щасливого існування:

Адже безсмертні люблять людей,
Поширений добрий рід,
Що живе життям скороминущим,
І залюбки прагнуть смертним
Бодай на мить дати розкоші
Свого власного вічного неба
І дозволяють глянути на нього (в. 554).

Цей новий погляд на сутність богів має характер істини, що як ідеальний образ, навпаки, вже богів зобов'язує перед людьми. Саме в цьому й полягають хитрощі освіченого розуму, до яких уже вдавався Пілад. А тим часом віру Іфігенії в можливість нової згоди між божественним авторитетом і гуманізмом піддано випробуванню з появою Ореста. Розповідь Ореста про останні жахіття після повернення Агамемнона пробуджують у ній давній сумнів, що вона — лише безборонна жертва давнього Божого обману (в. 1039). Потім сцена впізнання, здається, підтверджує як знак нову згоду з богами («Тож їх упізнають, ваших богів, у збережених, / Довго й мудро готованих дарунках», в. 1102). Але власне драматичне випробування ще попереду.

Останній крок у цьому процесі, що взаємно зобов'язував людину і Бога до ідеального образу й безпосередньо розкрився в людській душі, — «нечуваний учинок» Іфігенії. Цей поворот, що є найхарактернішим додатком Ґете до міфу про Іфігенію, пояснено ще не досить, якщо, йдучи за Адорно, вбачати відвагу Іфігенії в тому, що вона, передбачаючи категоричний імператив практичного розуму, сама дотримується заповіді істини і «сама виказує своїх, урятованих лише завдяки гуманності варвара» (с. 596). Відвага Іфігенії — аж ніяк не дія, породжена суто людською автономією. Цієї дії вимагає нова згода людини і Бога. Якби Іфігенія до-

тримувалася примусу брехні, то повернула б ця «пущена стріла, яку Бог / завернув, назад / і поцілила б лучника» (в. 1409). А втім, гуманна віра, що визволити може тільки істина, і то всупереч логіці власних партійних інтересів, діє і навпаки, зобов'язує і зображений у постатях богів реальний авторитет. Саме про це свідчать найсміливіші слова проти богів, що їх Іфігенія Ґете наважується вимовити у своєму останньому монолозі (IV, 5):

Тупа нужда залізною рукою
Тягар подвійний на мене накладає:
Краде святий, шанований, знайомий образ
І ошукує чоловіка,
Якому я завдячую і долю, і життя.
Ох, у моїх грудях не востаннє
Огида зріє! Нехай титанів,
Давніх богів глибока ненависть
Вас, олімпійці, а не ніжні груди,
Хапає пазуром шуліки! Мене рятуйте
І рятуйте свій образ у моїй душі! (В. 1707—1717).

У цих рядках відбувається подвійний, украй драматичний поворот. Замість статуї Бога, цього зовнішнього Божого образу давнього культу, з'являється «образ у моїй душі», переведене вглиб ставлення до божественного в людській душі. Але перед тим, як Іфігенія апелює до цього нового принципу релігійної суб'єктивності, вона знову покликається на давнє розуміння — глибоку ненависть між богами і титанами. Тож відвага кроку, коли Іфігенія як потомок титанів прагне визволити давніх богів від глибокої ненависті, може постати у світлі у всій своїй величі і саме тому й від божественного авторитету вимагати вирішального кроку: людська відвага має зобов'язувати й божественний авторитет, щоб виконати щойно пізнаний закон. Християнський тон цих віршів не повинен вводити в оману, бо тут давній містичний образ людської душі вжито як образ Божий у його протилежному значенні: людська суб'єктивність, що набула зрілості, відтепер через свій найвищий образ звертається до божественного авторитету, щоб той унаслідок тотожності образів зобов'язався виконувати спільний закон добра[1].

Якщо дивитися на *німецьку* «Іфігенію» в перспективі цього процесу, то тепер у належному Ґете відтворенні античного міфу зникає невдоволення трагічною заплутаністю і міфічною незрілістю персонажів у *французькій* «Іфігенії». В такому разі монолог Іфігенії постає не тільки як велике свідчення внутрішньо засвоєної релігійності, а і як знаменне застосування хитрощів освіченого розуму. Цей емансипаційний аспект Іфігенії не є — як можна було б заперечити інтерпретаторам — простою поступкою тогочасним уподобанням, які надто високо цінували емансипаційний аспект літератури, а має щось від її втраченого характеру як «з біса гуманної відважної п'єси». На користь такого розуміння, яке не утвердило-

[1] Натомість К. Вайс дотримувався іншого тлумачення: «Одразу почувся християнський тон: гуманність потребує божественної допомоги, і тільки завдяки благальному зв'язку з небесами («рятуйте свій образ у моїй душі») Іфігенія обстоює своє супроти трьох опанованих пристрастями чоловіків» (DVJS. — Т. 23. — 1949. — С. 497).

ся в історії рецепції як конкретизація, промовляє тільки один, зате вкрай важливий свідок серед сучасників Ґете. Це Ґегель, що саме на прикладі «Іфігенії» Ґете описав перетворення давніх, інституційних відносин людини і Бога в нові, внутрішньо засвоєні відносини наступними словами: «Веселість Гомерових богів узагалі та іронію вшанування їх якраз і становить те, що їхня самостійність і поважність знову зникають тією самою мірою, якою вони засвідчують себе як власні сили людської душі, а отже, дають людині змогу бути в них собою»[1].

7

Із перетворенням Бога, якого бояться, в Бога, що любить, і переходом підпорядкованої природі, заплутаної в міфі людини до зрілого стану своєї гуманності посередницька сила в «Іфігенії» Ґете й сама стає міфом — міфом про чисту спасенну жіночість. Цей новий міф вирішальною мірою посприяв тому, що Ґете на початку розвитку просвітницько-гуманної драми, починаючи від XIX ст., дедалі більшою мірою потрапляє в гарне сяєво позачасового справжнього класицизму.

«Іфігенія» Ґете розв'язала запроваджену в п'єсі Расина проблематику божественного авторитету і людської автономії не без певного залишку з поважними наслідками. Боги в п'єсі Ґете виявилися «власними силами людської душі», а отже, дали змогу людині підступити до себе, але це куплено ціною, якої Ґегель ще не міг бачити, коли, вдавшись до аргументу про емансипацію, ставив Ґете вище від Еврипіда: «Натомість у Ґете Іфігенія стає богинею й вірить істині в собі, в грудях людини». Адже Іфігенія Ґете стає *богинею*, іншими словами, новим міфом не тільки метафорично, а й на рівні дій, завдяки ролі, яка судилася лише їй, і завданню, — утвердженню нової згоди між людиною і Богом, — яке можна виконати тільки завдяки її чистій жіночості.

Тієї самої пори німецький ідеалізм намагався радикальним способом розв'язати проблему людської автономії на рівні філософії історії: якщо сама людина постає як відповідальний суб'єкт історії, вона звільняє Бога від зла у світі, й тоді прогрес історії можна розуміти як правовий процес або як прогрес людських правових відносин, а проблема божественної гетерономії зникає[2]. Оскільки Ґете намагався досягти нової згоди між людиною і Богом, зіпертої на суб'єктивність, і примирити людську автономію із божественною гетерономією (як і у «Фаусті», де шлях людського самовизволення він пов'язав зі «спасінням згори»), він у своїй драмі гуманності був змушений дати Іфігенії як посередницькій інстанції функцію, якої вже не хотів віддавати однобічно гетерономній інстанції Бога.

Під новим міфом я розумію нову відповідь на просте запитання, яке стосувалося всього світу і яке можна було зобразити в якомусь оповіданні або в драматичному творі, й при цьому до інкарнації нового міфу додається вся сугестивна сила, що була функцією давніх, замінених нею богів у міфічній системі пояснення світу. «Іфігенія» Ґете відповідає на запитання, завдяки якій силі людина звільняється від заплутаності в при-

[1] *Hegel.* Ästhetik. — С. 244 seq.

[2] Подано за вид.: *O. Marquard.* Idealismus und Theodizee // *Marquard.* — 1973. — С. 52—65.

роді та залежності від Божої сваволі й здатна піднестися до усвідомлення своєї гуманності. Відповідь, яку дає п'єса Ґете, не обмежується відвагою, коли його Іфігенія сліпо покладається на визвольну й зобов'язну силу істини людської мови. Відповідь, яку дає п'єса Ґете, — не тільки «нечуваний учинок», а й те, що саме *Іфігенія* здійснює його і здатна здійснити його *сама*. Те, про що на початку дав здогадатися Пілад: «Як добре нам, що є жінка! Бо чоловік, / Навіть найкращий, привчає свій дух / До жорстокості, а зрештою робить / Із того, що ненавидить, закон» (в. 786), — про силу чистої жіночості, або жіночої чистоти, що вища від усякого розуму, — проголошує наприкінці своїми останніми словами Орест: «Насильство й хитрощі, чоловіків найвища слава, / Завдяки істині цієї високої душі / присоромлені» (в. 2142). Під час переходу від людської відваги правдивих слів до спасенної сили чистої жіночості подоланий міф знову повертається в цивілізаційну драму Ґете.

Отак і виникло, однаково далеке і від трагедії Расина, і від просвітницького мислення, таємниче піднесення Іфігенії німецької класики, що в п'єсі Ґете дедалі більшою мірою сягає міфічної сфери. До ознак її міфічної функції належать і її властивості, або «ролі», що проступають у її особі, змінюють одна одну, а інколи обертаються у свої протилежності: Іфігенія постає як сповнена величі могутня жриця, а водночас як суперечна їй донька Танталідів і як сповнена любові сестра; Іфігенія промовляє доморослими сентенціями, наче віддана буржуазна дружина в Шилерову «Дзвоні» («Яке вузьке жіноче щастя! / Дослухатися до суворого чоловіка — / Це вже обов'язок і турбота» (в. 29), а потім знову прибирає рис християнської святої, чий прообраз, вважав Ґете, він побачив у святій Агаті Рафаеля[1], а зрештою саме ця свята Іфігенія гуманності завдячує свій тріумф аж ніяк не самій осяйності свого чистого серця, а не меншою мірою й суто жіночій принадності вродливої грецької доньки. Отже, під час «нечуваного вчинку» Іфігенії годі обрахувати, скільки її успіх завдячує взірцево сміливій вірі в осяйну силу істини, а скільки — небаченій силі міфічного спасіння, яке водночас має надати значення «природженому праву» жіночої натури (в. 1909) супроти реальності світу, де історично панують «насильство і хитрощі» чоловіків. Отже, кінцівка п'єси розв'язує проблему цивілізаційної драми — кроку від варварства до гуманності — тільки тим коштом, що на місці подоланого міфу гетерономної природи відтепер постає новий міф жіночої натури, щоб забезпечити реалізацію ідеалу гуманності[2]. А те, чи ця ціна не зависока, іншими словами, чи втілена в Іфігенії висока *натура*, яка знову перехитрувала *історію*, наснажену чоловічим світом, не підточує знову сам принцип гуман-

---

[1] Щоденник для Шарлоти фон Штайн, 19 жовтня 1786 р. (R 48); з погляду історії походження цікаво, що Ґете знайшов цей міфічний прообраз своєї Іфігенії тільки під час подорожі в Італію, під час якої він здійснювавв грекізацію свого початкового прозового задуму.

[2] Як доказ існування цього нового міфу, що в національній державі XIX ст. знайшов собі сприятливий ґрунт («моральний учинок Іфігенії може бути тільки німецьким учинком, бо тільки в Німеччині видається можливим подолання самого себе, яке в п'єсі здійснюють на шляхах гріха і очищення»; *P. Klaucke*. Deutche Aufsätze und Dispositionen. — Berlin, 1881. — С. 281), ми подаємо тут лише свідчення вкрай впливового Фр. В. Ферстера: «...жінка визволяється від тупої жіночості тільки завдяки тому, що є жрицею вічно жіночого... і всупереч усій ганьбі світової боротьби за владу і світової підступності з незаплямованою чистотою і з героїчною послідовністю всюди представляє величну політику людяності»; цитовано за вид.: *M. Wespel* (див. прим. 2, с. 497). — С. 136.

ності, — це вже проблема, полишена «Іфігенією» Ґете, що, як ми вже довели, зумовлює її дотеперішню рецепцію і неминуче ставить межу перед можливістю її актуалізації.

8

Навіть коли засноване на історії рецепції тлумачення «Іфігенії» Ґете нині можна інтерпретувати як драму людської автономії, тобто як «процес із міфічною верствою» (Адорно) і як шлях до визволення релігійної суб'єктивності і таким чином, можливо, видобути й щось від первісної «з біса гуманної відважної п'єси», все-таки воно неминуче лишається частковим і незадовільним. Адже можливе емансипаційне значення в самому творі знов обмежене і змістовними, і формальними бар'єрами того, що вже не піддається актуалізації, і то внаслідок протилежного міфу про спасенну жіночість, що гармонізує історичну проблематику гуманності, а також не менш довершеної гармонії класицистичної мови і форми, з допомогою якої Ґете вирівняв ще збережену в Расиновій «класичній приглушеності» напругу форми і душевного змісту. Якщо «Іфігенію» Ґете не опускати далі до «гри минувшини» (Вальзер), слід відмовитися від гармонійного класицизму і втягти в драму прихований конфлікт гуманності та історичної реальності, й тоді закрита класична форма вибухне і дасть змогу далі розігравати кінець цієї знову відкритої позачасової теми.

До цієї останньої тези слід додати ще три пояснення: про гармонізацію конфлікту між гуманністю та історією; про вирівнювання напруги між класицистичною формою і душевним змістом і, зрештою, про можливість актуалізації коштом відмови від закритої форми.

Невирішений конфлікт цивілізаційної драми ледве прихований гармонією прикінцевих сцен. Спершу видається, ніби тепер уже на політичному рівні між Іфігенією і Тоасом повторюється те, що вже відбулося на релігійному рівні між людиною і страхітливим Богом: невільний підданий і суверенна панівна влада повинні дійти нової згоди в зрілій гуманності як ідеальній середині. Але й відомі прощальні слова не можуть, попри всю сублімацію — на що відкрив очі Адорно, — притлумити чуття несправедливості. Воно породжене тим, що «скіфський цар, який справді поводиться набагато шляхетніше за своїх шляхетних гостей, лишається сам, виявляється зайвим. Він навряд чи прийме запрошення. Він, коли вдатися до слів Ґете, не сміє брати участі в найвищій гуманності, він засуджений бути її об'єктом, тоді як поводивсь як її суб'єкт» (с. 596). Цією прикрою обставиною, повз яку навряд чи може пройти сучасний інтерпретатор, на думку Адорно, слід дорікнути не самому Ґете, а Просвітництву взагалі: « Просвітництво, що втекло від себе самого й не зберегло в саморефлексії зв'язку з природою, від якої відокремилося через свободу, стало провиною щодо природи, фрагментом міфічного зв'язку з природою» (с. 598). А Ґете тим часом спробував здійснити примирення з міфом, — примирення, якого вимагав Адорно, — або ж, іншими словами, домогтися «полагіднішання природи», тільки коштом — чого недобачив Адорно — ще не пізнаного нового міфу. Чи була така ціна неминучою? Чи з необхідністю дилема Просвітництва походить від того, що Адорно назвав нашою «провиною перед природою»? Чи не повинно нас саме

уявлення про «провину перед природою» невблаганно знову заплутувати в новий міф? Хоч як відповідати на це запитання, на нашу думку, воно достатньою мірою свідчить, що «діалектика Просвітництва», її перехід від Просвітництва до міфології, належить до ще цілком актуальної проблеми, яку лишила нам «Іфігенія» Ґете.

Якщо звести класицизм форми до уявлення Шпітцера про «класичну приглушеність», виявляється наступне: Ґете в Німеччині після Лесінґа аж ніяк не «подолав» такого знеславленого французького класицизму власними засобами драматичної і мовної форми, а використав і три класичні єдності, і, досить часто, й аналогічні стильові засоби класичної приглушеності (як-от абстрактність драматичної мови, персоніфікацію душевних станів, метафорику, що створює дистанцію, узагальнені сентенції). Відмінність класицистичного стилю Расина від стилю Ґете проступає передусім там, де в Расиновій «Іфігенії» вишукана мовна форма і "élégance de l'expression" [«елегантність висловлень»] перебувають у конфлікті з барочним насильством змісту, натомість у Ґете довершеній гармонійній формі відповідає й гармонійний класицизм душевного змісту. Стильові засоби класичної приглушеності в мові і Ґете, й Расина однаково далекі для безпосереднього розуміння. У Франції зі зміною горизонту до сучасної поетики та її відвертанням від романтичних норм безпосередності та вислову почуттів нове розуміння Расина формувалося саме з абстрактності та продуманості драматичної мови: примус класичного правила перебуває у зворотній пропорції з повнотою того відсутнього, яке воно вивільняє для уяви. Оскільки саме єдність місця дає глядачеві змогу «уявити собі нескінченність простору»[1], то і обмеженість класицистичного способу вислову може надати бароковій силі зображених пристрастей і колізіям людських стосунків глибини сугестії, якої не досягає безпосередність виразів. Для класицизму Ґете цей новий підхід був би важчим через те, що мова його «Іфігенії» діє як *ідеалізаційний фільтр*, який ослаблює страхітливий характер міфічного сюжету, пом'якшує пориви пристрастей і підносить увесь душевний зміст до *гідності* й *прекрасної поважності* (Schiller, R 58), які часто дають нам змогу бачити стихійний конфлікт персонажів і сил тільки як шляхетний обмін думками.

Якщо гармонізаційному класицизмові Ґете — і його ідеальному змістові, й мовній формі — нині протиставлене актуальне розуміння, я висновую звідси, — дарма що спершу це видається парадоксом, — що порятунок «Іфігенії» можливий тільки завдяки відмові від замкненої класичної форми, її переходу в нову теперішність, тільки завдяки постановці запитання, що його породило в нас невдоволення розв'язком Ґете. «Іфігенія» німецької класики знову стане «напрочуд сучасною» не тому, що її мову модернізують, а драматичну форму завдяки мистецтву інсценізації огорнуть в актуальні шати, або додадуть начебто відповідні часові унтертони, як-от «темне підґрунтя» міфічної долі, утопічний образ ідеального суспільства або перемогу життєвої сили над розпачем від життя»[2]. Така актуалізація, що лишає твір непорушним у його довершеній цілості, робить нам Іфігенію не ближчою, ніж дав би змогу наблизити її протилежний процес рішучої історизації, до якого радив удатися Вальзер. Якщо

[1] *L. Spitzer* (див. прим. 1, с. 504). — С. 159.

[2] Див.: *R. Ibel* (див. прим. 2, с. 497). — С. 60—62; *G. Henzel* (R 78—81).

«Іфігенія» Ґете має промовляти не тільки про наші минулі справи, а й до нас, треба розбити ілюзію її класичної довершеності й унаочнити те, що сьогодні вже не може задовольнити нас в ідеалістичному розв'язку проблеми, поставленої міфом про Іфігенію. І то не тому, що нам сьогодні видалися б марними сенс «нечуваного вчинку» Іфігенії, її віра в силу істини людської мови, силу, яка вирішує й зобов'язує. А тому, що цю віру нині потрібно зберегти для проблеми, яку Ґете притлумив або завуалював: як в історичній реальності може набути значення етичний принцип гуманного і чи подолання міфу природної несвободи освіченим розумом неминуче призводить до нової несправедливості або має перетворитись у нову міфологію?

Якщо відповідь нашої сучасності на це запитання мала б так змінити класичний твір, що зрештою знову постала б якась нова «напрочуд сучасна» «Іфігенія», чи не довело б це ще раз дивовижної сили давнього міфу, чий непередбачуваний розв'язок за кожного історичного періоду людства породжує нове запитання? Навіть така далека від міфів і освічена доба, як наша, перед лицем класичної «Іфігенії» та її наслідків не зможе уникнути принаймні однієї проблеми: в якому міфі — як-от Ґете в міфі про спасенну жіночість — застрягли ми, не усвідомлюючи цього? Іншими словами: чи перетворення Просвітництва в міфологію може означати й те, що освічений розум долає давній міф природи тільки тим коштом, що передає нам новий міф суспільства як неминучу другу природу?

Післямова до теоретичної дискусії (1973 р.)

Естетика рецепції, на яку п'ять років тому навряд чи зважали, тож її, здавалося, створили, щоб показати закладені в ній можливості оновити підупалу історію літератури[1], тішиться нині не тільки жвавим інтересом дослідників, як засвідчила перша хвиля «історій рецепції». Як іще не випробуваний метод, вона опинилася й під перехресним вогнем дискусії між буржуазною і марксистською теоріями мистецтва, з одного боку, її відкидають як ворожу традиціям демократизацію й підозрюють як припасування до історичного матеріалізму, а з другого — викривають як витончений антикомунізм або дискримінують як «затишний диван між

[1] Тут я пошлюся на критику «Історії літератури як провокації» в наступних лекціях або розвідках: *E. Bonora.* Dalla storia della letteratura alla scienza della letteratura // Giornale storico della lett. ital. — T. 148. — 1971. — C. 163—177; *Ch. Grivel* // Het Franse Boek. — T. 38. — 1968. — C. 130 seq.; *H. G. Günther* // Poetica. — T. 4. — 1971. — C. 224—243; *D. Harth* // Deutsche Vierteljahresschrift. — T. 45. — 1971. — C. 397—433; *G. Kaiser* // Fragen der Germanistik. — München: Fink, 1971. — C. 59—65; *M. Kesting* // F. A. Z. — 1970 p. — 10 листопада. — C. 9; *K. R. Mandelkow* // Jb. für internat. Germanistik. — T. 2. — 1970. — C. 71—84; *F. Meregalli* // Annali di Ca' Foscari. — T. 9. — 1970. — C. 1—7; *M. Nerlich* // Das Argument. — T. 14. — 1972. — C. 276—313; *E. Pasquini* // Studi e problemi di critica testuale. — T. 4. — 1972. — C. 266—276; *A. Pizzorusso* // Belfagor. — T. 25. — 1970. — C. 614 seq.; *C.* Träger // Weimarer Beiträge. — T. 18. — C. 19 seq.; *A. Varvaro*, вступ до італ. вид. моєї праці: Perché la storia della letteratura. — Napoli, 1969; *B. J. Warneken* // Das Argument. — T. 14. — 1972. — C. 360—366; *R. Weimann.* Literaturgeschichte und Mythologie. — Berlin — Weimar, 1971, надто с. 27—46, 55 seq.; *M. Wehrli* // Jahresbericht der Univ. Zürich, 1969/70.

двома стільцями політично скомпрометованого, а отже, вже не придатного для вжитку історично-матеріалістичного літературознавства»[1]. Щодо цього політичного аспекту процесу, пов'язаного з історією науки, про який ще годі сказати, чи тут ідеться про тяжкі пологи нової парадигми історичного пізнання, а чи про агонію історичної освіти взагалі, я хочу зайняти не політичну позицію, а спробувати ясно відповісти на запитання, що може дати рецептивно-естетична рефлексія мистецтву, його історичності та його відносинам із прагматичною історією і чого вона не може дати *сама*.

На попереднє запитання, чому історія впливу та естетика рецепції в теорії естетики від Фридриха Шлеґеля аж до «нової критики» були притлумлені й лише в останнє десятиріччя пробудили нову цікавість, уже докладно відповів Мандельков[2]. Уявлення про незалежний художній твір викидає з визначення його сутності питання про його вплив і суспільну функцію. Крок до автономії естетичної свідомості, завдяки якому естетика німецького ідеалізму відокремилася від просвітницької естетики впливу, мав своїм наслідком дедалі більшу втрату практики естетичного сприйняття, і з огляду на це нині годі недобачити вимогу робити в теорії і практиці мистецтва «з потреби сучасності чесноту історії»[3], і під цими словами я розумію: скам'янілий до інституції канон незалежного мистецтва треба знову підпорядкувати історичності розуміння й водночас повернути естетичному сприйняттю втрачені суспільну та комунікативну функції.

Якщо завдання теорії та історії мистецтва, що нині формуються поновому, бачити в цих рамках, то для їхнього вирішення рецептивна естетика може взяти на себе роль, яка, хоч і не має освячення, ламає панівні умовності наукового ремесла, проте не може претендувати на титул незалежної методичної парадигми. Рецептивна естетика — аж ніяк не автономна, самодостатня для розв'язку своєї проблеми дисципліна, а часткова, здатна до розвитку і змушена до співпраці, спрямована на власні дії, а отже, методична рефлексія. А про те, чи в сфері герменевтичної науки та соціології признання в такій частковості слід вважати за слабкість або за силу методу, нехай судить безсторонній третій. Хай там як, на відміну і від ідеалістичної, і від матеріалістичної теорій, що під протилежними знаками — ендогенного або екзогенного визначення мистецтва в його конституції чи традиції — вимагають методичної тотальності, естетика рецепції у своїй частковості відповідає розумінню, що ані художній твір у його структурі, ані мистецтво в його історії не можна розуміти як якусь субстанцію або ентелехію. Коли історична сутність художнього твору для нас уже не є незалежною від його впливу, а традиція твору — вже не є незалежною від його сприйняття, яке має визначити історія мистецтва, тоді традиційну естетику виробництва і зображення слід заснувати на основі естетики рецепції. Це заснування аж ніяк не повинно й не може служити для того, щоб знову врятувати для літератури й мистецтва якусь самостійну історію. Частковість рецепції супроти виробництва й зображення відповідає радше частковості історії мистецтва у ставленні до загальної історії та в межах цієї історії. Заснована рецептивно-естетично

[1] *B. J. Warneken.* — С. 366.

[2] *K. R. Mandelkow* (див. прим. 1, с. 516). — 1970.

[3] *K. R. Mandelkow.* — С. 78.

історія літератури або мистецтва є передумовою визнання отієї частковості, або «відносної незалежності» мистецтва; саме тому вона й може посприяти розумінню взаємодії мистецтва і суспільства — іншими словами, виробництва, споживання і комунікації — у всеохопному процесі історичної практики.

У дотеперішніх дискусіях вирізнилися передусім три кола проблем, які, на мою думку, потребують пояснення: *рецепція і вплив*, або питання, яка роль дістається відносинам запитання і відповіді при переході від монологічної до діалогічної побудови значення; *традиція і вибір*, або питання, як у процесі естетичного сприйняття відбувається діалектика усвідомленого вибіркового привласнення і неусвідомленої седиментації; *горизонт сподівань і комунікативна функція*, або питання (К. Трегер цілком слушно вважав його за вирішальне), «як можна літературу... якщо розуміти її в її теперішності, сприймати як історіотворчу силу?»[1] З огляду на це запитання й сама парадигма розуміння, яку «Іфігенія» Ґете інтерпретує на горизонті сподівань Расинової трагедії, може пояснити тільки часткові аспекти. Насамперед як рецептивно-історичне тлумачення класичного міфічного сюжету вона аж ніяк не може замінити аналізу горизонту, що тільки й може привести до опису суспільної ситуації, відповіддю на яку був твір Ґете, але, звичайно, пояснює певні кроки рецептивно-естетичної рефлексії, яка має привести від рецепції конкурентного взірця до створення канону, актуалізації та узагальнення, а зрештою від іманентності естетичного сприйняття до життєвої практики.

1. Рецепція і вплив

Парадигма розуміння мала б цілком задовільно показати, що рецептивно-естетична інтерпретація структури художнього твору не зводиться однобічно до його впливу. Якщо визначати характер твору як конвергенцію тексту і рецепції, отже, як динамічну структуру, яку можна побачити в історичній зміні її конкретизацій, вплив можна легко відмежувати від рецепції[2]. Тоді вплив означає зумовлений текстом, а рецепція — зумовлений адресатом елемент конкретизації і побудови традиції. Вплив художнього твору має за свою передумову поштовх (або випромінювання) тексту, а водночас і диспозицію (або привласнення) адресата. Уявлення про «історію впливу» незрозуміле тією мірою, якою породжує враження, що вплив художнього твору монологічний, тобто створюваний і здійснюваний ним самим. В історіографічному жанрі на кшталт «Історія слави...» або просто «вплинув...» ця видимість самостійної традиції лишається непрозорою (як і в багатьох дослідженнях на кшталт «Овідій у Румунії», «Образ Рабле у французькій літературі» й т. ін.). Вимогу історії рецепції задовольняють тільки завдяки визнанню та пізнанню діалогічно-міжсуб'єктивного характеру процесу, що конституює значення, — принаймні завдяки усвідомленню, вираженому давньою герменевтичною максимою: *quidquid recipitur, recipitur ad modum recipientis*. Там, де якийсь минулий твір і далі справляє вплив, він потребує латентної або

[1] *C. Träger* (див. прим. 1, с. 516). — С. 20.

[2] Див.: *K. R. Mandelkow*. — С. 83; про характер твору як конвергенцію тексту і рецепції див.: *W. Iser* (див. прим. 1, с. 496).

вираженої цікавості нащадків, спрямованої на нове сприйняття. До необхідної при цьому диференціації від латентної побудови традиції та усвідомленої побудови канону я ще повернуся. Тут ідеться передусім про питання опосередкування між впливом і рецепцією, минулим художнього твору і осучасненням у процесі розуміння.

Діалогічний характер побудови значення має за свою передумову *опосередкування в процесі естетичного сприйняття* і на рівні форми, й на рівні значення, а отже, й художнього характеру (в літературі — поетичності), і характеру відповіді естетичного засобу. Коли художній твір вивищується над уже німим реліктом минувшини і ще здатний «сказати щось» нащадкам, то не просто завдяки своїй «позачасовій формі» (сам класицизм з ухилом до античності не врятував би «Іфігенії» Ґете від забуття). Твір минувшини постає перед нами як «ще наділений мовою» тому, що *форма*, яку розуміють як художній характер, що вийшов за рамки практичної функції бути свідченням певного історичного періоду, зі зміною тих періодів зберігає відкритим, а отже, й сучасним *значення* в розумінні імпліцитної відповіді, завдяки якій твір промовляє до нас. На *імпліцитному* характері запитання і відповіді в історичній герменевтиці художнього твору я повинен особливо наполягати на додачу до своєї попередньої критики Г.-Ґ. Ґадамера і Р. Барта[1]. Процес опосередкування впливу і рецепції художнього твору — це діалог між сучасним і минулим суб'єктами, в якому минулий суб'єкт знову може «сказати щось» теперішньому (на думку Ґадамера, може сказати щось, наче це сказано власне йому), коли теперішній суб'єкт у минулій мові добачає імпліцитну відповідь як відповідь на запитання, яке він знайшов тепер і поставив. Лапідарна формула Йорґа Друза цілком слушна і у випадку сприйняття минулого мистецтва: «Історія не каже нічого, зате відповідає»[2]. Той, хто, як Ґ. Кайзер вважає «субстанцію класичної літератури» тому такою багатою, що вона «крізь століття ставить до читача завжди ті самі, але й завжди нові запитання, які той почує, тільки-но відкриє вуха й завдасть собі клопоту знайти підхід, натомість інші твори, що стали знайомі, застарівають, бо їхній потенціал запитань вичерпаний, а запитання, на які вони відповіли, здано *ad acta* [в архів]»[3], не може безкарно оминути проблематику часової відстані й злиття горизонтів. Питання привласнювальної рецепції спрямоване від читача до тексту; той, хто змінює цей напрям, не тільки повертається до субстанціалізму вічного запитання, яке монологічно само себе породжує далі, і постійної відповіді (в Кайзера ще з варіаціями своєрідного партеногенезу «завжди нових запитань до читача»), а й не помітить, що потенціал художнього характеру виходить за межі безпосередньо поставленого запитання, на яке можна відповісти.

Поетичний текст — не катехізис, що має ставити нам запитання з даною наперед відповіддю. На відміну від релігійного сприйняття під час вивчення авторитетних текстів, значення яких може сприйняти той, хто «має вуха, щоб чути», поетичний текст перебуває у вільнішому просторі

---

[1] *Jauß*. — 1970. — С. 185 seq., 240 seq.

[2] Він ужив її у своєму переказі змісту дискусії між Е. Лемертом, В. Мюлером-Зайделем, К. Зонтґаймером, М. Верлі, Г. Вайнріхом і Г. Р. Яусом на тему: «Пересит історією», дискусію організувала Німецька Академія мови і літератури 7 травня 1971 р. в Мюнхені, див.: Süddeutsche Zeitung. — 1971. — 10 травня.

[3] Див. прим. 1, с. 516. — С. 64.

діалогічного розуміння, в якому ще не «дане одкровенням» значення конкретизується далі на опосередкувальному горизонті запитання і відповіді від рецепції до рецепції. Як може відбуватися цей процес, що конституює значення, якщо більшість невиразно проведених опосередкувань здійснено усвідомлено, має показати мій приклад етапів герменевтичної рефлексії, що підходить із власним запитанням до успадкованої відповіді, яку дає традиція тлумачення, й повертається до реконструйованого або гіпотетичного вихідного запитання і через зміну горизонту конкретизації підводить до переглянутого, осучасненого або «імпліцитного для нас» запитання, на яке текст імпліцитно для нас відповідає або ж не дає відповіді.

Діяльність рецептивної естетики, що пояснює процес опосередкування між твором і адресатом, вплив і рецепцію з допомогою герменевтичної логіки запитання і відповіді, не могла оминути й марксистська естетика, яку Б. Й. Варнекен представив тезою, що «виробництво і споживання — це моменти процесу, в якому виробництво є реальним вихідним пунктом, а отже, й головним моментом»[1]. Продуктивні сили і спосіб виробництва можна проаналізувати економічно або оспівати поетично, на виробничі відносини нарікають або вдосконалюють їх, проте з минулого мистецтва не зчитують безпосередньо даних наперед економічних обставин і завдяки йому не видобувають таємничих «аналогій» або «гомологій» з «уже німих документів» соціально-економічної історії. Марксистська теорія пізнання не дає тут ніякої ради, бо переконаність у приматі економічного базису, як відомо, не дає змоги поглянути зсередини, *як* «спосіб виробництва матеріального багатства» «визначав коли-небудь характер літературного виробництва». Чи відповість Б. Й. Варнекен на запитання, якого я «не поставив», проте аж ніяк не відкинув: «Якою мірою свідомість, що сприймає, відповідно до змісту просто стверджує зміни значення твору, які йдуть за змінами, власне, неусвідомлено здійсненого суспільного процесу» (с. 362), виробничий аспект безмовно («власне, неусвідомлено») здійсненого суспільного процесу дасть їй пояснення тільки тоді, коли понад рецептивним аспектом ще доступного нам естетичного сприйняття, вона реконструює ситуативний горизонт умов запитань і соціальної проблеми, що на них художній твір у своїй минулій ситуації дав відповідь, байдуже, ствердну чи емансипаційну?» Як імпліцитну відповідь і тільки потім як момент суспільного процесу «Іфігенію» Расина чи Ґете можна *запитати* про їхнє значення тільки в свідомості, що сприймає, вдаючись до придатного для перевірки акту рефлексії; тільки виявлена компрометація батьківського авторитету в Расина і реміфізація визвольної інстанції в Ґете розкривають те, що виразно характеризує «класове становище» обох авторів: Расинів протест проти янсенізму і ставлення Ґете до освіченого абсолютизму. Одне слово, навіть якщо виробничий аспект — головний момент суспільного процесу, значення, яке в цьому процесі припадає художньому твору, можна пізнати тільки завдяки рецептивному аспекту, предметом пізнання аж ніяк не має бути знову перетворена в іпостась сутність якогось анонімного розвитку[2], цим предметом має бути тільки суспільний носій і суб'єкт цього розвитку.

---

[1] Див. прим. 1, с. 516. — С. 363.

[2] Як, наприклад, речення у Варнекена: «З пояснень Яуса не випливає, що література і як простий вияв реальності, отже, її усвідомлення, може мати значення і бути провісником тільки як вияв зіпертої на економіку певної суспільної тенденції» (с. 366).

2. Традиція і вибір

Парадигма розуміння далі має показати, що рецептивно-естетична рефлексія — дуже далека від припасування до релятивізму всіх місць, вшанування безмежної здатності *тлумачити всі тексти*, і від перескакування через «історичну об'єктивність літературно-історичного процесу»[1], — визначає залежність погляду на обмежений простір нашого теперішнього розуміння від *пояснення передісторії, яка зумовлює наше попереднє розуміння*. Але проаналізована передісторія сучасного сприйняття мистецтва не досить повна й не досить очевидна в об'єктивованому зв'язку дат історії мистецтва. *Наше попереднє розуміння однаковою мірою* зумовлене створенням канону і латентною інституціоналізацією, подоланою і сформованою традиціями. Вади цієї диференціації — це недостатність моїх дотеперішньої теоретичної концепції. Саме тому слід переглянути моє формулювання: «Тим часом традиція не спромагається передати саму себе. За її передумову править рецепція, і то всюди, де можна помітити вплив минувшини»[2]. Не кожна репродукція минувшини має за свою передумову усвідомлене привласнення й перехід на новий горизонт сприйняття. Художні твори, що внаслідок консенсусу літературної громадськості стають піднесені до взірця або ж прийняті до канону шкільного читання, як естетичні норми можуть непомітно перейти в традицію і згодом як наперед дане сподівання зумовлюватимуть естетичну настроєність пізніших поколінь. А втім, *такий дальший вплив естетичних* норм аж ніяк не є можливою послідовністю в розумінні історично-політичної дійсності. Адже художній твір повинен позбутися свого характеру сингулярної події, щоб стати взірцем, який можна наслідувати, тривала історія творів того чи того жанру мистецтва спершу має виробити естетичні норми[3], які зводять розмаїття творів одного періоду до певного стилю чи окремих стильових напрямків, щоб ті норми стали канонічними, тобто перейшли з діахронії індивідуальної події в синхронію нормодайних сподівань. Отже, моє нове формулювання має звучати так: традиція в сфері мистецтва — аж ніяк не органічно-самостійне становлення, субстанційне самозбереження або *просте «збереження спадщини»*. Традиція передбачає *вибір*, і то всюди, де в сучасній рецепції можна добачити вплив минулого мистецтва.

Отже, частковість рецептивної естетики спирається не тільки на кореляцію виробництва, зображення і рецепції, а й на досвід, що всі репродукції минувшини у сфері мистецтва неминуче мають бути частковими. Таким чином постає суперечність з об'єктивістським саморозумінням методів, що їх розум застосовує або до сукупності позачасових значень, або до сукупності сторичних процесів між виникненням і рецепцією художнього твору[4]. Рецептивно-естетичний принцип, що придатне для перевірки розуміння має містити й визнання своєї частковості, поширюється на рецепцію і сучасного, і минулого мистецтва. Він слушний щодо

---

[1] *R. Weimann* (див. прим. 1, с. 516.).— С. 30—34.

[2] *Jauß*. — 1970. — С. 173—234.

[3] Всупереч Ґ. Кайзерові (див. прим. 1, с. 516.). — С. 65.

[4] Див.: *R. Weimann*, с. 13: «...з історичного процесу загалом...»; с. 34: «...сукупний рух минулої історії світу»; с. 37: «...там, де усвідомлення історії впливу спирається на загальну історію виникнення».

кожного окремого твору мистецтва, а при багатозначності тем припускає тільки вибір певних можливостей тлумачення коштом зречення інших: інтерпретатор, що не усвідомлює цієї редукції, яка конституює значення[1], і прагне описати «по змозі все», втрачає естетичні інтереси, пов'язані з певними напрямками сподівань. Він має слушність і щодо «природного» процесу традиції, тобто процесу, який відбувається без усвідомленої участі суб'єктивного носія: те, що з переданої нерефлексивної норми минулого мистецтва потрапляє в сучасність, аж ніяк не можна порівнювати зі сніговою кулею, яка все тягне за собою, бо тут діє економія постійного скорочення, спрощення і притлумлення гетерономного, притаманна всякій канонізації. По-третє, він має слушність для усвідомлено здійсненої зміни горизонту естетичного сприйняття (парадигми, якій досі я віддавав однобічну перевагу): там, де суб'єкт-реципієнт підтримує історичний рух і де репродукція минулого через виробництво нового визначає, що зміцнений горизонт традиції буде пробитий передбаченням можливого сприйняття, в яскравішому світлі постає й частковість рецепції. Така зміна горизонту, що може зумовити переоцінку канонізованої минувшини, вибір авторитетних попередників і «спасіння» забутої «спадщини», здебільшого починається від заперечення досі панівної традиції: забуту античність, яку гуманісти Ренесансу перейняли задля легітимації новонародженого періоду мистецтва, стали винятково розуміти як таке повне заперечення попереднього періоду, що мистецтво середньовіччя на цілі століття віддали не менш глибокому забуттю.

Тому естетика рецепції може привласнити собі вимогу, яку Ю. Габермас ставив перед філософською герменевтикою: треба будувати не на основі якоїсь однієї «тривалої згоди», яка панує в мистецтві в процесі передавання традицій, а рахуватися з тим, що попередньо зрозумілий консенсус традиції може бути «псевдокомунікативно вимушеним»[2]. Вона послуговуватиметься іншими, систематичними, ідеологічно-критичними і глибинногерменевтичними методами, коли критичного пояснення попереднього розуміння буде не досить, щоб розкрити в уже канонічній історії рецепції замовчані або пригнічені конкретизації. Таку критику рецепції не слід плутати з нині таким улюбленим і загальнодоступним «викриттям фальшивої свідомості». Частковість рецептивно-естетичної рефлексії звільняє приховану «справжню свідомість» від усіх підступних запитань критики ідеологій і вимагає повернути їхнє історичне право саме тим конкретизаціям, що як відповідь уже не задовольняють сучасні інтереси запитання. Моя парадигма може створити враження, ніби виділені чотири історичні конкретизації «Іфігенії» Ґете, а надто відкритий «псевдокомунікативний», бо реміфізований розв'язок через спасенну жіночу інстанцію всупереч тлумаченню Ґеґеля, яке в історії рецепції не стало авторитетним, були зведені до постатей фальшивої свідомості й однобічно оголошені провиною освіченої буржуазії XIX ст. А чи не мож-

---

[1] Тут і далі я послуговуюсь термінологічним інструментарієм теорії систем Люгмана (*N. Luhmann* // Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie — Was leistet die Systemforschung? Theorie-Disskussion. — Frankfurt, 1971, надто с. 25 seq.), але з обмеженням, що побудові традиції в сфері мистецтва властиво наголошувати на частковості кожного горизонту сприйняття в порівнянні з невизначеною відкритістю теорії систем: вибір у процесі конституювання значення завжди протиставлений уже попередньо вибраному світові, який навряд чи можна пояснити по-іншому, як тільки історично.

[2] *J. Habermas*. Univesalitätanspruch der Hermeneutik // Apel. — 1971, надто с. 153 seq.

на було б, зрештою, знову виправдати перед критикою рецепції історію рецепції «Іфігенії», — історію, яку, звичайно, не можна приписати тільки сваволі вподобань доби або надуживанню авторитету, — але вже не історичними причинами?[1] І справді, крок від драми гуманності до «душевної драми», а надто втілений в «Іфігенії» Ґете принцип ненасильного єднання, можна вважати за протилежні розвиткові, який у XIX ст. привів до переходу ідеї світового громадянства в політику сили національних держав. Крім того, в підпороговому міфічному розв'язку моя критика добачає процес Просвітництва, який відбувається в Тоасі і з яким пов'язане не що інше, як емансипаційна зміна стану права й законів. Непевний характер цієї еволюції способу мислення в шляхетному скіфі, яку можна було б порівняти з «нечуваним учинком» Іфігенії, стала тим часом у ході рецепції гармонізована до самоочевидної перемоги гуманної ідеї. Оскільки потаємним інструментом цієї гармонізації був новий міф про спасенну жіночість, критичне розуміння мало нападати на неї там, де актуалізаційне питання з'ясовує можливі причини теперішнього невдоволення розв'язком Ґете.

Актуалізація — уявлення, яке не потребує тут ніяких пояснень. Під ним я не маю на увазі ані наївної модернізації, що на догоду сучасним уподобанням лише одягає давній сюжет у сучасні шати, ані відомого «тигрового стрибка в минувшину», яким В. Бен'ямін охарактеризував революційне ставлення до континууму історії: рішучий вибір, який заперечує все «проміжне», якоїсь парадигматичної минувшини для легітимації теперішніх нових ініціатив. У сфері мистецтва актуалізацію слід легітимувати усвідомлено здійсненим (і здатним до тематизації!) опосередкуванням минулого і сучасного значень. Актуалізаційна рецепція має за свою передумову узагальнення процесу, що пролягає між сприйманим твором і сприймальною свідомістю, — узагальнення, що неминуче має бути вибірковим і скороченим, але завдяки такому обмеженню ми досягаємо ожвавлення і омолодження минувшини. Отже, актуалізаційну рецепцію минулого мистецтва можна вважати за аспект підсумування минувшини, якщо розуміти під ним разом із К. Козиком «процес виробництва і репродукції», ожвавлення і омолодження»[2]. Інші марксистські теорії, які тепер знову стоять перед завданням поєднати «засвоєння спадщини» як передумову соціалістичної культури з об'єктивізмом закономірного розвитку економічної, соціальної та культурної історії, під час рецепції «буржуазної» рецептивної естетики зазнають труднощів, що їх дуже прикметно характеризує остання книжка Р. Ваймана[3].

Вайман, що поділяє зі мною низку засновків про відносини літератури та історії[4], закинув моїй теорії передусім те, що вона розуміє історичність

---

[1] Тут я відповідаю на заперечення й пропозицію Г. Й. Нойшефера (Саарбрюкен) і реагую на критичні стимули С. Гойслінга (Вюрцбург), У. Ґаєра і Г. Блітца (Констанц).

[2] *Kosík.* — 1967. — С. 148.

[3] В. Гохман ще 1965 р. стверджував, що марксистське літературознавство не надає ніякої уваги дослідженню літературного впливу (пор.: *Mandelkow.* — С. 75); праці Р. Ваймана на цю тему почали з'являтися після 1969 р. Його програмний твір: *R. Weimann.* Revolution und Literatur — Zum Verhältnis von Erbe, Revolution und Literatur, ред. *W. Mittenzwei, R. Reisbach.* — Leipzig, 1971 (написано 1970 р.), є результатом одного колоквіуму в Центральному інституті історії літератури Німецької Академії наук.

[4] Пов'язування «історичної реконструкції та живої рецепції» (с. 6), «освітня функція літератури», що тепер постає поряд із «зображувальною» (с. 12), пов'язаність історика літератури зі своїм історичним місцем (с. 15), «ставлення до походження і традиції історичного мислення» — від *"Querelle des anciens et les modernes"* [«Сварки давніх і нових»] через Шилера і Гумбольдта до Ґервінуса й Ранке (с. 15—22, 45).

літератури не на основі «історично-естетичної кореляції виникнення і впливу» (с. 31) і призвела до розколу між традицією як начебто субстанційним власним рухом та історією як зміною горизонту естетичного сприйняття, хоча засноване на діалектиці історії уявлення про традицію давно вже проминуло цей розкол (с. 56—58). Ця методологічна вада симптоматична для буржуазного літературознавства: «Там, де воно настроєне історично, воно втратило усвідомлення традиції, а там, де переймається традицією, — усвідомлення історії» (с. 51). Другого закиду я, гадаю, тим часом уже позбувся, запропонувавши зв'язок традиції і вибору на обох рівнях: латентної інституціоналізації та усвідомленого створення канону. Але, сподіваюся, не в розумінні Р. Ваймана, бо його уявлення, мовляв, на основі (гідного заздрощів) «функціонального розуміння історії» (с. 29) традицію треба знову розуміти як історію, а таку історію — «на основі єдності минулого і сучасності» (с. 50), не дає на вирішальному місці[1] саме визначення людської діяльності, яку я охарактеризував як вибір, підсумування і омолодження і яка, звичайно, на ґрунті історично-матеріалістичної теорії має здійснювати репродуктивне опосередкування минувшини і сучасності. А перший закид слід спрямувати проти автора, який не розрізняє впливу й рецепції[2] і вимагає методологічно поєднати історію виникнення та історію впливу, немов наше знання про виникнення твору може обґрунтувати сприйняття його впливу, післяісторію твору можна неперервно пояснити його передісторією (с. 147—152), а історію і традицію знову поєднує тим коштом, що, опускаючись до програми «культурної спадщини», несамохіть ресубстанціює їх. Знов охарактеризована як історія традиція Р. Ваймана — не що інше, як «ідея історичної спадщини, в якій минуле постійне тому, що передбачає майбутнє» (с. 17).

З цією матеріалістичною метафізикою, що дає змогу вважати за обґрунтовану отаку припущену наперед, але все-таки «завжди нову, немов несподівану... істину впливу» ще за доби його виникнення (с. 47), лишається без відповіді запитання, як можна було б обґрунтувати засвоєння спадщини, якого вимагали Енгельс та Ленін, якщо воно неминуче вимагає вибору того, що «є вартісним у понад двотисячолітньому розвитку людської думки і людської культури» (*Lenin*, с. 41). В марксистській філософії історії мистецтва пізнання може бути тільки впізнанням наперед даного закономірного процесу, а не вибором як інстанцією свободи людської свідомості, тож у процесі репродуктивного сприйняття минулого мистецтва сучасній свідомості не можна надати домінантну роль. В. Бен'ямін виснував звідси для історичного матеріалізму есхатологічний висновок: «Щоправда, тільки визволеному людству цілком дістається його минувшина. Це означає: тільки для визволеного людства його минувшина стає доступна в кожному її моменті» (Geschichtsphilosophische Thesen, III).

---

[1] Щоправда, у Ваймана ми бачимо й формулювання на кшталт «історичний рух формування та вибору традиції» (с. 70) або «фактична діалектика традиції і революції, сформованого і обраного» (с. 86), які, проте, не стосуються його розкритикованої далі головної тези.

[2] Пор. с. 37: «За *нашого* часу (історик) може посприяти впливові твору, належного до історії літератури, найкраще тим, що вивчить його виникнення в *його* часі». Часто лишається незрозумілим, чи Вайман під «історією виникнення» розуміє передісторію (і водночас історію джерел) певного твору, а чи відбиток, що йде крізь час, його виникнення (пор., наприклад, с. 14, 31, 43, 54).

Хоч би хто претендував на ці відомі слова (с. 45), але пообіцяна підсумована сукупність не може зачекати, бо вже привласнює спадщину і тому має вирішити, що «справді вартісне, щоб зберігати його» (*Engels*, с. 40), він, як марксист, і сам не може обійтися без «релятивізму» і «волюнтаризму», які приписує «буржуазній рецептивній естетиці». Він зміг би уникнути закиду в волюнтаризмі тільки тоді, якби був готовий звернутися з запитанням до об'єктивістської ілюзії сукупності, якої вимагають, тобто закономірного розвитку від спадщини до винаткової спадщини, і герменевтично пояснити заходи свого часткового підсумування минувшини. Перед цією дилемою, з огляду на яку годилося б зберегти загалом радше риторично вживану діалектичну формулу «єдності і суперечності» для неперервності виникнення і впливу видатної літератури (с. 14—47), Вайман хапається за принцип, що прямо протиставлений його передбаченій на початку істині й тому знову руйнує запроваджену об'єктивну єдність минулого і сучасного. Йдеться про рекомендацію Шилера дослідникові всесвітньої історії відкласти питання про історичний процес загалом і *«рухатися назад від останнього стану світу»*, отже, у вибірковому омолодженні підносити події, що як передісторія сучасного сприйняття дають змогу частково описати історію світу (с. 16—38). Цю рекомендацію, що і в моїй теорії займає почесне місце, досі я вважав за ідеалістичну; якщо вона має бути ще й діалектико-матеріалістичною, то відпадає й добра частина суперечок і Вайман, напевне, у своєму наступному кроці має здійснити більшу ревізію, ніж я в останньому.

3. Горизонт сподівань і комунікативна функція

Частковість рецептивної естетики треба пояснити ще й у третьому аспекті. По-перше, супроти виробничої і зображувальної функцій естетичної практики вона може претендувати тільки на герменевтичний пріоритет. По-друге, при поясненні та критиці процесу рецепції вказувати на історичне знання і аналітичне пояснення, коли конкретизацію треба звести до історично-суспільних умов рецепції. По-третє, вона вимагає відкритості до теорій комунікацій, діяльності і знань, якщо мистецтво слід розуміти в суспільному вимірі як історіотворчу силу. Історичність мистецтва і літератури насправді не зникає в діалозі між спостерігачем або читачем і твором, сучасністю і минувшиною. Читач, звичайно, не стоїть «просто як індивід, що читає», самотньо в суспільному просторі[1]. Через сприйняття, яке опосередковує йому читане, він бере участь у комунікативному процесі, в якому фікції мистецтва набувають практичного значення для орієнтації і мотивації суспільної поведінки. Ця соціотворча функція мистецтва повинна розкриватися рецептивно-естетично і об'єктивуватись як система норм, коли естетичне опосередкування повсякденних знань і комунікативного взірця поведінки вдається збагнути там, де воно на горизонті сподівань конкретизує якусь життєву практику.

Проти цієї, «хоч і правильної, але не виправної теорії» висували закиди, яких зрештою можна позбутися тільки через практичну перевірку[2]. З

[1] *C. Träger.* — С. 21.

[2] *C. Träger.* — С. 21; *B. J. Warneken.* — С. 364—365. Цей постулат я спробував розв'язати у частині III, Б.

одного боку, в моєму визначенні горизонту сподівань зазначено, що він потребує соціологічної диференціації і що й у внутрішньолітературній сфері він доти буде евристичною фікцією, доки не взяти до уваги фактичну множину різних фонів сподівання, які можуть визначати перебіг рецепції[1]. З другого боку, критикують, що сприйняття, що його в моєму прикладі має конституювати сподівання, я розумію здебільшого внутрішньолітературно, а в решті суспільного досвіду обмежуюся етичною сферою; крім того, що уявлення про сподівання, що їх було б краще замінити інтересами або потребами, я розумію радше «як нейтральну гіпотезу про майбутнє» і, зрештою, визнаю, що сьогоднішній капіталізм із його індустрією культури «аж ніяк не терпить змінену літературою в розумінні справжньої гуманності поведінку індивіда (читача)»[2].

Мені немає потреби заперечувати, що термін *горизонт сподівань*, який я запровадив, ще зберігає внутрішньолітературне походження, а придатний для реконструкції естетичний нормативний канон (код) певної літературної громадськості з погляду соціології поділяється на рівні сподівань різних груп, прошарків та класів і його можна пов'язати з потребами та інтересами історичної та економічної ситуації, яка зумовила його. (Зауважмо побіжно: інтереси й потреби здебільшого виражаються, байдуже, відкрито чи приховано, у *сподіваннях* соціального суб'єкта, тож не заміняймо їх герменевтично невираженими *детермінантами*). Такий поділ естетичного канону певного періоду на конкурентні інтереси його соціальних носіїв є, звичайно, справжнім і ще мало опрацьованим полем соціології мистецтва, проте не розв'язує вирішальної проблеми, яка справді цікавить рецептивну естетику: як на горизонті сподівань певної життєвої практики можна перетворити естетичне сприйняття в комунікативний взірець поведінки.

Цю проблему можна охарактеризувати і як синхронічний корелят до діахронічного злиття горизонтів, що його Г.-Ґ. Ґадамер запровадив у історичній герменевтиці. І тут, і там частковість усіх горизонтів надає значення тематизованому сприйняттю: якщо при репродукції минувшини на обмежений горизонт сучасності може ввійти тільки якесь одне вибірково або омолоджено конкретизоване значення, то й естетичне сприйняття лишається немов «анклавом значення»[3], обмеженим горизонтом сподівань, властивим повсякденній реальності, що, власне, не відкидає, ба навіть прямо вможливлює, що узвичаєні або утверджені до норм сподівання внаслідок естетичного сприйняття зникають або ж їх переступають, і тому вони можуть стати тематизованими, підтвердженими або проблематизованими. Тому відносини естетичного сприйняття і практичного є первинними, ще не йдеться про перехід певного змісту сприйняття з необ'єктивного (фіктивного) горизонту на об'єктивний (реальний) або виконання певної дії. У виявах естетичної настроєності латентний горизонт вже не або ще не тематизує усвідомлених сподівань життєвої практики, і тому перед самотнім читачем відкривається можливість перейняти світ,

---

[1] Пропозиція Мандєлькова розрізняти сподівання епохи, сподівання твору і сподівання автора видається мені слушною для внутрішньолітературного поля, причому зумовлені жанром сподівання можна було б відмежувати і від сподівань епохи (стилю, канону провідного автора).

[2] *C. Träger.* — С. 21.

[3] Про термін «анклав значення» в естетичному та релігійному сприйнятті в реальності повсякденного світу див.: *Berger, Luckmann*, 1970. — С. 28.

«де живуть інші»[1]. Тому комунікативна, а отже, й соціотворча функція мистецтва починаються вперше не там, де самотній читач «унаслідок асоціювання з іншими індивідами, які мають такі самі прагнення», стає «історичною силою»[2]. Вона починається ще з імпліцитного переймання сподівань і норм, а водночас із розуміння сприйняття та ролі інших людей, які попередньо формували суспільну поведінку читача, проте здатні ще й мотивувати та змінювати її.

Особливий статус естетичного сприйняття в комунікативному процесі суспільної практики відповідно до сказаного вище можна охарактеризувати трьома функціями: попереднього формування, або *нормодайною*, мотиваційною, або *нормотворчою*, і трансформаційною, або *норморуйнівною*. Сучасні теорії естетики буржуазного або (нео-)марксистського походження (і моя дотеперішня концепція — не виняток) унаслідок панівного інтересу до емансипаційної ролі мистецтва майже без винятків висунули норморуйнівну функцію на передній план, зіткнули її з нормодайною функцією і вважають за характерну ознаку естетичного сприйняття здебільшого перевагу нового, що має характер події, над процесуальним результатом становлення, негативності або відмінності над усім утвердженням та інституціоналізованим значенням. А тим часом між крайнощами *норморуйнівної* і *нормореалізаційної* функцій, між поступовою зміною горизонту і пристосуванням до панівної ідеології пролягає цілий спектр практичних функцій мистецтва, реалізованих у секулярній історії донезалежного мистецтва, і їх можна охарактеризувати у вузькому розумінні як комунікативні, а саме: як *нормотворчі*. Сюди належить і нормозасновна (фундаційна, ініціативодайна, спрямована на піднесення, виправдна) роль героїчного мистецтва, а також неозора функція повчального мистецтва в опосередкуванні, поширенні та поясненні від покоління до покоління далекосяжних знань життєвої практики, і, зрештою, мистецтва, спрямованого на вільний консенсус і створення ідентичності (наступності замість наслідування), мистецтва однаково далекого і від естетизму, і від анґажованої літератури. Перед вибором — або зведенням комунікативної функції мистецтва до заклику до «вкрай індивідуального самовизначення»[3], або цілковитою ліквідацією її, аж поки «класова свідомість, виплекана не тільки завдяки сприйняттю літератури», утвердить умови для нової, вільної від панування комунікації через мистецтво[4], — я віддаю перевагу — «пророки праворуч, пророки ліворуч» — виразній методичній позиції, що, можливо, не буде затишним диваном і завдяки своїй частковості може спонукати до спільного провадження діалогу з приводу питання, чи може мистецтво повернути собі сьогодні майже втрачену комунікативну функцію, а якщо може, то як.

---

[1] Див. розділ "Die Internalisierung der Wirklichkeit" // *Berger, Luckmann*, 1970. — С. 139 seq.; *див. також*: *Iser*. — 1972, надто с. 8: «Норми — це суспільні регулятори, внаслідок переносу яких у роман вони одразу втрачають свою прагматичну функцію. Вони опиняються в новому контексті, що змінює їхню функцію, бо тепер, на відміну від соціального середовища, вони вже не діють як регулятори, а самі стають тематичними».

[2] *C. Träger*. — С. 21.

[3] *G. Kaiser*. — С. 56—57.

[4] *B. J. Warneken*. — С. 363—365; *також*: *C. Träger*. — С. 22: «Коли тезу Яуса заперечити в цій формі, тоді немає ніякої змоги поставити під сумнів, скажімо, практичний вплив літератури. Слід сказати, що тільки на основі практичної боротьби — і як її елемент — організованих у клас індивідів література здатна засвідчити свій вплив, спрямований на прогрес і справжній гуманізм».

Б. Естетичне опосередкування соціальних норм ("La douceur du foyer")

1. Від образного поля вірша до комунікативної функції лірики

Лірика завжди була нерідною дитиною соціології літератури[1] і лишилася нею — незважаючи на незакінчену розвідку В. Бен'яміна, присвячену Бодлерові, — для нової матеріалістичної теорії літератури. Байдуже, чи йшлося про міметичні відносини зображення та форми і реальності, про пізнавальний зв'язок літератури з певним станом суспільства чи про комунікативну функцію поезії, — досі для з'ясування таких питань використовували як парадигму здебільшого роман. Як «суто мовна дія» лірика, здається, одразу якнайдалі відходить від усякого мімезису або «референційної ілюзії». Праця Мікаеля Рифатера заслуговує на особливу увагу вже тільки тому, що автор тлумачить зображувальну, а то й описову функцію ліричної поезії з допомогою структурної стилістики[2]. Оскільки Рифатер завдяки своєму методу вже кілька років застосовує структурну стилістику до відносин тексту і читача, ця моя розвідка також спирається на принцип: "Le poème n'est pas un aboutissement, mais un point de départ"[3]. Цей принцип і його інтерпретаційне застосування збігаються з дослідними інтересами теорії рецептивної естетики, яку представляю я. Обидва методи слід не змішувати, а спільно застосовувати далі до питання, чи можна розкрити і як самé комунікативну функцію в зображувальній дії лірики. Це питання порушує проблему, яка цікавить і соціологію, тож цій науці дуже важко обійтися без пропозиції, яка надходить їй зі сфери естетичної практики; це проблема естетичного опосередкування, дальшої розбудови і легітимації соціальних норм.

Вихідним пунктом Рифатера є твердження, що звичайний читач, а втім, як і традиційна критика, аж ніяк не судить про масштаб незалежного мистецтва: нижче від високого гребеня естетичної рефлексії вірш загалом вимірюють пережитою реальністю, дивуючись його правдивості або помічаючи, що він не відповідає дійсності. Але з цієї рецептивної звички

---

[1] Наступна розвідка спирається на докладний літературно-соціологічний оглядовий аналіз літературної продукції епохального року «Квітів зла» і «Пані Боварі» (1857 р.). Вона зародилася на моєму семінарі «Лірика як комунікативна система» під час літнього семестру 1972 р., і відтоді над цією темою працювала ціла дослідницька група. Цій діяльності допомагав своїми порадами Томас Люкман. За внесок у спільну працю, а також за критику я висловлюю тут удячність йому і Чарлзу Грайвелу, що тоді за запрошенням працював у Констанцькому університеті, своїм співробітникам Г. У. Гумбрехту, Райнгольду Р. Гриму і робочій групі студентів. Доповнений оглядовий аналіз роману в епохальний 1857 р. подав Г. Пфайфер у своїй дисертації, захищеній у Констанцькому університеті, що потім вийшла як книжка: *H. Pfeiffer*. Roman und historischer Kontext... — München: Fink-Verlag.

[2] *Riffaterre*. — 1971. Див. також його праці: Le poème comme représentation // Poétique. — T. 4. — 1970. — C. 401—418; Sémantique du poème // Cahiers de l'Assos. intern. des études françaises. — T. 23. — 1971; The Stylistic Approach to Literary History // New Literary History. — T. 2. — 1970; Modèles de la phrase littéraire // Problèmes de l'analyse textuelle. ред. *Léon et al.* — Montreal — Paris: Didier, 1971.

[3] [«Вірш — це не кінець, а вихідна точка»]. Le poème comme représentation. — C. 403.

нормального читача аж ніяк не випливає, ніби мовні знаки вірша він наївно порівнює з наперед визначеними речами, бо навіть пересічне сприйняття лірики походить не від зовнішньої реальності, а «від слів», які спонукають бачити щось *саме так*, а тому й видаються «поетичними»[1]. Правдивість зображення у вірші вимірюють мовними кліше або «міфологією»; простіше кажучи, *уявленням*, яке має читач про зображений світ, а не реальним знанням його реальності. Поетичне зображення діє переконливіше, ніж простий мовний опис, бо воно «наддетерміноване», а не тому, що схоже чи правдиве. *Наддетермінація* як категорія, з допомогою якої структурний аналіз намагається зрозуміти ефект поетичного зображення, походить, на думку Рифатера, з поєднання трьох елементів: лінгвістичного коду, тематичної структури та інтерференційного зразка опису. Перший елемент потребує пояснення, коли лінгвістичний код автора відсунутий у таку історичну далечінь, що сучасний читач потребує перекладу кодом своєї сучасної мови. Тематична структура будує синтагматичний рівень: вона ефективна та піддається сприйняттю тією мірою, якою читач як "décodeur" реєструє одне за одним відхилення від сподіваних умовностей, із допомогою яких автор як "encodeur" привертає увагу майбутнього читача[2]. Система опису будує парадигматичний рівень: це інтерференційне «образне поле» (як колись назвав його Г. Вайрих)[3], тобто асоціації, які походять від певних слів, яким притаманний достатній конотаційний потенціал; ці асоціації викликають щоразу в читача замкнене коло уявлень, яке він часто знов упізнає, коли йому потрапляє на очі *якась* складова частина системи (наприклад *carillon* [«дзвони»] для всього образного поля *horloge* [«дзиґарі»]).

Те, що може здійснити структурна стилістика, коли розкриває інтерференцію трьох структур, Рифатер продемонстрував на прикладі вірша Віктора Ґюго "Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande" [«Напис на шибці фламандського вікна»]. Хід аналізу йде не від зображеної реальності до її зображення або опису у вірші, а може показати навпаки, "comment la représentation crée la chose représentée, comme elle la rend vraisemblable, c'est-à-dire reconnaissable et satisfaisante à la lecture"[4]. Інтерпретація може відбуватися на горизонті синтагматичного розвитку системи і коректури системи[5], розкриваючи читачеві від слова до слова, а точніше, від образного поля до образного поля значення тематичної структури між *surprise* і *rétroaction* [подивом і зворотною реакцією][6]. Оскільки контекст дозво-

---

[1] Ibid. — С. 403, 418: "La description littéraire de la réalité ne renvoie donc aux choses, aux signifiés, qu'en apparence; en fait, la représentation poétique est fondée sur une référence aux signifiants» [«Отже, літературний опис реальності тільки зовні покликається на речі, на зміст слів, бо насправді поетичне зображення побудоване на покликанні на звукову форму слів»]. Це означає, що аналіз Рифатера, за термінологією Єльмслева, поширюється й на форму змісту ("forme de contenu"), пор. дискусії у вид.: Modèles de la phrase littéraire. — С. 197.

[2] *Riffaterre.* — 1971. — С. 33.

[3] *H. Weinrich.* Münze und Wort. Untersuchungen an einem Bildfeld // Romanica — Festschrift für G. Rohlfs. — Halle, 1958. — С. 508—521.

[4] [«...як репрезентація створює зображену річ, як вона робить її правдивою, тобто впізнаваною і задовільною для читання»]. Le poème comme représentation. — С. 404.

[5] Подано за вид.: *W. D. Stempel.* Pour un description des genres littéraires // Actes du XIIe congrès intern. de linguistique romane. — Bukarest, 1968.

[6] *Riffaterre.* — 1971. — С. 58.

ляє розкрити імпліцитну норму на основі її зміни або виконання, наддетермінацію можна визначити, не посилаючись на історичне знання або естетичні вартості, тож аналіз процесу рецепції здобуває дані, які піддаються об'єктивації ("le contrast résultant de cette interférence est le stimulus stilistique")[1].

Коли потім знову звернутися до питання, як зображувальна дія вірша може набути комунікативної функції, а рецептивне сприйняття — опосередкувати самотньому читачеві зразок взаємодії суспільного життя, процес Рифатера треба вивести за межі окремого вірша і за межі вичитаної з контексту естетичної норми. Поетичний текст, що зачаровує увагу читача своїми наддетермінованими елементами та інтерференціями і забезпечує його контрольоване декодування, повинен тепер вирізнитись як носій значення, або послання. Якщо вірш повинен пробуджувати увагу не тільки своєю поетичною формою, а й змістом, поетичне послання слід відокремити від простої інформації. Тож, скажімо, ситуація, значення якої для нас у рутині повсякденного життя зблідло до самоочевидності, знову розкриється на відкритому горизонті своїх можливостей і сумнівності. В пригнагідній ситуації, повнота значення якої розкриває ліричне Я, що або піддається їй, або долає її ризик, поетичне послання може засвідчити взірець взаємодії, що як наповнене значенням сподівання входить на горизонт сподівань читача. Звичайно, сам ліричний текст дуже рідко містить експліцитне послання, що його читач може розуміти як відповідь на імпліцитне запитання або як розв'язок якоїсь життєвої ситуації. А тим часом пов'язаність ліричного послання з ситуацією і розкриття значення, притаманного йому, править за імпліцитну передумову й тієї сучасної лірики, яка через заперечення тієї ситуації та касування можливого значення заперечує всяке «послання» і хоче, щоб нею насолоджувалися та обдумували її в притаманній їй самореферентності.

Якщо має йтися тільки про вказівку на експліцитне або імпліцитне, приховане або заперечене поетичне послання, яке читач опосередковує під час естетичної насолоди від вірша, структурний аналіз теж уже не може залишатися в іманентному контекстові колі індукованої норми і відхилення, системи опису та інтерференції. Тоді слід запитати про норму, що як *сподівання* вже заздалегідь зумовлює тематичну структуру і як *уявлення* може ввійти у сприйняття читача, який пізнає її водночас із рецепцією вірша. Коли літературний опис дійсності не вказує безпосередньо на *речі*, він створює зв'язок із нашим *уявленням* про речі — чи то дає нам свідчення впізнавання, чи то юному або ще не досвідченому читачеві вперше створює дані уявлення, а отже, попередньо формує його майбутнє сприйняття. Саме тому не зовсім слушно казати: "Qui n'à jamais veillé au chevet d'un mourant n'en est pas sensible à la force évocatrice du mot *râle*»[2]. А той, хто вже сидів коло смертного одра, тому разюча сила слова *râle* дасть додатковий, породжений спогадами резонанс; з другого боку, той, кому вірш опосередковує перше уявлення про сцену вмирання, завдяки естетичній нормі буде переорієнтований у своєму сподіванні, коли

[1] [«Контраст, що є результатом цієї інтерференції, становить стилістичний стимул»]. Ibid. — С. 57.

[2] [«Той, хто ніколи не сидів коло узголів'я вмирущого, не чутливий до разючої сили слів «передсмертне хрипіння»]. Le poème comme représentation. — С. 407.

йому ця ситуація трапиться в життєвій практиці. Естетичне сприйняття постає як світ для себе, але однаково може бути пов'язаним із тією самою річчю, що й практичний досвід. Тому з огляду на зображувальну функцію лірики слід запитати, що дає естетична настроєність, коли опосередковує, запроваджує або дає змогу впізнати уявлення про якийсь предмет, дію або ситуацію.

Це запитання може цікавити нас тут тільки з огляду на образне поле, що має значення для з'ясування життєвих норм. Рифатер ще не підпорядкував свою систему опису такому аспектові. Він іде від семантичного потенціалу (*seme* та відповідних їй кодів) таких уявлень, які здатні породити одну систему опису (або кілька), показує, як розгортання описаних послідовностей може дотримуватися в поезії певних правил (наприклад, тавтологічного або оксиморонного генерування), і залучає риторичний взірець, алегоричний ключ, міфологему й символ. Таку систему опису, або образне поле, можна було б, за Рифатером, розтягнути від найменшого кола класичних епітетів до значеннєвого потенціалу наділених багатою традицію символічних слів, який піддається множинному членуванню. Порога між образним полем у зображувальній функції і описовим взірцем у комунікативній функції досягають там, де система лексичних асоціацій входить у модель, що нагадує про якусь ситуацію. Для перевірки, чи якесь образне поле містить взірець взаємодії, слід глянути, чи можна взірець опису сформулювати як «мовну гру». Такій перевірці може, наприклад, служити, поділ слова *carillon* на різні семантичні коди в аналізі Рифатера. Коли вжити певний прикметник до «калатання дзвону», ми вже визначимо напрям значення і взірець опису для читача: "Si la sonnerie était un toscin appelant aux armes, les sons de la cloche seraient de *bronze* ou *d'airain*, métaux des armes poétiques. Si la cloche tintait dans un clocher de village, elle serait *enrouée* comme le gosier d'un rustre. Si la cloche n'est que la clochette toute prosaïque d'un portail de jardin bourgeois, le *fer* vulgaire suffirait" [«Якщо передзвін — це дзвін на сполох, що закликає до зброї, звуки дзвону будуть із *бронзи* або *міді*, металів поетичної зброї. Якщо дзвін калатає на сільській дзвіниці, він буде *іржавий*, мов горлянка пияка. А якщо дзвін — геть прозаїчний дзвіночок коло брами буржуазної садиби, вистачить вульгарного *заліза*»] (с. 408). Як дзвін на сполох, бамкіт дзиґарів, калатання дзвінка образне поле *carillon* може бути метонімічним для читача відповідно до ситуації тривожного поклику, сільського хороводу годин, повідомлення про прибуття. Опис ситуації стане взірцем взаємодії, коли він як мовна гра вказує на правило, називає або легітимує те правило, яке сповіщає читачеві, про що йдеться і що треба робити, коли, наприклад, закликають до зброї, коли церковні дзиґарі відзначають плин дня або коли дзвоник коло садової хвіртки повідомляє про відвідувача (як, скажімо, стала славетною сцена прибуття Свана в романі «Комбре» Марселя Пруста!).

Система опису структурної стилістики в порівнянні з лексичним кодом повсякденної мови становить першу редукцію тих слів, які в поетичному коді лірики можуть функціонувати як ядро нормативних уявлень. Ці слова не можна виснувати з лексичного членування мови, вони передбачають зовнішній від мови добір, який можна пояснити тільки історично, а отже, й змінний консенсус зі своїм користувачем, знайомим із поетичним

кодом[1]. Відносно цієї першої редукції слід здійснити другу, коли в описових підсистемах вірша й поза ними, слід опосередкувати ті взірці взаємодії або мовні ігри, завдяки яким літературний жанр лірики, одразу долучений радше до оприлюднення, ніж до повідомлення чи зображення, тепер спромагається набути й комунікативної функції. Такий взірець взаємодії, що виникає в суспільному бутті внаслідок узвичаєння певних дій, конденсується до сподівання, яке зміцнюється до соціальної норми, що її можуть передавати від покоління до покоління, хоча її не треба виразно формулювати або кодифікувати, на відміну від законодавчих регулювань, релігійних заповідей і етичних принципів. Ідеться про звичайні знання або рольову поведінку, які можна опанувати в процесі самих дій або на основі прикладів і які іноземець, що прийшов ззовні, або історик на відстані часу можуть спостерігати, немов перебуваючи всередині, бо навколишній інституційний світ людських відносин звичайно видається їм таким або самоочевидним, або непрозорим, що вони усвідомлюють його норми або правила гри тільки тоді, коли з'являється якась перешкода. Саме тоді мистецтво і література допомагають їм усвідомити її. Адже одна з найважливіших, хоча ще мало використаних функцій естетичного сприйняття для суспільної практики полягає в тому, що вона доводить до мови німі інституції суспільного світу, тематизує норми, які виявляються придатними, опосередковує і виправдовує традиційні норми, а водночас проблематизує інституційний світ, робить зрозумілими ролі інших, запроваджує консенсус із приводу новостворюваних норм, а отже, здатне протидіяти небезпекам оречевлення та ідеологізації.

Соціологія знань, чиїм термінологічним інструментарієм я користуюся найбільше[2], вочевидь ще мало вшановувала функцію естетичного сприйняття для конституції суспільної реальності[3]. Намір мого започаткованого тут дослідження полягає в описі цієї функції на одному історичному прикладі, а отже, й перекинути міст від рецептивно-естетичної теорії літератури до властивої соціології знань теорії життєвого світу[4]. А втім, рецептивно-естетична теорія літератури ще не може отримати від соціології знань готової систематики всіх взірців взаємодії, які лежать в основі повсякденності вже історично далекого, але ще належного до пе-

---

[1] Це найкраще пояснює приклад перетину дескриптивної системи, який подав сам Рифатер: "Le système *mère* dont l'hyperbole est *jeune mère* s'oppose au système *vieille mère*. Dans ce dernier, p. e., le rapport «mère — enfant» est inverti, puisque c'est l'enfant qui protège et nourrit, ou ne le fait pas. Situation compliquée dans la négative: s'il y a ingratitude, *fils prodigue* est lié à père plutôt qu'à mère,et s'il y a mort, la relation relève du système *mater dolorosa*" [«Система *мати*, гіперболою якої є *молода мати*, протиставлена системі стара мати. В цій другій системі, наприклад, відносини «мати — дитина» інверсовані, бо саме дитина захищає й годує — або не робить цього. Ситуація ускладнюється в негативі: якщо є невдячність, блудний син пов'язаний радше з батьком, ніж із матір'ю, а якщо є смерть, відносини залежать від системи *mater dolorosa*»] (Modèles de la phrase littéraire. — С. 144. — Прим. 34). Ця описова система вочевидь відображує початковий взірець взаємодії або передану соціальну норму, отже вона не тільки "bâtis sur les signifiants et non sur les référentes" [«збудована на звукових формах слів, а не на референтах»].

[2] Подано за вид.: *Berger, Luckmann.* — 1970.

[3] *Berger, Luckmann.* Ibid. — С. 28, де мистецтво запроваджують як *анклав значення*, проте ще не розглядають властиву йому соціальну функцію опосередкування, створення і легітимації норми.

[4] Про можливості спільної праці літературознавства і соціології науки див. тепер вид.: *Gumbrecht.* — 1973.

редісторії нашого сучасного буржуазного життя року, коли були опубліковані Бодлерові «Квіти зла» (1857 р.). Проте вона може перейняти від неї з певною вигодою для себе теорію побудови суспільного світу. Цю теорію можна помітити як процесуально у фазах узвичаєння, інституціоналізації, легітимації та засвоєння (через первину і вторинну соціалізацію) і розуміти з позиції результату в ієрархізованій значущості соціальних ролей, інституцій і значеннєвих підсвітів. Те, що ми досі називали взірцем взаємодії (або мовною грою), постає в суспільній практиці не ізольовано, а з'являється на закритому горизонті сподівань. Окремі *норми поведінки* підпорядковуються загальним рольовим вимогам, унормовані *ролі* припасовуються через взаємну типізацію до *інституцій*, *чий порядок забезпечений* якимсь способом *легітимації*, що надає «їхнім прагматичним імперативам рангу нормативних»[1] і зрештою може надати їм характер, або, якщо ваша ласка, ідеологічну подобу значеннєвого підсвіту, що існує сам для себе. Оскільки реальність повсякдення здебільшого сприймають на основі виразно окреслених способів сприйняття і надання значень, аналіз, до якого я взявся тут, повинен мати наступну мету: зрозуміти окремий взірець взаємодії в контексті значеннєвого підсвіту, що як горизонт життєвого світу оточує і легітимує його. Документи соціальної історії дуже рідко виразно показують, як ці значеннєві підсвіти відмежовані один від одного в колективному мисленні. Тому є ще більше підстав дослідити, що можна дізнатися про значеннєві підсвіти та їхні межі в буржуазному життєвому світі XIX ст. на основі ліричних репрезентацій комунікативного взірця.

2. Синхронічний аналіз одного лірично репрезентованого значеннєвого підсвіту: *"La douceur du foyer"*

Encore la plupart n'ont-ils jamais connu
La douceur du foyer et n'ont jamais vécu! *

Бодлер на високому гребені лірики 1857 р. найвиразніше показав нашим очам, що дає родинне вогнище буржуазній родині, коли небо, «наче великий альков», огортає місто після виконаної роботи». У вірші *"Le crépuscule du soir"* [«Вечірні сутінки»] вже тривіальна тоді тема щастя коло родинного вогнища, до якої звертається Бодлер після погляду на відкинутих — повій, злочинців, гравців, хворих у лікарнях, — разом із пафосом заперечення знову набуває болісної й разючої політичної сили. *"La douceur du foyer"*, вже в неперекладному словосполученні ідеальної суспільної картини, яка поєднує сакральне походження і поезію повсякдення, знову повернувся на всі стильові рівні того року як самостійна, згадана або імпліцитна тема. Соціальні норми, що лежать в основі й перетворюють цей комунікативний взірець у значеннєвий підсвіт і опосередковують у життєвій практиці, слід з'ясувати з допомогою синхронічного аналізу наступних текстів 1857 р.:

---

[1] *Berger, Luckmann.* — 1970. — С. 100.

* [«Більшість їх не знала ніколи / Затишку хатнього вогнища, — то й не жила ніколи!»]

З Віктора Гюго, "Les Contemplations" [«Міркування»]:

1. "La vie aux Champs" [«Життя серед ланів»] (I, VI).
2. "Le rouet d'Omphale" [«Прядка Омфали»] (II, III).
3. "Paroles dans l'ombre »" [«Слова в пітьмі»] (II, XV).
4. "Il lui disait" [«Він казав їй»] (II, XXI).
5. "Aimons toujours" [«Кохаймося завжди»] (II, XXII).
6. "Intérieur" [«Інтер'єр»] (III, XVIII).
7. "Elle avait pris ce pli" [«Вона взяла цей лист»] (IV, V).
8. "O souvenirs! printemps, aurore!" [«О спогади, весна, вранішня зоря!»] (IV, IX).
9. "A Mademoiselle Louise B." [«Мадемуазель Луїзі»] (V, V).

З Шарля Бодлера, "Les Fleurs du Mal" [«Квіти зла»]:

10."Les bijoux" [«Коштовності»].
11. "Le balcon" [«Балкон»].
12. "Je n'ai pas oublié, voisine de la ville" [«Я не забув міської сусідки»].
13. "Le crépuscule du soir" [«Вечірні сутінки»].

Вірші інших авторів того самого року:

14. Луї Бує, "*Démolitions*" [«*Руйнування*»].
15. Блаз де Бюрі, "Chaperon-Rouge (Intermède romantique)" [«Червона шапочка (романтична інтермедія)»].
16. Л. Дамей, "Le Crillon" [«Цвіркун»].
17. Альфред Лемуан, "La veuve" [«Удова»].
18. Андре Лемойн, "Où sont-ils? " [«Де вони?»]
19. Андре Лемойн, "Stella maris"[«Морська зоря»].
20. Леон Маньє, "Rêve agreste" [«Сільський сон»].

Ця добірка походить із корпусу десь 700 ліричних поезій, зібраних на вже згаданому Констанцькому семінарі для оглядового аналізу горизонту літературних сподівань 1857 р., класифікованих та інтерпретованих як репрезентації комунікативного взірця. Не всі тексти цього корпусу створені в 1856—1857 рр. Зокрема багато віршів, які Гюго поєднав і опублікував 1856 р. у своєму збірнику «Міркування», написані значно раніше. Оскільки рецептивно-естетичне дослідження спирається не на магічну символіку одночасного, а на теорію неодночасності одночасного, воно якраз і годиться для репрезентованих у цьому оглядовому аналізі різних джерельних верств: канону ліричної традиції, що утвердилася завдяки успішному доробку Гюго, авангардистської провокації Боддерових «Квітів зла» і призначеної для тогочасного споживання повсякденної ліричної продукції з газет 1857 р.

а) Ситуативний основний взірець (ролі, час і місце)

L'Etoile
La mère, dans son fils, croit trouver ton image.
La moitié de son coeur est là, dans un berceau.

Le Marin
Et son autre moitié?..
L'Etoile
L'autre moitié voyage,
Essayant sur les mers de suivre ton vaisseau.
Le Marin
Quand Dieu laissera-t-il les heureux vivre ensemble?..*

У цьому діалозі між далеким матросом і *stella maris* сентиментальним тоном воскрешено вже позолочену романтику первісної ситуації, яка лежить в основі ліричного взірця. Предмет туги — найвужче коло, яке забезпечує постійність буржуазного щастя: батько, мати, дитина, або ж, як розуміти міфологічно, «святе сімейство». Вірш Леймойна (№ 19) дає змогу побачити, що є ще й мати, якій у трійці буржуазної родини, на думку цього джерела, належить найсильніша, бо опосередкувальна роль. «Одна половина її серця» належить дитині в колисці, друга — перебуває коло далекого чоловіка, якому судилося на морі разом «зі своїм капітаном» героїчно загинути за батьківщину і за ближніх. Отже, цей ситуативний основний взірець показує й симетричний поділ ролей та обов'язків: мати репрезентує авторитет родини всередині, батько — ззовні; «всередині» і «ззовні» співвідносяться між собою як захищеність і небезпека, простір щастя і поле випробувань.

Простір щастя *foyer* — лагідне царство жінки. Її панівна роль найкраще виявляється в міфологічних шатах у вірші Гюго «Прядка Омфали» (№ 2). В розкішному атріумі велична прядка, цей архаїчний атрибут буржуазного хатнього вогнища, тримає під своїми чарами не тільки страховисько, на якого показує Геркулесова довбня. Адже глибокий сенс цього опису такий: «Страхітливе долає чоловіча сила героя, а його сковує лагідність жінки»*[1]. Жінка зберігає цю панівну роль і тоді, коли буржуазна трійця зменшується до пари або збільшується на багато дітей. Натомість Бодлер протиставить родинному щастю — як непомильно з'ясовує наш синхронічний аналіз — самодостатню двоїстість пари, знайомому *foyer* протиставить *intérieur* митця, тихим радощам родини — *екстази чуттєвої комунікації* або сублімованих спогадів митця. Але вже у вірші «Коштовності» (№ 10) піднесене становище коханої ("du haut du divan" [«з вершини дивана»]) вже натякає на спокусливу силу, що через Омфалу скорює героя. А коли у вірші «Балкон» (№ 11) на *doucer du foyer* провокаційно пре-

---

* [*«Зоря.*
Матері здається, що в своєму мині вона бачить твій образ.
Половина її серя там, у колисці.
Моряк.
А друга половина?..
Зірка.
Друга половина подорожує,
Намагаючись у морях іти за твоїм кораблем.
Моряк.
Коли Господь дасть щасливим жити вкупі?..»]

[1] За інтерпретацією вид.: *L. Spitzer.* Interpretationen zur Geschichte der französischen Lyrik. — Heidelberg, 1961. — С. 134.

тендує самотня пара, кохана постає в панівній ролі як "mère des souvenirs" [«мати спогадів»], але тепер тільки на те, щоб означати: тільки гармонізаційна сила спогадів здатна створити довершену гармонію самодостатнього щастя.

Цієї аури, яка походить тільки зі спогадів, бракує тільки творам, у яких Гюго згадує ситуації минулого родинного щастя. Причиною меланхолії є нещастя з донькою Леопольдиною, що рано вийшла заміж; навколо її постаті, якій Гюго охоче передає й материнські обов'язки (№ 7, в. 24), розгортається сцена з "quatre douces têtes" [«чотирма милими головами»] братів і сестер, засмученою матір'ю, дідом над книжкою, їм може товаришити й друг родини. Гюго тематизує його у вірші «Життя серед ланів» як поета, що живе в романтичному середовищі й водночас наділений знанням ("le poète en tout lieu / se sent chez lui" [«поет усюди почувається, як удома»], № 1, в. 3). А втім, водночас Гюго передає йому й роль, яка запроваджує дітей у сприйняття життя. Отже, поет, прийшовши ззовні, йде назустріч лагідному законові жінки та виховному принципові матері й займає місце батьківського авторитету. Якщо подумати, що в ліричному основному взірці *doucer du foyer* в інших творах про це замовчано, то видається, ніби Гюго прагнув зміцнити ослаблену роль батька рольовим обміном із поетом.

Ситуативний взірець *doucer du foyer* однаково далекий і в часі, і в просторі від практики світу праці:

> O soir, aimable soir, désiré par celui
> Dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui
> Nous avons travaillé!..*

Часові рамки створює "le soir charmant, le soir qui soulage" [«чарівний вечір, що заспокоює»] (№ 13), час, коли скінчилася денна праця, коли родина часто в сяєві лампи збирається на вечерю, для розмов і співів ("Chants du soir, souper de famille / Où chacun babille / A propos de rien", № 16), одне слово, збираються задля того всього, що характеризує неперекладне німецьке слово *Feierabend* [«святковий вечір»]. Лампа — справжній центр родинного вогнища. Мить її запалення відкриває ситуацію оповіді (№ 1, р. 30). Її світляне коло символізує довіру родинного світу, що існує для себе (№ 19). Натомість у Бодлеровому інтер'єрі лампа гасне, тож тіло коханої в палахкотінні вогню в каміні набуває фантастичної принадності незвичного ("Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre" [«залив кров'ю тіло кольору амбри»], № 10).

Інші атрибути хатнього вогнища як осередку буржуазного життєвого світу можна побачити у вірші Лемойна «Де вони?» (№ 18). Елегійне споглядання покинутого будинку поєднує і поетизує сліди відсутнього життя: розчахнуте вікно, пасмо диму, що здіймається вгору, звуки струн арфи або піаніно з салону, німі портрети предків, пустий фотель, сюрчання коників, змушених шукати собі іншого притулку, коли разом із вогнищем погасло життя родини. Символом замкненого в собі світу буржуазного хатнього вогнища є ще й віконна шибка. Вона править за межі цікавості і

* [«О вечір, милий вечір, бажаний для того, / Чиї руки, не брешучи, можуть сказати: «Сьогодні / Ми працювали!..»]

зовні, і зсередини (№ 16, в. 24), і приховує, й розкриває щастя людей, які живуть за шибкою, але може й імітувати його. Бодлер використовує цей мотив у єдиному вірші зі збірки «Квітів зла», в якому робить присутньою матір, хоч і тут не називає його: призахідне сонце змушене поступитися своїм природним світлом на скатертині та завісі відблискам полум'я свічки, бо розбивається за шибкою, постає як "grand œil ouvert dans le ciel curieux" [«велике розплющене око в цікавому небі»] (№ 12), а отже, стало відкинутим свідком спокійного щастя людей за вечерею. Інверсію цієї символіки ми бачимо у вірші Гюго «Інтер'єр» (№ 6): тут призахідне сонце освітлює вікно кімнати робітничого помешкання й приховує від перехожих, що всередині між трьома особами аж ніяк не святої родини відбувається огидна сцена суперечки. До ідеологічної функції цього вірша ми ще повернемося.

б) Нормативний основний взірець (принципи, вартості, санкції)

Je leur parle de tout. Mes discours en eux sèment
Ou l'idée ou le fait. Comme ils m'aiment, ils aiment
Tout ce que je leur dis. Je leur montre du doigt
Le ciel, Dieu qui s'y cache, et l'astre qu'on y voit.
Tout, jusqu'à leur regard, m'écoute. Je dis comme
Il faut penser, rêver, chercher*.

Лірика у своїй життєвій функції створює ситуативний основний взірець і поетичну піднесену ілюзію *doucer du foyer* не тільки задля самої себе. Лірична тема зі своїми варіаціями як суспільна парадигма сприйняття завжди опосередковує способи поведінки і норми повсякденних знань. Здебільшого невисловлена або прихована функція поетичного взірця для процесу так званої «первинної соціалізації» у вірші Гюго «Життя серед ланів» відверто тематизована. Тут поет розповідає дітям в оповідній ситуації хатнього вогнища не тільки про те, "comme il faut penser, rêver, chercher" [«як слід думати, мріяти, шукати»] (№ 1). Він дає ще й кілька більш-менш конкретних порад, кому треба подавати милостиню ("Donnez l'aumône au pauvre humble et penché" [«Подавайте жебракові смиренному і схиленому»], в. 60) і як слід сприймати повчання або догану. Він пов'язує всі моральні вказівки з обіцянкою: "Qu'être bon, c'est bien vivre" [«Бути добрим — це добре жити»] (р. 67) — і надбудовує його з допомогою дрібної теодицеї: Бог не потребує зла, тож людина може знайти "la bonté" [«доброту»] навіть у стражданні та сльозах! Коло відкрито висловлених або імпліцитних норм поведінки охоплює у варіантах основного взірця і вправність жіночої руки, що навіть у найзлиденнішій хижі вміє створити "contentement, lumière, propreté" [«вдоволення, світло,

* [«Я розповідаю їм про все. Мої розмови сіють у них / Або ідею, або факт. Оскільки вони люблять мене, то люблять / Усе, що я кажу їм. Я показую їм пальцем / Небо, Бога, що ховається там, і зірку, яку видно там. / Усе, навіть їхні погляди, слухають мене. Я кажу, як / Треба думати, мріяти, шукати»].

чистоту»] ("Au dedans, ah, c'est là qu'une main économe / Arrange toute chose avec activité" [У хаті, саме там ощадлива рука / Проворно геть усьому дає лад»] (№ 15) до зворушливого нагадування чоловікові, який працює, схилившись над книжкою, що від часу до часу йому б годилося таки обдарувати поглядом кохану жінку (№ 2). А втім, тематизована діяльність у хатньому вогнищі відповідає ситуації *Feierabend*'а. Виробничі процеси виведено за рамки простору щастя хатнього вогнища, і лише прядка серед хатнього начиння нагадує про архаїчну фазу хатнього виробництва (№ 2, 15, 19). Там, де виробничий процес коло прядки описано докладно, як-от у вірші Лемойна «Удова» (№ 17), він у сумному погляді на розбиту гармонію належить до атрибутів самотньої вдови, для якої коротке щастя спільного життя перетворилося в довгу муку:

Dans son grand fauteuil assise,
Tandis que ses doights courants
Tirent l'aiguille, indécise,
Sa voix s'éteint dans son chant*.

Далі ми бачимо фотель як знайоме свідчення радості та щастя хатнього вогнища (№ 15). У вірші Лемойна ідеальному образові "plaisirs du foyer" [«радощів хатнього вогнища»] протиставлений рідкісний у ліриці протилежний образ його "vicissitudes" [«злигоднів»]: трагічна доля жінки, що лишилася сама, бо один за одним повмирали чоловік та діти, тож жалобне вбрання, яке так часто доводилося вдягати, вона зрештою не скидає зовсім (№ 17). Цей протиставлений варіант — ані справжній вихід за межі, ані якийсь ближчий варіант до реальності, ніж позитивний варіант, це лише окремий випадок того, що можна було б назвати процесом *контрідеалізації*. Він спрямований на негативний аспект явища, тож описує радше протилежний «зворотний бік тієї самої медалі», стає імпліцитною позитивною нормою, бо негативний варіант ані ставить її під сумнів, ані розбиває її, а своїм предикатом браку ще наполегливіше потай підтримує її як предикат повноти. Низку таких позитивних норм та протилежних їм негативних відповідників можна представити наступним чином (переважно на підставі віршів № 16, 17):

gaîté	— *tristesse*	*[радість]*	— *[смуток]*
compagnie	— *solitude*	*[товариство]*	— *[самотність]*
rêverie	— *souci*	*[мрії]*	— *[турботи]*
douceurs	— *tourment*	*[втіхи]*	— *[муки]*
plaisirs	— *travail*	*[насолоди]*	— *[праця]*
bonheur	— *malheur*	*[щастя]*	— *[нещастя]*

Лірика у функції комунікації соціальних норм працює не тільки з ідеалізаційними засобами образно-предметного зображення і поетичної суґестії. Адже вона відкрито або потай може загрожувати й соціальними санкціями. До цього нас підводить окраса нашої вибірки — вірш «Цвіркун»

* [«Сидить у великому фотелі, / А її проворні пальці / Тягнуть голку, нерішучий, / Її голос гасне під час співу»].

Дамея (№ 16). Перед нами вдала пародія на байку Лафонтена, отже, жанру, що в тривіальній літературі XIX ст. таки пережив свою смерть, яку історики літератури залюбки датували кінцем *ancien régime* [монархії] у Франції. У вірші наймолодший вітрогон чує день у день від "Mère Grillon" [«Матері Цвіркунихи»]: "Enfants, sachez-le bien, le bonheur est dans l'âtre" [«Дітоньки, знайте добре, щастя у вогнищі»]. Та потім він уже не може опиратися спокусі підлетіти до вікна, бачить, що ці двері у світ ненароком хтось відчинив, опиняється на осяяному сонцем моріжку, пустує там із цвіркунами, які живуть там, аж поки його опановує моторошний страх. Легковажний виліт у світ по той бік віконної шибки закінчується ностальгією: "Oh! qui me donnera d'en retrouver la route!" [«Ох, хто допоможе мені знайти шлях назад!»] — а звідси й мораль усієї оповіді: чимало людей тільки тоді навчаються цінувати "douceurs de la famille" [«родинні втіхи»], коли вже не мають змогу тішитися ними ("Heureux qui les comprend, plus heureux qui les goûte!" [«Щасливий, хто розуміє їх, а щасливіший той, хто насолоджується ними!»]

в) Значеннєвий підсвіт і його замкнені межі

Voyant rouler ainsi qu'une onde
Nos longs jours aux flots bleus,
Nous formerons un petit monde
De sages et d'heureux*. (№ 20)

Соціологія знань виходить із того, що дійсність повсякденного світу ми сприймаємо у вигляді «обмежених провінцій значення», наче «анклавів у найвищій дійсності», межі яких позначені «виразно окресленими способами сприйняття і побудови значення»[1]. Щоб унаочнити собі загальний, спільний для всіх його мешканців горизонт повсякденного світу, завжди потрібне зусилля свідомості, вихід за межі безпосереднього звертання до світу професійної діяльності, гри, релігійного культу, науки або мистецтва, чи то в переході з одного «анклаву» в інший, чи то через інтерпретацію якогось політичного інтересу (наприклад, після почутих по радіо новин), або через сумнів у праві на існування такого значеннєвого анклаву взагалі. Про розмежування значеннєвих підсвітів нашого повсякдення можна дізнатися з дотеперішнього спостереження парадигми "la doucer du foyer". Естетичне сприйняття має ту перевагу перед іншими соціально-історичними джерелами, що тематизується через рутину знань про повсякденний світ, які стали очевидними. Аналіз парадигми в середовищі лірики може показати, як зміцнюються, ідеалізуються або санкціонуються межі певного значеннєвого підсвіту ("petit monde") в колективному мисленні. Лірика як взірець комунікативної взаємодії може залежно від обставин знову посприяти усвідомленню вже відмежованого, і то супроти примусу зміцнілих інституцій, із допомогою апелятивних або іронічних засобів.

---

* [«Дивлячись, що котяться, мов хвилі, / Наші довгі блакитні дні, / Ми формуємо невеличкий світ / Мудреців і щасливих людей»].

[1] *Berger, Luckmann.* — 1970. — С. 28.

У байці Дамея про Цвіркуна межа між знайомим світом і чужим спершу постає як применшена передусім тому, що виходень, який переступив межу, «ззовні» знову побачив подібних до себе. Але потім вистачає невеличкої відмінності між значеннєвими підсвітами хатніх цвіркунів і польових, щоб усвідомити високий ризик чужого життя по той бік власних чотирьох стін і те, що ошукати тут могла тільки цікавість до вабливих барв вільнішого життя. Зухвалий переступ меж неминуче тягне за собою санкцію. Адже «ззовні» — це не тільки просто все інше; «ззовні» виходень стає чужинцем, для якого сподівана насолода життям обертається каяттям і запізнілим розумінням, що йому тільки «всередині» судилися "plaisirs sans regrets et sans indiscrets" [«насолоди без жалів і нескромності»] (в. 13).

Те, що це признання, яке випливає зі структури та експліцитного повчання даної поетичної байки, — аж ніяк не випадкове переживання, підтверджує літературна семіотика Ю. Лотмана[1]. Однією з найважливіших у ній парою уявлень для організації просторової структури є опозиція «відкритий — закритий»: «Закритий простір, представлений у тексті різними знайомими образами, як-от дім, місто, батьківщина, і устаткований певними означеннями, як-от «рідний», «теплий», «безпечний», протиставлений відкритому, «зовнішньому» просторові та його означенням: «чужий», «ворожий», «холодний». При цьому межа як топологічна ознака набуває особливого значення: «Спосіб, яким текст відокремлений такою межею, становить його суттєву характеристику. І тут, власне, байдуже, чи йдеться про поділ на дружнє і вороже, живе і мертве, бідне і багате або щось інше. Тут важить інше: межа, що відокремлює простір, має бути нездоланною, а внутрішня структура обох частин — різною». З цієї топології Лотман виснував так званий художній простір, а також підпорядкування певних типів просторів певним типам героїв, крім того, уявлення про подію («вихід певної постаті за межу семантичного поля») і, зрештою, пару категорій: безсюжетний текст і сюжетний текст. Після сказаного вище одразу слід пояснити, що топологія виявилася плідною не останньою мірою тому, бо «художній простір», організований навколо межі, відображує структуру відокремленого значеннєвого підсвіту, або, як висловитися точніше, дає змогу уявити його. Естетична настроєність, постаючи перед ситуацією з життєвої практики, робить виразними латентні значеннєві межі семантичних полів, тематизує їх як самодостатні значеннєві підсвіти й доводить до взірцевої довершеності.

Модель взаємодії, властива "la doucer du foyer", знає, за словами Лотмана, лише фігури закритого, внутрішнього простору, та аж ніяк не героїв зовнішнього, відкритого світу. Нехай у безпечне зачароване коло рідного хатнього вогнища навідується гість із далечини. Той, хто прагне задовольнити тугу за далечінню і все-таки не хоче відмовлятися від безпеки свого рідного світу, може попросити обізнаного зі світом гостя, що об'їздив далекі краї, розповісти про «чужі країни та моря». Композиція для піаніно, яку я пригадую з цією назвою, бо вона належить до цього самого значеннєвого підсвіту, — це славетні «Сцени дитинства» Роберта Шумана (помер 1856 р.); він тематизує тугу за далечінню з перспективи внутрішнього простору, не як досвід «іззовні», а як тугу *за* «чужими зем-

[1] *Lotman.* — 1972. — С. 327—340.

лями і морями», яку можна безпечно висловити тут, по цей бік порогу, в чарівному колі "la doucer du foyer". До ідеальної закритості цього значеннєвого підсвіту належить і властива йому аура далечіні: уявлення про чужинця, що вже зазнав ударів іншого, несподіваного, страхітливого. Віктор Гюго перейняв цю тему у вірші «Життя серед ланів» (№ 1) для ролі безпритульного поета. Вечірній гість постає як очевидний приятель дітей, уміє зачарувати їх "contes charmants qui vous font peur la nuit" [«чарівними казками, які лякають вас уночі»] (в. 31), і при цьому наполовину повчає їх, наполовину знайомить із досвідом далеких у часі та просторі місць. Звучать назви, які зображують на всесвітньо-історичній сцені долю великих народів — юдеїв, греків і римлян; потім згадує на своїй ще теперішній сцені про найдальший у часі народ — 'l'antique Egypte et ses plaines sans ombre" [«давній Єгипет і його рівнини без тіні»] (в. 73) й зображує ту країну як моторошний краєвид смерті, що змушує "voyageur de nuit" [«нічного подорожнього»] здригнутися, і як такого поет наприкінці сам вставляє себе в цю колосальну картину. Те, що починається в рідному осяйному колі лампи (р. 30), закінчується нічним видивом сфінкса — шедевром, де змішується «гротескне з піднесеним». Однак для читача ефект моторошного починається в приємному відчутті здригання, тож навіть похоронна метафорика савана і посмертної маски може видаватися естетично приємною, поки викинуте з простору щастя хатнього вогнища уявлення про смерть лишається вигнаним на зовнішню межу просторової далечіні.

До засобів ідеалізації значеннєвого підсвіту вочевидь належить і те, що відносини далекого і близького врівноважені, і ця рівновага в даному випадку має наступну функцію: потаємне поширення зору за межу знову можна використати для уславлення рідного простору щастя. З далечіні *рідний близький світ теж може набути аури, тобто стати «разовою появою далечіні,* хоч яка вона близька»[1]. Тож у вірші "Stella maris" моряк героїчно гине в далеких морях із ностальгійною картиною "cher pays que toujours voit mon âme" [«милого краю, який завжди бачить моя душа»] (№ 19), перед очима. Коли поетична форма в таких варіантах значеннєвої провінції ствердно ідеалізує "foyer paternel, abri de la sagesse" [«батьківський дім, притулок мудрості»] (№ 16, в. 47), очам може відкритися рідна далечінь, водночас спонукаючи забути про близькість іншого, викинутого з простору щастя буржуазного існування значеннєвого підсвіту. Тому, коли ноктюрн починається з провокаційних рядків, у синхронії зібраних тут ліричних текстів це править не тільки за сміливу метафору чи поетичну свободу, а немов означає переступ забороненої межі:

> Voici le soir charmant, ami du criminel;
> Il vient comme um complice, à pas de loup...*

Це Бодлер, що у вірші «Вечірні сутінки» (№ 13) всупереч сподіванням читачів на початку святкового вечора, коли буржуазна родина щасливо й «без ненависті замикається від світу», зобразив жалюгідне животіння у великому місті всіх тих, для кого цієї години на вулицях або в місцях

---

[1] За визначенням у вид.: *W. Benjamins.* — 1980. — I.2. — С. 440).

* [«Ось вечір чарівливий, друг злочинців, / Іде, мов змовник, мов кіт, тихо ступає...»].

розваг починається їхня «денна праця» або ж нічні муки в лікарні. Спільним знаменником для існування повій, злочинців, гравців і хворих у їхніх окремих значеннєвих підсвітах є те, що вони не можуть сказати про себе: "Aujourd'hui nous avons travaillé" [«сьогодні ми працювали»], а отже, позбавлені права на щастя "la doucer du foyer". Тому Бодлер порушує питання про легітимацію та ідеологічну функцію цього комунікативного взірця.

г) Леґітимація та ідеологічна функція

Oh! de la mère-grand vénérable demeure,
Cher cadre où, dans je buis et l'ébène enchassé,
Nous sourit gravement le tableau du passé;
Eden où notre enfance a célébré son heure,
théâtre fortuné de nos plus doux émois,
Où, dans la profondeur des sentiers et des bois,
Au murmure de l'herbe, au chant des sources vives,
S'éveille dans nos coeurs pour la première fois
Le sentiment sacré des croyances naives;
Oh! je te reconnais, séjour calme et béni,
De la paix domestique humble et dernier asile,
Que la main du Seigneur protège comme un nid,
Des orages lointains qui grondent sur la ville![*]

Цей буколічний варіант нашої теми у вірші Блаза де Бюріса «Червона шапочка» (№ 15) містить добру частину топіки, якою може скористатися комунікативний взірець, щоб пояснити традиційне значення соціальних норм і відкрито або приховано виправдати їх. Навіть якщо в комунікативній системі повсякденної практики, взірець "la doucer du foyer" має особливу, біографічно зумовлену перевагу, бо ж нормує значеннєвий підсвіт, який для дітей у фазі первісної соціалізації означає *світ* узагалі, його все-таки треба було передавати від покоління до покоління, пояснювати нащадкам і захищати від претензій інших груп або знедолених класів із їхніми конкурентними значеннєвими підсвітами. Це може відбуватися відкрито — через докази, символи або покликання на інстанції легітимації. Але поетичне обґрунтування волею чи неволею може служити для приховання невисловлених інтересів. Тоді поетична легітимація набуває ідеологічної функції.

Перша легітимація постає в процитованому тексті з покликання на давню традицію: хатнє вогнище має ауру почесності "cher cadre" [«дорогої рами»], в якій нам усміхається образ минувшини, "saint héritage" [«святої

[*] [«Ох, від бабусі шановної лишився / Дорогий портрет, де серед самшиту та ебену в рамі / Поважно всміхається нам картина минувшини; / Едем, де наше дитинство святкувало свою пору, / Щасливий театр наших найсолодших почуттів, / Де на стежках удалині та в лісах / Під шелест трави, жебоніння струмків /Уперше прокинулось у нашому серці / Святе почуття наївної віри; / Ох, я впізнаю тебе, тиха, благословенна оселе / Смиренного домашнього миру притулок останній, / Нехай рука Господа захищає тебе, мов гніздо / Далеких гроз, які гримлять над містом!»].

спадщини»], що стоїть готова, тож наступним поколінням треба тільки користатися нею. Друга легітимація полягає в натяку на "Eden" як на рай дитинства — переймання давно «секуляризованого» головного елемента популярних християнських історичних образів, на який претендують усі політичні вчення. Внаслідок сентиментального звертання до всіх пригаданих перших дитячих літ він набуває емоційно невичерпного потенціалу підтвердження. Тож і Гюго вихвалює відпочинок своєї родини у вірші «О спогади, весна, вранішня зоря!» як фрагмент раю, що зберігся на землі ("J'entrevoyais un coin des cieux" [«Я побачив куточок небес»], p. 52). Третьою інстанцією легітимації є сама природа. Кліше "locus amoenus" [«приємного місця»] у процитованому тексті натякає, що на хатньому вогнищі лежить благословення природи, що вона відгороджує його від ворожого світу й дає змогу перетворитися в останній скарб простого і мирного життя. З другого боку, Віктор Гюго перетворює природу в конкурентну інстанцію, коли сільську родинну ідилію — "la doucer du foyer" у сільському маєтку, — увінчану претензією, що таке життя, хоч і будучи витвором людини, є тим, чим вона може пишатися супроти природи:

> Et, dans l'hymen obscur qui sans fin se consomme,
> La nature sentait que ce qui sort de l'homme
> Est divin et charmant* (№ 9, в. 76).

Краса природи може і в Гюго стати інстанцією, перед якою людина або її "laideur sociale" [«соціальна огидність»] мають соромитися. У вірші «Інтер'єр» (№ 6) Гюго мобілізує вже згаданий негативний варіант нашого основного взірця, створюючи суперечність із конотаціями гармонії та інтимності, що їх спонукає чекати назва вірша, і подає незвичайно велику масу непоетичної реальності: пролетарське середовище, "mauvais ouvrieur" [«негодящого робітника»], що, п'яний, повертається з шинку і обзиває жінку "prostituée", суперечку подружжя — уривані вигуки й розірвані речення, — перелякану, заплакану, голодну дитину. Хоча вірш задумано як соціальне звинувачення, воно лишається в характерних для Гюго межах. Обрамлення провокаційної сцени діє як контрідеалізація й підтверджує потай ідеальність буржуазного хатнього вогнища, якому тепер довершено, риса за рисою, протиставлений інтер'єр "pauvre demeure" [«злиденного житла»], «свята» трійця батька, матері і дитини перетворюється в «несвяту», «гарне» викривлюється до «огидного». Як і вже згадана на початку Вергілієва алегорія *discordia demens* [«нерозумної незгоди»], порівняння з природою наприкінці увиразнює соціальний вибуховий матеріал середньої сцени, але має двозначний характер. Спершу видається, ніби інстанцію доброї природи використано, власне, щоб приховати людську ганебну пляму від очей зовнішніх спостерігачів і створити враження, ніби світ загалом, як і давніше, й далі виблискує у своїй створеній Богом красі:

> Et leur vitre, où pendait un vieux haillon de toile,
> était, grâce au soleil, une éclatante étoile

* [«У шлюбі таємному, що зуживається без краю, / Природа відчуває: те, що йде від людини, / Чарівне і божественне»].

Qui, dans ce même instant, vive et pure lueur,
Eblouissait au loin quelque passant rêveur![*]

У такому розумінні вірш розкрив би романтичну теодицею *à la* Шатобріан як ошуканство, а віконна шибка була б оцінена як метафорична конкретизація ідеологічної ілюзії. Але такий ідеологічно-критичний намір далекий від Гюго. Попередні рядки надають протилежності між гарним відблиском призахідного сонця і огидним виглядом "couple hideux, que rend deux fois infâme / La misère du coeur et la laideur de l'âme" [«гидкої пари, яка робить удвічі ганебнішими вбогість серця і бридкість душі»] (р. 19), радше морально-повчального значення: саме в своїй красі природа є мірою, яка дає людині змогу пізнати, як далеко в «убогості свого серця» та в «бридкості своєї душі» вона відпала від бажаного Богові порядку, що виявляється в красі зовнішньої природи й має панувати у внутрішній гармонії хатнього вогнища[1].

Четверту, знов опущену до кліше легітимацію текст вірша «Червона Шапочка» пропонує в образі гнізда, над яким Господь простяг свою захисну руку. Автор вірша, названого «романтичною інтермедією», вочевидь сприймав цю метафорику буквально. Мисливець наприкінці оповіді якраз і з'являється як "justicier" [«заступник»] божественного оборонця й карає нечуваний злочин ("Ce que les temps avaient de respect entouré, l'aieule centenaire au cœur évangélique et la vierge innocente, il a tout dévoré" [«Усе, що час оточив повагою, — сторічну бабусю з євангельським серцем і діву незайману — всіх він пожер»]). Але цього разу, на диво, він уже не став у пригоді ані Червоній Шапочці, ані її бабусі, бо їхнього обов'язкового воскресіння вже не сталося. Чому 1857 р. його вже не відбулося автоматично? Можливо, такий суперечний правилам остаточний кінець «Червоної Шапочки» натякає на цьому тривіальному рівні на дедалі краще розуміння з боку громадської свідомості, що хатнє вогнище як простір щастя і останній притулок буржуазії ("de la paix domestique humble et dernier asile") в історичній реальності опинилося не перед меншою загрозою, ніж будинки старого Парижа перед нещадним наступом цивілізації великого міста. Те, на що натякають тут і, можливо, в рядку "Des orages lointains qui grondent sur la ville" [«далекі грози, що гримлять над містом»], який містить у собі порівняння з «гніздом у Божій руці», Луї Бує (№ 14) висловив відверто й підніс до предмету скарги:

Ah! pauvres maisons éventrées
par le marteau du niveleur!
Pauvres masures délabrées,
Pauvres nids qu'a pris l'oiseleur![*]

---

[*] [«Їхня шибка, де висів шматок старої тканини, / Стала завдяки сонцю сяйливою зіркою, / Що, цієї самої миті, ставши живим і чистим світлом, / Засліплює поодаль замріяного перехожого»].

[1] У цьому не лишає жодного сумніву наступне місце з роману «Дев'яносто третій рік»: "La nature est impitoyable; elle ne se consent pas à retirer ses fleurs, ses musiques, ses parfums et ses rayons devant l'abomination humaine; elle accable l'homme du contraste de la beauté divine avec la laideur sociale" [«Природа безжальна, вона не погоджується ховати свої квіти, музику і пахощі перед мерзенністю людини; вона пригнічує людину контрастом між божественною красою і огидністю суспільства»], подано в коментарі до вид. "Garnier", с. 594.

[*] [«Ох, бідолашні будинки, зруйновані / Молотом руйнача! / Бідолашні обшарпані хижі, / Бідолашні гнізда, що їх забрав птахолов!»]

Зруйноване гніздо стоїть тут на початку опису картини, яку пропонує місто, після того як робітничі бригади Гаусмана почали прокладати широкі бульвари світової столиці Наполеона III. Багра й сокири прорубали не тільки сформований протягом століть і присутній у пам'ятках зв'язок минулого і майбутнього існування, а розірвали і внутрішнє життя — "secrètes anatomies" [«секрети анатомії»] (в. 11) — буржуазного хатнього вогнища і його добре захищеного життя, від "chambre aux agonies" [«кімнати передсмертних мук»] до "alcôves de l'amour" [«любовного альковy»], і без сорому виставляють на глум юрбі. Моторошна низка анатомічних образів, боєнь і цвинтарів, що їх знаходить Буе для опису "carcasses nues" [«голих кістяків»] старих буржуазних будинків на краю нових бульварів, закінчується елегійним жестом безпорадності:

Pour les couvrir, montez, o lierres!
Brisez l'asphalte des trottoirs!
Jetez sur la pudeur des pierres
Le linceul de vos rameaux noirs!*

Тут романтичну інстанцію природи знову використано патетично проти цивілізації, яка бере гору, і таким чином значеннєвий підсвіт "la doucer du foyer" відсунуто сентиментально в красу руїн «уже зниклого».

Тому нас навряд чи має дивувати, що часово-історичний зв'язок став відчутним тільки в останньому свідченні. Комунікативний взірець підпорядкований у сфері естетично опосередкованого сприйняття процесові втрати часових ознак та ідеалізації, який збільшує їхню здатність зберігатися в пам'яті, а водночас і поетично легітимує їхню нормотворчу або нормативну функцію. Ілюзія позачасового значення робить такий комунікативний взірець придатним ще й для служіння засобом ідеологічного маскування. Ідеологію в цьому контексті можна впізнати по тому, що за ліричною мовою приховується владний інтерес, комунікацію викривлено утвердженням і водночас замовчано, що певний груповий інтерес для свого конкретного пояснення світу підносить претензію на універсальну істину. Наша парадигма показує перетворення поетичної легітимації в ідеологічну функцію опори на різних рівнях.

З позиції критики ідеологій функцію заспокійливої максими: "Eh! palais ou chaumine, / Qu'importe à qui se trouve bien?" [«Ет, палац або хижа, / Хіба не байдуже тому, хто почувається добре?»] (№ 16) — найшвидше можна помітити, поглянувши на інтереси збереження буржуазного майна. Менш прозоре речення, що його Гюго у вірші «Життя серед ланів» вклав у вуста дитині, що хвалить поета як друга родини, який навчає її буржуазній моралі: "Il est du même avis, que monsieur le curé" [«він тієї самої думки, що й наш кюре»] (№ 1, в. 48). Це речення, що ідеологічно звучить так зрадливо, можна похапцем поставити не на ту шальку, коли недобачити, що Гюго у своїх «Міркуваннях» усіма елементами релігійної тематики розгортає світський катехізис, з яким навряд чи погодився б ортодоксальний "monsieur le curé". Якщо дивитись ідеологічно, тоді це речення, взявши до уваги увесь контекст, свідчить не про союз «трону та

* [«Щоб приховати їх, піднімться плющі! / Розбийте асфальт тротуарів! / Накиньте на ганьбу каміння / Саван чорного гілля!»]

вівтаря», а про світську позицію. Найцікавішим для з'ясування ідеологічної функції взірця взаємодії "la doucer du foyer" є те, що саме він відкидає, притлумлює або замовчує внаслідок видимості виправданої в собі ідеальності та імпліцитного значення нормативності, яке він спроможний надати опосередкованому знанню.

Бодлерів ноктюрн, у якому йдеться про нещасливе існування групи, яка виявилася викинутою за межі "la doucer du foyer", допомагає усвідомити зміщення бар'єра до іншого значеннєвого підсвіту, а то й мовчазне накладання табу на можливість підступитися до того бар'єра, що завдяки замкненій поетичній формі стає ще вищим. Ідеологічне замикання репрезентоване і у випадку вірша Гюго «Інтер'єр», що підтверджує норму гармонії буржуазного хатнього вогнища протилежним образом, наче тільки "laideur de l'âme", а не умови соціальних злиднів становлять причину, чому робітничій родині відмовлено в цій гармонії. Але ідеологічна функція поетичного взірця взаємодії поширюється не тільки на відкидання, замовчування або невизнання інших значеннєвих підсвітів; вона може служити й для приховання властивого владного інтересу, що фактично панує у заборонених межах певного значеннєвого підсвіту. Одним з результатів цього дослідження було те, що лірика 1857 р. представила хатнє вогнище як простір щастя буржуазного світу так, наче це лагідне царство жінки, в якому чоловікові й батькові припадає радше підпорядкована роль, про міфологічний архетип якої в інтермецо про Червону Шапочку нагадує картина, яка прикрашає стіну над ліжком бабусі: "une image grossière / représentant Joseph et la Nativité" [«грубий образ, що зображує Йосипа і народження Христа»] (№ 15, в. 17). Може взірець "la doucer du foyer" з ідеологічних міркувань замовчує авторитет, який фактично припадав батькові й родині взагалі в буржуазній верстві Другої імперії? Це запитання зумовлює потребу звернутися до соціальної історії родини й поглянути на суміжні взірці взаємодії та значеннєві підсвіти, якщо можна попередньо з'ясувати їхній синхронічний поділ під час першого дослідження загальної ліричної комунікативної системи[1].

3. Суспільна функція сприйняття лірики та її комунікативна система в життєвому світі 1857 р.

Родина як суспільна інституція у Франції XIX ст. була, як відомо, сформована реформаційними декретами перших революційних літ і статтями цивільного кодексу, що почасти знову підхопив емансипаційний порив. Революційний крок, що відповідав принципам свободи та рівності, полягав у секуляризації шлюбу. Оскільки шлюб розуміли як цивільний договір між двома сторонами, звідси випливала й можливість його розриву (право на розлучення), а також рівність у межах родини (рівність

[1] До цього й до наступного матеріалу див. вид.: *R. Prigent* (ред.)."Renouveau des idées sur la famille. — Paris, 1954 (Inst. nat. d'études démographiques, Travaux et documents, Cahier № 18), надто с. 50 seq.

подружжя, ліквідація примату батьківського авторитету, однакове становище дітей у спадковому праві). Цивільний кодекс зберіг секуляризацію і можливість розірвати шлюб, обмежив тільки підстави для розлучення і значною мірою відновив принцип батьківського авторитету: "L'idée de protection est marquée par le fait que l'autorité paternelle s'exerce jusqu'à la majorité et cesse par l'émancipation et le mariage mais elle s'exerce sans limites, aves un droit de correction, survivance des lettres de cachet, et une administration des biens sans contrôle. Bref la famille apparaît tout entière dans la main du père de famille qui jouit d'une autorité quasi-romaine sur la personne de son épouse et de ses enfants ainsi que sur leurs biens"[1].

Про таку повноту влади батьківського авторитету ніде немає мови в портреті родини, який опосередковує взірець взаємодії значеннєвого підсвіту "la doucer du foyer". Але звідси не слід висновувати, ніби наш корпус ліричних текстів уже відповідає прогресивній стадії емансипації. В синхронії ліричного взірця комунікації 1857 р. нема й сліду ідей індивідуального або соціального визволення, що їх представляли Жорж Санд і ранні соціалісти. Батьківський авторитет, ще милий буржуазному шлюбному чоловікові й родині взагалі у XIX ст., у тематизованому просторі щастя буржуазії був просто не згаданий, але імпліцитно зумовлений, наче інституція буржуазного шлюбу і родини на той час не втрачала дедалі більшою мірою своє нормативне значення внаслідок промислової революції та пролетаризації мас, які впливали передусім на зміну звичаїв життя і праці тепер уже не спільного родинного повсякдення[2]. Свідчення, що батьківський авторитет, що його замовчував ліричний взірець взаємодії, створюючи ілюзію, ніби буржуазне домашнє вогнище — лагідне царство жінки, для буржуазної літератури тієї доби ще зберігав усю повноту влади, яка більше відповідала соціальній дійсності *ancien régime*, ніж тогочасним відносинам, можна знайти в творах іншого літературного жанру — роману, починаючи від його найвидатніших зразків і закінчуючи «тривіальними». Важко сказати, чи цей поділ функцій комунікативного взірця між лірикою і романом має більш ніж формальні причини (утвердження і захист ролі голови родини — як і кожного "agent fondateur" — вочевидь вимагає історії!). Як щедро представлений такий взірець взаємодії, як батьківський авторитет, у французькому романі XIX ст., найвиразніше свідчить документація "Le père dans le texte" [«Батько в тексті»], яку подає часопис "Manteia" з наміром критики ідеології[3]. На передньому плані там стоять відносини батька і сина. Класична ситуація зображує

---

[1] [«Ідея захисту позначена фактом, що батьківська влада діє аж до повноліття і припиняється після набуття юридичної дієздатності та шлюбу, проте діє без ніяких меж, зі збереженням права застосовувати до дітей виправні засоби, з дальшим існуванням королівських указів про арешт без суду та слідства і безконтрольним керуванням майном. Одне слово, вся родина опинилася в руках батька родини, що має майже римську владу над особою своєї дружини і своїми дітьми, а також над їхнім майном»]. *G. Desmottes.* Ibid. — С. 57. Демот, певне, переоцінював *patria potestas* [«батьківську владу»] в соціальній дійсності на початку XIX ст., і про це свідчить і право успадкування, в практиці якого батько родини вже за доби Реставрації навряд чи був сувереном над спадщиною членів родини; це все доведено у вид.: *Ph. Ariès.* L'évolution des rôles parentaux // Familles d'aujourd'hui, Colloque consacré à la sociologie de la famille. — Bruxelles: l'Inst. de Sociologie, 1968. — С. 35—55.

[2] *J. Stoetzel.* Les changements dans les fonctions familiales (пор. прим. 23). — С. 343—369.

[3] Manteia, revue trimestrielle. — T. XII—XIII. — Marseille, 1971. — С. 13—138.

сина, що бунтує проти батька і таким чином одразу спонукає до дії батьківський авторитет, спершу син сам повертається на «правильний шлях», а наприкінці стає «своїм батьком». Сучасною інверсією цієї ситуації були б страждання сина без батька відповідно до психоаналітичної схеми: "Que la souffrance du fils "sans père" le libère de cette mort. la lui fait expier... et très fortement l'y rattache (à ce qui en Lui ne saurait périr)"[1]. Аналіз чудово показує, як у межах взірця взаємодії зміцнюється влада і німб авторитету завдяки рівновазі висловлення і замовчання (наприклад, економічних інтересів)[2], у ньому лише бракує розгляду взірця взаємодії батьківської любові, а надто терплячої ролі батька Горіо ("ce Christ de la paternité" [«цього Христа батьківства»]), що в даному дослідженні вочевидь був змушений зазнати ще одного батьковбивства.

Якщо взірець взаємодії "la douceur du foyer" з огляду на замовчану роль батька є ідеологічно регресивним, з другого боку, з огляду на роль дитини він, здається, виправдовує прогресивну тенденцію верхнього прошарку буржуазного суспільства. Наш взірець обмежує родину трійцею матері, батька і родини; там, де згадують більшу кількість дітей, їхнє число невелике ("ces quatre douces têtes" [«чотири милі голівки»], № 8, в. 41). Ця обмежена кількість осіб зумовлює норму, що проступає тільки в діахронічному розгляді. Протягом XIX ст. в суспільній структурі Франції відбулася зміна, яка для соціального образу людини була не менш революційна, ніж принцип égalité. То був перехід від патріархальної родини з неконтрольованою, природно визначеною кількістю дітей до буржуазної нечисленної родини, яка від кінця XVIII ст. почала утверджуватися з бажаним обмеженням до двох дітей[3]. У патріархальній родині життя сім'ї було зумовлене неперервним біологічним циклом народження і смерті (високою дитячою смертністю), здебільшого довічною пов'язаністю жінки з роллю матері й неоднаковим ставленням до дітей (тільки старший лишався надовго коло родинного вогнища, решта дітей мусили якомога

---

[1] [«Нехай страждання сина «без батька», звільняють його від цієї смерті, змушують спокутувати її... і міцно пов'язують його (з тим, що в ньому не може загинути)»]. *Ch. Grivel.* Ibid. — С. 19.

[2] "Donc le père (son corps: ce qu'il touche, consomme, arpente) apparaît derrière la parade faite de son «âme» (sa dignité, son honneur, son «sens de l'être») indissolublement lié à la structure économique dont il tait l'existance» [«Отже, батько (його тіло: те, чого він торкається, що споживає, по чому ходить) постає позаду параду, який улаштовує його «душа» (його гідність, честь, його «чуття, що він батько), нерозривно пов'язаним з економічною структурою, існування якої він замовчує»]. — Ibid.— С. 18.

[3] *Ph. Ariès.* Le XIXe siècle et la révolution des mœurs familiales (див. прим. 22). — С. 112—118. Один з найкращих доказів можна знайти в творі Бальзака «Спогади двох молодят»: On peut avoir en mariage une douzaine d'enfants, en se mariant à l'âge bù nous sommes, écrit Mme de l"E. à son amie Louise de Ch., et si nous les avions nous commetrions douze crimes, nous ferions douse malheurs. Ne livrerions-nous pas à la misère et au désespoir de charmants êtres? Tandis que deux enfants sont deux bonheures, deux bienfaits, deux créations en harmonie avec les mœurs et les lois actuelles» [«Можна мати шлюб із дванадцятьма дітьми, одружившись у нашому віці, писала пані де Е. своїй приятельці Луїзі де Ш., і, якщо ми матимемо їх, ми скоїмо дванадцять злочинів, призведемо до дванадцяти нещасть. Хіба ми не віддамо чарівних створінь на поталу злидням та розпачу? Натомість двоє дітей — це два щастя, два доброчинства, два створіння в гармонії з теперішніми звичаями і законами»] (Lettre XVIII; цитовано за прим. 22, с. 69). Тим часом нові праці зі сфери історичної демографії зміцнили припущення, що навіть за *ancien régime* в суспільстві існувало усвідомлене планування родини, див. недавню працю: *A. Chamoux, C. Dauphin.* La contraception avant la Révolution française // Annales. — T. 24. — 1969. — С. 662—684.

швидше подбати про шлюб, військо, монастир і т. ін.)[1]. Новий, уможливлений поширенням контрацепції ідеал родини з двома дітьми був, власне, денатуралізацією родини: родинну спільноту вже не сприймали як даність, а обирали. З цим поєднувалося й те, що відтепер завдяки правовому інституту розлучення родинні зв'язки можна було розірвати і можна було збільшити родину завдяки всиновленню, а отже, з'явилася змога вийти за межі всіх бар'єрів сакраментальності й кровної спорідненості[2]. Соціологічні дослідження Ар'єса засвідчують, що з цією зміною родинної структури, яка відбулася спершу в буржуазному прошарку, а десь після 1880 р. проникла і в селянське та робітниче середовище, одружена жінка, а також дитина набули нового соціального авторитету. Водночас почав розвиватися й доти невідомий афективний потенціал. Діти, чиє власне життя після Русо вже шанували, виростали в сфері нової інтимності, довше лишалися вдома, їхнє виховання служило вже не тільки професійному утвердженню, а й інтелектуальній та моральній освіті. Визволена від рабства постійної вагітності, жінка, що їй сприяла дедалі ширша розбудова шкільної освіти, почала брати дедалі активнішу участь у вихованні та в хатньому житті, а передусім у хатніх справах, провадження яких дедалі більшою мірою доручали їх. З огляду на цей суспільний процес соціальна реальність, здається, суперечить «лагідному царству жінки» в ліричному взірці "la douceur du foyer". Але це аж ніяк не відкидає факту, що літературна ідеалізація тієї реальності знову-таки замовчувала фактичну та економічну залежність від батьківського авторитету. Адже ідеальний образ "Le bonheur est dans l'âtre" міг водночас і зміцнювати віру жінки й матері в свою перевагу, а також приховувати латентний інтерес шлюбного чоловіка і батька, пов'язаний із цією проекцією гармонійної втечі в родинне вогнище.

Ми не будемо тут характеризувати літературної передісторії мотиву "la douceur du foyer", хоч який спокусливий такий намір, і порівнювати вплив цього мотиву як взірця взаємодії успішного буржуазного суспільства з літературними свідченнями зароджуваного буржуазного суспільства у XVIII ст., бо тут досить подумати тільки про прикметну аналогію з таким тривіалізованим у XIX ст. віршем, як «Дзвін» Шилера. Замість цього наприкінці треба ще раз поглянути на панівну комунікативну систему французької лірики 1857 р., на основі якої ми й вибудували свою парадигму.

---

[1] "Aussi, le gouvernement paternaliste de la famille était-il un compromis entre les fonctions reproductrices de couple et, d'autre part, la nécessité de conserver le patrimoine, d'élever la condition de l'hériter, désigné par la coutume ou par le testament, sans qu'il vint à l'esprit de vaincre d'insurmontables difficultés sociales et financières en réduisant le nombre» [«Отак і патерналістське врядування в родині: хіба було б воно компромісом між репродуктивною функцією подружжя і, з другого боку, необхідністю зберегти спадщину, посприяти умовам успадкування, визначеним звичаєм або заповітом, якби не спадало на гадку подолати незліченні соціальні та фінансові труднощі, зменшивши число дітей?»]; див.: *Ariès.* — *С. 115.*

[2] "Ainsi, la famille est-elle devenu de moins en moins sacrée, sociale et institutionelle: plus personelle, construit et voulue. Rien d'étonnant donc, dans ce nouveau climat, qu'on ait tenté de la défaire, puisqu'on avait admis qu'on pouvait la faire. Le divorce apparaît alors comme le revers de l'adoption» [«Отже, родина ставала дедалі менш священною, соціальною та інституційною, натомість більш особистою, будованою і бажаною. Тому немає нічого дивного, що в цій новій атмосфері родину спробували зруйнувати, бо припустили, ніби це можна зробити. Розлучення в такому разі поставало як процес, зворотний усиновленню»]. Ibid. — *С. 116.*

Характеризуючи цю синхронну систему, ми оцінили: «Міркування» Віктора Гюго, «Квіти зла» Бодлера, «Пісні та пісеньки» П'єра Дюпона і десь двісті окремих ліричних віршів із газет 1857 р. За загальні рамки інтерпретації для опосередкування фактичного членування гіпотетичної комунікативної системи на її підсистеми та «осі релевантності» правила теорії соціології знань А. Шютца і Т. Люкмана.

Відповідно до цієї теорії конституція життєвого світу в людській діяльності починається з того, що її виміри зосереджуються навколо «тут» мого тіла і навколо «тепер» моєї теперішності, а реальність повсякденності я сприймаю при цьому як міжсуб'єктивний світ, який я поділяю з іншими[1]. Ситуація тут-і-там організовує життєвий світ для мене як *навколишній світ*, а ситуацію *vis-à-vis* — як *моїх ближніх*; часова межа тепер може кожну з цих обох ситуацій відкрити у виміри більше-ні і ще-ні, залучаючи минуле і майбутнє. В цих вимірах основоположне сприйняття суспільної практики, а отже, і взірця взаємодії, що репрезентує та опосередковує її, можна розуміти та відображати на трьох осях релевантності: ситуація тут-і-тепер засновує відносини Я і навколишнього світу і будується від близького до далекого, від середовища через природу до космосу; ситуація *vis-à-vis* засновує відносини Я і ближніх і будується як прототип усякої суспільної взаємодії: від сприйняття інших від обличчя до обличчя понад Я і Ми аж до колективного суб'єкта людської історії; між цими двома осями релевантності плин життя індивіда можна розуміти як інтеграційний процес, який у низці інституційно попередньо сформульованих фаз цілого надає певному навколишньому світові й певним ближнім суб'єктивної вірогідності та значення[2]. Ці три осі релевантності повсякденної реальності підтримують як об'єктивна інстанція легітимації символічний значеннєвий світ, що культово, естетично або теоретично може виявлятися у формах релігії, мистецтва або науки.

При дослідженні функції, що її може мати якийсь специфічний засіб естетичного сприйняття, скажімо, лірика, для комунікаційної системи певного історичного життєвого світу, в цьому середовищі треба зважати на притаманний йому вибір, або ж обмеження горизонту. В нашому випадку вісь навколишнього світу устаткована багатше, а вісь ближніх — бідніше, тим часом як біографічна релевантність засвідчує приголомшливі прогалини, а символічний значеннєвий світ, що надає легітимності, набирає форми світського катехізису.

Ситуація тут-і-там, на основі якої повсякденність організовується як навколишній світ, постає в ліриці 1857 р. передусім ще у взірці взаємодії романтичного походження. Вона вибудовується від основних відносин *Я-самотності* і *гармонії з природою* ("correspondances") над близькістю сприйнятого простору ("promenade" / "paysage") і сприйнятого часу ("les heures du jour", "les saisons") до просторової далечіні (Бодлер: "L'invitation au voyage"; "Anywhere out of the world") і до космологічного горизонту (Гюго: "A la fenêtre pendant la nuit" [«До нічного вікна»]). Але сприйнятий як природа навколишній світ постає тепер перед новою дійсністю урбаністичної та індустріальної цивілізації, що її лірика відобра-

---

[1] *A. Schütz.* Das Problem der Relevanz. — Frankfurt, 1971, надто с.208; *Berger, Luckmann.* — 1970. — С. 25—34.

[2] Пор.: *Berger,* Luckmann. — 1970. — С. 99.

жає, з одного боку, у взірці міської поезії (Бодлерові "Tableaux parisiens"), а з другого боку, елегійно оплакує як загибель "vieux Paris" [«старого Парижа»]. Робітничий світ як такий ми бачимо ще здебільшого в патріархальних віршах про професійні ролі; передчуття середовища і нормованого життя фабричних робітників опосередковує хіба що П'єр Дюпон у хвалебній пісні на честь шовкової промисловості Ліона ("La soie")[1]. Значеннєвий підсвіт "la douceur du foyer" замовчує, як ми вже бачили, дійсність професійної праці; буржуазне домашнє вогнище ще належить до романтичного субстрату природно сприйнятого навколишнього світу і було б найближчим і найзнайомішим «світом у межах моєї досяжності», підпорядкованим цій осі релевантності лірики.

Ситуація *vis-à-vis*, на основі якої повсякденна реальність організується як світ ближніх, обмежується в ліриці 1857 р. здебільшого ще відносинами Я — Ти, що їх соціологія знань називає «привілейованим іншим». Наш корпус поезії поширює романтичні основні відносини поета і коханої, *amant* і *amante*, на родинні відносини батька, матері та дитини, і тільки вряди-годи дозволяє зринути серед цього кола облич маргінальному існуванню суспільної ієрархії у вигляді жебрака, сліпого, лахмітника, повії. Відносини Я — Ми зосереджені переважно у взірці святкового життя («Свято в Терези» Гюго, сільські свята Дюпона, «Карнавал у Сен-Клу» П. Верона) або в політично анґажованій ліриці («Пісні робітників» Дюпона). Колективний спогад виражається в абревіатурах людської історії, що в ілюстраціях видатних подій, у взірцях («Кірасир Ватерлоо» Дюпона) можуть бути нормативно запропоновані як позитивні або негативні персонажі, а то і як низка мучеників («Нещасні» Гюго). Але цей горизонт, ще цілком обмежений ідеалом порядку та інтересами панівного буржуазного прошарку, переступають принаймні там, де Бодлер відкриває для лірики тему "La Foule" [«Юрби»], а точніше: існування людської маси великого міста, до якої Гюго підходить іще з позиції моралізації, вбачаючи в ній загрозу, яку треба відхилити, тепер уже відкрито й поетично використано як характерний для *modernité* новий взірець взаємодії з позиції перехожого ("l'homme de la foule").

Коли запитати про символічний значеннєвий світ, що як горизонт та інстанція легітимації підносить взірець взаємодії у полі зору навколишнього світу і світу ближніх, ми постаємо перед функціональною зміною літературного засобу, і цю зміну зареєструвала ще тогочасна критика. Обов'язок "parler de Dieu" [«говорити про Бога], що раніше був одним з

---

[1] Цікава й спроба П'єра Дюпона оспівати в одному вірші залізницю — епохальний символ технічного поступу. Він використовує при цьому належний ще до доіндустріального світу жанр віршів про професійні ролі й описує у вірші «Водій локомотиву» ("Chants et Chansons". — II. — С. 25) локомотив у образному полі коня, бо йому, очевидна річ, жодна інша метафорика не видавалася природною:

Donne l'avoine à ton cheval!
Sellé, bridé, siffle! et qu'on marche!
Au galop, sur le pont, sous l'arche,
Tranche montagne, plaine et val;
Aucun cheval n'est ton rival.

[«Дай вівса своєму коню! / Осідланий, загнузданий, свисни — нехай біжить! / Учвал по мосту, під аркою, / Прорізає гори, долини та рівнини; / Жоден кінь не дорівняється до тебе»].

найголовніших завдань епосу, дістався тепер лірици[1]. І справді, не тільки вірш Гюго «Вількер» відповідає, немов теодицея, на всі запитання, що їх незаслужено прибитий горем батько спромагається поставити "père auquel il faut croire" [«Отцеві, в якого треба вірити»] (в. 21). З багатьох повчальних віршів «Міркувань», а також із фрагментів, що мають протилежну тенденцію, «Квітів зла» можна скласти своєрідний світський катехізис, що навряд чи не відповість бодай на одне з наперед даних запитань християнського вчення.

Взірець комунікації "la doucer du foyer" ідеалізує разом із зображеним значеннєвим підсвітом норми і вартості буржуазного способу життя до певного властивого світу уявлення про щастя. Інституційно наперед визначені фази та пороги ініціації на біографічній осі релевантності часто можна зобразити з допомогою поданого нижче і часто вираженого у вигляді протилежних пар ліричного взірця взаємодії (елементи, яких бракує, позначені курсивом):

Фаза	Поріг	Норма
Народження		
	enfant	Материнська любов, *батьківська любов* (*авторитет*)
Дитинство		
	amant, amante	Любовні відносини
Юність		
	Весілля	
Середина життя		Шлюб ("la doucer du foyer")
Старість		
Смерть		

Окремі заголовки називають передусім тільки сфери сприйняття, для яких відповідно до розглянутих тут процесів із численних ліричних документів ще треба було б опосередкувати виражені або імпліцитні норми. З'ясовуючи значення нашої парадигми, ще треба зважити на характерний для XIX ст. зсув біографічної фази. Увесь біографічний діапазон між народженням і смертю ("C'est l'existence humaine sortant de l'énigme du berceau et aboutissant à l'énigme du cercueil" [«Людське життя виходить із

[1] "...ni l'épopée ni le drame ne peuvent plus parler de Dieu; c'est la poésie lyrique qui élèvera désormais vers le siel ses inspirations sublimes, c'est elle qui fera prédominer la vie du cœur sur celle de l'intelligence, et préparera ainsi ce règne de l'amour, ébauché par le moyen-âge" [«...ані епопея, ані драма вже не можуть говорити про Бога, і тільки лірична поезія зверне тепер до небес витончене натхнення, саме вона піднесе життя серця над життям розуму й підготує таким чином панування любові, накреслене ще в середньовіччі»] — ось як звучить цитата з однієї статті у вид.: Revue Française. — T. XI. — 1857. — C. 299.

загадки колиски й закінчується загадкою труни»])[1] не ділиться хронологічними цезурами на роки життя, а завжди почленований на традиційне символічне протиставлення «юності» і «старості», причому "jeunesse" [«юність»] знову-таки відокремлена від "enfance" [«дитинства»]. Їм відповідають взірці взаємодії, які нормують два пороги, з одного боку, між дитиною і юнаком, "fille" і "amante" [«донькою» і «коханкою»], а з другого — між "âge riant des amours" [«усміхненим віком кохання»] і шлюбом, "amante" і "mère" [«коханкою» і «матір'ю»][2]. Тому біографічна вісь релевантності свідчить не тільки про нормування власного світу дитини, відкриття якого в педагогіці почалося з Русо, а в лірици — з Віктора Гюго. Вона свідчить і про те, що період статевого дозрівання, що його ще Русо утвердив у свідомості громадськості як «друге народження», стали тим часом вважати за тривалий і самостійний відтинок життя, а водночас і нормувати його[3]. Тривалість цього підліткового періоду в ліричних взірцях неоднорідна, бо він тягнеться від поезії «першого кохання» через поріг весілля[4] до прози шлюбу, але може охоплювати й протилежний регістр "vert paradis des amours enfantines" [«ясного раю дитячого кохання»] та "jeunesse (qui) ne fut qu'un ténébreux orage" [«юність, що була похмурою бурею»] і закінчуватися «прощанням з мріями юності» тридцятирічної людини[5]. Свідчення, назване останнім, — вірш Анрі Канталя «Після тридцяти років» — описує цей поріг так, немов тут ідеться про перехід одразу до фази старості. Середину життя ані тут, ані в інших віршах не описано як фазу реалізації, життєвої поважності, перемог і поразок. Її помітний брак на осі біографічної релевантності приховано тут уже добре знайомим нам взірцем "la doucer du foyer". Цій ситуації відповідає й те, що в жанрі лірики на біографічній осі нормовані як «материнська любов» тільки відносини матері і дитини[6], і немає згадки про можливі конфліктні відносини батька і сина.

---

[1] *Victor* Hugo. *Les* Contemplations. Передмова.

[2] *Pierre Dupont.* La mère Jeanne (II, 1):

Dans la vie on ne reste guères
A l'âge riant des amours.
...
Du jour qu'on est mère et fermière,
On a d'autres chiens à fouetter.

[«У житті не лишаються ніколи / В усміхненому віці кохання. /... / Відколи ти вже мати й господиня, / Вже інший клопіт час твій забирає»].

[3] Тут можна вказати на вид.: *J. H. van den Berg.* Metabletica ou la psychologie historique. — Paris, 1962.— С. 31; розд. 4.

[4] У словах про весілля від 15 лютого 1843 р. ("Contemplations", IV, II) Віктор Гюго тематизував цей поріг як перехід від однієї родини до іншої:

Aime celui qui t'aime, et sois heureuse en lui,
— Adieu! — sois ton trésor, ô toi qui fus le nôtre!
Va, mon enfant béni, d'une famille à l'autre.
Emporte le bonheur et laisse-nous l'ennui!

[«Люби того, хто любить тебе, і будь щаслива в ньому. / Прощавай, будь його скарбом, ти, що була нашим! / Іди, моя дитино благословенна, з однієї родини в другу. / Забирай щастя й лишай нам нудьгу!»].

[5] *Baudelaire.* Mœsta et errabunda; L'ennemi; *Henri Cantal.* Après trente ans.

[6] *Hugo.* L'enfance (I, XXIII); а втім, з біографічних причин у «Міркуваннях» на першому місці стоять відносини батька і доньки.

Ці прогалини підтверджують ту саму поетичну функцію, що й уже згадане замовчування батьківського авторитету: поетично опосередкований як значеннєвий підсвіт "la doucer du foyer", цей взірець взаємодії буржуазного суспільства періоду Другої імперії спромагається надолужити ці прогалини, бо уявлення про "foyer" з його конотаціями тепла і безпеки, задоволених потреб (навіть економічних), самодостатньої спільноти, ритуалами, які символізує вогонь, властиве ідеальності, здатній діяти потужніше й докорінніше, ніж проста фікція або утопія гармонійного спільного життя. Адже вона, здається, задовольняє в теперішності давніші бажання, легітимовані прадавнім сакральним походженням[1].

[1] Цей особливий характер ідеальності висвітлений і у видатному соціологічному аналізі: *J. Stoetzel.* (див. прим. 1, с. 546). — С. 344. "La valeur fondamentale de la famille s'exprime par la notion du foyer... Elle implique d'abord une idée de chaleur et de sécurité. Elle se réfère aussi au rôle économique de la famille: la famille est une organisation de consommation. Le foyer es aussi un centre, et, par là, on voit que la famille exprime une idée de rassemblement, une intégration hiérarchique. De plus, le feu ayant besoin d'être entretènu, la famille considérée comme foyer suppose une collaboration incessante de tous, un loyalisme de tous ses membres. Enfin, est attachée traditionnellement dans notre culture, à la notion du feu, une idée religieuse: un foyer est aussi un autel domestique. Ainsi voit-on le foyer prendre un sens à chaque étage de la hiérarchie des valeurs: valeurs de l'agréable et du désagréable, de la vie et de la santé, valeurs sociales et spirituelles, valeurs religieuses enfin, sont réunies dans la notion du foyer» [«Найголовніше значення родини виражає уявлення про хатнє вогнище... Це уявлення зумовлює передусім ідею тепла і безпеки. Воно пов'язане і з економічною роллю родини: родина — це організація споживання. Хатнє вогнище — це ще й центр, а отже, ми бачимо, що родина виражає ідею зборів, ієрархічної організації. Крім того, оскільки вогонь треба підтримувати, родина, коли розглядати її як хатнє вогнище, припускає неперервну співпрацю всіх, вірність усіх своїх членів. І, нарешті, в нашій культурі з уявленням про хатнє вогнище традиційно пов'язана релігійна ідея: хатнє вогнище — це ще й домашній вівтар. Тож у такому світлі хатнє вогнище набуває значення на кожному рівні ієрархії вартостей; вартості приємного і неприємного, життя і здоров'я, вартості соціальні й духовні, вартості, нарешті, релігійні — всі вони поєднуються в уявленні про хатнє вогнище»].

В. Текст минулого в діалозі з сучасністю (класика — знову модерн?)

1. Естетичне сприйняття як омолодження минувшини

Перед лицем такого великого питання, як відносини мови і естетичного сприйняття, може бути корисним стати на вже твердий ґрунт і відокремити якесь часткове питання й дослідити його значення на прикладах із сучасної літератури. Поставлене провідне запитання[1] видається мені таким значущим для теорії естетичного сприйняття ще й тому, що попереднє запитання про естетичну практику, яке трактувало все виражене мистецтво як естетичну діяльність, що творить, сприймає і опосередковує, в історії традиції філософії мистецтва досі розглядали лише маргінально. Естетика, тільки-но піднісшись до рангу самостійної дисципліни, більше цікавилася онтологією художнього твору, його будовою, відносинами з природою або з суспільством та його претензією на істину, ніж способами та історичними формами його сприйняття. Щоб підійти до визначення і конкретного опису цього сприйняття, слід методично підступити до розгляду проблеми, якою мірою наше естетичне сприйняття зумовлене та опосередковане мовою і чи можуть відносини між ними набути й протилежного характеру. Інверсія поставленого провідного запитання: чи наше теперішнє мовне розуміння світу може бути зумовлене естетичним сприйняттям і як саме, видається мені привабливішою. Якщо розуміти під естетичним сприйняттям тільки своєрідну настроєність, що її суб'єкт, який естетично виробляє або сприймає, — тобто митець або спостерігач, — може вивільнити від звичок, примусу, обов'язків та ролей повсякденності й реалізовувати на трьох рівнях: *поезису* як створення світу, наче власного витвору людини, *естезису* як використання можливостей бачити світ по-іншому і *катарсису* як звільнення для комунікативного ототожнення або для обов'язку висловити смакове судження, — отже, якщо розуміти естетичне сприйняття як таке звільнення, то видається очевидним, що ставлення до мистецтва може стосуватися й мови, і то двома способами: у звільненні *від* і *для*, від її неминучості і для її можливостей.

Що керує естетичним сприйняттям у межах мовно вже впорядкованого і завжди вже поясненого світу — і всупереч цьому світу? Для розв'язку цієї проблеми стане в пригоді важлива лінгвістична теорія Євгеніо Козеріу[2]. Згідно з цією теорією не поетичну мову слід вважати за зведення універсального вживання мови до так званої поетичної функції, а на-

---

[1] Цей текст написано 1975 р. для низки доповідей "Präsenz der Geschichte — Le passé présent" у фонді Ґете в Базелі, згодом доповнено і опубліковано в тематичному збірнику: *J. Zimmermann* (ред.). Sprache und Welterfahrung. — München, 1978.

[2] *E. Coseriu*. Thezen zum Thema "Sprache und Dichtung" // *W.-D. Stempel* (ред.). Beiträge zur Textlinguistik. — München, 1971. — С. 183—188; в цьому ж напрямі працює й П. Рикер зі своєю теорією метафори, яка дає змогу і творити нове значення, і давати новий опис існування; пор. ще і його доповідь: *P. Ricœur*. Metapher — Zur Hermeneutik religiöser Sprache // Evangelische Theologie. — München, 1974.

впаки, повсякденну мову слід вважати за редукцію поетичної. Передусім лише поетична мова представляє всю функціональність мови: в порівняні з нормованою і великою мірою автоматизованою повсякденною мовою вона є осередком розвитку нових мовних можливостей. Отже, естетичне сприйняття в мові виходить за межі можливостей самої мови, бо здатне засновувати нові значення і створювати інші можливі світи, тим часом як вплив мови на розуміння і формування світу лишається обмеженим. Тут я бачу ще один аспект того, що здатне здійснювати естетичне сприйняття за межами можливостей мови, конституюючи значення. Мова не більше здатна створювати з себе можливі світи, ніж інтерпретувати та омолоджувати минулі світи. Мова, щоправда, дає змогу перенести якийсь текст минувшини в нашу сучасність, але перехід від давнього стану мови до сучасного ліквідує розколину між минулим і сучасністю тільки тоді, коли нам розтлумачено значення минулого тексту, а тлумачення має відбуватися вже не на рівні мови, а на рівні значення тексту.

Питання, як минуле відрізняється від сучасності і як можна знову осучаснити минуле, з яким уже попрощалися, підводить нас до істотної відмінності між, з одного боку, історичністю мови, а з другого — історичністю поезії та мистецтва. Зміна мови — знову-таки за Козеріу — це прогресивне подолання даної мови через оновлення і переймання, вихід за межі вже реалізованого та відтвореного синхронічної рівноваги завдяки новому нормоутворенню[1], а отже, процес, у якому зміна мови постійно відокремлює елементи й лишає їх за собою як мовну минувшину, що набуває дедалі більшої чужості. З мовою як енергією, яка повинна постійно змінюватися, щоб функціонувати далі[2], естетичне сприйняття має спільним динамічний характер відкритої системи, але з тією особливістю, що в процесі прогресивного нормоутворення або створення традиції мистецтва успішний художній твір не тільки запроваджує нове значення й відкриває можливий світ, а водночас дає змогу побачити в новому світлі й минуле мистецтво. Створенню канону в процесі естетичного сприйняття притаманне те, що новація тут не просто відкидає минуле, а змінює його. Новий горизонт, відкритий успішним художнім твором, через вибір, пояснення і створення нового канону завжди знову підпорядковує минувшину сучасності. Тим часом як уживання мови за певної історичної доби дедалі більше відходить у минуле, а зрештою замовкає як «мертва мова», яку можна лише цитувати, але вже не можна актуалізувати її в цілому, під час зміни горизонту естетичного сприйняття підсумована минувшина йде далі вперед із кожною сучасністю. Іншими словами, між сучасністю і минувшиною в просторі естетичного сприйняття зберігаються діалогічні відносини, що їх приховують слова, мовляв, усьому класичному мистецтву має бути притаманна «позачасова сучасність», і саме ці відносини нам і треба тепер пояснити.

Для літературознавця питання про сучасність минувшини ще й тепер є передусім питанням про класику. Гуманістична традиція його фаху тримає для нього наготові вже й відповідь: «Для літератури всяка минувши-

[1] Synchronie, Diachronie und Geschichte — Das Problem des Sprachwandels. — München, 1974.

[2] Ibid. — С. 245. Отже, аналогія між розвитком мови і естетичним сприйняттям спирається, з одного боку, на розуміння мови як постійного оновлення і оновленого нормоутворення, а з другого — на синхронізацію мови з її мовцем, тобто «історичність мови має збігатися з історичністю мовця».

на є сучасністю або може стати нею... Я можу Гомера і Платона вивчати щоміті, тоді я «маю» їх і маю їх цілком»[1]. Якби і тоді, й тепер і справді так було, як понад тридцять років тому проголосив із незаперечним авторитетом Ернст Роберт Куртіус, тоді Зевс (чи хто там іще) розподіляв би блага науки несправедливо: ми, філологи, одразу б володіли й насолоджувалися тим, до чого історики, юристи, теологи та лінгвісти доходили б тільки завдяки мукам розуміння. Предмет їхніх інтересів не можна одразу видобути з історичних джерел, книг законів та коментарів, канонічних текстів, граматик і словників, бо значення події, намір законодавчої норми, значення слів Ісуса, функцію минулої мови спершу треба реконструювати, щоб вони знову були присутні для нас і доступні. Тільки поезія минувшини — отак вважав Куртіус і, звичайно, не він один — «реально присутня» в книжці. Та оскільки насправді такого немає, бо в історичному сприйнятті мистецтва це твердження завжди було тільки ілюзією, сьогодні нам треба розбити цю ілюзію «позачасової сучасності» всякої класичної поезії, тобто вважати мить, коли минуле мистецтво знову стає для нас сучасним сприйняттям, за його нову історичну появу, тож довести цю думку й пояснити її на прикладах сучасної рецепції німецької класики я й поставив собі за мету у своєму подальшому викладі.

На що спирається ілюзія, ніби в класичному художньому творі минувшина поза часом сучасна, бо там уже подолана часова відстань, яка в усіх інших сферах історичного життя вимагає від нас зусиль розуміння, реконструкції та засвоєння? На це запитання існує довга низка відомих відповідей, з-поміж яких я розгляну тільки дві, що у своїй протилежності визначили сприйняття мистецтва всієї європейської традиції. Одна відповідь походить із Платонової метафізики прекрасного: той, хто, спілкуючись із мистецтвом, насолоджується прекрасним, стає причетним до позачасової істини та довершеності ідеї, найкраще висвітленої в прекрасному («Федр», 250, d7). Згідно з цією думкою ілюзія позачасової сучасності класичного мистецтва спирається на ідею трансцендентної краси та істини, які й виявляються у вдалому художньому творі. Друга відповідь походить від лапідарного Аристотелевого розмежування мистецтва та історії: поезія філософічніша за історіографію, бо в поезії йдеться про універсальні та можливі дії, натомість історія має справу з особливими і фактичними аспектами події («Поетика», 1451 b). Якщо дотримуватися цієї думки, ілюзія звільненості від часу класичної поезії спирається на її функцію, унікальне та актуальне історичної ситуації вона трансцендує в загальне в тривале. На Платонову відповідь спирається й тепер ще така впливова герменевтика Ганса-Ґеорґа Ґадамера. На основі свого принципу історії впливу він розуміє твір і його вплив як єдність значення, яка у «видатному тексті» набуває «початкової переваги і свободи» в порівнянні з іншою традицією[2]. Тому така напрочуд класична, пов'язана з історією впливу *par excellence* категорія не потребує подолання історичної відстані: «Класичне — це те, що зберігається, бо значуще саме по собі й само себе пояснює... те, що каже щось кожній сучасності так, наче це сказано

[1] *Curtius.* — 1948. — С. 22.

[2] Післямова до вид.: *H.-G. Gadamer.*Wahrheit und Methode. — 3 вид. — Tübingen, 1973.— С. 539.

тільки їй»[1]. Аристотелева відповідь нині знову становить безмежний подразник для неомарксистської естетики. Її догма, мовляв, сприйняття мистецтва — що є не чим іншим, як ідеологічною надбудовою — залежить від економічного базису, отже, пов'язане з тим або тим станом суспільства, розбивається об здатність класичного мистецтва до трансценденції, і ніхто не довів цього краще за самого Карла Маркса, коли своє зачудування грецьким мистецтвом і Гомеровим епосом він висловив такими словами: «Труднощі полягають у тому, що вони й нам дають насолоду мистецтвом і постають у певному розумінні як норма й недосяжний взірець»[2].

Якщо уявлення про позачасовий характер класики вважати за першу відповідь на запитання, як можуть бути опосередковані минувшина й сучасність у сприйнятті мистецтва, обидва протилежні пояснення розпадаються історично на дві позиції, які можна охарактеризувати як *тезаурус спогадів* і *привласнення спадщини*. Куртіус увінчав свої дослідження неперервності європейської латиномовної літератури, спорудивши над нерозривним ланцюгом традиції нормативної класики «дім краси»[3], «що його спільно будував творчий дух усіх поколінь». Як скарбниця спогадів він зберігає, незважаючи на всі катастрофи історії, шляхетну субстанцію культури й щоразу дає нам змогу брати участь у високому діалозі просвітлених духів. Позицію, що літературну традицію слід вважати за незнищенну й завжди сучасну, за субстанцію, яка сама себе зберігає й тлумачить, нещодавно знову назвали «буржуазною». Всупереч їй прихильники марксистської теорії літератури претендують на «матеріалістичне» розуміння й заявляють, що соціалістичному суспільству тепер має дістатися вся культурна спадщина минувшини, — та спадщина, яку революціонер в уже далекі часи *"tabula rasa"* нового початку спершу відкинув. Хоч як далеко стоять один від одного обидва табори, вони все-таки мають одну спільну передумову. Байдуже, чи вірити класикам усіх епох світової літератури, мовляв, вони можуть від себе промовляти до нас, немов, власне, й зверталися до нас, або вважати, ніби за соціалізму цей тезаурус світової літератури дістанеться визволеному людству як спадщина, і це означає, що йому зрештою «стане доступним кожен момент минувшини»[4], обидва розуміння традиції є, по суті, утвердженням єдності минулого і сучасності, тільки ідеалістичне розуміння ще на початку проголошує те, що матеріалістичне утверджує наприкінці. Таким чином вони переступають через властиву форму історичності, якої все-таки ані література, ані мистецтво не можуть уникнути там, де їхні твори — як сформоване в часі й супроти часу неминуще — породжують ілюзію позачасової сучасності минувшини.

Усупереч обом позиціям у ставленні до літературної традиції — тезаурусу спогадів і привласненню спадщини — я обстоюю наступну пози-

---

[1] *Gadamer.* — 1960. — С. 274; див.: *Jauß.* — 1970. — С. 186 seq., 233 seq.

[2] *K. Marx.* Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie // MEW.— Т. 13. — С. 641; див. також: *Jauß.* The Idealistic Embarrassement // New Literary History. — Т. 7. — 1975. — С. 191—208.

[3] *Curtius.* — 1948. — С. 400, посилаючись на Вальтера Патера.

[4] *W. Benjamin.* Geschichtsphilosophische Thesen. — III.

цію: навіть далекий у часі класичний твір тільки тоді відповість нам і сповістить що-небудь, коли ми спершу запитаємо його. Твір — не початкова субстанція з незмінним значенням, а набуває своєї повноти значення тільки завдяки своєму історичному впливу. Навіть класичне мистецтво може зберегти неминуще в минущому тільки там, де воно знову осучаснюється на історичному горизонті змінюваного значення. Той, хто прагне відрізнити традицію мистецтва як естетично увічнену минувшину і завжди придатне для використання і щоразу тільки збільшуване надбання від інших виявів історичного життя, сьогодні, звичайно, вже не може недобачати, що ця неминуща спадщина і давніше, й тепер підпорядкована процесові постійної канонізації та зміни канонів, засвоєння та відкидання, вибору та омолодження. Формування традиції в історії європейського мистецтва від самого початку постає як процес опосередкування між сучасним і минулим сприйняттям, як нескінченна *querelle de anciens et des modernes*. Історичність класичного походить у європейській традиції від динамічного принципу, що сьогоднішній модерн — якщо він щось більше за ефемерну новацію — завтра неминуче стане класикою, а отже, може досягти свого поставленого понад часом значення тільки в статусі минувшини, і тому кожна епоха щоразу має шукати свою відповідь на питання, як класика може знову стати сучасною, а минувшина мистецтва — повернутися в сучасність естетичного сприйняття.

Протягом останнього десятиріччя на літературній сцені по цей і по той бік Ельби це питання набуло особливої актуальності. Перед тим ішов період, що вирізнявся дедалі більшою байдужістю до класичної німецької літератури, можливо, навіть пригніченим нечистим сумлінням у ставленні до неї. Байдужість, що нерідко походить від гнітючої атмосфери подання матеріалу, тобто від обов'язкового захвату перед класиками в шкільному навчанні, аж ніяк не є явищем, характерним лише для Німеччини, бо й одне французьке опитування прокоментувало згасання інтересу по той бік шкільного порога твердженням: "Nos classiques restent de plus en plus dans les classes"[1]. Натомість специфічним для німецької повоєнної ситуації є латентне незадоволення традицією класичного індивідуалізму, на яке 1949 р. звернув увагу Макс Фріш, індивідуалізму, що як освітня сила не зміг перешкодити нелюдській реальності гітлерівського райху і вочевидь навряд чи протистояв йому, і тому, на відміну від ситуації до німецької катастрофи, його вже не можна знову підносити як взірець[2]. Цього історичного аспекту цілком недобачив Еміль Штайґер, що 1966 р. прагнув знову піднести образ класичної індивідуальності супроти декадентського модерну. Але німецький ідеалізм, звичайно, якнайменшою мірою можна було врятувати вимогою вимірювати нашу модерну сучасність класичною минувшиною.

Але всупереч сподіванням класична література невдовзі знову змогла стати сучасною, і вона завдячує це новому інтересові, що водночас засвідчив себе і в критиці, і в ностальгії й породив хвилю своєрідних реприз

---

[1] [«Наші класики дедалі частіше лишаються в класах»]. *Roger Cousinet.* La Culture intellectuelle. — Paris, 1954. — С. 154; цитовано за вид.: *J. Lilienthal.* Praxis der Literaturvermittlung. Pädagogischer Apparat französischer literarischer Schulausgaben. — Frankfurt, 1974. — С. 15.

[2] *Max Frisch.* Kultur als Alibi // Öffentlichkeit als Partner. — 1967.— С. 20.

класичних сюжетів. Під цим я розумію передусім те, що студентський рух 1960-х років звернув свою рецепцію Маркса, якої ніхто й не передбачав, а до того ще й матеріалістичну теорію літератури проти ідеалізму німецької класики; цей рух відкинув культ незалежності поета і твору, ідеалізацію історії, а передусім Шилерове уявлення про естетичне виховання людини, яке використовувало прекрасну ілюзію безкласового суспільства, щоб замаскувати панування утверджуваної буржуазії. З цією критикою, яка доти ще ніколи не була такою гострою, збіглося й охрещене модним словом «ностальгія» явище, коли у ставленні до всякого мистецтва естетична насолода знову почала вимагати своїх давніх прав усупереч суворому аскетизмові, що його так довго накидав панівний авангард із його естетикою негативності. Симптоматичним для цієї ностальгійної потреби є не тільки неймовірний успіх виставки Каспара Давіда-Фридриха, популярність музики Брукнера та Малера і повернення начебто вже мертвих оповідачів. На горизонті цього сприйняття, яке ще годі окинути очима, вирізняється нове ставлення до класичної літератури, яке відрізняється від попереднього «ренесансу» тим, що класичне втратило свій характер взірця і саме тому його зміст знову розкрився сучасному сприйняттю.

Обидва твори, які найкраще репрезентують цей новий спосіб актуалізації, — «Мері Стюарт» Гільдесгаймера і «Нові страждання молодого Вертера» Пленцдорфа, — є прикладами можливості, яка відрізняє процес формування літературної традиції від інших плинних форм історичного процесу: омолодженої рецепції. Під нею я розумію оновлення процесу рецепції, яке відбувається між минулим твором і його сучасним розумінням, — оновлення, яке неминуче має бути вибірковим і скороченим, але завдяки такому обмеженню постає чеснота ожвавлення та омолодження минувшини. Омолоджена рецепція передбачає рефлексійне опосередкування між минулим і сучасним значеннями, і тому її можна вважати за літературну форму підсумування минувшини, якщо разом із Карелом Козиком розуміти під підсумуванням «процес виробництва і репродукції, ожвавлення і омолодження»[1]. Як діалектичне опосередкування між минулим і сучасністю омолоджена рецепція касує таку ваду, як однобічність або тільки зумовленого традицією відтворення, або тільки формалістичного оновлення класичного художнього твору. Там, де такої рецепції бракує, як-от в історично точній реконструкції, що шукає лише первісного значення твору, або у вільному перебігу актуалізації, яка використовує класичний взірець тільки як ще один видобувний кар'єр для черпання матеріалу, уриваються нитки між сучасним і минулим сприйняттям, а отже, зникає й можливість відродження класики.

За те, що формалістичне оновлення класичного твору становить хибну реакцію на оновлення, зумовлене традицією, 1954 р. висварили як слід Бертольда Брехта з його інсценізацією «Прафауста»[2]. Але те, що він про-

[1] *Kosík.* — 1967.— С. 148.

[2] Einschüchterung durch die Klassizität // Über Klassiker. — Frankfurt, 1965 (Sammlung Isel, 2). — С. 84 seq., а також ще 1929 р. у "Gespräch über Klassiker" [«Розмові про класиків»] з Іхерингом // Ibid. — С. 88—97.

голосив тоді можливістю, яка відкривається між міщанством і вандалізмом, кулінарною і формалістичною рецепціями, видавалося напрочуд недіалектичним, а то й відступом до марксистського історизму: заклик «Ми повинні бачити твір по-новому» означає «розкрити первісний ідейний зміст твору, збагнути його національне, а отже, й інтернаціональне значення, і задля цього треба вивчити й історичну ситуацію в мить появи твору, і своєрідність класичного автора» (с. 84). Еміль Штайгер навряд чи міг би сказати по-іншому. Звичайно, відтворення історичної дистанції може служити для того, щоб позбутися сформованої ідеологізації класичного твору. Але в такому разі твір не можна знову бачити по-новому, тобто в його значенні для сучасності. Класичний твір здатний знову промовляти до нас навіть із визнаної історичної далечіні тільки тоді, коли може відповісти на запитання, яке перекидає міст між горизонтом минулого сприйняття та інтересами нової сучасності. Це означає не що інше, як усвідомлено ставати на «пізнішу точку зору» супроти класичного твору, що й прагнув здійснити Брехт, дивлячись на Мольєра з «марксистської точки зору»[1], не помічаючи, що цією теорією він суперечить власній практиці свого епічного театру.

Усвідомлене розмивання горизонтів між минулим і сучасністю, запланованим сенсом і конкретизованим значенням класичного твору передбачає формулювання нового запитання або визнання пізнішої точки зору, і тому його не слід плутати з філологічним задоволенням від свавільних нових інтерпретацій або з суто формальною новацією зорієнтованого на сенсацію режисера. Тут перед нашими очима постає радше герменевтичний принцип застосування, який, на думку Ґадамера, і для літературного тексту, і для тлумачення закону чи біблійного послання означає: «Текст... коли його треба належно зрозуміти, тобто відповідно до претензії, яку висуває текст, і то кожної миті, тобто в кожній конкретній ситуації, слід розуміти по-новому й по-іншому»[2]. Ґадамер достатньо розтлумачив, що вихід на належний горизонт запитання певною мірою залежить від сваволі інтерпретатора, бо той аналізує, що приніс переданий твір у теперішню ситуацію, й завдяки цьому усвідомлено розгортає відносини напруги між текстом і сучасністю. В наступних інтерпретаціях мені пощастило утвердити й інший, не менш важливий для літературної традиції герменевтичний принцип, а саме: розуміння тексту, яке можна довести, має закінчуватися визнанням частковості цього розуміння, тобто нашої обмеженої і обмежувальної точки зору. Якщо і Гільдесгаймеру, і Пленцдорфу отак несподівано пощастило пробудити до нового життя вже мертву класику, це можна пояснити однаковою мірою і усвідомленим тематизуванням напруги між класичним текстом і новою сучасністю, і усвідомленим зреченням інтегрального відновлення закритого твору.

---

[1] «Його не слід перекручувати, фальшувати, викривлювати; не слід пізніші точки зору ставити понад його точкою й т. д. Марксистська позиція, якої ми дотримуємося, у випадку видатних художніх творів веде до з'ясування їхніх не слабких, а сильних місць» (Ibid. — С. 64).

[2] *Gadamer.* — 1960. — С. 292.

2. Гільдесгаймерова реприза «Марії Стюарт» Шилера

Чому саме в Німеччині ставлення до національної класики таке проблематичне, тим часом як у Франції класики, звичайно, не тільки завдяки шановній *"Comédie Française"*, і далі живуть у непорушній традиції, наче зовсім немає питання про далекість від сучасності Мольєра або Расина? Наскільки я знаю, жодному французькому авторові чи режисерові не спало на гадку переробити їхні твори, вже не кажучи про виведення на сцену самої анатомії класичної п'єси, як учинив Гільдесгаймер із Шилеровою «Марією Стюарт»[1]. Актуалізаційне повторення античних сюжетів у п'єсах Жироду і Ануя не порушує сутності національної класики. Навіть Жан-Луї Баро не ставив її під сумнів, коли актуалізував таких некласичних авторів, як Рабле і Жарі, й таким чином приєднав їх до традиції відтепер уже класичного. Натомість п'єса Гільдесгаймера — не просто нова «Мері Стюарт», а й відповідь на запитання, які бар'єри в Німеччині перешкоджають безпроблемним дальшим виставам класичної «Марії Стюарт». Ця спроба допомагає нам усвідомити її далекість від сучасності, демонстративно переймає «пізнішу точку зору» критики на ідеалістичну історичну драму і саме завдяки цьому здійснює те, в чому відмовлено нерозривному збереженню класичної традиції: знову привласнює минувшину, з якою вже попрощалися. Цього взірцевого досягнення п'єси, вперше поставленої 15 грудня 1970 р. в Дюсельдорфі, якраз і недобачив репрезентативний голос критики в такому своєму аргументі: «Від Шилера ніде жодного сліду. Аж до самого кінця. Ми дізнаємося побіжно, що в королеви Єлизавети сьогодні кепський настрій, а граф Лестер тепер «на кораблі, що пливе до Франції». Це все, що нагадує про Шилера. Хіба що косметично відновлений образ прекрасної королеви Марії, щоправда, дуже побіжний. А в усьому іншому ми маємо перед собою цілком нову п'єсу»[2].

Хоча широкі стосунки двох ворожих королев Гільдесгаймер урізав до однієї, останньої сцени страти Марії Стюарт (його оцупок охоплює ще й сцени 6 і 7 із чотирнадцяти сцен п'ятого акту п'єси Шилера), твір його класичного попередника присутній усюди і в мові, і в персонажах, і в драматичному демонтажі високого стилю, і в історичній редукції класичної трагедії. Щоб побачити це, від глядача вимагають не більших зусиль, ніж сподівалися від автора: «Мері Стюарт, як усі знають із Шилера, перебуває в скрутній ситуації. Саме це й становить контрапункт до історичного погляду»[3]. Підназва, яку дав Гільдесгаймер, — «Мері Стюарт — історична сцена» — не має на увазі ані реконструкції, ані інтерпретації справжнього значення історії про діяльність і смерть шотландської

---

[1] Щоправда, Роже Планшон, наприклад, інсценізував Мольєрову п'єсу «Жорж Данден» у манері повчальних п'єс Брехта, але не втручався в класичний текст. Натомість Патрисія Шеро лише завдяки додатковій пантоміміці так «змінила функцію» п'єси «Суперечка» Мариво, що сюжет (не порушений!) усупереч усій точності відкочується назад до якогось архаїчного експерименту.

[2] *E. Plunien*, рецензія на прем'єру в Дюсельдорфі.

[3] *Wolfgang Hildesheimer.* Anmerkungen zu einer historischen Szene. Textbuch von Mary Stuart. — Frankfurt, 1971. За цим виданням подано й дальші цитати.

королеви, йдеться тільки про анатомію історичної події, розтин, який має довести твердження, що «історія абсурдна». Як противага Шилеровій класичній трагедії сучасна «Мері Стюарт» Гільдесгаймера — водночас і контрапункт до ідеалізації історії взагалі, полум'яний протест проти вшанування історичної величі й переведення людських страждань у позачасовий вимір, а отже, й несамовита критика провідного образу національного вшанування Шилера. Ми ще побачимо, якого нового розуміння може набути Шилер після того, як Гільдесгаймер звільнив його від бар'єрів на шляху рецепції, провину за які слід передусім покласти на естетичне виховання в гуманітарних гімназіях XIX ст. У наступній інтерпретації я хотів би показати, по-перше, те, як контрапункт класичної «Марії Стюарт» створює враження, ніби сучасна п'єса двозначна; по-друге, як Гільдесгаймер наочно показав читачеві, що класична трагедія викинула через ідеалізацію з реальності історичного повсякдення; по-третє, що ця анатомія просвітницької минувшини розповіла нам про психічне життя видатних історичних осіб, по-четверте, як саме Гільдесгаймерова критика ілюзій класичної мови за бажанням автора чи всупереч йому знову відновила її втрачену ідентичність.

Діалектичний процес Гільдесгаймер починає з того, що страхітливу, неідеальну реальність історії він не просто протиставить класичному ідеальному світові, а неперервно опосередковує їх у грі на двох рівнях. Скажімо, коли Мері хоче урвати свій моторошний діалог із катом повідомленням: «Я хочу тепер помолитися». В лібрето, цікавому ще й рясними режисерськими заувагами, це передано так: «Мері (знову екстатично). Атож! Молитися! (Вдає Марію Стюарт). Молитися, щоб Бог моїй суперниці дарував просвітлення через Святого Духа. І щоб я мала ласку померти без гіркоти. Я хочу мати велич молитися за свою суперницю" (с. 15—16). Злочинниця, яку опосіли злидні, перед очима публіки на мить переймає свою класичну роль. Вона *хоче* мати приписану їй велич, тобто грає ту, якою могла б бути, проте не є і не була нею. Прагнення стати мученицею або мати репутацію святості розкрите лише через процес цитування класика, тобто лише через цитування мови та міміку класичної ролі, через дотримування ролі. Зображена в п'єсі Гільдесгаймера Мері Стюарт завжди повертається до своєї колишньої ролі, хоче бути водночас і королевою, і святою (с. 35), і так само й знову виходить із неї: «Чекання — це доля мучеників, це стоїть коло... (Але їй не спало на гадку де)» (с. 11). Або: «Так, так, на постаменті святої я стоятиму, поряд... (Але їй нічого не спало на гадку). Я буду торкатися білих шат свого Господа, він теж убирається в біле. Біле коло білого. Я молитимуся за свого вбивцю. Як свята, голосно, щоб усі почули, — я народилася бути святою, я... (Болісно). Ох! (Несамовито до Джейн). Обережно, паскудо!» (с. 35). Королева-мучениця постає тут у ролі, якої можна дотримуватися, немов перед тим уже вивчила її, і з якої можна легко перейти в іншу, ба навіть протилежну роль. Смирення святої може обернутися сварливістю володарки, ба навіть скотитися до нестерпного інфантилізму. Коли Мері, мов зачарована, дивиться на розкладені реквізити ката й навіть торкнулася їх, то тягне помічника ката до ешафота з такими словами: «Граймо! Граймо! Ходімо! Ти кат. Коли ми гралися дітьми, з малими сокирками, я завжди

хотіла бути катом» (с. 26). Отже, в мовній грі поважність осяйної долі розчиняється у визначеній роллю поведінці.

Згаданій вище ролі Марії Стюарт відповідає всюди й функція гри, цитованої в грі: коли піднімається завіса, ми чуємо, як голос герольда врочисто цитує: *"Sic exivit Maria Scotiae Regina"* [«Отак загинула Марія, королева Шотландії»] (і т. ін.), але потім кудись сповзає, тож лунають тільки безглузді уривки латинських фраз, коли ліхтар ката світить на застелений оксамитом ешафот, на якому всупереч сподіванням уже сидить Мері Стюарт, і Джек Бул коментує цю сцену з моторошним гумором: «Ага, таж уже маємо — отак воно! Марійка на камені сидить» (с. 8), а коли сер Поле виходить до гостей інспектувати сцену (режисура, с. 59), «мов режисер, що на початку вистави дає останні вказівки»; коли перед стратою Мері навколишні особи знову (с. 70) «ідуть у своїх позах: дбайливі слуги, в позах, сповнених любові, не забуваючи й на мить, що їх каратимуть. Рауль у позі вірного лікаря, це все — груповий портрет»; коли декан-англіканець вітає гостей, «наче на доброчинній *tea-party* [вечірці]», і то в широкому півколі розставлених акторів, ми сприймаємо це, «наче початок виставки» (с. 71—72). Названа гра у грі — це безперечне запозичення з класичної сцени, відоме з Шекспірового «Гамлета». Вона служить там для розкриття дійовим особам у гарній подобі ідеальності захована глибше істину, а тут набуває критичної функції, що перед глядачем викриває ідеальність класичної трагедії як ілюзію. Як подвійну ілюзію, бо гра в грі, з одного боку, розкладає ідентичність класичної індивідуальності на цілий спектр, тобто руйнує ролі, які обрав собі сам індивід, а з другого — спрямовує ідеалістичну свободу дій на абсурдну гру історії, бо ж її актори думають, ніби утверджують свої інтереси, але все-таки служать чужим цілям, — і це гра, яку сьогодні навряд чи хто хотів би виправдати як Гегелеві хитрощі розуму.

Деградація історії до абсурдної гри — тільки один аспект руйнування її ідеальності. Другий аспект — зображення неідеальної, огидної, ба навіть брутальної реальності історії, яку освічене сяєво класичної літератури дає змогу побачити такою малою мірою, що потрібні особливі зусилля, щоб плисти проти хвиль ідеалізму й нагадати собі: «Люди доби абсолютизму чужі нам і завжди будуть чужими, і то як ті, що користувалися *ним як даним Господом привілеєм, так і ті, що вважали його за послане* Господом лихо» (с. 76). В такому розумінні «історичну сцену» Гільдесгаймера можна вважати за повчальну ілюстрацію до питання, якою був би стан Мері Стюарт і ситуація навколо неї, якби повідпадали всі прикраси, які за інших обставин полегшують нам ототожнення з зображеним життям і героїчною величчю минувшини. Тут вистачить лише кількох указівок, бо цей контрапунктний процес навряд чи потребує інтерпретації. Героїня, замість постати в сподіваному самовладанні, що вже стало легендою, і в недосяжній красі, постає як людська руїна, істота, що внаслідок довгого ув'язнення опустилася, змарніла, стала істеричною й породжує водночас огиду і жаль, істота, яку вкрай дорогим коштом і штучно завдяки косметиці та лікам поступово треба знову відновити («Я зроблю її тобі такою, якою вона хотіла бути все своє життя», — сказав аптекар лікареві, с. 40), щоб вона дорівнялася до свого безсмертного виходу на сцену. Велична історична мить розпадається контрапунктно на вече-

видь неідеальні деталі, які нам замовчує офіційна історія. Замість пишної споруди феодального замку, нам показано реальність, у якій була змушена жити людина чотириста років тому: холодні, мов могила, кімнати, купи лайна, слуги, що ловлять пацюків, посередині ув'язнена, вже не здатна терпіти сморід власного віддиху, сидить на *"chaise percée"* [«сідалі з діркою»]. Продемонстрована фізичність її страждань становить гострий контраст з уже згаданими кращими днями в житті абсолютної монархині. Але це все зроблене навряд чи для того, щоб ближче показати нам життя «кращих людей» напередодні доби Просвітництва. Адже Гільдесгаймер корегує тут біографічний міф, легенду про більш нещасну, ніж винну, яку віддала в жертву партійна ненависть, але яка при цьому лишилася не менш шляхетною, ніж вродливою королевою, бо наочно зображує прірву, яка відокремлює її від її підданих[1]. Ця тема була зіграна не тільки між абсолютною володаркою і слугами, а й на рівні, де абсурдне хоч-не-хоч перетворюється в піднесене, а отже, відповідає уявленню про ґротеск.

Завдяки редукції дії до останніх годин перед стратою Гільдесгаймер зробив центральним пунктом п'єси зустріч, про яку в Шилера не згадано, але яка стає осередком украй драматичної зустрічі обох королев: зустріч Мері Стюарт і Джека Була, королеви-злочинниці й почесного ката. Витончена іронія Гільдесгаймера наділила ката не тільки гордістю, властивою його почесному цехові, а й дотепністю та рафінованим сарказмом, тож між позбавленими комунікації класами гнобителів і пригноблених йому припадає роль мудреця. Коли одного разу він таки змушений доторкнутися до Мері, й вона перелякано підскакує: «Ох — оце і є вона, смерть! Смерть!» — кат заспокоює її: «Так... так, я знаю. Таке казали майже всі, коли я доторкався до них, я маю на увазі, всі найкращі. Інші просто не доходили до цієї ідеї» (с. 9). Найкращі — це представники панівних класів, чиє внутрішнє життя, якого ми не здатні собі уявити, дійшло до нас у вигаданих оповідках, а водночас постає перед очима і в справжніх деталях минувшини. На підтвердження цієї думки подаю тільки два приклади, які промовляють самі за себе. «Мій дядько, кардинал Лотрингєн, — пригадує Мері, — звелів для великого грішника і злочинця зробити на лезі сокири зарубки. Тож кат був змушений рубати багато разів. Нам, дітям, це видавалося жорстоким, але дядька це тішило. Дивіться, закликав він дітей, добре дивіться! Таке стається з тими, хто чинив усупереч Божій волі!» (с. 15). Другий приклад— історично засвідчений мовний бар'єр: адже підданий перед абсолютним володарем міг тільки відповідати й ніколи не мав права поставити запитання. Про це згадав ще Шилер, коли королева Єлизавета напала на державного секретаря Дейвісона зі словами: «Негіднику! Ти мої слова наважився тлумачити? В них власне і

[1] Біографічний міф найвиразніше проступає в лексикографії XIX ст. Ось цитата з восьмого вид. енциклопедії *"Brockhaus"* за 1835 р.: «Марія стійко витримала свою долю й засвідчила в свої останні дні смирення перед долею, внутрішню побожність і дбайливу турботу про своїх слуг... 18 лютого 1587 р., в день своєї смерті, вона прокинулася дуже рано і вдягнулася з більшою ретельністю, ніж звичайно. Вдягла чорну оксамитову сукню, щоб навіть зовні поставати як королева, а потім пішла у свою молитовню, де сама дала собі останнє причастя... Глядачі з подивом спостерігали самовладання королеви, що, незважаючи на багаторічне ув'язнення, ще зберегла частку своєї краси. Вона не дозволила кату роздягати себе. Помолившись, підставила свою шию, не виявивши бодай найменшого страху. Тільки після другого удару відпала її голова, яку кат підняв з ешафота й показав, наче голову злочинниці... Історія Марії була викривлена під впливом партійної ненависті».

криваве значення вкладати?» — і це призвело до його падіння. Тож і Гільдесгаймерова Мері дуже невчасно вичитує своєму катові гострими словами: «Не розмовляй із нами загадками, хлопче! Від тебе нам потрібні тільки відповіді! Ми ніколи з такими, як ти, не розмовляли!» (с. 17). Але для таких, як він, тепер настала пора поквитатися з нею. Поза плечима Мері її власні слуги накинулися найбезсоромнішим способом на останні прикраси королеви, її, як зазначив автор у режисерських указівках, «пограбували, мов новорічну ялинку» (с. 69). Натомість Джек Бул задовольняється мудрою заувагою: «Ви ніколи не слухаєте. Можливо, якби ви навчилися слухати, я б і сам вас охороняв» (с. 25). Іронія полягає в тому, що кат виявляється єдиною особою, яка то «грунтовно, наче настроювач роялів» (с. 18), то саркастично, наче Шекспірів гробокопач («Про те я не наважуюсь судити. Хто повинен лишитися живим, а хто ні? Мені судились не судження, а голови», с. 13), ще зберігає рештки гуманності, тим часом як королева дедалі більшою мірою втрачає свою ауру.

Якщо Гільдесгаймер досяг своєї мети — абсолютної чужості минувшини, то чи стало нам тепер легше уявити собі абсурдне для нас життя абсолютної монархині на її *історичній сцені*? Моя відповідь приголомшила б, мабуть, і самого Гільдесгаймера. На мою думку, кінець цієї модерної «Мері Стюарт» виходить так далеко за межі її мети, що для глядача, який не уникнув процесу Просвітництва, з розбитої ідеальності історії постає протилежна ностальгія, яка потім і справді реалізується: Мері Стюарт, що завдяки лікам — тож що допомогло? — знову віднаходить своє обличчя, своєю останньою реплікою повертає втраченій класиці певний блиск її ідеальності. Драматичному процесові, внаслідок якого історичну, королівську і не останньою чергою жіночу велич жінки, якою так захоплювалися, нещадно зруйновано на тлі досконалих із погляду ремесла готувань до ритуалу страти, протиставлена наприкінці низка «останніх слів» королеви, наче вона разом із мовою Шилера повернула собі й свій суверенітет. Тут виникає спокуса запитати: де ще піднесений стиль ідеалістичного художнього періоду досягав коли-небудь такої простоти і сили, як після переходу через Гільдесгаймерову критику ідеалізму? Мері Стюарт Гільдесгаймера з гідністю вичитує пожадливому слузі, наполягаючи на тому, щоб одягти свої прикраси. «Ендрю, нехай цей клопіт буде наш! Ми не запитуємо ката, що нам чинити можна, а що ні. У наш останній путь вдягаємо ми те, що нас любило...» (с. 54); вона жорстко, немов суверен, спроваджує лорда Кента: «Якщо у вас немає нічого важливого, щоб повідомити мені, крім того, що я й так уже знаю, я пропоную вам порозмовляти з кимсь іншим... Часи міняються, і є одна безсмертна тема. Тож я мушу тепер подумати про свою смерть. Маю роботу важливішу, ніж споглядати минуле» (с. 68); свого тюремника вона соромить такими прощальними словами: «Хай вам щастить, Поле! Вигляд у вас такий, наче ви йдете на *свою* страту. Але, як подумати, іншого вигляду ви й не мали» (с. 70). І готує деканові-англіканцеві, що прийшов насолодитися тріумфом єдиної істинної віри, приголомшливу поразку: «Любий добродію!.. Побережіть ваші слова. Я знаю: ви все ретельно вивчили напам'ять... Люди, які тут стоять, прийшли не на те, щоб слухати вас, любий добродію, а хочуть побачити, як умираю я, королева Шотландії. Вони повинні мати свою виставу» (с. 72). Її останні слова гротескно завми-

рають, немов протестантський проклін не здатний заглушити її католицьку молитву, і це кінець, що в найвищому розумінні цього слова заслуговує бути названим *гротескним*. Зіткнення сміховинного з піднесеним відповідає тут функції, яку розкрив Вольфґанґ Прайзенданц у найкращому, негероїзованому зображенні Другої світової війни (як, наприклад, у романі Ґюнтера Ґраса «Бляшаний барабан»): недоречний комізм перешкоджає змозі позбутися абсурдності історичної події через її просту ідеалізацію[1]. Коли дотримуватися цієї теорії, то й історична сцена Гільдесгаймера всупереч намірові автора все-таки може навчити нас чогось більшого, крім простої заяви, що «історія абсурдна».

Антиідеалістична п'єса робить класику знову сучасною навіть у тому аспекті, що вже не заперечує просто німецького ідеалізму. Радше вона відкидає бар'єри в історії рецепції й дає нам таким чином змогу бачити ідеалізм німецької класики вже іншими очима, ніж крізь окуляри поквапної критики, яка не помічає, що відкидання ідеалістичної історичної трагедії набагато більшою мірою зумовлене провідним образом загальнонаціонального вшанування Шилера в XIX ст. і нормами класицистичної естетики, ніж самим класичним твором. Після того, як Гільдесгаймер прибрав ці рецептивні бар'єри, саме на класичній «Марії Стюарт» можна показати (для цього я тут не маю місця), що Шилерів ідеалізм аж ніяк не позбавив реальності реальність історії й не заперечив її. Радше саме ідеалістична позиція безперечно висвітлює далеку від розуму реальність історії, а саме: один з найтемніших періодів релігійних війн, коли, скажімо, Єлизавета проголошує:

> Святий Варфоломій — то мій учитель!
> Що мені кревна спорідненість і право народу?
> Церква розв'язує вузли всіх зобов'язань,
> Ушановує невірність, убивство короля,
> Я тільки чиню те, чого ваші священики навчають (III, 4).

Не тільки такі виливи Єлизавети чи Марії, — сама драматична дія позаду історичного конфлікту між вірою, владою і правом виносить на поверхню глибинний шар архаїчної боротьби на смерть і життя між королівською і водночас жіночою силою і протилежною силою, боротьби, яка не поступається Расиновому *"théâtre de la violence"*. Тому класична «Марія Стюарт», якщо розглядати її як трагедію свободи в несвободі, для сучасного читача аж ніяк уже не є легендою про святу класичного індивідуалізму. Тут теж підтверджується теза Фридриха Дюренмата, що для Шилера як сентиментального поета сцена стала судом[2].

Відома формула Шилера від 1784 р.: «Історичність сцени починається там, де закінчується сфера світського закону», стосується не тільки дореволюційної, а й класичної драматургії 1800 р. Його варіант розповіді про не менш відому, ніж моторошну історію королеви Шотландії та Англії апелює до інстанції та моралі освіченого глядача, що сам має судити про претензії і легітимацію державної влади, а отже, й про суперечність між пануванням та ідеєю свободи — точка зору, з якої ще й сьогодні вчаться в історії, а отже, й класична історична трагедія знову може виявитися сучасною.

---

[1] Poetik und Hermeneutik. — VII. — C. 153 seq.

[2] *F. Dürrenmatt.* Friedrich Schiller // Theaterschriften und Reden.— Zürich, 1966. — C. 222.

3. «Нові страждання молодого Вертера» Пленцдорфа

Для нашого головного питання про поетичний процес омолодженої рецепції минувшини текст Пленцдорфа «Нові страждання молодого Вертера» пропонує багатий на матеріал додаток до «Мері Стюарт» Гільдесгаймера. Якщо Гільдесгаймер починає від знайомої класики, щоб дедалі більше відчужувати її, і тільки на вершині деідеалізованої історії вдається до ідеалістичної мови як до протилежної сили, Пленцдорф починає на якомога дальшій відстані сучасності від класики, щоб мову Ґете, яка стала майже незрозумілою, дедалі більше руйнувати з допомогою цитат, аж поки наприкінці минулі й теперішні страждання молодого Вертера збігаються. Класична цитата знову засвідчує несподівану силу, яка з допомогою минулого досвіду висвітлює сучасний стан суспільства. Як і у випадку нової «Мері Стюарт», так і у випадку нового «Вертера» критика часто недобачала діалектичних відносин із класичним взірцем. Навіть щодо цієї незвичайно популярної в Німеччині по цей, а також по той бік Ельби, п'єси, написаної 1968 р., хоча її прем'єра відбулася тільки 1973 р., репрезентативний голос критики зміцнив непорозуміння, мовляв, «історія сімнадцятирічного учня і робітника Едґара Вібо має, коли придивитися пильніше, не багато спільного з «Вертером»[1]; класичний матеріал — тут не більше як «цікавий трюк» у порівнянні з одним тогочасним взірцем — «Над прірвою у житі» Селінджера (1951 р.), що його Пленцдорф поепігонському, хоч і вправно пристосував до обставин у Східному Берліні та НДР.

Уявлення про епігонство, це відгалуження класицистичної естетики шедевру, засвідчує тим часом свою непридатність зрозуміти процес опосередкування між минулим і сучасним. Без звернення до проголошеного мертвим класичного «Вертера» годі було б пояснити успіх сучасного «Вертера», а його політичну вибухову силу годі було б навіть уявити. Останній кінець історії про молодого Вертера визначений не тільки піднесеним до поезії синіх джинсів тоном Селінджера, а й знайденою в туалеті рекламною брошурою без титульної сторінки й післямови, а отже, анонімним фрагментом тексту, що не має ніякого зв'язку з Ґете. Едґар Вібо, цей новий Вертер, спершу вважає, що «старий Вертер» і його мова цілком безглузді («Після двох сторінок я вже куняв у кутку. Люди, таке й справді не кожна свиня прочитає», с. 36), але всупереч своїй волі він однаково читає, а потім починає цитувати, причому дедалі більше усвідомлює, що в цитатах криється те, що дає йому змогу раптом іншими очима подивитися на свій навколишній світ і своє особисте сприйняття. Це сприйняття виявляється цілком своєрідним випадком «класики, що знову стає сучасною». В «старому Вертері» нового Вертера не зачаровує ані спокуса простору втечі, в який можна «вийти», ані поезія як пожива для туги після втраченого цілого світу, вже не кажучи про літературний протест проти монотонного сучасного існування. Едґара Вібо вражає радше несподіване сприйняття іншої людини, яке передує його сприйняттю й

[1] *Marcel Reich-Ranicki* // Die Zeit. — № 19 — 1973. — 4 травня. Текст далі подано за вид.: *Ulrich Plenzdorf.* Die neuen Leiden des jungen W. — Frankfurt, 1975.

водночас допомагає йому стати тим, про що він колись в одному шкільному творі про «приклад» заявив більш провокаційно, ніж поважно: «Найвидатніший приклад для мене — Едгар Вібо. Я хотів би стати таким, яким він був колись, більш нічого» (с. 15). Цитата з класичного тексту виконує тут протилежну функцію: якщо за інших обставин вона мала санкціонувати якусь внутрішню постанову чи власну думку через покликання на якийсь відомий авторитет, тепер цитована реальність передує пережитій і розкриває сприйняття, що їх новий Вертер зміг висловити, а отже, й реалізувати тільки завдяки класичній цитаті[1].

Передусім нові страждання молодого Вертера починаються як доля пересічної людини, і тільки літературно освічений глядач сприймає її приховану аналогію з давніми стражданнями його класичного попередника. Саме для такого глядача крізь сині джинси від самого початку видніють синій фрак і жовтий жилет, а рясно оплакана доля Вертера просвічує крізь нову історію індивіда, який повернувся до свого суспільства плечима, щоб у самотності та свободі знайти свій світ, або, коли звернутися до жаргону, просто *вийти*, якщо скористатися цією значущою метафорою, яка так влучно виражає протест проти конформізму і спланованості суспільства, що котиться усталеними рейками в ілюзорній довершеності[2]. Аналогія є і в єдиній деталі, яку неважко впізнати: благенькій хижці «колонії «Рай II» замість «райської країни» коло Вецлара[3], бо саме тут геній, який відчуває себе невизнаним, береться до аматорського малювання і знаходить свою розраду в книжці — байдуже, в Селінджері або Гомері, і тут він зустрічається з Чарлі, що, працюючи вихователькою в садку, завжди, як і Лота, серед купки дітей, з'являються ревнощі до її нареченого, що в чесності та вірності обов'язку нічим не поступається розумному Альберту, потім герой знову «заходить» і поринає в суспільну діяльність, що в робітничій бригад на будівництві не більше сприяє примиренню з суспільством, як і Вертерів епізод із посланником, обійми, перед якими він довго вагався, обійми, щоправда, не під впливом Оссіана, зате серед оссіанівського краєвиду під час прогулянки на моторному човні, й трагічний кінець, із яким настає й руйнування ідилії — чи то через повінь у Гете, чи то через бульдозер у Пленцдорфа, — а зрештою «чуття свободи... що може покинути свою в'язницю, коли захоче»[4], проте новий Вертер покидає її не цілком добровільно, а через нещасний випадок на будівництві. Але через відчай із приводу невдачі з пістолетом-фарборозпилювачем цей нещасний випадок досить близько підступає до самогубства: «Цю невдачу я б так і так не пережив. Я був, хай там як, уже так далеко, що зрозумів старого Вертера, коли він не міг уже далі» (с. 147).

---

[1] У подальшій розповіді я спираюся почасти на інтерпретацію у вид.: *F. Waiblinger.* Die "Werter"-Zitate in Plenzdorfs "Die neuen Leiden des jungen W." // Poetica. — T. 8. — 1976. — С. 71—88. Згодом я дізнався й про вид.: *P. Wapnewski.* Zweihundert Jahre Werthers Leiden // Merkur. — 1975. — С. 530 seq., інтерпретація цього автора може збагатити наш погляд на цитати, якими скористався Пленцдорф.

[2] Пор. у Пленцдорфа: «Я одразу виходжу, коли хтось заявляє: «Мітенберг, це, мабуть, уже світ». І цей братчик виходить теж» (с. 41—42).

[3] Пор.: *Гете.* «Вертер», лист від 4 травня 1771 р.

[4] Ibid., лист від 22 травня.

У цьому останньому висловленні стає очевидним пройдений шлях сприйняття, яке Едгар Вібо змінив на протилежне. Адже його перший коментар про самогубство — слова «Пустив собі юшку» (с. 36) — не менш гострі, ніж коментар із приводу любовних страждань Вертера: «Якби він не був повним ідіотом, то бачив би, що вона, та Шарлота, тільки й чекала, щоб він учинив так» (ibid.). Він не може уявити собі, що «хтось може отак говорити» (с. 37), й вихваляє натомість свого Селінджера: «Ось де справжнє, люди!» Отак не по-справжньому й незбагненно знайдений текст Ґете після цього, мабуть, назавжди зник би в туалеті, якби Едгар не задумав жарт: вибрати незрозумілі місця тексту, а потім із допомогою магнітофона вистрелювати ними в приятеля, а зрештою і в інших осіб. Геніальний здогад Пленцдорфа — тримати ґетевський Вертерів пістолет, що змінив свою функцію на протилежну, коло лоба сучасного суспільства — становить безприкладний процес деміфізації начебто позачасової сучасності класики. Між горизонтом нашого теперішнього сприйняття і горизонтом літературних сподівань перших читачів «Вертера» Ґете лежить відстань між двома історичними світами, яку вже годі гармонізувати, і цього годі не помітити в реакції нового Вертера і його сучасників. Для них ота вже згадувана класична мова стала такою дивною і лиховісною, наче текст із невідомим кодом. Та якщо для всіх інших осіб лишається тільки відчуженість, для аутсайдера Едґара початковий жарт мало-помалу стає «моторошним» (с. 9), бо виділена цитата невдовзі несподівано починає набувати сенсу і стосуватися його самого. В процитованій класиці новий Вертер з'ясовує, що застаріла любовна історія *«старого Вертера»* може пояснити йому не тільки страждання від сучасного суспільства, а й спершу незрозуміле для нього почуття до Чарлі, цієї нової Лоти.

Суспільний і приватний досвід нового Вертера всупереч усім сподіванням дає змогу минулому знову стати актуальним: взірець класичних любовних страждань вивільняє почуття, які спершу були не висловлені, й начебто застарілі страждання у вузькому колі обов'язків буржуазного життя проливають дивовижне світло на відносини соціалістичного суспільства. Процес цього поступового ототожнення з класичним Вертером заслуговує докладнішого розгляду, ніж я можу собі тут дозволити[1]. На рівні приватного досвіду інверсія виявляється передусім у тому, що представник сучасного покоління синіх джинсів прагне нашвидку розібратися зі своїми почуттями («Я коротко проаналізував себе і з'ясував...» — раз по раз лунає пуста фраза Едґара)[2], і то там, де представник класичного внутрішнього світу признається в незумовленості своїх почуттів. Але невдовзі, на свій превеликий подив, Едґар відступає від успішної схеми своїх дотеперішніх здобутків: «Вперше я хотів почекати з цим» (с. 54), зауважує він, коли не скористався сприятливою нагодою намалювати силует Чарлі. Літературний взірець, що визначає його дії ще неусвідом-

---

[1] Тут можна вказати на вид.: *F. Waiblinger* (див. прим. 1, с. 569).

[2] Пор.: *Plenzdorf.* — С. 54: «Я був недалеко від того, щоб спробувати все. Але я коротко проаналізував себе і з'ясував, що я зовсім не хочу всього. Я маю на увазі: я вже хотів, просто не відразу. Люди, я не знаю, чи хто розуміє мене. Вперше я хотів почекати з цим». Див. далі с. 31, 84, 118, 134.

лено, дедалі більшою мірою проникає в його свідомість, коли для свого приятеля Вілі він записує на магнітофон коментар на свою любовну пригоду і коли інтерпретує собі стосунки втрьох, наприклад, якби Чарлі дозволила йому взяти себе за другу руку: «Я вже майже не знаю. Слід одразу подумати про старого Вертера. Він знав відповідь» (с. 78), або коли пригадує поцілунок Чарлі: «Її обличчя пахло, мов білизна, яку довго відбілювали» (с. 134). Останній приклад навіть суто мовно виходить за стиль Селінджера й показує, як далеко зайшла *"éducation sentimentale"* [«сентиментальна освіта»] Едґара: тепер він навіть без допомоги цитати здатний висловити враження, яке годі було б охарактеризувати американізованим жаргоном[1].

На рівні суспільного досвіду минулі страждання буржуазного Вертера знову-таки всупереч усім сподіванням засвідчують свою високу актуальність для соціалістичного суспільства, в якому живе Едґар Вібо. Класична цитата про Вертерів пістолет із разючою силою зачіпає найвразливіше місце цього суспільства: пафос діяльності й появу разом із ним відчуження робітничого життя. Політично вибуховим для керівництва НДР було те, що під час опитування 77% робітничої молоді ототожнило себе з героєм, що як колишній *«найкращий учень»* на досаду організованому соціалістичному способові життя просто вийшов[2], але роздратування неминуче посилилось, коли виявилося, що за цим відкиданням стоїть щось більше, ніж просто втеча в існування хіпі. Наступна цитата з «Вертера» Ґете, якою новий герой Пленцдорфа спершу борониться від закиду Чарлі, мовляв, він уникає належної праці, а потім від інспекторів, які прийшли перевіряти його робітничу бриґаду, звинувачує щось доти мало зрозуміле й невисловлене, а саме: стан відчуження, з яким усі мовчки змирилися: «Люди скрізь однакові. Більшість їх майже весь час працює, щоб прожити, а як залишається вільна хвилинка, то вони її так бояться, що беруться за все, аби її швидше згаяти» (с. 56). Ця цитата з «Вертера», належна класичному авторові начебто мертвої епохи буржуазного індивідуалізму, несподівано виявляється вкрай актуальною і діє — захищена і своєю минувшиною, і своїм фіктивним характером — саме завдяки своїй начебто безневинності — як вибухова й критична до суспільства криптограма[3]. Критика, яка 1774 р., за героїчної доби зародження буржуазного суспільства, разом із Ґете назвала високу ціну поділу праці, раціоналізму і аскетизму, характерних для буржуазного способу життя, через двісті років — наче ці слова були щойно сказані — вдарила по соціалістичному суспільству, що прийшло на зміну буржуазному, і спростувала його претензію, мовляв, із буржуазними відносинами воно водночас остаточно скасувало й відчуження праці. Якщо Едґар Вібо, цей новий Вертер наших днів, завдяки привласненню класичного Вертера прийшов до самого себе, то внаслідок протилежної іронії сама ідентичність нового суспільства була поставлена під сумнів, і то через класичну спадщину, на яку воно претендувало і яка викрила його внутрішні суперечності.

---

[1] Ф. Вайблінґер слушно інтерпретував цей епізод як кульмінацію процесу дедалі більшого ототожнення з Вертером (див. прим. 1, с. 569. — С. 84).

[2] Про дискусію навколо Пленцдорфа в НДР див. ще документи у вид.: *K. Hotz.* Goethes "Werther" als Modell für kritisches Lesen. — Stuttgart, 1974; *F. Waiblinger.* — С. 71—78.

[3] *F. Waiblinger.* Ibid. — С. 12; *F. J. Raddatz* // Merkur. — 1973. — № 12.

На цьому місці розгляд матеріалу знову повертає нас до питання, поставленого на початку. Перед тим, хто вже не задовольняється прекрасним Платоновим уявленням про позачасову сучасність класичного мистецтва як відповіддю на запитання, що минула література може означати для сучасного сприйняття, неперекручене історичне життя мистецтва розкривається як багата панорама поетичного процесу повторного привласнення минувшини. Контури цих можливостей можна охарактеризувати на основі різних способів, якими літературу канонізують як класику, а потім, перед лицем нового модерну, деканонізують як класичний розв'язок. У цьому процесі неперервного формування і зміни літературної традиції навіть середньовічний сюжет про Фауста може стати омолодженим, коли такий поет, як Поль Валері, пише «Антифауста», щоб показати, які передумови теодицеї Ґете застаріли внаслідок технічного й наукового розвитку XIX ст., а водночас щоб по-своєму розв'язати оновлене в творі Ґете запитання про можливість поєднати щастя і пізнання. Або ж можна бознаколишній міф про Амфітріона перевершити варіантом «38» і знову розкрити його сучасним інтересам, коли за роботу береться такий письменник, як Жан Жироду, що людську пару, в традиції завжди приречену на програш, підніс як "couple parfait" [«досконале подружжя»] всупереч усім трансцендентним претензіям до символу людського щастя.

Якщо до такого дальшого програвання минувшини підступити з допомогою герменевтичної логіки запитання і відповіді, то приклади з німецької літературної сцени свідчать про застосування герменевтичного принципу діалектичного опосередкування історичного горизонту. І для нової «Марії Стюарт», і для нового «Вертера» характерним є те, що вони в самому драматичному процесі руйнують ілюзію, ніби класичний твір сам по собі може подолати часову відстань. Тут від слухача вимагають спершу усвідомити собі всю чужість минувшини, перше ніж постає питання про її нове привласнення. В осучасненні притлумленої ідеалізаційною традицією сцени на ешафоті або в експерименті, коли поважний текст Ґете читають без попереднього історичного розуміння як анонімний продукт сучасності, має й повинно виявитися, чи класика зберігає сприйняття, які можуть тепер знову зробити її сучасною для нас. Про можливість ствердної відповіді на це останнє запитання вирішує в найвищій інстанції не тільки діалог на вершинному рівні автора, а не меншою мірою й "consensus omnium" [«згода всіх»] на рівні естетичного сприйняття. До цього нас мають підвести два добрі докази: поетологічний, який стверджує, що минуле в традиції літератури не може знову стати сучасним без опосередкувальної інстанції публіки, і герменевтичний доказ, що всякого розуміння досягають передусім через опір і згоду іншого.

Г. Поетичний текст у зміні горизонту читання (вірш Бодлера «Сплін II»)

1. Увиразнення різних горизонтів читання як герменевтична проблема

Наступна розвідка має характер експерименту. Треба спробувати під час трьох етапів інтерпретації методично виділити, що саме звичайно лишається нез'ясованим і у філологічній практиці пояснення, і в практиці пояснення, яка спирається на аналіз тексту. Якщо в ході інтерпретації одразу змішуються розуміння та інтерпретація, безпосереднє сприйняття і рефлексивне тлумачення літературного тексту, то нам треба тут відокремити горизонт першого читання, визначеного естетичним сприйняттям, від горизонту другого читання, визначеного ретроспективним тлумаченням. До цього слід додати ще й третє, історичне читання, що починається під час реконструкції горизонту сподівань, на який виходить вірш із появою «Квітів зла», а потім простежити історію його рецепції, або «читання», аж до останнього читання, належного вже авторові статті.

Зазначені вище три етапи моєї інтерпретації — аж ніяк не методична новація. Вони спираються на теорію, що герменевтичний процес слід розуміти як єдність трьох моментів: розуміння (*intelligere*), пояснення (*interpretare*) і застосування (*applicare*). Заслуга знову висвітлити значення цієї троїстої єдності герменевтичного процесу належить Г.-Ґ. Гадамеру[1]. Відтоді, застосована більшою чи меншою мірою однобічно, вона визначала всяке тлумачення тексту, була експліцитно сформульована в поясненні пієтичної герменевтики як учення про три *subtilitates* [витончені способи], але з перемогою історичного та позитивістського наукового ідеалу втратила довіру, а під час оновлення і теологічної, і юридичної герменевтики знову опинилася в осередку побудови теорії. Очевидне відставання літературної герменевтики можна пояснити тим, що тут герменевтичний процес зведено тільки до пояснення і не створено жодної теорії розуміння для тексту естетичного характеру, а питання про «застосування» критика відкинула як ненаукове. Тому пропозиція Гадамера «по-новому визначити гуманітарну герменевтику, відокремивши її від юридичної і теологічної», — це шанс для літературної герменевтики[2]. Їй треба знову поставити питання, чи можна під час інтерпретації поетичного тексту реалізувати герменевтичну єдність усіх трьох моментів.

Саме цій проблемі й підпорядкований мій герменевтичний експеримент: здійснити інтерпретацію вірша, що вже має історію рецепції, в три етапи, які феноменологічно можна описати як три послідовні читання. Поділ на три читання при розкладанні герменевтичного процесу на три етапи неминуче має трохи фіктивний характер. Проте тільки так з'являється можливість герменевтично продемонструвати, який спосіб розуміння, пояснення й застосування має бути притаманним естетичному

---

[1] Див. вище вступ до ч. II; цей написаний 1980 р. текст присвячено 80-й річниці з дня народження Г.-Ґ. Гадамера.

[2] *Gadamer.* — 1960. — С. 294.

характерові тексту. Якщо є самостійна літературна герменевтика, вона повинна, як слушно вимагав П. Шонді, довести своє існування тим, що засновком пояснення в неї має бути сам естетичний характер тексту[1]. Цей засновок годі реалізувати з допомогою процесу тільки традиційної стилістики (у значенні *"critique des beautés"* [«критики краси»] Лео Шпітцера), лінгвістичної поетики і *"analyse textuelle"*. Якщо в готовій тканині тексту, в замкненому цілому його структури можна вирізнити наповнену значенням мовну функцію або естетичну еквівалентність, для цього завжди потрібне певне попереднє розуміння. А те, що в тексті можна зрозуміти попередньо, завдяки його естетичному характерові, походить від процесуального впливу тексту, тож його годі виснувати безпосередньо, а можна докладно збагнути тільки на основі опису готової структури тексту як «артефакту», крім того, зрозуміти і його «верстви» та естетичну еквівалентність. Опис структури тексту сьогодні можна і слід — як свідчить дискусія між Романом Якобсоном, Клодом Леві-Стросом і Мікаелем Рифатером[2] — герменевтично заснувати на аналізі процесу рецепції. Поетичний текст розкриється в своїй естетичній функції тільки тоді, коли поетичну структуру, сприйняту як знаки в готовому естетичному об'єкті, можна знову перевести з об'єктивації опису в процес сприйняття тексту, що дасть читачеві змогу взяти участь у генезі естетичного об'єкта. Поіншому сказано у формулі, якою Мікаель Рифатер 1962 р. описав поворот від опису структури до аналізу рецепції поетичного тексту: текст, що його структурна поетика описує як кінцевий пункт і суму реалізованого в ньому засобу, слід відтепер розглядати за вихідний пункт його естетичного впливу, а цей вплив слід вивчати на основі послідовності рецептивних даних, які керують процесом естетичного сприйняття і таким чином обмежують і сваволю начебто тільки суб'єктивного читання[3].

З початком експерименту я зайшов в одному напрямі далі за Рифатера, що недавно продовжив свою структурну стилістику в *"Semiotics of Poetry"* («Семіотиці поезії», 1978 р.), де він більше переймається рецептивними даними і «правилами актуалізації», ніж естетичною діяльністю читача, що сприймає[4]. Натомість я спробую розкласти цю діяльність на герменевтичні акти розуміння і пояснення, відокремивши рефлексивне пояснення як фазу другого читання від безпосереднього розуміння в ес-

---

[1] Szondi. — 1975. — С. 13.

[2] Р. Познер робить звідси висновок: «Очевидна річ, завдяки простій дескрипції написаного тексту не можна визначити ані просодії, ані семантики вірша, вже не кажучи про естетичний код вірша, який послуговується саме цим рівнем тексту. Просодичні знаки можна правильно розставити тільки тоді, коли виходити з їхньої акустичної реалізації, і так само й семантику можна адекватно описати тільки тоді. коли виходити з тексту, вже цілком сприйнятого і зрозумілого». Див.: *R. Posner*. Strukturalismus in der Gedichtinterpretation // Sprache in technischen Zeitalter. — Т. 29. — 1969. — С. 27—58, надто с. 47.

[3] Див.: *Riffaterre*. — 1971. — С. 307 seq.; пор.: *Riffaterre*. The Reader's Perception of Narrative // Interpretation of Narrative.— Toronto, 1978.

[4] Ibid. — С. 29: "Instead of only looking for rules regulating narrative structures, I propose that we look for rules regulating actualization of such structures in the text, that is, regulating the very performance of literature as communication" [«Замість шукати лише правил, які регулюють наративні структури, я пропоную шукати правил, які регулюють актуалізацію таких структур у тексті, тобто регулюють саму діяльність літератури як комунікації»]; про його "reader-perception modes" [«способи читацького сприйняття»] див.: *Riffaterre*. — 1978. — С. 115 seq.

тетичному сприйнятті як фази першого читання. До цього мене змушує моє прагнення виразно й демонстративно постулювати естетичний характер поетичного тексту як засновок його інтерпретації. Щоб побачити, що саме завдяки своєму естетичному характерові текст дає нам змогу попередньо сприйняти і зрозуміти, аналіз повинен не тільки починатися з питання про значення одиничного в реалізованій формі цілого, а й дотримуватися ще відкритого значення в процесі сприйняття, яке показує читачеві текст як «партитуру». Опосередкування естетичного характеру, притаманного поетичному тексту, на відміну від теологічного, юридичного або філософського, має дотримуватися орієнтації, визначеної для естетичного сприйняття будовою тексту, суґестією ритму, поступовою реалізацією форми.

Естетичне розуміння поетичного тексту передусім спрямоване на процес сприйняття, а отже, пов'язане герменевтично з горизонтом сподівань першого читання, що часто — для історично далеких текстів, а інколи й для темної лірики — тільки завдяки багаторазовому читанню може постати в когерентності своєї форми і в повноті значення. З горизонтом сподівань першого, тобто сприймального читання лишається пов'язаним і експліцитне пояснення під час другого і кожного подальшого читання, коли інтерпретатор прагне конкретизувати зі значеннєвого горизонту даного тексту певний вузол значення, а не хоче, скажімо, скористатися дозволом алегорії переставляти значення тексту в якийсь чужий контекст, тобто надавати йому значення, яке виходить за межі значеннєвого горизонту тексту, а отже, і його інтенційності. Передумовою пояснення поетичного тексту завжди є його естетичне сприйняття як його попереднє розуміння; воно повинно лише конкретизувати значення, які поставали як можливі або могли поставати як можливі перед інтерпретатором на горизонті його попереднього читання.

Тому слова Ґадамера: «Зрозуміти означає зрозуміти щось як відповідь» з огляду на поетичний текст слід обмежити. Вони можуть стосуватися тут лише вторинного акту *пояснювального* розуміння, бо ж він конкретизує певне значення як відповідь на запитання, а не первинного акту *сприймального* розуміння, що його запроваджує й конституює естетичне сприйняття поетичного тексту. Звичайно, естетичне сприйняття теж уже пов'язане з розумінням. Адже поетичний текст як естетичний об'єкт уможливлює певною мірою, на відміну від повсякденного сприйняття, яке підлягає нормуванню, водночас комплексний і виразний спосіб сприйняття, спроможний оновити в естетичній насолоді пізнавальне бачення або видюще впізнавання (*aisthesis*)[1]. Але ця діяльність естезису, яка

[1] Тут триетапний процес літературної герменевтики конкурує з трьома рівнями розуміння картин, яке недавно по-новому визначив М. Імдаль у своїй критиці E. Panofsky та H. Sedlmayr і пояснив у своїй інтерпретації фресок Джотто з Арени (*M. Imdahl.* — 1980. — С. 84 seq.). Відповідно до цього пояснення на першому етапі сприймальному розумінню поетичного тексту відповідає доіконографічне ототожнення за Панофскі, відповідно й «перше припущенне розуміння» за Зедльмайром, а на другому етапі пояснювальному розумінню відповідає іконографічне ототожнення за Панофскі або «артикуляційне розуміння» за Зедльмайром. Натомість третій ступінь визначений ще неадекватно іконологічним розумінням картини за Панофскі (пізнанням її символічної вартості), а також «фізіогномічним розумінням картини, належним до вищого порядку»,за Зедльмайром («спіраллю розуміння», що повертається до ендотимної основи картини). На цьому рівні — аналогічно до горизонтального опосередкування від реконструктивного до аплікаційного розуміння по-

полягає в розумінні значення, не потребує одразу пояснення і тому не конче має характер відповіді на імпліцитне або експліцитне запитання. Якщо для рецепції поетичного тексту повинно мати значення, що тут — як сформулював сам Гадамер, погодившись із Гусерлем, «в естетичному сприйнятті спонтанно реалізується ейдетична редукція»[1], тож розуміння в акті естетичного сприйняття може не залежати від пояснення, бо саме внаслідок розуміння чогось як відповіді надмір значення поетичного тексту редукують до одного з його можливих висловлень. В ейдетичній редукції естетичного сприйняття рефлексивну редукцію тлумачення, що прагне розуміти текст як відповідь на імпліцитне запитання, спершу зупиняють, але розуміння однаково працює, роблячи читачеві збагненною мову в її віртуальності, а отже й світ у його повноті значення.

Тому відокремлення рефлексивного тлумачення від сприймального розуміння поетичного тексту не є таким штучним, як видається на перший погляд. Воно стає можливим завдяки очевидній структурі горизонту сприйняття під час повторного читання. Кожен читач має досвід, що значення якогось вірша часто розкривається йому тільки тоді, коли він прочитає його вдруге, повернеться від кінця до початку. Тоді сприйняття під час першого читання стає горизонтом другого читання: те, що читач сприйняв на прогресивному горизонті естетичного сприйняття, стає придатним для тематизації на ретроспективному горизонті тлумачення. Якщо додати, що саме пояснення знову може правити за основу застосування, а конкретніше, що текст минувшини був не тільки цікавий нам з огляду на його первісний контекст, а ще й витлумачений, щоб розкрити його можливе значення для теперішньої ситуації, тоді з'ясовується, що троїста єдність розуміння, пояснення і застосування, яка реалізується в герменевтичному процесі, узгоджується з трьома горизонтами — тематичної, тлумачної і мотиваційної релевантності, мінливе співвідношення яких, на думку А. Шютца, визначає конституцію суб'єктивного сприйняття в життєвому світі[2].

При проведенні експерименту з багаторазовим читанням, з допомогою якого слід намагатися тематизувати три акти герменевтичного процесу, я можу перейняти й розвинути далі знання, що їх здобули М. Рифатер, В. Ізер і Ролан Барт в аналізі процесів рецепції. Рифатер аналізував хід рецепції вірша як взаємодію передчуття і корективи, зумовлену еквівалентними категоріями напруги, несподіванки, розчарування, іронії та комізму. Спільним для цих категорій є «надмірна детермінованість», яка кожною коректурою сподівання змушує до уваги й керує таким чином

етичного тексту — інтерпретація картини повинна взаємно опосередкувати «об'єктивне, повторюване бачення і формальне видюще бачення... до споглядання вищого порядку і тотальності значення, що водночас і поєднані з практичним візуальним досвідом, і принципово вищі від нього» (с. 92), а отже, — як «іконічні» в розумінні Імдаля — досягають естетичної очевидності того, що за інших обставин було б безобразним, ця очевидність надає вже збагненій картині унікальності, а сама знову стає нормотворчою.

[1] Принаймні у вид.: *Gadamer*. Philosophie und Literatur // Phänomenologische Forschungen, ред. *W. Orth*. — Т. 11. — С. 41 (де підтверджено і слова Гусерля). Моє обмеження, що розуміння в естетичному сприйнятті., хоч і пов'язане з поясненням, не конче має одразу тематизуватися, стосується праці Wahrheit und Methode. — 1960. — С. 291: «Пояснення — це не акт, який принагідно з'являється після розуміння, бо розуміння — це завжди пояснення, і тому пояснення становить експліцитну форму розуміння».

[2] *A. Schütz*. Das Problem der Relevanz. — Frankfurt, 1971.

ходом рецепції в читача, а отже, надає щоразу більшої однозначності значенню тексту, який треба витлумачити. На підставі свого досвіду я стверджую, що категорії Рифатера придатніші для наративного тексту, ніж для ліричного: читання вірша породжує не так напругу з приводу дальшого розвитку подій, як сподівання того, що я хотів би назвати ліричною послідовністю, — сподівання, що ліричний рух зробить збагненним прихований зв'язок рядка з рядком, а отже, дасть змогу на основі якоїсь оказіональної ситуації по-новому глянути на світ. Новація та впізнавання доповнюють одне одного а ліричному естезисі, тож Рифатерові негативні категорії несподіванки й розчарування можуть відсунути вбік його позитивну категорію задоволеного сподівання, про яку він висловлюється тільки пейоративно, бо вона рівнозначна з ефектом кліше[1].

Зрештою, його модель рецепції вірша передбачає ідеального читача (*"superreader"*), який не тільки устаткований запасом наявних нині літературно-історичних знань, а й повинен бути здатним усвідомлено зареєструвати кожне естетичне враження і пов'язати його зі структурою впливу тексту. Отже, аналіз сприймального розуміння дуже переоцінює тлумачну компетенцію, дарма що Рифатер інтерпретує на відкритому горизонті розвитку та корегування синтагматичної системи. Щоб уникнути цієї дилеми, я не вигадував чогось на кшталт «наївного читача», а сам прибрав роль читача з освітнім горизонтом нашої сучасності. Роль такого історичного читача повинна передбачати, що він має досвід знайомства з лірикою, але його літературно-історична або лінгвістична компетентність попервах має бути невживана, щоб у нього з'явилася здатність принагідно дивуватися прочитаному й виражати цей подив у запитаннях. До цього історичного читача 1979 р. я ще й приставив коментатора з науковою компетентністю, що поглиблено аналізуватиме естетичні враження читача, який розуміє насолоджуючись, і якомога більшою мірою пов'язуватиме їх зі структурою впливу тексту (його коментарі я подаватиму далі курсивом).

Оскільки я ще ніколи не страждав через те, що не став емпіриком, я спокійно припускаю, що мій розв'язок — це ще аж ніяк не модель такого потрібного дослідження емпіричної рецепції. Я можу, мабуть, закинути собі, що як читач я не дуже типовий, а як аналітик — не дуже тямущий у лінгвістиці та семіотиці, але сподіваюся, що нарешті практично перевірю теоретичний постулат про поєднання структурного і семіотичного аналізу з феноменологічною інтерпретацією і герменевтичною рефлексією. При цьому я прагну передусім знайти початок, який потім можна методично розбудовувати далі, щоб виразніше, ніж тепер, відокремити рівні естетичного сприйняття і рефлексивного тлумачення в інтерпретації поетичного тексту. Перший методологічний здобуток може з'явитися вже завдяки тому, що з допомогою відносин запитання і відповіді сигнали тексту відтепер можна буде специфікувати в синтагматичному зв'язку як дані ходу рецепції, які забезпечують послідовність. Апелятивні структури, пропозиції ототожнення і прогалини значення, що їх категоріально охарактеризував Вольфганг Ізер у своїй теорії естетичного впливу[2], в ході рецепції можуть конкретизуватися найпростішим способом як стимули

[1] *Riffaterre.* — 1971. — С. 340.

[2] *Iser.* — 1976.

до конституції значення, коли охарактеризувати чинники впливу поетичного тексту як сподівання й перетворити їх у запитання, які текст у таких місцях породжує, лишає відкритими або відповідає на них. Якщо Ізер в *акті читання* — на відміну від Рифатера, що розглядав процес рецепції й хоч-не-хоч однозначно інтерпретував його на основі домінантної категорії надмірної детермінованості, — знову наголосив на естетичному характері художнього тексту на основі домінантної категорії невизначеності (й можливості визначати далі), то мені лишилося охарактеризувати хід рецепції в першому сприймальному читанні як сприйняття дедалі більшої естетично накинутої очевидності, що як наперед даний горизонт другого, тлумачного читання водночас розкриває і обмежує простір можливої конкретизації.

На підставі сказаного вище зміну горизонту між першим і другим читанням можна охарактеризувати наступним чином. Читач, що рядок за рядком сприймав та пояснював собі партитуру тексту і в постійному передчутті зрештою дійшов від окремого до можливого цілого форми і значення, матиме реалізовану форму вірша, та аж ніяк не його реалізоване значення, вже не кажучи про «весь його сенс». Той, хто визнає герменевтичний засновок, що значеннєву цілість ліричного твору треба розуміти не як субстанцію, не як дане наперед значення, яке перебуває за межами часу, а як значення, яке треба з'ясувати, сподівається від читача погляду, що він в акті тлумачного розуміння зможе конкретизувати радше одне серед інших можливих значень вірша, але важливість цього значення для нього не повинна відкидати можливості заперечувати його з боку інших значень. Тепер читач, ідучи від уже реалізованої форми, ретроспективно шукатиме та утверджуватиме ще не реалізоване значення, завдяки новому читанню йтиме від кінця до початку, від цілого до одиничного. Про те, що спершу опиралося розумінню, свідчить відкрите запитання, яке лишилося після першого читання. Від його розв'язку слід сподіватися, що завдяки праці інтерпретації з окремих і в різних аспектах ще не визначених елементів значення на рівні значення теж можна буде утвердити не менш реалізоване ціле, ніж на рівні форми. Цієї повноти значення можна досягти тільки через побудову вибраної перспективи, а не через начебто об'єктивний опис, і це твердження цілком узгоджується з герменевтичним засновком частковості; коли є повнота значення, постає запитання про історичний горизонт, що зумовив генезу і вплив твору і зновутаки обмежив тлумачення, яке дає сучасний читач. Опосередкування цього горизонту якраз і становить завдання третього, історичного читання.

Цей третій крок, оскільки він пов'язаний з інтерпретацією твору на основі часу його створення і його походження, найближчий до історико-філологічної герменевтики. Але в цій герменевтиці історичне реконструктивне читання відповідно до традиції є першим кроком, який пов'язує історизм із вимогою, що інтерпретатор повинен дивитися від себе й від своєї позиції, щоб мати змогу сприйняти «об'єктивне значення» тексту в чистому вигляді. Під чарами цього наукового ідеалу, чия об'єктивістична ілюзія нині стала зрозуміла майже кожному, герменевтика класичної і нової філології прагнула попередньо впорядкувати історичне розуміння задля естетичного вшанування (яке взагалі рідко намагалися коли-небудь здійснити). Таким чином вона недобачала, що естетичний характер тексту як герменевтичний міст, у якому відмовлено іншим дисциплінам, уза-

галі вможливлює історичне розуміння мистецтва понад відстанню часу, і тому як герменевтичний засновок його треба ввести в процес інтерпретації. І навпаки, естетичне розуміння і тлумачення залежать від контрольної функції історичного реконструктивного читання. Воно перешкоджає наївному уподібненню тексту минувшини сучасним упередженням і сподіванням певного значення і дає змогу завдяки виразному відокремленню минулого горизонту від теперішнього зробити поетичний текст очевидним у його відмінності. З'ясування «іншості», далекості, притаманної літературному творові в його теперішності, вимагає реконструктивного читання, яке можна починати з пошуків — здебільшого не виразних — запитань, на які тест свого часу був відповіддю. Інтерпретація літературного тексту як відповіді повинна містити обидва елементи: і його відповідь на сподівання формального мистецтва, які визначали літературну традицію перед його появою, і його відповідь на значущі питання, які могли поставати в історичному життєвому світі його перших читачів. А втім, реконструкція початкового горизонту сподівань знову скочується до історизму, коли історичне пояснення вже не здатне посприяти перетворенню питання «Що сказав текст?» у питання «Що каже мені текст і що я кажу текстові». Якщо літературна герменевтика, як і теологічна та юридична, має від розуміння дійти через тлумачення до застосування, воно тут, хоча, звісно, не зводиться до практичних дій, але все-таки може виконувати не менш легітимне завдання: припасовувати в процесі літературної комунікації з минувшиною горизонт власного сприйняття до сприйняття іншого й розширювати цей горизонт.

Наслідком невідокремлення горизонтів може бути те, що довів Ролан Барт на основі аналізу рецепції одного оповідання Едгара По[1]. Сила цього аналізу полягає в доведенні, що структуралістичний опис наративного принципу, що його пояснює текст як варіант наперед даної моделі, може перетворитися в текстуальний аналіз "signifiance" [«значущості»], який дає змогу зрозуміти текст процесуально, як невпинне виробництво значення, а точніше — можливостей значення ("les formes, les codes, selon lesquels des sens sont possibles" [«форм і кодів, відповідно до яких можливі значення»], с. 30). Його слабкість полягає в наївному злитті горизонтів: читання відповідно до інтенції має бути безпосереднім і неісторичним ("nous prendrons le texte tel qu'il est, tel que nous le lisons" [«ми приймаємо текст таким, яким він є, таким, яким ми читаємо його»], с. 32), а отже, дістається "superreader'ові", що використовує всеохопні історичні знання про XIX ст. і в процесі рецепції чудово реєструє місця, на які можуть покликатися культурні та лінгвістичні коди або з якими вони можуть бути асоційовані. Про зв'язок інтерпретації з процесом історичного сприйняття не може бути й мови, бо це сприйняття як "code des actants" [«код виконавця дій»] у поєднанні з "code ou champ symbolique" [«символічним кодом або полем»] і саме може бути тільки кодом серед інших кодів ("code scientifique, rhétorique, chronologique, de la destination" [«кодом науковим, риторичним, хронологічним, кодом призначення»] й т. ін.; с. 51). Тож постає читання, що не є ані історичним, ані естетичним, а є не менш суб'єктивним, ніж імпресіоністичним, але все-таки має заснувати теорію,

[1] *R. Barthes.* Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe // *Cl. Chabrol* (ред.). Sémiotique narrative et textuelle. — Paris, *1973.* — *С. 29—54.*

що кожен окремий текст є плетивом текстів — нескінченною грою нічим не скутої текстуальності в «боротьбі людей і знаків» (с. 30—52)!

Натомість літературна герменевтика, яку Барт цілком невипадково вважав за один з «найзагадковіших» (для нього) кодів, сьогодні, звичайно, вже не переймається інтерпретацією тексту як одкровенням істини, прихованої в ньому (с. 30). Теорії "texte pluriel" [«множинного тексту»] та притаманному їй уявленню про «інтертекстуальність» як необмежене, свавільне виробництво можливостей значення і про не менш довільні інтерпретації вона протиставить гіпотезу, що історично поступова конкретизація значення літературного твору дотримується певної «логіки», яка відображується у створенні та зміні естетичного канону, і що тільки під час зміни горизонту інтерпретації можна взагалі розрізнити довільні і придатні до схвалення консенсусом первісні нормотворчі пояснення. *Fundamentum in re* [«об'єктивною основою»], що підтримує цю гіпотезу, може бути тільки естетичний характер тексту, що як регулятивний принцип уможливлює, що один літературний текст може мати цілу низку інтерпретацій, які під час тлумачення різняться між собою, але з огляду на конкретизоване значення їх усе-таки можна знову поєднати. Тут можна згадати про спробу плюралістичної інтерпретації вірша Аполінера «Дерево». Якщо, з одного боку, видається, ніби дистанція від вірша, яку обирає читач, породжує щоразу інше естетичне сприйняття і ніби кожна визначена конкретизація значення неминуче має нехтувати інші, не менш підходящі, з другого боку, несподівано з'ясовується, що окремі інтерпретації, незважаючи на відмінності між собою, не суперечать одна одній, тож ми доходимо висновку, що навіть цей «плюралістичний текст» на горизонті першого читання може дати сприймальному розумінню цілісну естетичну орієнтацію[1].

Звісно, тут можна зауважити, що сучасний вірш після Бодлера може дати читачеві переконливе свідчення цілості аж ніяк не під час першого читання, а під час повторного і, *mutatis mutandis*, вірш, належний до давнішої традиції або до якоїсь іншої культури, часто розкривається естетичному розумінню взагалі тільки тоді, коли історичне розуміння усуває бар'єри на шляху рецепції і вможливлює естетичне сприйняття тексту, яким доти годі було насолоджуватися. Такої самої думки дотримуюсь і я[2], тож тією зауважою я можу скористатися для останнього уточнення.

Пріоритет естетичного сприйняття в тріаді літературної герменевтики потребує *горизонту*, а не часового пріоритету першого читання; цей горизонт сприймального розуміння взагалі можна відкрити тільки під час повторного читання або з допомогою історичного розуміння. Естетичне сприйняття — аж ніяк не універсальний код, що має позачасове значення, а, як і всякий естетичний досвід, тісно пов'язане з історичним досвідом.

---

[1] Див.: Poetik und Hermeneutik. — II. — С. 461—484, надто с. 473 і 480: «Для конкретної орієнтації і для судження про якість вірша не досить назвати принцип його структури і описати поетичну техніку Аполінера. Низка двозначностей — це ще не ціле, яке несамохіть змушує себе визнати. Коли це ціле на основі техніки, якою його створено, спонукає до щоразу нового тлумачення, це тлумачення не є ані довільним у деталях, ані вільним від основної орієнтації, накинутої силоміць побудовою тексту. Перше читання засвідчує цю переконливу цілість внаслідок сугестії ритму. Інтерпретація змушена йти в те середовище, де перебуває вірш» (*D. Henrich*).

[2] Див.: *Jauß*. — 1977b, надто с. 10 seq.

Тому естетичний характер поетичних текстів західної традиції при інтерпретації текстів інших культур може мати тільки евристичне значення. Факт, що саме естетичне сприйняття підлягає історичним змінам, літературна інтерпретація змушена надолужувати трьома етапами герменевтичного процесу. Завдяки цьому вона здобуває шанс розширити понад естетичним розумінням історичне пізнання, а завдяки непримусовому застосуванню — сформувати, можливо, корективу до інших застосувань, підпорядкованих ситуативному тискові та притаманній діяльності необхідності вирішувати.

2. Проґресивний горизонт естетичного сприйняття (герменевтична реконструкція першого читання)

Spleen
J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.

Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, de billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveaux roulés dans des quittances.
cache moins de secrets que mon triste cerveau.
C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.
— Je suis un cimetière abhorré de la lune,
Où, comme des remords, se traînent de longs vers
Qui s'acharnent toujours sur mes morts les plus chers.
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées,
Où gît tout un fouillis de modes surannées,
Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher,
Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché.

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées,
Quand sous les lourds flocons des neigeuses années
L'ennui, fruit de la morne incuriosité,
Prend les proportions de l'immortalité.
— Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux!
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante q'aux rayons du soleil qui se couche*.

---

* Не знаю, скільки я прожив тисячоліть.
Велика шафа, сейф, закований у мідь,
Де зберігаються листи, записки, справи,
Загорнуте в папір волосся кучеряве,
Все ж менше відає за мене таємниць.
Я — піраміда, склеп, могила ста гробниць,

«Сплін»: вірш, що повідомляє про себе такою назвою, ставить перед сучасним читачем перше запитання: що означає «сплін» і що може означати це слово саме як назва вірша? Чи воно натякає тільки на стан душі, скажімо, на смуток, а чи й на дивакуватість індивіда? Чи тут хтось говорить про себе, про світ, також і про наш світ, а чи тільки про свій?

Для читача нашої сучасності назва «Сплін» розкриває горизонт відкритого, далі ще не визначеного сподівання, а отже, й затримку зі з'ясуванням значення слова, яке стане зрозумілим тільки через читання вірша. Адже слово «сплін» у сучасному німецькому слововжитку (а також і в французькому) скотилося до тривіального значення «примхи», «ідеї-фікс» і тому навряд чи дає змогу здогадатись, яка особлива аура могла огорнути індивіда, який виставляє свій сплін перед навколишніми людьми як позицію провокаційного прагнення бути іншим. Це слово, сприйняте як архаїзм, який може спонукати забути його первісне значення, для освіченого читача ще може мати конотацію смутку (так перекладав Стефан Ґеорґе) або дивакуватості — усвідомлено зайнятої позиції, щоб відійти від природних властивостей індивіда. Пересічний читач під спліном у своїх ближніх може розуміти навряд чи щось більше за примху поведінки, яка, зрештою, безневинна, не шкодить іншим і може виражатися в ідеї-фікс, що в ураженої особи виражає її ставлення до світу вочевидь у формі якоїсь манії. Це буденне значення знову повиває таємницею розміщення слова в назві вірша, і то завдяки заснованому всією лірикою сподіванню, що повсякденне та оказіональне в середовищі поезії може набувати якогось нового, глибшого значення або ж повертати якесь давнє, забуте значення.

"J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans" (в. 1) : у просторі сподівання, який розкриває слово «сплін» як назва вірша, промовляє голос якогось невідомого Я. Воно називає себе вже з першого слова й визначає першим рядком тон, який приголомшує надмірною претензією «мати більше спогадів, ніж їх могло б охопити життя тривалістю тисяча років». І послідовність слів, і ритм цього запропонованого як преамбула першого рядка зміцнюють загальне враження, що тут згаданий простір спогадів

Я — цвинтар, що його зненавиділи зорі,
До черви тягнуться, до їдла надто скорі,
Де найдорожчого для мене мертвяка
Зжирає хробаччя вертлива й ворухка.
Я — будуар старий, де перев'яли ружі,
Де повно давніх мод, що до всього байдужі,
Де блідного Буше пастушки й пастухи
З флакончиків сухих вдихають ще духи.

Ідуть кульгаві дні, вповільнюючи кроки,
Снігами вічними лежать незрушні роки,
Плоди байдужості жахної — туга й нудь
Уже до розмірів безсмертності ростуть.
Жива матеріє, мій духу, ти однині —
Граніт, оточений похмурістю пустині,
В Сахарі приспаний, де ні душі нема,
Забутий Сфінкс, чий вид проймає лють німа,
Що гнівно дивиться в пісків лице безкрає,
І тільки в променях призахідних співає

(переклад Д. Павличка).

тягнеться в неозорість. Порівняльний зворот «більше спогадів, ніж» завершений у другій половині рядка несподівано високим числом «тисяча», але саме цю сповнену значення величину (з конотацією «тисячолітнього царства») ще при називанні завдяки попереднім словам "plus de" розтягнено в безкінечність. Коли читати як рядок вірша, тут мають стояти наступні наголоси: *"J'ai plus de s̄ouvenīrs que sī j'avais mīlle ans"*[1], а отже, є ритм, що в першій половині рядка завдяки послідовному (псевдоямбічному) чергуванню сильно і слабко наголошених складів справляє гармонійне враження, а в другій половині рядка завдяки одразу чотирьом ненаголошеним складам немов відходить від головного тону, але враження ритму лишається тривким. *Акценти на таких «сильних словах», як* souvenirs, mille, ans, *можуть бути доповнені вторинними акцентами: в першій половині рядка на* plus *в другому складі (щоб перекрити велику відстань до 6-го складу з головним акцентом), а можливо, ще й на 4-му складі. Натомість у другій половині рядка перші чотири склади з граматичних причин навряд чи можуть отримати акцент і тому на два останні слова, виділені чотирма ненаголошеними складами, припадає особлива вага.*

Відлуння виділеного головним акцентом ī в слові *souvenīrs*, що ще більш увиразнює цезуру в середині рядка, читач навряд чи може не відчути в слові *mīlle*, тож повторюваний голосний робить іще відчутнішим стирання меж спогадів на числі тисяча і «більш як тисяча», а водночас і перехід гармонії першої половини рядка в диспропорцію другої. *Симетрія і асиметрія в першому рядку дивним чином обмежені. Симетричну будову класичних олександрійських віршів Бодлер приховав цезурою в середині рядка, що метрично є точкою рівноваги обох половин рядка, а композиційно розкрив її в асиметрію незмірного: семантичному перебільшенню* mīlle ans *внаслідок* plus de *в першій половині рядка відповідає фонетична перевага звуку ī, що підсилює значення, в другій половині рядка (*souvenīrs, *піднесене через кінцеву позицію складу перед цезурою, крім того, ще двічі повторене ī в словах* sī *і* mīlle*), тож гіперболічне число «тисяча», фонетично провіщене як вершина низки звуків і, стає контрапостом до* souvenirs. *До цієї значущої послідовності звуків належить — як можна пересвідчитися, озирнувшись назад, і слово «сплін» (*spleen, *завдяки своєму довгому ī), тож між назвою і першим рядком припущено еквівалентність значення, яка знову спонукає думати про зависле початкове запитання читача і дає змогу по-новому конкретизувати його!*

Та якщо вже перший рядок повідомляє нам щось про сплін Я мовця, то це стан найвищого щастя чи найтяжчих страждань? Він говорить про чуття звільнення чи про розпач, чи це надмір зарозумілості, а чи безмірність горя?

Рядки 2—5: читання наступних рядків припиняється після п'ятого рядка, *яким синтаксично позначена межа між реченнями, і навіть у подальшому читанні межі між реченнями позначені якнайвиразнішим способом в*

[1] Далі я позначатиму: головний акцент (на «сильних словах» або внаслідок афективного акценту) — поставленим знизу значком x, побічний акцент — (x), алітерацію, або повторення звуків — поставленою зверху рискою, отже, в першому рядку: *"J'ai plus de s̄ouvenīrs que sī j'avais mīlle ans"*.

обох неоднакових строфах вірша. Початок другого рядка: *"Un gros meuble à tiroirs..."* не має переходу і створює спершу ще непомітну мотивацію напруги, чи опис шафи з її шухлядами, який тягнеться далі ще на три рядки, може мати якийсь зв'язок, і який саме, з початою в першому рядку і поки що провідною темою спогадів Я мовця. Ця напруга розряджається — немов вибухаючи — наприкінці 5-го рядка надовго затягненим і навряд чи сподіваним порівнянням: *"Cache moins de secrets que mon triste cerveau".*

Напруга, створена структурою побудови цих рядків, знову робить відчутним для естетичного сприйняття важливе сподівання ліричної консистенції. Тут усе діє в граматичному і звуковому поєднанні, щоб виявити в гострому контрасті приголомшливий розв'язок тематичного, утвердженого словами gros meuble *сподівання: знову закладене в порівнянні* moins de secrets que *(за прикладом* plus de *в 1-му рядку) перебільшення, падіння з висоти стилю і речової повноти шафи в прозаїзм медичного фахового терміна* cerveau, *про який уже повідомлено фонетично подвійним рядом алітерацій s і консонантними зв'язками r (*s̄ec̄r̄ets... t̄r̄īs̄te... c̄er̄v̄eau*), і потім одразу немов стається вибух. Про вибуховий вплив римованих слів можна говорити й на семантичному рівні, де з'являється раптовий перехід у тісному поєднанні прикметника та іменника (після поетичного епітету «сумний» сподівалися б «серця» чи «душі», але навряд чи «мозку»!), посилений ще й римою. Коли придивитися до поєднання рим, то завдяки еквівалентності ā з переходом від простих до складних рим (від ā в рядках 1/2 до ās у рядках 3/4) з'являється ефект постійного, увиразненого співзвуччями наростання (від* ans — bilans *до* romances — quittances*), яке потім одразу уриває рима на о в 5-му рядку.*

Порівняння шафи з мозком пропонує читачеві відповідь на його запитання про зв'язок між вступним рядком і наступною групою рядків: чи ота наповнена купою мотлоху стара шафа не є ще й простором спогадів, сумою прожитого часу, а то й просто власністю того Я, яке на початку озирається на незмірну повноту спогадів? Чи не є отой хаотичний стан шафи з її незвіданими таємницями свідченням, як саме оте вражене сплін Я бачить подумки свою повноту спогадів? Може, слово «сплін» як назва вірша й має на увазі цей погляд на німі реліквії минувшини, що стала скам'янілим хаосом? Але такій відповіді суперечить те, що ліричне Я у своєму порівнянні знову підносить себе над тим, із чим порівнюють: «спогади» шафи зберігають менше таємниць, ніж його «сумний мозок», а з безладдям речей у рядках 2—4 воно має особливий зв'язок. Читач, зупинившись на мить, уже навіть під час першого читання може отримати враження, що в безладді шухляд прозаїчні й поетичні речі створюють привабливий контраст і каталог закінчується гротескним образом «пасма кіс у квитанції», одне слово: чи йдеться тут про «гарне безладдя»? Яку воно може мати основу?

Хоча тематична дуга загалом дає змогу симетрично наростати переліку залишків минувшини, невеличка образна єдність формує й симетричний контраст, підтриманий і метричною системою. В усіх рядках регулярна цезура посередині створює симетричні півряди, які дають змогу гармонійно поділити вміст шухляд. Коли ближче придивитися до переліку, ми помічаємо семантичний принцип упорядкування: в гарній

послідовності йдуть упереміш прозаїчні й поетичні речі. У 2-му рядку перелік відкривається «рахунками», за якими далі в 3-му рядку йдуть «вірші й любовні листи». Противагу до них створюють після цезури посередині «акти», з якими в цій самій половині рядка знову-таки контрастують «романси». В наступному рядку процес створення гарної послідовності доходить до контрольної позначки: розміщеність речей поряд переходить у розміщеність одна в одній, бо ж іде «пасмо кіс», загорнене в «квитанцію». Поетичний каталог скинутої в безладді минувшини сягає кульмінації в профанації краси, в гротескному кінцевому стані сентиментальної любові.

"C'est une pyramide, un immense caveau..." (в. 6—7): немов Я мовця тепер саме дає відповідь на імпліцитне запитання, чим тепер має бути його пам'ять, якщо вона не повинна бути тією шафою в порівнянні, тож наступна пара рядків починається з провокаційного признання, яке приголомшує своєю безпосередністю й розбиває розміряний тон перших рядків. Знову починається рух до надміру великого, що не задовольняється образом піраміди і ще більше посилює уявлення про величезну гробницю завдяки дальшому порівнянню: *"Qui contient plus de morts que la fosse commune"*. Послідовність образів, що доводить цей рух до безмірності, навіває ще й другу, контрастну лінію тлумачення: вибірковий рух спогадів вочевидь спромагається хапати тільки мертвих. Він закінчується скам'янілою минувшиною піраміди і купою кісток масового поховання. Але чи оцей розпад спогадів у пам'яті, яка містить тільки мертвих, дає змогу зрозуміти, що може означати «сплін» для ліричного Я?

Провокація поновленого признання полягає не тільки в репризі аподиктичного тону 1-го рядка, а й у прихованому зчепленні нової пари рядків із 5-м рядком. Аналіз може звернути тут увагу на еквівалентність «сильних слів», а також на синтаксично протилежну симетрію між 5-м рядком і рядками 6 та 7. Сильний акцент перед завжди збереженою цезурою посередині і кінцем рядка засновує позиційне упорядкування значень: з одного боку, secrets, pyramide *і* morts, *а з другого —* cerveau, caveau *і* fosse commune. *Між невеличкими таємницями шафи і великими таємницями піраміди, так само як і між маленьким сховком мозку і великим сховком гробниці виникає диспропорція, яка втретє приводить у дію зростання до незмірності (після спогадів у 1-му рядку і залишків у рядках 2—4). Третій член обох рядів значень засвідчує словом* morts *tertium comparationis і веде потім (як перед тим* cerveau *у 5-му рядку супроти рядків 2—4) до падіння з висоти стилю: з* fosse commune *як останнім елементом порівняння для безглуздої пам'яті найразючіше уявлення про негідне місце поховань руйнує ауру, створену пірамідою як піднесеним нагробком. Синтаксичний паралелізм протилежних формул порівняння* moins de *(5-й рядок) і* plus de *(7-й рядок) може виконувати різні функції. Він взаємно підпорядковує* secrets *і* morts, *тож можна запитати себе, чи в отих таємницях пам'яті йдеться про мертвих. Він знову підсилює рух до надмірності завдяки посиленню та збільшенню. І, зрештою, служить для того, що й тут Я у своєму порівнянні знову підноситься над тим, із чим порівнюють. Оскільки це твердження стосується і формули порівняння* plus de *в першому рядку, а водночас і всіх доти згаданих трьох признань, виникає ефект перервного руху.* Ліричне Я щоразу береться до

спроби ідентифікувати себе, пропонуючи одне порівняння за іншим, і потім одразу відмовляється від них. То чи прийде завдяки цьому воно до якогось кінця або принаймні до самого себе?

"Je suis un cimetière abhorré de la lune..." (р. 8—11): тут навряд чи потрібна рисочка як типографічний сигнал, щоб зробити неозорим початок наступної групи рядків. Адже тут, де новий вірш — як перед тим лише на початку вірша — знову починається з «я» як першого слова, признання набуває найвідчуженішої форми: «Я цвинтар, що його лякається місяць». Якщо в низці порівнянь себе з шафою, пірамідою, масовим похованням ще зберігалася відстань спостереження, рух тепер перетворюється в самоідентифікацію, яка зухвало вимагає від читача переступити поріг до нереального і моторошного. Моторошність найсильніше стає відчутною в звуконаслідуванні у слові *abhorré*, яке знову запроваджує вже знайому низку думок про могили. Читач, що, *керуючись паралельними початками речень*, позирає від рядка про цвинтар на перший рядок, може запитати себе, чи може означати зв'язок, який тепер став уже очевидним, що Я, яке в першому рядку нахвалялося володінням незмірною кількістю спогадів, які перейшли тепер у моторошність черепної коробки, є тим самим Я, чи думає, ніби є тим самим, що й у 8-рядку. Чи було б розв'язане таким чином питання, що означає «сплін» для Я мовця?

Синтаксичний паралелізм сильних вступних позицій "J'ai..." *(1-й рядок) і* "Je suis..." *(8-й рядок), що завдяки «Я» як повторюваному суб'єкту відокремлює перше і четверте речення від речень між ними, навряд чи можна недочути або недобачити. Адже синтаксичну відповідність підтримує і звукова еквівалентність: слова* " Je suīs un cīmetīère..." *(8-й рядок) тричі продовжують значущу послідовність звуків і з першого рядка. Рядки 9 і 10, що з образним полем могильної лірики, яка тепер стала для нас уже штампом, опустилися б до тривіального, якби склад or звуконаслідувального моторошного слова* abhōrrē *не відлунював у* remōrds *(9-й рядок) і* mōrts *(10-й рядок), а подвійне значення слова* vers *(«хробаки» або «вірші») не надавало знайомій темі земної марноти гротескної загостреності.*

"Je suis un vieux boudoir..." (в. 11—14): сподівання, що намагання ліричного Я описати стан своєї душі скінчиться після слів «цвинтар спогадів», не справдилося. Неспокій, що і в останньому образі був не цілком притлумлений ("de longs vers qui s'acharnent toujours ", в. 9, 10), знову наростає. Ліричне Я, немов гнане якоюсь незбагненою причиною — розпачем, страхом або якимсь певним, неназваним стражданням? — шукати свою ідентичність у щоразу нових сферах прожитого часу, хапається тепер за простір, що породжує новий прилив спогадів. Це старий будуар, а отже, інтер'єр, який знову спонукає думати про стару шафу, але цьому *зверненому назад порівнянню сприяє ще й далека, але ще чутна внутрішня рима*: "meuble à tiroir / vieux boudoir". Речі знову набувають вигляду гарного безладдя. Але цього разу пропонують не картину випадково навалених нестерпних речей, а зливаються в гармонійний ансамбль елегантної дамської кімнати. *Перше враження тонко настроєної, ще сильніше відчутної після двох дисонантних рядків про цвинтар гармонії походить передусім від впливу двох пар багатих рим, які контрапунктно підтри-*

мують голосний е з головним наголосом у кінцевій римі вісім рядків підряд у навмисне створеній монотонності, яка дозволяє собі делікатну гру з мінімальним відхиленням у чергуванні жіночих (fanēēs / surannēēs) *і чоловічих* (Bouchēr / débouché) *рим. Бодлерове уявлення про поетичну мову, яка має відповідати "immortel besoins de monotonie, de symmétrie et de surprise"*[1]*, навряд чи можна було б пояснити краще, ніж завдяки цьому прикладу!*

Коли придивитися пильніше, гармонія цього гарного безладдя вже занурена в світло занепаду: кожну річ в інтер'єрі супроводить слово занепаду (*roses fanées, modes surannées, pastels plaintifs, pâles Boucher, flacon débouché*), і в їхній самотності (*seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché*, в. 14) робить відчутною порожнечу, якщо не зникнення мешканки (може, однієї з «найдорожчих мертвих», згаданих у 10-му рядку?). Невже й ця нова спроба ліричного Я врятуватися в минувшині знову закінчується марно в пустому світі речей, який розпадається в собі? Алітерація трьох *p* у 13-му рядку, що спадає до *b*, немов іронічно зображує декрещендо (Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher), яке перетворює гру слів, що відбувається між римами *Boucher* і *débouché* в гротеск: ще гармонійне уявлення про останні пахощі з відкоркованого флакона перетворюється зі словом *dé-bouché* в дисонансну конотацію «обезголовленого» художника стилю рококо Буше.

"Rien n'égale en longueur les boiteuses journées..." (в. 15—18); безперехідний початок наступної групи з чотирьох рядків позначений не тільки типографічно як друга велика строфічна єдність, а ще й тим, що тут Я несподівано (обидва попередні речення починалися з «Я») зникає. Голос, який тепер починає промовляти, здається, ніби не бере участі у сприйнятті, яке він спершу змальовує високим ліричним тоном, потім немов дає йому змогу персоніфіковано вийти на сцену, а потім пояснює тоном остаточної докладності. Зі зникненням Я, здається, вже розв'язана й тема спогадів: немає нічого з минувшини, а тільки як постать безкінечної сучасності з «кульгавих днів» і «засніжених років» наперед виступає *ennui* [нудьга]. Ще при першому читанні неминуче впадає у вічі інсценізація її появи: поставлені спереду два рядки, здається, своєю незвичайною фонетичною красою немов відкривають перед очима картину зимового краєвиду і ще не дають змоги здогадатися про те, що назве тільки запізніла згадка про нудьгу: про пронизливу силу «похмурої байдужості», що, приглядаючись до себе, доростає до безкінечної величини (вираженої навіть у цій нечуваній парі рим *incuriosité / immortalité*). Тому тут постає не тільки питання, чи в появі нудьги слід шукати розв'язок значення слова «сплін», а й дальше запитання, що могло б означати, що ця чужа сила вочевидь виринає саме тієї миті й запановує на сцені тепер уже присутнього світу, коли Я вже зійшло з неї й припинило промовляти як суб'єкт.

На початку цієї групи рядків несподівана зміна суб'єкта, висоти тону і відтинку часу спершу немов прихована, а водночас контрастно увиразнена тим, що рядки 15—18 безпосередньо продовжують схему рим попередніх рядків 11—14. Отож обидва катрени з однаковими римами, і то саме на місці розтину поміж двома великими строфічними єдностями

---

[1] Згідно з відомим визначенням у вид.: Projets de Préface (1869/60 р.). — Paris: Pléyade, 1951. — С. 1363.

(в. 2—14, в. 15—25) будують симетричне ціле, що одразу знову поєднує й ставить поряд обидві строфічні групи, і відкриває в звуковій еквівалентності лінії значення, приховані під час першого погляду. Симетрія жіночих рим засновує зв'язок між roses fanées *і* boiteuses journées, *а потім між* modes surannées *і* neugeuses années. *У першому випадку рух опускається від краси розквітлих троянд до негативного сприйняття часу — «кульгавих днів», у другому застарілі моди підносяться до гарної монотонності «років, що мав важкий лапатий сніг». Симетрія чоловічих рим дає змогу сподіватися й бачити, що й другий катрен, як уже й перший (із* Boucher *і* débouché*) запроваджує якесь приховане іронічне значення. Воно виявляється в зміні тону, коли в обох звуконаслідувальних (а також завдяки внутрішній римі точно підібраних прикметників* boiteuses *і* neigeuses*) і таких досконалих рядках гарну монотонність спершу затримує вихід на сцену нудьги (через анжамбеман і синтаксичну інверсію), а потім ідуть два протилежні рядки, які цю появу немов теоретично характеризують і коментують. Нудьгу підносять до персоніфікації, в алегоричній формі описано її походження (*fruit de...*) та її вплив, удавшись до наукових слів, що вже внаслідок тільки своєї багатоскладовості випадають із ліричного ритму. При цьому уявлення про безкінечне наростання нудьги набуває чуттєво-звукової форми завдяки поверненню до завжди наснаженої значенням низки і та в потрійній алітерації звуку п ("p̄rend les p̄rop̄ortīons de l'īmmortalīté"*, в. 18). Іронія закінчується парою вкрай незвичних рим *incuriosité* та *immortalité* і полишає питання, чи зрештою, коли *incuriosité* набуває виміру *immortalité*, то чи не повинно й безсмертя дістатися «похмурій байдужості».

"— Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!.." (в. 19—24): новий початок останньої групи з шести рядків відбувається без ніякого переходу, тому тире як типографічний сиґнал навряд чи потрібне. *Désormais* звертає процес у майбутнє і, здається, надає наступним рядкам характеру пророцтва. Хто здатний промовляти з таким авторитетом, хто отой Ти, до якого звертається ця анонімна інстанція? Чи йдеться тут про звертання до самого себе в патетичній формі Ти, а чи це Ти означає якусь іншу особу? Що означає *matière vivante*? Чи це людина як жива, протиставлена матерії сутність, чи це одна з постатей в іще не пізнаних метаморфозах ліричного суб'єкта, а чи це елемент його фізичної появи, протиставлений Я в його духовній екзистенції? Але оце Ти, що так таємниче з'явилося, здається, й саме одразу знову набуло несподіваних метаморфоз: «жива матерія» перетворилася в «ґраніт» (найтвердіший камінь, твердий, як звук *к*, яким починається анжамбеман 20-го рядка: *qu'un granit*), ґраніт — у давнього сфінкса, який усупереч сподіванням, що він є скам'янілою тишею, починає співати, хоча ніхто його не просить, ніхто вже не знає про нього, і тому вже читачеві припадає розв'язок загадки, про що він у своєму несамовитому гніві (*don't l'humeur farouche ne chante*) може співати? З цією останньою, такою несподіваною зміною ролі ліричного суб'єкта змінюється й зовнішня сцена: на місці обтяженого минувшиною інтер'єру і позимовому похмурого, але ще рідного зовнішнього світу постає страхітлива (*entouré d'une vague épouvante*) нічийна земля (*oublié sur la carte*) пустелі, де тільки сонце — що вже заходить і вочевидь байдуже (хіба слова *qui se couche* не відповідають іронічно на слова *humeur farouche*?) — слухає пісню сфінкса.

Три пари рим варіюють семантичну протилежність matière vivante *таким чином, що суперечність матерії і життя аж до самого кінця зображено всякчас по-новому. За* vivante *іде — через гіатус напівнаголошеного е у слові* vague *до повнонаголошеного é — пейоративне слово* épouvante *для кам'яного страхіття; на слово* brumeux *(«похмурий»), що з конотацією «каламутний» ще може спонукати думати про життєву стихію води, відповідає негативне складене слово* insoucieux. *Сила заперечення загострена в 22-му рядку фонетично через контрастну еквівалентність: чергування і та їn (*Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux*) і подвійне повернення s (*sphinx… insoucieux*) діє так, що римоване слово, знову застосовуючи майже всі звукові елементи* vieux sphinx *(навіть звук œ епітета повторюється в останньому складі!), не тільки семантично заперечує існування давнього сфінкса (сигнал негації їn поглинає звучання слова* sphinx *і ще більше посилюється завдяки морфологічній еквівалентності з префіксом у слові* ignoré*), й немов буквально спростовує його звук за звуком. На синтаксичному рівні паралельно поділені дієприкметникові конструкції рядків 20, 21, 22 23 описують ще й дедалі більший процес матеріалізації matière vivante: низка доконаних дієприкметників —* entouré, assoupi, ignoré, oublié *— дедалі більше відсуває ліричного суб'єкта з життєвої сфери навколишніх людей. І тим дивовижніший ефект повинен справляти перехід у 24-му рядку від доконаного закляклого стану до теперішньої пісні! Завагавшись в анжамбемані після слів* humeur farouche, *дієслово дії дає зрозуміти, що більше вже не сподіваний рух протесту почався, власне, з протиставленого* et. *Попереднє римоване слово* farouche *набуває при цьому переході особливо високої поетичної функції. Як третій і останній представник життя серед римованих слів (після* vivante *і* brumeux*) це слово зі своїм наголошеним голосним, з одного боку, уриває попередній ряд звуків u, що в словах* entoūré — assoūpi — insoūcieux *і, нарешті (в опозиції до початку цього самого рядка)* oūblié *— підтримує процес загрозливої матеріалізації. З другого боку, це останній іронічний момент: оскільки сонце на боці матеріального, позбавленого людей світу байдуже «йде спати», тим часом як сфінкс на боці життя починає свою останню пісню протесту, це протиставлення вкрай художнє. Слова* qui se couche *синтаксично (незвичайне підрядне означальне речення) і ритмічно (асиметричне порушення вже згаданої цезури посередині рядка) виділяються так, що семантичний "coïncidentia oppositorum"* [«збіг протилежностей»] *у парі рим* farouche / qui se couche *немов вибухає.*

3. Ретроспективний горизонт тлумачного розуміння (конституція значення під час другого читання)

"J'ai trouvé la définition du Beau — de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture"[1]. Бодлерове визначення краси через невизначеність, яка лишає

[1] [«Я знайшов визначення краси — своєї краси. Це щось палке і сумне, щось трохи непевне, тож про його долю можна лише здогадуватися»]. *Baudelair.* Fusées. — XVI. — С. 1187.

простір для «припущень» і все-таки обмежена через coincidentia oppositorum *ardent* і *triste*, може відкрити нам другий етап інтерпретації. Перший етап мав крок за кроком іти за естетичним сприйняттям читача, аж поки останній рядок розкрив йому форму вірша, але не конче все його значення. Пошук ще не реалізованого значення вимагає, як ми вже зазначили, повернення від кінця до початку, щоб на основі досягненої цілості форми висвітити ще не визначені деталі, які пояснять низку припущень у тексті й дадуть змогу шукати ще не відоме значення в несуперечливості елементів, із яких воно складається. Припущення і питання, які лишилися відкритими, під час першого читання, можна формально і тематично звести у вірші «Сплін II» до певного знаменника. Сприймальне розуміння наштовхується від однієї групи рядків до наступної на фрагменти ліричної послідовності, на нові початки або переходи *ex abrupto* [раптові], тож головна мотивація попервах видається незрозумілою. Отже, годилося б запитати: чи немає в очевидній розламаності ліричного руху, що виявляється однаковою мірою і в нерегулярних віршових єдностях, і в несподіваних репрезентаціях ліричного суб'єкта, якогось латентного принципу єдності, який можна розпізнати тільки на горизонті другого читання? Якщо таким чином буде реалізоване сподівання на ліричну послідовність, то чи не розв'яжеться таким чином і питання про сенс назви, про ще не пізнане значення, яке *сплін* повинен мати для ліричного Я?

Якщо подивитися на ціле ліричної форми, Бодлерів вірш своєрідний тим, що, з одного боку, зберігає суворі норми олександрійського вірша і віртуозно обіграє їх, а з другого — асиметричними наростаннями і спадами ліричного руху всякчас розбиває симетричний закон будови цієї *par excellence* класичної віршової форми. Коли пригадати про Бодлерове визначення поезії, що «ритмом і римою відповідає на прадавню потребу людей у монотонності, симетрії та несподіванці»[1], несподіванка другого вірша «Сплін» полягає в силі асиметричної тенденції, що дедалі більше утверджується в строфічно-синтаксичних віршових єдностях та у випадах порівнянь і самоототожнень проти гармонізаційної системи вірша, рими й синтаксичного паралелізму, а в кінці, в останній строфі, що йде ніби поперек, зупинилася, немов почувши наказ (*"— Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!"*). Найочевидніше це проступає в нерівномірно збільшеній довжині сьомого речення.

Ліричний рух іде від найменшої (один рядок — 1-й) до найбільшої (шість рядків — рядки 19—24) віршової єдності й немов підноситься синтаксично в цій дузі напруги завдяки подвійному наростанню: за найкоротшим реченням 1-го рядка йде речення на чотири рядки (в. 2—5), потім рух починається знову, цього разу від речення на два рядки (в. 6—7) і потім відповідно до формули прискорення асиметрично наростає: спершу речення на три рядки (в. 8—10), потім на чотири (в. 11—14), потім знову чотири (в. 15—18) і зрештою йде речення на шість рядків (в. 19—24). Саме це асиметричне прискорення не є сталим, після сталого збільшення від двох до трьох і до чотирьох рядків (р. 6—14) чотирирядкове речення повторюється, тож посеред стрімкого зростання асиметрії несподівано виринає симетрична структура з двох чотирирядкових речень, що, крім того, завдяки й однаковості рим гармонійно пов'язані най-

[1] Уже цитоване місце з вид.: Projets de Préface. — С. 1363.

довершенішим чином. І все-таки в ритмі загального руху читач може сприймати їх як перехід прискорення в монотонність, що, здається, росте до незмірності. Цей ефект однаковою мірою зумовлений послідовністю рим четвертого і п'ятого речень, де після *lune* спершу йде пара рим *vers / chers*, потім подвійна рима на *é / ée* монотонно розтягується на вісім заримованих слів. Коли асиметрично нарощуваний загальний рух зрештою зупиняється перед останнім реченням, знову гармонійно почленованим на три пари рим, у цілому ліричної картини підтверджується те, що можна було від початку помітити і в її частині. Вже перші чотири рядки запроваджують завдяки пов'язуванню рим від *ans* — *bilans* до *romances* — *quittances* ефект дедалі швидшого руху, що раптом виявився пронизаним вибуховою прозаїчною римою *cerveau*. Формальний принцип, що як композиційна фігура членує асиметричне наростання і раптове уривання перервного загального ритму вірша, вочевидь відповідає тематичній знахідці першого читання: адже ліричне Я внаслідок порівнювання себе з чимсь усякчас відходить від порівнюваного й починає нову спробу ідентифікації. Придивімося, чи тепер в оцьому пізнаному членуванні можна розкрити й значення слова «сплін», яке, здається, приховане від нас у метаморфозах ліричного Я й у світі речей, на які воно покликається.

Перший рядок завдяки своєму вступному розриву пробуджує сподівання, що спогади становлять єдиний основний принцип усіх створюваних образів і можуть вказати на початок *спліну*, цього найзагадковішого душевного стану. Спершу і справді видається, ніби спосіб і характер появи образів відповідають цьому сподіванню. Проте спогади тут не ведуть ані до щастя віднайденого часу, ані до меланхолійного жалю «вже ніколи». Спогади вочевидь починаються з жесту самозвеличення, що неминуче переходить у розпач, як і різні й щоразу марні спроби ліричного Я віднайти себе в минувшині, але та минувшина постає перед ним як позбавлений глузду світ речей. У цьому процесі й ліричне Я вже не може зберігати свою цілість як суб'єкт, що усвідомлює себе. Про це свідчить передусім дедалі більший зсув граматичної особи суб'єкта і його предикатів: після *j'ai*, тобто Я, що *має* спогади, йде дистанційоване *il* для першого об'єкта, з яким воно порівнює себе, потім іде касування дистанції — *c'est*, бо Я прирівнює піраміду до могили, потім утрата дистанції — *je suis*, конструкція, яка невіддільно пов'язує в Я comparandum і comparatum, і це Я спершу є цвинтарем, а потім будуаром: з *il* персоніфікація, що тепер виходить на сцену як *ennui* в анжамбемані речення з *quand*, немов позбулася дотеперішнього ліричного суб'єкта і водночас урвала перебіг спогадів; коли зникле Я в граматичній особі *tu* зрештою утверджується ще раз, утрата ідентичності стає очевидною в тому, що якась анонімна і незбагненна інстанція завуальовує для Я, яке вже нічого не має і нічим не є, останнє і вже постійне ототожнення з *il* — сфінксом як третьою особою. Тому спогади вже не можна вважати за принцип, який засновує єдність, бо й самі вони коряться якісь темній силі, яка відчужує всі постаті викликаної минувшини, тій самій силі, супроти якої і ліричний суб'єкт не здатний зберегти цілості усвідомлення свого Я, тож вони гинуть одночасно: і спогади, і незалежний суб'єкт. Що було б легшим, ніж оту незбагненну причину, яка спонукає Я шукати свою ідентичність у тепер незмірному просторі спогадів і спонукає все минуле життя, яке Я хотіло б охопити, або одразу хаотично розпадатися, або застигати

мертвою масою, добачити в силі, якій Бодлер, власне, в алегоричній надмірності дає зайняти місце занімілого Я і навіть називає її: *"L'ennui, fruit de la morne incuriosité"*? Якщо *нудьга* і справді могла б розкрити значення *spleen*, яке ми шукаємо, тоді треба одразу й дане їй «визначення» як «плоду похмурої байдужості» сприймати серйозно і спробувати використати його як ключик для пояснення, яке на цьому місці ще не повинно підступати до того, що нам може розповісти етимологія про слова *ennui* і *spleen* у мові Бодлера.

Коли від рядків 15—18 знову подивитися на 1-й рядок, можна збагнути, що *ennui* в цьому самому русі починає входити в незмірність, як на початку й спогади. Вживши слово «входити», я хотів би засумніватися в тому, що й *ennui* спричиняє рух. Але саме це синтаксична структура вірша замовчує: безкінечна присутність, якої ні з чим не порівняти, «кульгавих днів» і *ennui*, що виросла з «засніжених років» до безмірності, внаслідок речення з *quand* перебувають у часовому підпорядкуванні! Може, *ennui*, що спершу ex negativo перетворює в похмуру байдужість зображену красу зимового краєвиду, була тільки одним з численних аспектів дедалі більшого оречевлення, в якому ліричне Я сприймає втрату свого світу? Ще при першому читані ми помічаємо, що нудьга виходить не з минулого, а як постать монотонності з сучасності і створює враження, ніби ця сучасність існує вічно. Адже згадкам про минувшину, якими починається 1-й рядок, бракує аспекту *morne incuriosité*. Навпаки, Я, що почало зі слів: *"J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans"*, саме тому зазнає невдачі у своїх дальших спробах пошуку ідентичності, що його долають спогади, які не можуть стати байдужими для нього, Я лякається, що не може забути їх, і все-таки не здатне віднайти себе в спогадах. Те, що при першому читанні ми могли вважати за жест самозвеличення, виявляється радше страхом перед безмежним, що з'являється з першим порівняльним зворотом (*plus de souvenirs*) і повертається з другим (*moins de secrets*). Переляк, що з'являється знову, коли Я, немов утікаючи, безладно пригадує або звертається до уявлених місць, наче йому десь треба зупинитися в дедалі більшій порожнечі, і все-таки в усьому, на чому воно затримує свою увагу — на шафі, на піраміді, могилі, цвинтарі чи будуарі — воно може сприйняти тільки річ уже мертвого часу — символ невпинного оречевлення, яке робить минуле життя невпізнанним, спрямоване на нього і зрештою стає долею і незалежного суб'єкта.

У цьому поясненні формальна знахідка — композиційна фігура асиметричного наростання і щоразу нового розриву ритмічного руху — збігається з тематичною знахідкою: розірваною неперервністю самосприйняття, що втратило внутрішній спокій, самосприйняття, в якому ліричне Я щоразу марно намагається відбудувати в уяві повалений світ. Таким чином запитання, що може означати *spleen* як сприйняття, властиве ліричному Я, отримує відповідь, яку можна швидко й назвати. *Spleen* може відтепер набирати значення невисловленого страху — страху перед світом[1], що як принцип, який засновує єдність, здатний пояснити — і як

[1] Під страхом перед світом я, приєднуючись до думки, висловленої у вид.: *W. Schulz // H. Ditfurth* (ред.). Aspekte der Angst. — München, 1977. — С. 14 seq., розумію появу страху, який відрізняється від страху, пов'язаного з об'єктами, зародився з появою християнської релігії, і як сингуляризацію реального страху до невизначеного страху перед світом його, напевне, можна вивести зі сподівань на Страшний суд.

латентна причина, і як очевидний наслідок *spleen* — крах усієї зорієнтованої на Я орієнтації, після чого простір і час відкриваються в неозорість, і стає зрозумілим шлях утечі Я, яке намагається спинитись і реїфікуватися в реліктах своїх марних проектів світу. Цю гіпотезу треба тільки зміцнити зовнішньою аргументацією, а потім перевірити, коли ми доведемо нашу інтерпретацію до кінця.

"Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. — J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur"[1] — ця заувага у «Моєму оголеному серці» засвідчує вже перше передчуття психічної хвороби, на яку захворіє Бодлер через чотири роки. Процитований текст можна напрочуд добре використати для інтерпретації вірша «Провалля» й виснувати з неї чудову «поетику падіння», яка зробить корисним для розуміння поезії Бодлера подвійний — теологічний і психоаналітичний — сенс «Падіння» Камю[2]. Але цю заувагу можна читати і як несподівано близький до тесту коментар на вірш «Сплін II». Тоді страх перед світом можна характеризувати як розрив сприйняття, що відбувається серед дій і настроїв знайомого світу, серед спогадів, серед каяття і серед жадань, і в буденних діях, і в сприйнятті прекрасного. Тут без труднощів можна пізнати зупинки на шляху втечі Я у вірші «Сплін II» ("le gouffre du souvenir, de l'action, du beau", застосована до минувшини, до теперішності й до майбутнього; не представлені "regret" і "remords", а "nombre" спогадів і "désir", можливо підпорядковані красі), тільки у вірші провалля страху об'єктивоване не як поваб глибин, а як переляк перед безмежним, якому зачудоване Я спершу ще може протиставити уявлення про просторову замкненість (шафа, піраміда, могила. цвинтар, будуар). Тільки побіжно я можу вказати, що вірш Бодлера, якщо розуміти *spleen* як сприйняття й поетичну реїфікацію страху перед світом, цілком відповідає висновкам, які зробили зорієнтована на феноменологію психіатрія у випадку психозів страху[3]. Страх там охарактеризовано як крах початкової ситуації, тобто розбудови світу від центру у вигляді свого Я і свого тіла, і наслідком стає руйнування чуттєвої впевненості в нашому сприйнятті простору і часу. *Після того, як тіло в катастрофі страху втратило свою пов'язаність* зі світом, ми доходимо до наступних симптомів: власний простір і чужий простір збігаються, близьке і далеке можуть зазнати інверсії, посеред доступного сприйняттям світу може відмежуватися місце фізичної порожнечі, вже не замкненої у власному тілі, бо ми відчуваємо її як точку розриву безкінечної втечі; крах природного сприйняття часу виявляється в опрослореному «часі без забуття»; зрештою втрату орієнтації, що піднеслася до масштабу світової катастрофи, надолужують тим, що хворий на

---

[1] [«У моралі, як і в матеріальному світі, я завжди мав відчуття провалля, не тільки провалля сну, а й провалля дії, мрій, спогадів, жадань, докорів сумління, краси, числа й т. інше... Я плекав свою істерію з радістю і страхом»]. Mon cœur mis à nu, LXXXVII. — С. 1225.

[2] *M. Milner.* Poétique de la chute // *W. Bush* (ред.). Regards sur Baudelaire (Colloque de London, 1970). — Paris 1974. — С. 86—107.

[3] Тут я спираюся на думку Павелки, що опрацював ці висновки з огляду на можливість їхнього застосування в літературі у своїй дисертації в Констанцькому університеті: *C. Pawelka.* Formen der Entwirklichung bei Franz Kafka. — 1978.

психоз намагається відбудувати свій втрачений світ в уяві, породжуючи маревні просторові образи, серед яких панівного значення набуває образ в'язниці.

Якщо біографічно-психологічний екскурс може придатися для точної ідентифікації страху перед світом як можливої, латентної причини появи вірша "Spleen", то тепер треба далі простежити поетичну об'єктивацію такого страху перед світом, у якому, як і слід сподіватися, вірш дедалі більше увиразнює свій психопатологічний субстрат. Страх у літературному зображенні — це страх, що завдяки естетичній сублімації й далі панує у вдалій формі. Вірш Бодлера, в якому поет зміг надати слово крайньому відчуженню опанованої страхом свідомості, й справді запроваджує власний катарсис. Хоч яким невіддільним постає процес самовідчуження в утраті світу, у створеному протилежному образі можна вирізнити сліди протесту. Простір спогадів, до якого звернулися, не одразу реагує на хаос і закам'янілість, а набуває спершу постаті «гарного безладдя», перше ніж стати жертвою значеннєвого вакууму. Сповнене страху Я під час своєї втечі навіть у страхітливому відкриває моменти краси, про які й не здогадувалися! Ще при першому читанні, проминаючи образні поля вмісту шафи, будуару й зимової нудьги, читач поставав перед поезією деталей, які немов випадали з каталогу мертвих речей (найгарніше отут: *"avec de lourds cheveux roulés dans des quittances"*). Навіть у лиховісній нічийній землі *"Sahara brumeux"* супроти кошмару скам'яніння постає високопоетичний репертуар сонного граніту, забутого сфінкса, нечуваного співу, призахідного сонця. Зрештою, в останній парі рядків слову *farouche*, цьому епітетові несамовитого розпачу, слова *qui se couche* відповідають іронічним, примиреним у римі жестом загибелі краси. Сфінкс, у чиєму образі завершилася низка "rêverie pétrifiante" [«марень, які спонукають скам'яніти»], — це остання постать реїфікації ліричного Я, водночас місце, де гине суб'єкт і зароджується спів, і місце перетворення страху в поезію!

На якій підставі можна інтерпретувати отак сфінкса як останню в низці «метаморфоз» ліричного Я? Слово «метаморфози» передбачає уявлення про органічні зміни при збереженні сутнісної ідентичності Я, і тому не сумісне зі сприйняттями ліричного Я у вірші «Сплін II», бо там навпаки, сутнісна єдність суб'єкта крок за кроком руйнується. Тому шлях його сприйняття не визначений неперервною зміною постатей чужого світу і власної особи, зміною, що полишає стражденному Я навіть у мить його загибелі останній притулок у формі протистояння або стояння понад. Шлях сприйняття в зачарованому колі spleen зумовлений радше перервними перетвореннями Я в не-Я, найвластивішого в найчужіше; межа між внутрішнім і зовнішнім зникає, і те, чого зреклися в душі, може тепер повернутися ззовні, як чужа сила, в якій Я вже не здатне помітити, що воно зрікається себе.

Поетичний інструмент, який передусім дає змогу зобразити цей процес руйнування Я, Бодлер знайшов у алегорії. Другий вірш «Сплін» засвідчує взірцеве нове використання алегоризації, вже проголошеної мертвою. На початку, в рядках 2—5, автор застосовує ще класичну форму побудованого порівняння, але з тією особливістю, що затриманий на три рядки comparatum (*mon cerveau*) тільки аж потім дає змогу розпізнати як такий дуже розтягнений comparandum (*un gros meuble*). Отак і виникає

ефект, що реальна зовнішня сцена інтер'єру — *un gros meuble à tiroir* і т. ін. — раптом переходить у внутрішню сцену: *cache moins de secrets que mon triste cerveau*. В наступному кроці класичну межу між comparandum і comparatum скасовано внаслідок того, що ліричне Я в акті порівняння раптом вставило себе в об'єкт, із яким порівнюють: *Je suis un cimetière... Je suis un boudoir*. Тут можна взагалі говорити про алегоричну ідентифікацію (я не знаю жодного такого прецеденту з давнішої романної традиції)[1], бо зі скасуванням порівняння Я порівнюють із тим, чого немає. Оскільки ця розпачливо ґвалтовна спроба ідентифікації зазнала невдачі, далі одразу йде друга спроба, яка знову засвідчує, що Я в стані *spleen*'у саме вже не здатне подолати чужий світ. Для наступного кроку Бодлер обирає персоніфіковану алегорію. Хоча відповідно до традиції алегорія дає змогу душевному станові вийти на сцену в алегоричній постаті *ennui*, а також псевдонауковою мовою пояснити походження цієї нудьги й піднести її вплив до космічного, вона набуває тут ще й нової функції — подолання Я через чуже, або, як ми вже казали, унаочнення Я через воно. Зимовий світ, що раптом став сценою, на якій панує тільки *ennui*, одразу викидає зі сцени Я, хоча та чужа сила — не що інше, як «похмура байдужість», самозречення.

Я, викинуте зі сцени світу, постає в 19-му рядку тричі дистанційованим: воно стало тепер Ти, бо ж було змушене відступити центральне місце суб'єкта іншому Я; з теперішності його вислано в незмінне майбутнє десь далеко від світу; крім того, його фізична й духовна постать зазнали шкоди, бо тепер про нього говорять як про *matière vivante*. Те, що в ньому ще живе, дісталося матеріалізації, яка на нульовому ступені ґраніту немов звертає назовні «тверде ядро» свого єства й загрожує покарати ліричне Я цілковитим заціпенінням. До такого тлумачення спонукають аподиктичний тон присуду та іронічно-святкове звертання в рядку 19: *"Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!"*. То невже страх перед світом зрештою перетворився в страх перед присудом? На користь цього припущення промовляє можливість тлумачити інстанцію над-Я, що лишилася анонімною й оголошує вирок, на основі певного архетипу: сон про скам'яніння можна, на думку Ґ. Башляра, тлумачити як страх перед гнівом Господнім[2]. Навіть для сфінкса є архетипне тлумачення: його можна вважати за постать поваленого суверена, в яку дозволяє вставити себе позбавлений влади автономний суб'єкт[3].

Але цією архетипною символікою вірш аж ніяк не закінчується. В його кінцевий образ запроваджено два світські міфи — про сфінкса і колону Мемнона — і всупереч традиції використано їх по-новому, щоб підготувати останню зміну ліричного руху. Сфінкс, що загалом зберігає істину власне тільки для того, хто зможе розгадати його загадку, став тут «спогадом ні про кого», алегорією забуття. В тому, що сфінкс уриває своє

---

[1] Я дякую Карлу Бертау за підказку, що цей троп алегоричної персоніфікації можна знайти в давнішій німецькій традиції в Генріха Фрауенлоба, наприклад, у його пісні "Marienleich", див.: Deutsche Vierteljahrsschrift. — Т. 40. — 1966. — С. 324.

[2] *G. Bachelard.* La terre et et les rêveries de la volonté, цитовано за вид.: *R. Galand.* Baudelaire— Poétique et poésie. — Paris, 1969. — С. 335.

[3] Див.: *G. Durand.* Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Цитовано за вид.: *R. Galand.* Ibid. — С. 335.

скам'яніле мовчання й починає співати, міфологічний спогад про статую Мемнона вказує на останнє і водночас знову на перше: на останню годину співця, що співає тут не вранці, коли сходить сонце, а ввечері, коли заходить, і на перехід краси в спів, що долає страх і надолужує втрату Я. Тож вірш наприкінці доводить читача знову до початку: через останню постать свого суб'єкта, яку тепер, наприкінці, можна впізнати і в першій постаті (адже хто міг би сказати з більшим правом, ніж сфінкс: *"J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans"*), і через композиційну фігуру «поезії про поезію», яка описує своє власне становлення (адже про що мав би співати сфінкс, як не про те, про що вже розказано у вірші?).

4. Конкретизація вірша в зміні горизонту його рецепції (історичне розуміння і естетичне судження)

Після того, як ми вирішили підпорядкувати історичне тлумачення першому, естетичному читанню і другому, пояснювальному, реконструкцію первісного літературно-історичного контексту, в якому був сприйнятий вірш, слід перевірити з огляд на тогочасну історичну дійсність. Які сподівання тогочасного читача міг задовольняти або заперечувати вірш «Сплін II», якою була літературна традиція, якою — історична та культурна ситуація, з якою міг бути пов'язаний текст? Як міг сам автор розуміти свій вірш, яке значення мала для нього перша рецепція, які значення конкретизувалися лише протягом дальшої історії рецепції? В таких питаннях історичне розуміння спрямоване не тільки на реконструкцію минувшини. Під час і першого, і другого читання воно повинно зробити видимою часову відстань і через виразне відокремлення минулого горизонту розуміння від сучасного дати змогу зрозуміти, як розгорталося значення вірша історично у взаємодії впливу та рецепції — аж до питання, яке керує нашою інтерпретацією і на яке текст свого часу, напевне, ще не давав відповіді.

Попередньо слід зауважити, що наш вірш може виконувати роль парадигми для такої герменевтичної демонстрації тільки з великими обмеженнями. Тогочасна критика в XIX ст. була спрямована передусім на твір у цілому; після обов'язкової, здебільшого лише риторично згаданої похвали чи докорів стилю вона одразу розглядала вірш у зв'язку з життям і творчістю автора і не так оцінювала естетично, як судило морально. Винятком була рецепція Бодлера з боку наступного покоління поетів, яке після знаменитої передмови Готьє до видання «Квітів зла» 1868 р. піднесло його до родоначальника постромантичного модерну. Але й там ми навряд чи бачимо інтерпретації окремих віршів, їх можна було сподіватися тільки тоді, коли Бодлера почали вводити в академічний канон літератури[1]. Водночас тема нашого вірша дає змогу простежити слід його

[1] Історію рецепції Бодлера, наскільки я знаю, опрацьовано ще не досить. Можна порадити ось які вид.: *C. Vergniol.* Cinquante ans après Baudelaire // La Revue de Paris. — 1917. — С. 673—709; *H.* Peyre. La fortune et l'influence de Baudelaire // Connaissanse de Baudelaire. — Paris, 1951. — С. 155—178; *W. T. Bandy, C. Pichois* (ред.). Baudelaire devant ses contemporaines. — Paris, 1957. 3-поміж (не дуже численних) інтерпретацій вірша «Сплін II»

безпосередньої рецепції, бо про «Сплін» багато дискутували як про визначальне слово для провокаційної естетики Бодлера. Вже найпростіша спроба оцінити «Квіти зла», до якої 1857 р. вдався Ж. Бурден, провідний критик газети *"Figaro"*, закінчилася цитатою зі «Спліну II»: "Un vers de M. Baudelaire résume admirablement sa manière; pourquoi pas n'en a-t-il pas fait l'épigraphe des *Fleurs du Mal*? — "Je suis un cimetière abhorré de la lune"[1]. Докладний аналіз горизонту сподівань і провокаційного впливу «Квітів зла» на основі численних документів нерозуміння, зосереджених передусім у матеріалах процесу проти Бодлера і його видавця, дасть змогу реконструювати естетичні й моральні норми, які Бодлер певним чином порушив, і то так, що це найдошкульніше вразило самозадоволене буржуазне суспільство Другої імперії й зазіхнуло на його віру в прогрес. Щоб швидше дійти до мети нашого дослідження, можна скоротити його, пославшись на вкрай компетентного свідка, що на відстані десяти років при першому великому вшануванні доробку і слушному захисті свого приятеля точніше за решту сучасників помітив, яку зміну горизонту запровадила всупереч сподіванням ця невелика книжечка.

У своїй "Notice" ([«Зауважі»], 1868 р.) Теофіль Ґотьє вбачає поворот Бодлера від романтики в усьому його літературному, естетичному та суспільному значенні[2]. «Квіти зла» були позначені «останньою годиною цивілізації» (с. 29) і на відміну від ілюзій буржуазної демократії та її реформаторів ("les philanthropes, les progressistes, les utilitaires, les hummanitaires, les utopistes" [«філантропів, прогресистів, утилітаристів, гуманістів, утопістів»], с.19) постали і створили новий «стиль декадансу», стиль "maladie de l'époque moderne" [«хвороби сучасної доби»] (с. 52), що вперше висловив страждання, які були спричинені неприродними умовами життя тогочасного суспільства і в яких доти не признавалися. Аморалізм, який приписували Бодлерові, приховував силу його висловленої в статті про По, а також у публічних виступах критики панівної ідеології, а надто матеріалізму[3]; хоча Бодлерова лірика може опуститися до бридкого, огидного або хворобливого, поет уміє — на відміну від «реалістичної школи» (с. 52) — знову піднестися до «найблакитніших обши-

---

з моїм поставленим запитанням узгоджуються вид.: *W. Benjamin*. Zentralpark (1938—1939?) // Gesammelte Schriften. — T. I, 2. — Frankfurt, 1974. — C. 655—690; *R. B. Cherix*. Commentaire des Fleurs du Mal.— Genève, 1949. — C. 269—272; *S. J. D. Hubert*. L'esthétique des Fleurs de Mal. — Genève, 1953. — C. 134—136; *Hess*. — 1953. — C. 80—82; *S. Neumeister* // Poetica. — T. 3. — 1970. — C. 439—454; *K. A. Blüher* // *E. Köhler* (ред.). Sprachen der Lyrik. Festschrift für H. Friedrich. — Frankfurt, 1975. — C. 22—45; *L. Jenny* // Poétique. — T. 28. — 1976. — C. 440—449.

[1] [«Один рядок Бодлера чудово підсумовує його манеру, — чому він не зробив із нього епіграфу до «Квітів зла»?].Цитовано за вид.: *Bandy*. — 1957.— C. 13.

[2] Цитовано за 2 вид.: Paris, 1869.— C. 14: "Il avisa, non pas en deçà, mais au delà du romantisme, une terre inexplorée, une sorte de Kamtchatka hérissé et farouche" [«Він побачив не по цей, а по той бік романтизму недосліджену територію, своєрідну дику і наїжачену Камчатку»].

[3] Ibid. — C. 20: "Personne n'a professé pour les turpitudes de l'esprit et les laiders de la matière un plus hautain dégout. Il haïssait le mal comme une déviation à la mathématique et à la norme, et, en sa qualité de parfait gentleman, il le méprisait comme inconvenant, ridicule, bourgeois et surtout malpropre» [«Ніхто не висловив такої високої огиди до тупості духу і до бридкості матерії. Він ненавидів зло як відхилення від математики і норми і, як досконалий джентльмен, зневажав його як непристойне, сміховинне, буржуазне, а надто нечисте»].

рів духовного», тож навіть підназва «Сплін та ідеал» цілком могла б правити за назву всієї книжки (с. 20). Таким чином Ґотьє підхопив аргумент, що ним скористався і сам Бодлер для захисту «Квітів зла»: його книжку з її "terrible moralité" [«страшною мораллю»] недооцінять, а то й засудять у цілому: "À un blasphème, j'opposerai les élancements vers le ciel; à une obscénité, des fleurs platoniques... Livre destiné à représenter l'agitation de l'esprit dans le mal"[1]. Отже, якийсь окремий вірш міг і повинен був збурювати моральні почуття тогочасних читачів, але його провокаційна аморальність була врівноважена в концепції циклу, і лише тоді його відповідно до намірів Бодлера нарешті зрозуміли як критику тогочасної доби, ідеології та показної моралі суспільства Другої імперії, — критику епохи засобом чистої поезії, яка своїм моральним ригоризмом перевершила і міметичний реалізм роману, і прямі звинувачення сатири й карикатури.

Теофіль Ґотьє помітив та уславив латентну суспільно-критичну функцію «Квітів зла», дарма що вона суперечила його доктрині *"l'art pour l'art"* або ж навряд чи надавала їй сподіваного значення, і саме це збільшує переконливість його інтерпретації. В поясненні нерозуміння, яке відбилося в реакції літературної громадськості 1857 р., вона ще тоді дала змогу відчути те, що розповіли нам ідеологічні дослідження нашого часу про суспільні сподівання та ілюзії, про матеріальні умови життя і поразку революції 1848 р., відображені в історичній свідомості сучасників Бодлера. Тож у рамках мого історичного прочитання інтерпретація Ґотьє може правити за досі ще не проведений аналіз горизонту життєвих сподівань «Квітів зла». Матеріалістична інтерпретація, яка не задовольняється висновком цього найпрозірливішого свідка і хоче знайти в творі Бодлера конкретне віддзеркалення соціально-історичних процесів Другої імперії або травматичні сліди поразки 1848 р., змушена задовольнитися алегоричним поясненням, бо без нього літературну надбудову інтерпретують умовами економічного базису дуже рідко. Той, хто, наприклад, разом із Вальтером Бен'яміном у «Паризькому сні» прагне бачити «фантазію про бездіяльні виробничі сили», разом з О. Зальбергом у пронизаних страхом варіантах вірша «Сплін», а також в еротичних мареннях, як-от *"Moesta et Errabunda"* та *"Les Bijoux"*, — притлумлені спогади про 1848 р., разом із В. Фіткау в негативному платонізмі вірша «Андромахо, я думаю про вас!» — Бодлерову поетичну та політичну оцінку державного перевороту від 2 грудня 1851 р., з Д. Елером у «Відповідностях» — «напад на офіційну природу, тобто на порядок тих, хто панує», не може не компенсувати вад об'єктивного міметичного зв'язку суб'єктивним опосередкуванням алегоричного тлумачення[2]. Такі алегорії в сучасному вжитку, на мою думку, не можна цілковито відкинути, бо їх цілком можна зробити легітимними ще й з погляду герменевтики, коли визнати їхню суб'єктивну евристику, а отже, й частковість, тобто вже не слід висувати догматичної

---

[1] [«Блюзнірству я протиставлю пориви до небес, непристойності — платонічні квіти...Книжка, що має репрезентувати неспокій духу серед зла»]. Подано за вид.: *Baudelaire*. Notes et Documents pour mon avocat // *Vergniol*. — 1917. — С. 684.

[2] *W. Benjamin*. Zentralpark // Schriften, 1955. — С. 488: *O. Sahlberg*. Baudelaire 1848: Gedichte der Revolution. — Berlin, 1977. — С. 26: *W. Fietkau*. Schwanengesang auf 1848. — Hamburg, 1978 (ця праця вирізняється точним опрацюванням історичного контексту «Вісімнадцятого брюмера Луї Бонапарта», «Наполеона Маленького» і праць Прудона); *D. Oehler*. Pariser Bilder I (1830—1848). — Frankfurt, 1979.— С. 184.

претензії, ніби вони вможливлюють справжнє, нарешті «об'єктивне» читання. Інше запитання спершу запропонував В. Бен'ямін: чи не може «погляд відчуженого» в «Квітах зла» бути поглядом алегоричної постаті сучасності, і до нього я ще повернуся.

Вірш «Сплін» Ґотьє пояснює описом відчуженого життя в цивілізації великого міста: "Il (Бодлер) aime à suivre l'homme pâle, crispé, tordu, convulsé par les passions factices et le reél ennui moderne à travers les sinuosités de cet immence madrépore de Paris, à le surprendre dans ses malaises, ses angoisses, ses misères, ses prostrations et ses excitations, ses névroses et ses désespoirs" [«Він іде за людиною блідою, зіщуленою, скривленою, скорченою штучними пристрастями і реальною сучасною нудьгою, звивинами того гігантського паризького поліпа й заскакує її зненацька серед її хвороб, страхів, нещасть, неврозів та відчаю»] (с. 21). «Квіти зла» ростуть там, де незабудки, троянди, маргаритки та фіалки романтичної природи вже, звичайно, не можуть квітнути. Тому «Сплін» як страждання від сучасної реальності не менш гостро відрізняється від невизначеної світової скорботи романтичних поетів, ніж «чорний бруд бруківки» від «весняної зелені сільських передмість!»[1] Ґотьє визнає й те, що в основі антиматеріалізму «Квітів зла» лежить «філософія і метафізика» (с. 53—56): запозичена в теології прабатьківського гріха й застосована в естетиці теза про повалену природу, з якої для сучасного уявлення про мистецтво випливає висновок, що красі природи вже немає за що бути вдячним[2]. Тому Ґотьє вихваляє вірш «Паризька мрія» як один з віршів, у якому Бодлер цілковито прогнав природу з краєвиду (с. 39). Прихильність Бодлера до штучного, яка часто доводить його уяву мало не до галюцинацій (с. 40), є, на думку Ґотьє, доречним ставленням поета до своєї доби, до XIX ст., яке вже не може повернутися до *naïveté* [«наївності»] (с. 16). Тому поет «Квітів зла» народився так само, тобто ненавмисне манірно, або вже немов манірно ("naturellement maniéré"), як і за інших часів просто й природно починають жити (с. 15). До необхідно штучного в Бодлеровій сучасній ліриці належить передусім провокаційне знеособлення поезії, яке Ґотьє помітив і у відкиданні романтичної доктрини про неусвідомлену творчість натхненого поета (с. 24—72), і у відмові від безпосереднього вислову індивідуальних почуттів (с. 35); замість романтичної суб'єктивності постає неминуче роздвоєна свідомість сучасного поета: "Toute sensation lui devient motif d'analyse. Involontairement il se dédoble et, faute d'autre sujet, devient l'espion de lui-même" [«Усяке почуття стає для нього мотивом аналізу. Він несамохіть роздвоюється і, за браком іншого сюжету, починає шпигувати за собою»] (с. 12).

Таким чином були визначені риси нового естетичного канону, який завдяки уявленню про літературний авангард дає змогу історично зрозуміти скандал, спричинений у суспільстві, й кримінальне переслідування

---

[1] Ibid. — С. 21. Зрештою згадано й про Ена: "...et ce n'est pas lui qui s'ébaudirait comme les philistins de Henri Heine devant la romantique efflorescence de la verdure nouvelle et se pâmerait au chant des moineaux" [«Він не тішиться, на відміну від обивателів Анрі Ена, романтичним буянням нової зелені і не мліє від цвіриньканння горобців»].

[2] Ibid. — С. 56, 26: "Tout ce qui éloignait l'homme et surtout la femme de l'état de nature lui paraissait une invention hereuse" [«Усе, що віддаляє людину, а надто жінку від природного стану видається йому щасливим винаходом»].

«Квітів зла» в ім'я буржуазної моралі, відмову в рецепції з боку багатьох тогочасних читачів і першу конкретизацію основоположного твору підтвердженого декадансу. Якщо запитати тепер, які сподівання вихованого на романтичній поезії читача мав заперечувати вірш «Сплін II», то на першому місці стоять норми естетики сприйняття: відповідність природи і душі, передача загальнолюдських почуттів і прозорість самовираження засобом поезії. Всупереч їм Бодлерів вірш у постійному переході від зовнішньої до внутрішньої реальності не дає вже сприйняти співзвучності природи, пейзажу і душі, в неозорій мінливості постатей ліричного Я — неперервність виповненого значенням переживання, а у відірваній від світу свідомості — враження цілісного Я. Тут поет уже не ставить за передумову найзнайоміші почуття та настрої, серед яких читач може бачити себе постійно підтвердженим, а вимагає від "hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère" [«читача-лицеміра, подібного до мене, мого брата»] впізнавати себе в усьому, що його поетичне *alter ego*, діставши з «найглибшої і останньої печери душі», вміє виразити в незвичайному, страхітливому і ганебному[1]. Готьє знаходить для цього формулу: "quelque côté inédit de l'âme ou des choses" [«якийсь незвичайний аспект душі або речей»] (с. 19); якщо вважати за цей незвичайний елемент душі вже згадуваного «шпигуна за самим собою», ці слова свідчать про перші спроби описати щось, для чого ще не існувало під рукою теорії неусвідомленого. Тут стає очевидним, який поріг переступив Бодлер як поет модерну: провокаційний вплив його «Квітів зла» походить зрештою від десуб'єктивації романтичного внутрішнього єства; іншими словами, від спроби перетворити поезію в засіб повернути згнічене і заборонене, перед чим зупинялася навіть «чорна романтика».

Це виявляється передусім у поетичному процесі, що його Бодлер уперше використав як поет після тривалої перерви: в алегорії. «Одна з найперших і найприродніших форм поезії» — отак у «Штучному раї» (1858 р.) він назвав цей "genre si spirituel" [«такий духовний жанр»] (с. 458), зведений у XIX ст. в могилу надто через живопис, і поновлює його функцію, зробивши його інструментом знеособлення поетичного вислову. В іншій праці я вже досліджував, що Бодлер, обґрунтовуючи свою «надприродну» теорію сучасної поезії, дійшов до реабілітації алегоричної поетичної форми, на яку він натрапив, описуючи загостреність сприйняття в гашишному дурмані, і з'ясував, як потім у «Квітах зла» алегорична персоніфікація несподівано воскресла[2]. Бодлер у цій збірці — як свідчить щедре використання іменників, написаних із великої літери[3] — посприяв зневаженій персоніфікації знову набути «поважної величі», протиставивши її безпосередньому вислову почуттів у романтичній поезії. Таким чином він знову повернув сучасній ліриці новий засіб міркувань про абстрактне і створив поетичну модель сучасної *психомахії*, що заперечила — як невдовзі й психоаналіз Фройда — пріоритет усвідомленого Я в психічних процесах.

---

[1] Ibid. — С. 17: "...les fantaisies obscures don't le jour s'étonnerait, et tout ce que l'âme, au fond de sa plus profonde et dernière caverne, recèle de ténébreux, de difforme et de vaguement horrible".

[2] *Jauß*. Rückgrif auf die Allegorie // Formen und Functionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978, ред. *W. Haug*. — Stuttgart (bei Metzler), 1979. — С. 686—700.

[3] Див.: *F. Nies* // Imago Linguae, Festschrift Paepske. — München, 1977.

Отже, історична інтерпретація нашого тексту дійшла до реконструкції його позиції, спрямованої проти горизонту сподівань романтичної поезії, і тепер завдяки герменевтичному процесові розширення контексту цю позицію можна було б захищати. Задля цього я повинен вказати на вже згадане дослідження, в якому повернення Бодлера до алегорії було пояснене і з погляду поетології, і на основі пояснення чотирьох віршів «Сплін». Контекст групи цих віршів підтверджує історичне читання другого вірша «Сплін» у двох аспектах: і там, і тут Бодлер повертається до алегоричного процесу, щоб відкинути романтичне сподівання на співзвучність природи і душі й поставити супроти самовладного суб'єкта сили неусвідомленого. І там, і тут традиційна тема переситу життям і світової скорботи, яку романтики культивували як *ennui*, поглибилася до страху перед світом, і за реїфікацію цього страху можна вважати нове визначальне слово, що піднеслося з патології в поезію — «сплін». Етимологія виразно засвідчує зміну його значення від «англійської хвороби» до визначального слова модерної поезії в тодішній Франції[1]. Визначення в *"Dictionnaire universel du XIXème siècle"* за 1875 р. підпорядковує «нове слово давній речі», навіть теорії декадансу, що мала бути вичерпана передмовою Т. Готьє[2]. А втім, сам Готьє слово «сплін» у новому значенні, притаманному Бодлеровій поезії декадансу, — власне, "ennui", — відкинув як відмерлу типову естетичну норму, характерну для "lâcheté bourgeoise" [«буржуазного боягузтва»], коли тлумачив вступний вірш «Квітів зла» і з'ясував, що Бодлер не щадить свого читача, "l'accusant, malgré son hypocrisie, d'avoir tous les vices qu'il blâme chez les autres et de nourrir dans son cœur le grand monstre moderne, l'Ennui, qui, avec sa lâcheté bourgeoise, rêve platement les férocités et les débauches romaines, Néron bureaucrate, Héliogabal boutiquier"[3].

У присвяченому Бодлерові розділі книжки «Сучасна психологія» (1883 р.), групі віршів «Сплін» надано особливого значення. Поль Бурже вважав, що зможе на основі цих творів написати свою дисертацію. Бод-

---

[1] З пояснення у вид.: *P. Robert.* Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. — Paris, 1964, до слова spleen: "Nos dames autrefois étaient malades de la rate... Les Anglais ont le splin, ou la splin, et se tuent par humeur" (*Voltaire*); "...depuis ce matin, j'ai le spleen, et un tel spleen, que tout ce que je vois, depuis qu'on m'a laissé seul, m'est en dégoût profond. J'ai le soleil en haine et la pluie en horreur" (*Vigny*, Stello) [«Наші дами колись хворіли на меланхолію... Англійці мають сплін і вбивають себе з примхи»; «...сьогодні зранку я маю сплін, і то такий сплін, що до всього, що я бачу, тільки-но мене лишають самого, відчуваю глибоку огиду. Я дивлюся на сонце з ненавистю, а на зливу із жахом». (Тут ворожість до природи постає як симптом хвороби!)]

[2] *"Dictionnaire universel du XIXème siècle"*: "Les sociétés humaines ont, comme les individus, leurs phase de croissance et leur phase de décroissance... les peuples se civilisent, se policent, puis se refinent, s'énervent,.. le symptome caractéristique du dépérissement d'une société est cet immense ennui qui s'empare de toutes les classes, de tous les individus. Le spleen est le nom nouveau, mais la chose n'est pas nouvelle" [«Людські суспільства, як і індивіди, мають свій період зростання і свій період занепаду... Народи цивілізуються, розвиваються, стають вишукані, потім утомлюються... Симптом, характерний для занепаду суспільства, — страшенна нудьга, яка пронизує всі класи, всіх індивідів. «Сплін» — нове слово, та саме явище не нове»].

[3] [«...звинувачуючи його, незважаючи на притаманне йому лицемірство, що він має всі нечестя, в яких звинувачує інших, і живить у своєму серці величезного монстра сучасності — Нудьгу, і що зі своїм буржуазним боягузтвом він банально мріє про римську жорстокість і розпусту, стаючи Нероном-бюрократом, дрібнобуржуазним Геліогабалом»]. Notice // Ibid. — С. 30.

лерів нігілізм (тепер його вже називають так!) походить від утрати католицької віри. Цим поясненням передує опис *"nausée universelle"* [«загальної нудоти»], від якої страждає тогочасне суспільство, а далі Бурже, розвиваючи належну Готьє теорію декадансу, дав прогноз, що набув тим часом високої актуальності: "Mais lentement, sûrement, s'élabore la croyance à la banqueroute de la nature, qui promet de devenir la foi sinistre du XXème siècle, si la science ou une invasion de barbares ne sauve pas l'humanité trop réfléchie de la lassitude de sa propre pensée"[1]. Бодлер як сучасник декадансу став його теоретиком, а як поет наймодернішим способом поєднав у собі три особи: він містик, вільнодумець, а водночас і аналізатор їх обох. Цей *coincidentia oppositorium* психологічно можна пояснити найпростіше, коли вивести "libertin analysateur" [«вільнодумця-аналітика»] від "catholique désabusé" [«розчарованого католика»]. *Spleen* Бодлера не був би таким глибоким, а його нігілізм не відрізнявся б так гостро від романтичних ламентацій про втрачене щастя, якби передумовою його поезії не був *horror vacui* [страх перед порожнечею], полишений вірою, якої зреклися (с. 18 seq.). Оскільки в групі віршів «Сплін» немає жодного сліду, який він би в цьому напрямі, ми не дивуємося, що Бурже був змушений використати «Сумний мадригал» і одну строфу з «Подорожі»[2], щоб зробити відчутним у виявах *spleen* ще не вщухлі докори сумління, а в основі «містичної душі» — невтамоване прагнення Бога. Вади такої інтерпретації сьогодні, звичайно, очевидніші, ніж за часів Бурже: якщо в лініях напруги *spleen et idéal* хочуть бачити тільки недобровільну секуляризацію змісту християнської віри, то модерність «Квітів зла» не дуже відрізнялася б від досвіду «пустої трансцендентності», яка відкрила самотність задовго до романтичної поезії. Натомість Бодлер не тільки усвідомлено й провокаційно профанізував містичний досвід (як-от у вірші «До мадонни») і літургійний взірець (як-от у вірші «Літанії сатани»), а ще більше радикалізував християнську теологію прабатьківського гріха, протиставивши антинатуралізм своєї естетики властивій романтикам релігії природи і обґрунтувавши це протиставлення поясненням із третього розділу книги Буття, згідно з яким гріхопадіння першої людської пари занапастило всю природу[3]. Тільки після цієї «провокаційної секуляризації»[4] утвердилася деромантизація романтики і можна збагнути, що «Квіти зла» були порогом до модернізму.

Належна Бурже теза про секуляризацію все-таки відкрила цілу епоху в історії рецепції Бодлера. Невдовзі Гюїсман узявся до конкретизації зна-

---

[1] [«Але повільно, впевнено розвинулася віра в банкрутство природи, що обіцяла стати лиховісною вірою XX ст., якщо наука або напад варварів не врятують надто занурене в роздуми людство від утоми його власного мислення»]. Essais de psychologie contemporaine. — Paris, 1895. — С. 15.

[2] "Pour ne pas oublier la chose capitale / Nous avons vu partout at sans l'avoir cherché / Du haut jusques en bas d'échelle fatale / Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché" [«Щоб не забути головного: / Ми всюди бачили, навіть не шукавши, / З гори до низу фатальної драбини / Нудне видовище безсмертного гріха»]. Ibid.

[3] Див.: *Jauß* (прим. 35). — С. 690 seq.

[4] Див.: *H. Blumenberg*. Säkularisierung und Selbstbehauptung. — Frankfurt, 1974. — С. 120: «Як прагнення стилю секуляризація усвідомлено вбачає виклик для себе в ставленні до сакрального. Вона потребує високої міри дальшого збереження початкової релігійної сфери, щоб ставити собі за мету здійснення свого впливу, тож «чорна теологія» її блюзнірських здригань може розгорнутися тільки там, де ще стоїть сакральний світ».

чення «Квітів зла» як поезії нігілізму декадентського модерну і в романі "A rebours" [«Проти шерсті»] (1885 р.) підніс її до естетичного культу: герой роману Дезесент опублікував в одному примірнику найкоштовніше з доробку Бодлера й поклав його як требник на домашній вівтар і розгорнув на вірші "Anywhere out of the world"! Але *spleen* Гюїсман пояснює іншою причиною: це вже не удар у відповідь утраченої католицької віри, а мимовільне повернення згнічених інстинктів, що їх Бодлер першим розшифрував у «Ієрогліфах душі». Інтерпретаційний взірець цієї психологічної конкретизації панував ще довго, а згодом перейшов у психоаналітичне тлумачення. При цьому впадає у вічі, що на катарсичний аспект «хворобливої психології» «Квітів зла», а отже, й сублімацію *spleen* до «прекрасного в страхітливому» взагалі ніхто не звернув уваги. Рецепція Бодлера з боку Верлена, Рембо, Маларме й Валері, цих пізніших класиків епохи модерної лірики, яку він відкрив, лише дуже повільно пробивала шлях естетичному вшануванню Бодлера[1]. Для історії інтерпретації вірша «Сплін II» ми в рецепції цих поетів не знаходимо жодного свідчення. Валері 1942 р. в статті, де він пише, чому Бодлер тільки тепер зійшов на вершину слави, згадує лише вірш «Зосередження». До речі, це єдиний вірш у цілому циклі, в якому процес алегоричної персоніфікації привів не до відчуження, а до пояснення ситуації[2]. Вихваляючи Бодлера, Валері пише, що його попередник зміг "de construire un langage dans le langage" [«створити мову в мові»] і завдяки цьому оновити французьку лірику (с. 611), і ця формула поширюється й на характер композиції вірша «Сплін II» — такої собі «поезії про поезію», яка описує її власне становлення і яку розвивав саме Валері в «Моряцькому цвинтарі» та інших творах.

«*Spleen*... виставив переживання в його оголеності. Засмучений із переляком дивиться, як земля повертається до звичайного природного стану. Жоден порух попередньої історії не впливає на неї. Ніякої аури»[3]. Це речення з незакінченої розвідки В. Бен'яміна про Бодлера цілком можна вважати за інтерпретацію вірша «Сплін II». Хоча Бен'ямін не лишив жодної докладної інтерпретації цього вірша, його ім'я в історії рецепції цього твору все-таки не повинно бракувати. Адже саме Бен'ямін у 1930-х роках назвав Бодлера сучасним алегористом і таким чином заклав основи для конкретизації значення вірша «Сплін», яке ще й сьогодні не вичерпане. Саме Бен'яміну ми завдячуємо думку, яка висвітлила розхитаний зв'язок між давньою традицією алегорії, що зазнала свого останнього розквіту за доби бароко, та її дальшого розвитку в «Квітах зла»: «Алегоричний спосіб бачення завжди є надбудовую над знеціненим світом явищ. Конкретне знецінення світу речей, що полягає в товарах, править за фундамент алегоричної інтенції в Бодлера»[4]. Про те, що саме радикально

---

[1] Про цей процес рецепції дав свідчення сам Поль Валері: Situation de Baudelaire (1924) // Œuvres, éd. de la Pléiade. — T. — I. — Paris, 1957. — C. 612.

[2] "Loin d'eux, vois se pencher les défuntes années / Sur les balcons du Ciel, en robes surannées / Surgir du fond des eaux le Regret Souriant" [«Далеко від них, бачу, як хиляться змерлі роки / На балконі неба в шатах прадавніх, / Як виринає з вод Усміхнений Жаль»].

[3] *Benjamin* (1980). — T. I/2. — C. 643; Далі я посилатимусь переважно на вид.: Zentralpark. — T. I/2. — C. 657—690.

[4] T. I/3. — C. 1151.

змінилося між добою бароко і сучасністю внаслідок соціально-економічного процесу, можна дізнатися, придивившись до зміни сприйняття природи: якщо меланхолія барокового алегориста була породжена сприйняттям минущості, згідно з яким «історію сприймали як природничу історію, а точніше, як «історію страждань світу»»[1], то «сплін» модерного алегориста відповідає на стан суспільства з товарним виробництвом, яке з огляду на невпинний технічний розвиток уже не дає змоги й далі вважати за природу вже цілком реїфікований світ. Бодлерів *spleen* взяв із прадавньої *taedium vitae* [«огиди до життя»] усвідомлення дедалі виразнішого відчуження[2], почуття, що «відповідає постійній катастрофі» (с. 660), «голому страхові» цілком іншого виду, ніж «космічне здригання» Віктора Гюго (с. 660). Алегорична інтенція, яка, на думку Бен'яміна, завжди розривала життєві зв'язки, щоб у символічному контексті виміряти значення речей у порівнянні з зовнішнім враженням, яке вони справляють, натрапляє в XIX ст. на світ речей, сам по собі вже позбавлений значення і змінений товарною формою: «Знецінення світу речей в алегорії в самому світі речей було перевершене товаром». Повернення давнього символу, що його сучасний алегорист знову добачив завуальованим новою товарною формою[3], звичайно лишалося прихованим від його сучасників фетишним характером товару, ціною, внаслідок якої споживча вартість товару зникає в суто кількісній міновій вартості, і рекламою, яка надає товарному світові гарної подоби поетичності, тим часом як у самому художньому творі виразніше, ніж будь-коли давніше, проступає товарна форма (с. 671—676).

У світлі цих спроб обґрунтувати Бодлерове повернення до алегорії матеріалістичним походженням у другому вірші «Сплін» можна помітити деструктивну тенденцію алегоричної інтенції в творі й інтерпретувати те, на що вона спрямована, як «сприйняття світу, що переходить у стан трупного задубіння» (с. 682). В іншому місці з приводу даного вірша Бен'амін зауважив, що він «наскрізь настроєний на занурення в матерію, що є мертвою в подвійному розумінні. Вона неорганічна... Образ сфінкса, яким закінчується вірш, сповнений похмурої краси залежаного товару, на який ще можна натрапити в торговельних рядах»[4]. На мою думку, ані занурення в неорганічне, ані «товарний характер» сфінкса, якщо тлумачити цю, звичайно, лише побіжну інтерпретацію дослівно, не відповідають поглядам Бен'яміна на сучасну функцію алегорії в «Квітах зла». Естетична переоцінка природи, якою Бодлер запечатав розрив з ідеалістичною картиною світу романтиків, не зупиняється на неорганічному, що серед пустельного краєвиду вірша «Сплін II» видається не менш позбавленим сенсу, ніж мертва матерія, в якій усі продукти людської праці розпадаються в старому будуарі. З другого боку, алегоричну інтенцію, доведену аж до останнього трупного задубіння світу, можна знову-таки з

---

[1] *H. Steinhagen*: Zu Walter Benjamin Begriff der Allegorie // Публікація, цитована в прим. 35. — С. 676; там докладно вшановано належну Бен'амінові реабілітацію алегорії в усій його творчості.

[2] Т. I/2. — С. 659.

[3] Т. I/2. — С. 681: «Символ повертається як товар».

[4] У примітці до твору: Der Flaneur // Charles Baudelaire — Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. — Frankfurt, 1969. — С. 59.

крайнього відчуження перетворити в появу прекрасного, і це не конче має бути результатом якоїсь «природної відповідності», бо ж може бути наслідком тільки катарсичного впливу вірша, що робить провідною темою спів сфінкса. Той спів розбиває чари матеріалізації, а водночас сфінкс уникає реїфікованого світу: ставши алегорією незрозумілої краси, він проголошує те, що вже було сказане в циклі у вірші «Краса»: "Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris" [*«Я паную в блакиті, мов незбагненний сфінкс»*].

«Поезія про поезію» — не єдина сила, яку Бодлер у «Квітах зла» запропонував як протидію самовідчуженню в реїфікованому світі. Бен'ямін намагався пов'язати це «спасіння» з «теорією природної відповідності», яку, до речі, годі поєднати з відомим висловленням Бодлера про «природну природу»[1]. Тут уже гостріший зір мав Я. Гес, що інтерпретував краєвид «Квітів зла» в циклічному контрасті злету і спадання, райської картини і прабатьківського гріха і охарактеризував створення світів екстазу та нудьги в процесі поступового розвитку повсякденної реальності і природного довкілля. Нейтральне сприйняття повсякденного життя постає при цьому радше як перехідна фаза або місце чергування спалахів "beauté fugitive" [«минущої краси»] і падіння в позбавлену часу монотонність *spleen*: «Екстаз, ця пережита і вимріяна участь у світі, тепер тільки момент. Кволий відблиск цього ефемерного сприйняття "profondeur de la vie" [«глибин життя»] фантазія намагається затримати в образах. Вона може проектуватися тільки як спогад у минуле, як сподівання в майбутнє. Супроти зачарування і низки картин краєвидів, які повідомляють про побіжне володіння, *ennui* має власні «глибини». Наповнену страхом монотонність сприйматимуть не як момент, а як необмежений стан. Час його зображення — це сучасність»[2]. Завдяки «духовному», «вічному» характерові персоніфікованих абстракцій — як визнав і Гес незалежно від В. Бен'яміна — алегорія здатна унаочнити справжнє поетичне середовище, перехід від зовнішнього ландшафту у внутрішній, від меланхолійного Я до незбагненного і завжди однакового Воно і досягти з допомогою найвищого ступеня абстракції конкретного впливу (с. 69—72). В інтерпретації другого вірша «Сплін» Гес передусім показує, як нереалізація природного сприйняття світу йде рука в руку з дедалі більшим опрощенням часу. Вже в першому рядку повнота ймовірних спогадів стає величезним простором тисячі років; дальший перебіг самоідентифікації неминуче веде до уявлення про замкнений простір, далі до позачасової монотонності нудьги, що виповнює геть усе, і зрештою до останнього об'єкта в алегоричному просторі — до Я, що й саме стало матерією: «Мов гранітна брила в пустелі, мов забутий сфінкс, воно втратило навіть дар спасіння. Монотонність ціпеніє» (с. 81).

Й.-Д. Губерт, який ще не користувався герменевтичним ключем алегоричного процесу, працював із формальним принципом «поетичної двозначності». Внаслідок цього методичного засобу він у своєму тлумаченні Бодлера щоразу натрапляє на загальні історично-духовні антитези (як-от *matière et mémoire* [матерія і пам'ять] у Бергсона, *fini et infini* [скінченне і нескунченне] в Паскаля) й доходить у вірші «Сплін II» до алегорії мора-

---

[1] Т. I/2. — С. 669: «Якщо фантазія породжує в спогадах відповідність, мислення дає їм алегорію. Спогади зводять їх разом».

[2] *Hess.* — 1953. — С. 68—69.

лізаційного характеру[1]. Поетичну двозначність тут бачать і досліджують в "image de la boîte" [«образі скриньки»], що має загалом символізувати «череп», аж поки в 15-му рядку стається незбагненна подія, несподівано змінюються відносини скриньки та її вмісту, череп заходить усередину, а нудьга виходить назовні й виявляється зрештою не чим іншим, як "Sahara brumeux". Отож сфінкс тепер може водночас утілювати матерію, таємницю і людство, а отже, «символізувати» діяльність поета як «метафору для черепа». Твердження, що слово може щось «символізувати», свідчить про герменевтично недостатнє залучення універсального коду символічних значень, які можуть стати переконливими тільки в послідовності низки сприйняттів і значеннєвої структури вірша, вже не кажучи про не менш довільні, ніж повчальні алегорії, які наприкінці лише дають змогу зробити висновок про незначущі біографічні подробиці[2]. Але ця критика не заважає визнати, що Губерт знаходив поетичну амбівалентність — якот у своєму тлумаченні кінця вірша як "coucher du soleil romantique" [«заходу романтичного сонця»] або як жадання смерті — зокрема й там, де в загальній конкретизації ще можна було дійти до якогось конкретнішого значення, і то саме такого, яке підтверджує формальний принцип поетичної амбвалентності. Тут несамохіть пригадується слова Губерта, сказані в іншому місці про *ennui*: вона в Бодлера встановлює «сатанинську рівність між речами та ідеями», як *"spleen poétique"* стає критичною зброєю поета і, нарешті, може запровадити якийсь своєрідний катарсис» (с. 105). Оскільки ще треба зробити герменевтичний крок до інтеграції знайдених двозначностей у значення, яке надає послідовності й сингулярності, несамохіть з'являється ілюзія, наче сам формальний принцип ще має бути й значенням вірша.

Сингулярне значення та індивідуальна форма вірша нерідко губляться навіть в інтерпретаціях, які дотримуються суворих дескриптивних вимог лінгвістичної поетики. Тож К. Блюхер інтерпретував вірш Бодлера «Сплін II» в контрастному протиставленні з віршем Елюара «Зло», щоб зобразити різні реалізації поетичної функції в «символістичній» і в сюрреалістичній лірици[3]. Його аналіз верств, на відміну від Якобсона і Леві-Строса, починається з тематичної верстви, бо саме вона зрештою визначає структуру решти верств тексту і керує естетичним сприйняттям. Оскільки інтерпретатор тепер уже наперед завжди неодмінно знає, що означає *spleen* у цьому вірші, а не запитує спершу, як читач дізнається з цього вірша, що саме тут має означати *spleen*, навіть досконалий, але ще не визнаний вибірковий аналіз семантичного, морфолого-синтаксичного і фонологічного рівнів вираження ще не може підтвердити цього попереднього бачення на рівні змісту. Аналіз поетичної функції мови приводить до результату, що «морфолого-синтаксичні й фонологічні верстви завдяки симетрії метрики, пропорційності будови речень і почленованій когерентності звукових структур пропонують гармонізацію, яка намагається нейтралізувати мовно негативну дисгармонію тематики. Дисонанс висло-

---

[1] *J.-D. Hubert* (прим. 1, с. 596). — С. 134 seq.

[2] Ibid. — С. 136: "Il semble ainsi que la première partie du poème représente une allégorie de la vie privée du poète tourmenté par les ennuis d'argent et les peines de l'amour, et que la deuxième partie symbolise sa situation dans le siècle" [«Отже, видається, що перша половина вірша репрезентує алегорію приватного життя поета, пригніченого фінансовими труднощами і любовними невдачами, а друга половина символізує його ситуацію в столітті»].

[3] *K. Blüher* (прим. 1, с. 596). — С. 23.

ву надолужений асонансами і симетрією верств тексту» (с. 44). Цій характеристиці відповідає й відоме з історії літератури попереднє знання, що стан *ennui* в Бодлера, піднісшись над романтизмом, «поєднав крайню зачудованість негативно-сатанинськими рисами *spleen* із властивим денді грайливим моментом, що намагався естетично випробувати негативність, надто огидність» (с. 27). *Quod erat demonstrandum.* Мені немає потреби заперечувати переконливість цього структурного аналізу, і я навіть можу узгодити визнаний вплив естетичної сублімації зі своїм тлумаченням кінця вірша «Сплін II», натомість, із другого боку, я змушений сумніватися, чи поквапна думка Блюхера, мовляв, він відкрив суттєвий аспект тематизації *spleen*, витримує історичну критику. *Proton pseudos* його твердження полягає в сподіванні «символістичного» вірша, яке не дає добачити, *що саме* тут гармонізовано в процесі завдяки негативному сприйняттю, властивому ліричному Я. Об'єктивований страх перед світом уже не дає змоги ліричному Я випробувати себе «у властивій денді грайливій манері», бо водночас зі світовою катастрофою автономний суб'єкт утрачає і свою точку опори. Не раз і несподівано оновлюваний шок такого сприйняття, якого не може уникнути й читач на горизонті першого читання, завдяки протилежно спрямованому гармонізаційному засобові будови вірша не просто нейтралізується, тож естетичної сублімації досягнено тільки в останньому рухові всупереч — в останньому рядку вірша зі співом сфінкса. Історично новий засіб знову відкритої алегорії Бодлер використав, щоб унаочнити і реїфікацію і знеособлення сприйняття світу, і саме це становить найяскравіший контраст «Квітів зла» з пізнім романтизмом. Вірші Бодлера навіть суперечать тому, що одна сумнівна літературно-історична традиція називає символізмом, надто якщо під ним знову імпліцитно розуміють давню символічну художню форму, що в принципі — як класична гармонія змісту і форми — правила за передумову аналізу Блюхера.

В іще одному структуралістичному аналізі С. Ноймайстер узявся за експеримент узагалі уникнути інтерпретації значення слова *spleen* у вірші Бодлера, щоб яскравіше увиразнити його "idée poétique", яка перебуває в русі в структурі відносин тексту[1]. Цей рух, що його лінгвістична поетика — як слушно наголосив Ноймайстер — часто занедбує на догоду статистичній структурі та її архітектонічній еквівалентності, у випадку вірша «Сплін II» можна розуміти як гру навколо осі симетрії, яка потім породжує форму спіралі. Тут знову-таки можна було б вважати формальний аналіз за переконливий і перейти до семантичної інтерпретації, якби вона не залежала від однієї проблематичної, герменевтично не продуманої гіпотези. Адже Ноймейстер просто відриває перший рядок вірша (не звертаючи уваги на римування) від корпусу з 24 рядків як «своєрідну другу назву» і запроваджує таким чином перше утвердження симетрії у формальній структурі вірша, дарма що цю симетрію годі обґрунтувати з погляду філології. При цьому цілком знехтувано, що другий вірш «Сплін», як ми вже довели вище, у своїй строфічно-синтаксичній віршовій єдності, а водночас і в своїх широких порівняннях і неперервних спробах ідентифі-

[1] *S. Neumeister* (прим. 1, с. 596). — С. 441. Ключем до його інтерпретації є вірш " Fusées XXII", де Бодлер виразно зобразив "idée poétique" в грі рухів корабля ("qui tient... à la régularité et à la symmétrie qui sont un des besoins primordiaux de l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie" [«що... дотримується регулярності та симетрії, які є первісними потребами людського духу не меншою мірою, ніж складність і гармонія»]).

кації цілком непомітно розпадається на асиметричне наростання й новий розрив ліричного руху. Звичайно, симетричні віддзеркалення, що їх висвітлив Ноймайстер, аж ніяк не є суто довільною проекцією. Часто вони навіть можуть збагатити наше естетичне сприйняття, коли поєднати їх зі спланованим ходом ліричного руху та його значеннєвими перспективами[1]. Його напрям і послідовний розвиток Ноймейстер недобачив через те, що його псевдоназва підносить спогади до першої теми, з якої одразу «без примусу» походить і *ennui*, що повинна то формувати вісь руху, то проходити «червоною ниткою» через увесь вірш. Отак і створюється враження послідовності на рівні ліричного суб'єкта, і ця послідовність супроти інтенції вірша знову надає суб'єктові субстанції. Звідси випливає, що в процесі структурного аналізу вочевидь не можна безкарно знехтувати питання про значення, яке конкретизується в поетичних структурах.

Остання інтерпретація вірша «Сплін II», яку дав Л. Джені, дуже цікава для нашого герменевтичного доведення, бо, виходячи від тих самих даних синтаксично-формальної структури, вона доходить до іншої конкретизації значення. Джені теж визнає перервність синтаксично не пов'язаних станів або просторів і повертається до «наративного скелета», зумовленого грою граматичної постаті ліричного суб'єкта. На семантичному рівні ця граматична гра підноситься до рангу «пригоди суб'єкта», який дотримується метафоричного закону щоразу нових і щоразу невдалих спроб ідентифікації[2]; його абстрактність поетично компенсовано повнотою метонімічних зв'язків — чотирма полями об'єктивного світу, на яких Я шукає своєї ідентичності. Тільки останній образ — сфінкс, що співає в надвечірньому світлі, — дає змогу розпізнати телеологію ("processus orienté" [«орієнтований процес»]) вірша: "Le moi pétrifié qui chante à la lumière ne prend tout son sens que parce qu'il a été précédé d'un moi excavé, moi qui portait en lui l'abîme du souvenir. Ce qui mène de la mémoire au chant, c'est ce qu'on a coutume d'appeler parfois un «itineraire» non seulement intellectuel mais aussi charnel, puisque c'est aussi la passage d'une sorte de mort du corps à une autre: de la putréfaction à la minéralisation" [«Скам'яніле Я, яке співає у світлі, набуває всього свого сенсу тільки завдяки тому, що йому передує Я видобуте, що, проте, має в собі безодню спогадів. Від спогадів до пісні веде те, що інколи мають звичай називати подорожжю, але вона не тільки інтелектуальна, а й фізична, бо це ще й перехід від однієї форми смерті тіла до другої: від гниття до мінералізації»] (с. 447). Неназваними герменевтичними засновками для цієї конкретизації як «лебединої пісні суб'єкта» вочевидь є теорія смерті суб'єкта

---

[1] Наприклад, помічений у рядках 15—24 протилежний рух, що, з одного боку, збільшує незацікавленість на рівні часових визначень, а з другого — зменшує цікавість до Я на рівні чотирьох *participia perfecti*.

[2] *L. Jenny* (прим. 1, с. 596). — С. 445, де гру граматичної постаті ліричного суб'єкта описано наступним чином: "1. JE ne suis pas MOI-MEME; 2. JE suis distinct d"EUX sous le rapport de la mort et du secret (eux = secrétaire, pyramide, caveau); 3. JE suis IL et IL est un lieu de mort (je = cimetière, vieux boudoir); 4. Il est Il (Je ne suis plus au monde) (il = ennui); 5. JE TE vois devenu IL et ce TOI c'est MOI-MEME (toi = matière vivante, granit); 6. Chante à partir de mon dédoublement, ce IL chante (il = sphinx) [1. Я не є САМИМ СОБОЮ; 2. Я відрізняюся від НИХ в аспекті смерті й таємниці (вони = шафа, піраміда, печера); 3. Я — ВІН, а ВІН — місце смерті (я = цвинтар, стара шафа); 4. ВІН — це ВІН (я вже не у світі) (він = нудьга); 5. Я бачив, як ТИ став НИМ, і цей ТИ — це Я САМ (ти = жива матерія, граніт); 6. Пісня на основі мого роздвоєння, це ВІН співає (він = сфінкс)].

("décentrement du sujet"), яку в останні роки вкрай високо підносить «семаналіз» паризького авангарду. Ці слова не слід розуміти як докір, надто якщо інтерпретація Джені збагачує названу теорію застосуванням, яке знову надає значення занедбаній естетичній функції тексту. Проте не поставлено запитання, чому про цю останню пригоду суб'єкта в Бодлера повідомлено як про *spleen*. І чи взагалі потребує ще й назви «Сплін» вірш, інтерпретований як «шлях від спогадів до співу» і названий отак?

Відмінність від моєї інтерпретації починається від іншого тлумачення першого рядка. В ньому «справжнє» Я порівнюють з «уявним» Я (уявним, бо ж його вводить речення з «якби»: "si j'avais mille ans"), щоб знайти в ньому свою міру як суб'єкта, і саму тому потрапляють у *circulus vitiosus*. У розколі Я, що само себе роздвоює, примостилася фікція в постаті спогадів, що ненастанно породжують картини й відокремлюються від Я, немов внутрішньою прірвою. З огляду на цю загрозливу прірву спогадів починається рух пошуків ідентичності, в якому Я приміряє себе до об'єктів, які всі виявляються пустими, закритими і знову-таки загрозливими. Після тріумфу *ennui*, третьої особи над тепер уже зниклою першою особою, настає навряд чи сподівана зміна: втручання другої особи робить роздвоєння Я остаточним, до порожнечі замкненості підступає безмежний відкритий простір пустелі, до долі гниття — скам'яніння, і місце спогадів, яких гарячково шукають, займає спів, який підготував собі сцену (с. 444). Інтерпретація Джені збігається з моєю не тільки в тлумаченні останнього рядка, де він дужче наголошує на «смерті в пісні», а я нагадую про "la beauté" як «незбагненного сфінкса». Отже, обидві інтерпретації, можливо, доповнюють одна одну, але Джені за причину роздвоєння Я вважає лише "abîme des souvenirs" у першому рядку, натомість я запитую далі, що могла б означати ця безодня, і знаходжу відповідь у страхові перед світом, який містить у собі початок нового тлумачення тексту.

Ще не поставлені запитання є шансом для наступних інтерпретаторів, але вони не повинні приводити до повного відкидання відповідей, що їх у тексті знаходили попередники на свої запитання. Зв'язок запитання і відповіді в історії інтерпретації є первинним завдяки категорії збагачення розуміння (доповнення, продовження, зміни акцентів, нового висвітлення) і лише вторинним унаслідок логіки можливості фальсифікацій. Якщо якась попередня інтерпретація могла бути фальсифікована, це свідчить не просто про історичні помилки або об'єктивні «вади», а й про питання, легітимність якого годі довести, — якщо не про брак герменевтичної рефлексії, яка виказує себе тим, що інтерпретатор не вміє поставити жодного запитання, яке могло б висвітлити його попереднє розуміння протиставленої йому інстанції тексту. З огляду на літературні твори легітимність запитань можна довести тоді, коли вони зберігаються як гіпотеза тлумачення тексту, іншими словами, коли виявляється, що текст можна розуміти як нову, а не тільки як побіжну відповідь на поставлене запитання. Щоб то була не тільки побіжна відповідь, потрібна змога послідовно інтерпретувати текст як значення тієї відповіді. Коли різні відповіді в історії інтерпретації художнього твору не фальсифіковані навзаєм, а засвідчують у боротьбі інтерпретацій історично прогресивну конкретизацію значення, то з чого іншого це можна було б виснувати, як не з сумісності — очевидної принаймні у сфері мистецтва — запитань, які можуть бути легітимні?

Бібліографічний додаток

1. Редакційні зауваги

Опрацьовуючи остаточний варіант книжки «Ästhetischen Erfahrung und literarische Hermeneutuk», ми не просто взяли перше видання 1977 р. — «Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung» (UTB, 692), — що з'явилося у вид. «Wilhelm Fink», а скоротили його на дві статті, натомість додали ще три розвідки. Випали розділ I C, «Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden» і I D, «Zur Frage der "Struktureinheit" älterer und moderner Lyrik», результати яких підсумовано тут на с. 184 і 110. Додано розділ I C. «Die kommunikative Funktion des Fiktiven». Називаючи розділи, ми інколи міняли назви тем, що, зберігши порядок розміщення в попередньому виданні, поділилися на три головні перспективи остаточної концепції, зазначені і обґрунтовані у вступах до частин I, II і III. Нижче подано попередні назви з даними про першу публікацію, щоб полегшити бібліографічну ідентифікацію.

— I B. Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden (in Vf., 1977a. — C. 212—258; раніше у вид. New Literary History. — T. 5. — 1973/74. — C. 283—317).

— II C. Goethes und Valerys "Faust" — Zur Hermeneutik von Frage und Antwort (у вид.. Comparative Literature. — T. 28. — 1976. — C. 201—232).

— II D. Poetik und Problematik von Identität und Rolle in der Geschichte des Amphitryon (у вид. Poetik und Hermeneutik. — Розд. VIII. — C. 213—254).

— III A. Racines und Goethes "Iphigenie", з післямовою про частковість рецептивно-естетичного методу (у вид. Neue Hefte für Philosophie. — T. 4. — 1973. — C. 1—46;

— III B. La douceur du foyer — Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen (у вид. *Warning*. — 1975. — 401—434; раніше у вид.. Romanic Review.— T. 65. — 1974. — C. 201—229).

— III C. Ästhetische Erfahrung als Verjüngung des Vergangenen. Klassik — wieder modern? (у вид. Sprache und Welterfahrung, ред. *Zimmermann*. — München, 1977. — C. 301—328).

— III D. Der poetische Text im Horizontwandel der Lektüre (у вид. Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. — T. 4. — 1980. — C. 228—274).

2. Покажчик літератури

Далі йдуть назви і роки та місця видання другорядної літератури, дані про яку в примітках були скорочені до прізвища автора (при подальших згадках подано тільки номер сторінки в тексті). Бібліографію про Русо і Ґете подано окремо як додаток до розділу II Ґ. Головну літературу, якщо не зазначено по-іншому, після належних даних далі в тексті вже згадано без указівок із допомогою великих римських цифр (книга, акт), малих римських цифр (розділ, сцена) і арабських цифр (вірш, сторінка). Німецькі переклади чужомовних цитат подано просто в лапках. Скорочення

«Poetik und Hermeneutik» вказує на серію, що вийшла у вид. «Fink» у Мюнхені. Poetik und Hermeneutik — Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe.

I Nachahmung und Illusion (1964), ред. *H. R. Jauß*;

II Immanente Ästhetik — Ästhetische Reflexion (1966), ред. *W. Iser*;

III Die nicht mehr schönen Künste (1968), ред. *H. R. Jauß*;

IV Terror und Spiel (1971), ред. *M. Fuhrmann*;

V Geschichte — Ereignis und Erzählung (1973), ред. *R. Koselleck* і *W.-D. Stempel*;

VI Positionen der Negativität (1975), ред. *H. Weinrich*;

VII Das Komische (1976), ред. W. Preisendanz і R. Warning;

VIII Identität (1979), ред. *O. Marquard* і *K. Stierle*;

IX Text und Applikation (1981), ред. *M. Fuhrmann, H. R. Jauß* і *W. Pannenberg*;

X Funktionen des Fiktiven (колоквіум 1979 р., подано в скороченому варіанті), ред. *D. Henrich* і *W. Iser*.

Скорочення HWPh вказує на вид.. Historisches Wörterbuch der Philosophie, ред. *J. Ritter*. — Basel—Stuttgart, 1971; RGG — на вид.. Die Religion in Geschichte und Gegenwart, ред. *K. Galling*. — Tübingen, 1957.

Adler Alfred. Epische Spekulanten — Versuch einer synchronen Geschichte des altfranzösischen Epos. — München, 1975.

Adorno Theodor W. (з *Max Horkheimer*). Dialektik der Aufklärung. — Frankfurt, 1969 (New York, 1944).

— Gesammelte Schriften. — Frankfurt, 1970. (T. 7. Ästhetische Theorie).

Apel Karl-Otto (ред.). Hermeneutik und Ideologiekritik. — Frankfurt 1971 (теоретична дискусія).

Auerbach Erich. Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. — Bern, 1946.

Bachtin Michail. Literatur und Karneval. — München, 1969.

— Probleme der Poetik Dostoevskijs. — München, 1971 (рос. оригінальне вид.. Москва, 1963).

— Die Ästhetik des Wortes. — Frankfurt, 1979.

Badt Kurt. Kunsttheoretische Versuche. — Köln, 1968.

Barthes Roland. Sur Racine. — Paris, 1963.

— Le plaisir du texte. — Paris, 1973.

Bastian Hans-Dieter. Theologie der Frage. — München, 1970.

Benjamin Walter. Gesammelte Schriften (Werkausgabe). — Frankfurt, 1980.

Berger Peter L., Luckmann Thomas. Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. — Frankfurt, 1970 (1971).

Binder Wolfgang. "Genuß" in Dichtung und Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts // Archiv für Begriffsgeschichte. — T. 17. — 1973. — С.С. 66—92.

Bloch Ernst. Das Prinzip Hoffnung. — Frankfurt, 1959.

— Tübinger Einleitung in die Philosophie. — Frankfurt, 1964.

Bloom Harold. The Anxiety of Influence. — New York, 1973.

Blumenberg Hans. "Nachahmung der Natur" — Zur Vorgeschichte des schöpferischen Menschen // Studium Generale. — T. 10 (1957). — С. 266—283.

— Kosmos und System. Aus der Genesis der kopernikanischen Welt // Studium Generale. — T. 10. — 1957. — C. 61—80.
— Epochenschwelle und Rezeption // Philosoph. Rundschau. — T. 6. — 1958. — C. 94—120.
— Kritik und Rezeption antiker Philosophie in der Patristik // Studium Generale. — T. 12. — 1959. — C. 485—497.
— Sokrates und das "objet ambigu" — Paul Valerys Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes // Epimeleia, Helmut Kühn zum 65. Geburtstag, ред. *F. Wiedmann*. — München, 1964. — C. 285—323.
— Die Legitimität der Neuzeit. — Frankfurt, 1966.
— Der Prozeß der theoretischen Neugierde. — Frankfurt, 1973 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 24).
— Arbeit am Mythos. — Frankfurt 1979.
Borinski Karl. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. — T. I. — Leipzig, 1914; T. II. — Leipzig, 1924.
Borst Arno. Lebensformen im Mittelalter. — Frankfurt — Berlin, 1973.
Buck Günther. Kants Lehre vom Beispiel //Archiv für Begriffsgeschichte. — T. 11. — 1967. — C. 148—183.
— Hermeneutik und Bildung. — München 1981 (Kritische Information, 100).
Bultmann Rudolf. Das Problem der Hermeneutik // Glauben und Verstehen. — Tübingen, 1961. — T. 2. — C. 211—235.
Callois Roger. Vocabulaire esthétique. — Paris, 1946.
Conze Werner. Arbeit in Geschichtliche Grundbegriffe, ред. O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck. — Stuttgart 1972, I. — C. 154—215.
Curtius Ernst Robert. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. — Bern, 1948.
Dehn Wilhelm (ред.). Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen. — Frankfurt, 1974.
Dewey John. Art as Experience (1934). — New York. Capricorn Books, 1958).
Dockhorn Klaus. Rezension von *H.-G. Gadamer* Wahrheit und Methode // Göttingische Gelehrte Anzeigen. — T. 218. — 1966. — C. 169-206.
Dufrenne Mikel. Phénomenologie de l'expérience esthétique. — Paris, 1967.
Fellmann Ferdinand. Das Vico-Axiom. Der Mensch macht die Geschichte. — Freiburg — München, 1976.
Freud Sigmund. Studienausgabe. — Frankfurt 1969—1975, T. 1—10 (= SA).
Friedrich Hugo. Die Struktur der modernen Lyrik. — Hamburg, 1956 (1966).
— Epochen der italienischen Lyrik. — Frankfurt, 1964.
Frye Northrop. Anatomy of Criticism. — Princeton University Press, 1957 (нім. Analyse der Literaturkritik. — Stuttgart, 1964).
Fuhrmann Manfred. Einführung in die antike Dichtungslehre. — Darmstadt, 1973.
Gadamer Hans-Georg. Vom Zirkel des Verstehens // *G. Neske* (ред.), Festschrift-Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag. — Pfullingen, 1959. — C. 24—34.
— Wahrheit und Methode — Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. — Tübingen, 1960.

Geiger Moritz. Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses // Jb. für Philosophie und phänomenologische Forschung. — T. I, 2. — 1913. — C. 567—684.

Giesz Ludwig. Phänomenologie des Kitsches (1960). — München, 1971.

Grimm Reinhold R. Paradisus coelestis — paradisus terrestris. Zur Auslegungsgeschichte des Paradieses im Abendland bis um 1200. — München, 1977.

Guiette Robert. Questions de Litterature. — T. I. — Gent 1960; T. II. — Gent, 1972.

Gumbrecht Hans Ulrich. Soziologie und Rezeptionsästhetik // Neue Ansichten einer künftigen Germanistik, ред. H. Kolbe. — München, 1973. — C. 48—74.

— Skizze einer Literaturgeschichte der französischen Revolution // Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. — T. 13, ред. J. Stackelberg. — Wiesbaden, 1980. — C. 269—328.

Habermas Jürgen. Strukturwandel der Öffentlichkeit. — Neuwied, 1962 (1965).

— Technik und Wissenschaft als "Ideologie". — Frankfurt, 1968 (edition suhrkamp 287).

— Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze. — Frankfurt, 1973 (suhrkamp taschenbuch 125).

Harth Dietrich. Philologie und praktische Philosophie. — München, 1970 (Humanistische Bibliothek, I, 11).

— Romane und ihre Leser // Germanisch-romanische Monatsschrift. — T. 20. — 1970. — C. 159—179.

Hartman Geoffrey H. The Fate of Reading and Other Essays. — Chicago, 1975.

Henrich Dieter. Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel) // Poetik und Hermeneutik. — T. II. — 1966. — C. 11—32.

— Hegel im Kontext. — Frankfurt, 1971 (edition suhrkamp 510).

Hervieux Marcel. Les écrivains francais jugés par leurs contemporains. — T. I: Le XVI et le XVII siècle. — Paris 1911.

Herzog Reinhart. Die Bibelepik der lateinischen Spätantike — Formgeschichte einer erbaulichen Gattung. — T. I. — München, 1975.

Hess Gerhard. Die Landschaft in Baudelaires "Fleurs du Mal". — Heidelberg, 1953.

Hofmann Werner. Zur Geschichte und Theorie der Landschaftsmalerei // Caspar David Friedrich 1774—1840. — München, 1974 (каталог, вид. Prestel-Verlag).

Hohendahl Peter Uwe (ред.). Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik. — Frankfurt, 1974.

Holland Norman N. The Dynamics of Literary Response. — New York, 1968.

Imdahl Max. Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegel, Cézanne // Literatur und Gesellschaft. — Bonn, 1963. — C. 142—195.

— Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei // Poetik und Hermeneutik. — T. II. — 1966. — C. 195—225.

— "Is it a flag, or is it a painting?" — Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst // Wallraf-Richartz-Jahrbuch. — T 31. — 1969. — C. 205—232.

— Giotto. Arenafresken (Ikonographie — Ikonologie — Ikonik). — München, 1980.

Iser Wolfgang. Der implizite Leser — Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. — München, 1972 (Uni-Taschenbücher 163).

— Der Akt des Lesens — Theorie ästhetischer Wirkung. — München, 1976 (Uni-Taschenbücher 636).

Jauß Hans Robert. Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts "A la recherche du temps perdu". — Heidelberg, 1955 (1970).

— Proust auf der Suche nach seiner Konzeption des Romans // Romanische Forschungen. — T. 66. — 1955. — C. 255—304 (= 1955a).

— Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung. — Tübingen, 1959 (Додаток до журналу "Zs. f. roman. Philologie", 100-й випуск).

— Diderots Paradox über das Schauspiel // Germanisch-romanische Monatsschrift. — T. 11. — 1961. — C. 380—413.

— Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion // "Querelle des Anciens et des Modernes". — München, 1964.

— Literaturgeschichte als Provokation. — Frankfurt, 1970 (edition suhrkamp 418).

— Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. — Konstanz 1972 (Лекції в Констанцькому університеті, № 59).

— Ästhetische Erfahrung und literarische- Hermeneutik. — T. I. — München, 1977 (= 1977a).

— Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur — Gesammelte Aufsätze 1956—1976. — München, 1977 (= 1977b).

Jolles A. Einfache Formen. — Halle, 1929 (1956)..

— Die literarischen Travestien Ritter / Hirt / Schelm // Blätter für deutsche Philosophie. — T. 6 (1932—1935).

Kalivoda Robert. Der Marxismus und die moderne geistige Wirklichkeit. — Frankfurt, 1970 (edition suhrkamp 373).

Köhler Erich. Trobadorlyrik und höfischer Roman. — Berlin, 1962.

— Esprit und arkadische Freiheit. — Frankfurt—Bonn, 1966.

Kommerell Max. Lessing und Aristoteles — Untersuchung über die Theorie der Tragödie. — Frankfurt, 1957.

Koselleck Reinhart. Vergangene Zukunft — Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. — Frankfurt, 1979.

Kosík Karel. Die Dialektik des Konkreten. — Frankfurt, 1967.

Kracauer Siegfried. Theory of Film — The Redemption of Physical Reality. — New York, 1960.

Krauss Werner. Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft. — Frankfurt, 1949.

— Studien zur deutschen und französischen Aufklärung. — Berlin, 1963.

Kühn Helmut. Vom Wesen und Wirken des Kunstwerks. — München, 1960.

Kühn Thomas S. Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. — Frankfurt, 1967 (оригінальне англ. вид. 1962).

Lesser Simon O. Fiction and the Unconscious. — New York: Vintage Books, 1962.

Lewis C. S. The discarded image. — Cambridge, 1964.

Lipps Hans. Die menschliche Natur. — Frankfurt 1941.

Löwith Karl. Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen. — 1928 (Dannstadt, I962).

— Paul Valéry — Grundzüge seines philosophischen Denkens. — Göttingen, 1971.

Lotman Jurij M. Die Struktur literarischer Texte. — München, 1972 (Uni-Taschenbücher 103).

Malraux Andre. Les voix du silence. — Paris, 1951.

De Man Paul. Blindness and Insight — Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. — New York, 1971.

— Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust. — New Haven — London, 1979.

Mandelkow Karl Robert. Rezeptionsästherik und marxistische Literaturtheorie // Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft, ред. *W. Müller-Seidel.* — München, 1974. — С. 379—388.

Marcuse Herbert. Über den affirmativen Charakter der Kultur (1936) // Kultur und Gesellschaft. — Frankfurt, 1965. — С. 56—101.

— Konterrevolution und Revolte. — Frankfurt, 1973 (edition suhrkamp 591).

Marquard Odo. Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. — Frankfurt, 1973.

— Abschied vom Prinzipiellen — Philosophische Studien. — Stuttgart, 1981.

Mead Georg H. Mind, Self and Society. — Chicago, 1934 (нім. вид.: Geist, Identität und Gesellschaft. — Frankfurt, 1968).

Meyer-Schapiro. On the aesthetic attitude in romanesque art // Art and Thought. — 1948. — Лютий.

Mittelstraß Jürgen. Neuzeit und Aufklärung — Studien zur Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft und Philosophie. — Berlin — New York, 1970.

Mukařovsky Jan. Kapitel aus der Ästhetik. — Frankfurt, 1970 (edition suhrkamp 428).

Naumann Manfred (ред.). Gesellschaft — Literatur — Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. — Berlin — Weimar, 1973.

Neuschäfer Hans-Jörg. Populärromane im 19ю Jahrhundert. — München, 1976 (Uni-Taschenbucher 524).

Nisin Arthur. La littérature et le lecteur. — Paris, 1959.

— Les œuvres et les siècles. — Paris, 1960.

Pannenberg Wolfhart. Hermeneutik und Universalgeschichte // Grundfragen systematischer Theologie. — Göttingen, I97I. — С. 91—122.

Panofsky Erwin. Idea — Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. — Berlin, 1960.

Petrović Sreten. L'esthétique de réception — est-elle possible? // Teorijska istraživanja. — Belgrad, 1980. — С. 63—74.

Picon Gaëtan. Introduction à une esthétique de la littérature. — T. I: L'Ecrivain et son ombre. — Paris, 1953.

Pinkerneil Beate. Literaturwissenschaft seit 1967 // Methodische Praxis der Literaturwissenschaft, ред. *D. Kimpel, R. Pinkerneil.* — Kronberg, 1975. — С. 1—84.

Plessner Helmuth. Lachen und Weinen — Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens. — Bern — München, 1961.

— Soziale Rolle und menschliche Natur (1960) // Diesseits der Utopie. — Köln, 1966.

— Die Frage nach der Conditio Humana. Aufsätze zur philosophischen Anthropologie. — Frankfurt 1976.

Poirion Daniel. Chanson de geste ou épopée? // Travaux de linguistique et de littérature. — T. X, 2. — Strassbourg, 1972. — С. 7—20.

Preisendanz Wolfgang. Humor als dichterische Einbildungskraft. — München, 1963.

— Wege des Realismus — Zur Poetik und Erzählkunst im 19. Jahrhundert. — München, 1977.

Ricœur Paul. De l'interpretation — Essai sur Freud. — Paris, 1965 (нім. вид. Die Interpretation — Ein Versuch über Freud. — Frankfurt, 1969).

— Le conflit des interprétations — Essais d'hermeneutique. — Paris, 1969.

— Die Schrift als Problem der Literaturkritik und der philosophischen Hermeneutik // Sprache und Welterfahrung, ред. *J. Zimmermann.* — München, 1978. — С. 67—88.

Riffaterre Michael. Essais de stylistique structurale. — Paris, 1971.

— Semiotics of Poetry. — Bloomington — London, 1978.

Ritter Joachim. Стаття Ästhetik // Historischen Wörterbuch der Philosophie. — Basel — Stuttgart, 1971. — T. 1. — Ст. 555—580.

— Subjektivität. — Frankfurt, 1974. Уміщено праці: "Über das Lachen" (1940) і "Landschaft — Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaff" (1963).

Rüfner Vinzenz. Homo secundus Deus — Eine geistesgeschichtliehe Studie zum menschlichen Schöpfertum // Philosophisches Jahrbuch. — T. 63. — 1955. — С. 248—291.

Sartre Jean-Paul. L'imaginaire. Psychologie phénomenologique de l'imagination. — Paris, 1940.

— Qu'est-ce que la littérature? // Situations II. — Paris, 1948 (нім. вид.: Was ist Literatur? — Hamburg, 1950

Schlaffer Heinz (ред.). Erweiterung der materialistischen Literaturtheorie durch Bestimmung ihrer Grenzen. — Stuttgart, 1974 (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 4).

Schmidt Siegfried J. Ästhetizität — Philosophische Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen. — München, 1971.

Schütz Alfred, Luckmann Thomas. Strukturen der Lebenswelt. — Neuwied — Darmstadt, 1975 (Soziologische Texte 82).

Souriau Emile. Le risible et comique // Journal de psychologie et pathologique. — T. 41. — 1948.

Spitzer Leo. Romanische Literaturstudien. — Tübingen, 1959.

Stackelberg Jürgen. Literarische Rezeptionsformen. — Frankfurt, 1972.

Starobinski Jean. L'œil vivant. — T. I. — Paris, 1961; T. II: La relation critique. — Paris, 1970.

— Jean-Jacques Rousseau — La transparence et l'obstacle. — Paris, 1971.

Stempel Wolf-Dieter (ред.). Texte der russischen Formalisten. — T. II: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. — München, 1972.

Stierle Karlheinz. Text als Handlung — Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. — München, 1975 (Uni-Taschenbücher 423).

— Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten? // Poetica. — T. 7. — 1975. — С. 345—387 (=1975a).

— Erfahrung und narrative Form // Theorie und Erzählung in der Geschichte, ред. *J. Kocka, Th. Nipperdey.* — München, 1979. — С. 85—118.

Straus Erwin. Der Mensch als ein fragendes Wesen // Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie. — T. 1. — 1953. — С. 139—153.

Striedter Jurij (ред.). Texte der russischen Formalisten. T. I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. — München, 1969.

Vodička Felix. Die Struktur der literarischen Entwicklung. — München, 1976 (зі вступною статею Jurij Striedter).

Warning Rainer. Funktion und Struktur — Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels. — München, 1974.

— Вступна стаття до зб. Rezeptionsästhetik — Theorie und Praxis. — München, 1975 (Uni-Taschenbucher, 303).

Wellershoff Dieter. Literatur und Lustprinzip. — Köln, 1973.

— Die Auflösung des Kunstbegriffs. — Frankfurt, 1976 (edition suhrkamp 848).

Werckmeister Otto K. Ende der Ästhetik. — Frankfurt, 1971.

Wygotski Lew S. Kunst als Katharsis (1965) // Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen, ред. *W. Dehn.* — Frankfurt, 1974. — С. 81—89.

Zimmermann Hans Dieter. Vom Nutzen der Literatur. — Frankfurt, 1977 (edition suhrkamp 885).

Zumthor Paul. Essai de poétique médiévale. — Paris, 1972.

3. Покажчик (Першоджерела і автори)

Абеляр (листування з Елоїзою) — 163, 435, 444
Августин — 54, 55, 64, 66, 68, 98, 101, 102, 104, 109, 119, 125, 126, 129, 130, 147, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 288, 385
«Адамова гра» — 168, 177
Адорно Т. В. — 9, 21, 22, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 58, 59, 70, 84, 91, 115, 117, 121, 312, 489, 491, 500, 508, 509, 510, 514
Айхендорф — 48
Аквінський Т. — 465
Ален де Ліль — 213, 284
Альберті Л. Б. — 105
Ангелус Силезіус — 301
Аполінер — 580
Аристотель — 15, 54, 63, 64, 74, 75, 79, 80, 119, 121, 122, 129, 131, 138, 151, 177, 178, 197, 209, 210, 211, 226, 231, 232, 242, 243, 271, 279, 280, 287, 557, 558
Арто — 43
Аст Ф. — 257, 259, 260
Ауербах Е. — 94, 95, 123, 289, 501, 502

Бадт К. — 187
Бажан М. — 305
Бальзак — 48, 113, 231
Барнав Ж. — 291
Баро Ж.-Л. — 562
Барт Р. — 42, 43, 46, 51, 59, 60, 501, 502, 504, 506, 519, 576, 579
Басте Нед — 355, 361, 374
Батай — 43, 59
Батчер Г.С. — 121
Баумгартен А. — 64, 73, 266, 466
Бахтін М. — 283, 303, 329, 377, 472, 473, 478, 479, 480, 481, 482
Бекет — 48, 113
Бекон — 217, 218, 359
Бен'ямін Вальтер — 21, 84, 90, 91, 110, 111, 116, 117, 225, 523, 598, 599, 603, 604, 605
Бергсон — 152, 153, 155, 605
Берк Е. — 106
Бернар Клервоський — 288
Бланкенбург Хр. Фр. — 134, 446, 447
Блох Е. — 19, 29, 84, 279, 280, 311, 322
Блюмауер — 184
Блюменберг Ганс — 19, 54, 62, 63, 76, 79, 85, 88, 209, 216, 219, 224, 267, 268, 269, 270, 281, 282, 283, 318, 320, 357, 359, 377, 482
Бодлер — 28, 31, 32, 73, 110, 111, 112, 116, 205, 222, 263, 301, 493, 528, 533, 534, 535, 536, 537, 541, 542, 546, 550, 551, 573, 580, 583, 587, 589, 590, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 609
Бодмер Й. Я. — 227, 445
Боецій — 55, 164, 283, 284
Бокаччо — 285
Борст А. — 104, 245
Босюе — 200
Брентан — 29
Брехт Берт — 57, 59, 113, 130, 131, 132, 133, 162, 366, 560, 561
Брунетто Латині — 284
Бруно Джордано — 359
Буало — 205
Бує Л. — 534
Бук Г. — 136, 469, 471
Бультман — 255, 274, 276, 277, 278
Бурдалу — 199, 200
Бурже П. — 601, 602
Бутман Р. — 266
Буш Вільгельм — 26, 161

Вазареліс В. — 86
Вайль Е. — 280
Вайт Г. — 243
Валері Поль — 31, 33, 80, 84, 85, 87, 89, 112, 113, 140, 229, 323, 324, 355, 356, 357, 358, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 373, 375, 376, 476, 572, 603

Вальтер фон дер Фогельвейде — 301
Варнінг Р. — 128, 149, 150, 157, 177, 198, 200
Велерсгоф Дітер — 20, 113, 114, 180, 181
Вергілій — 125, 184, 288, 289
Виготський С. Лєв — 143
Війон — 298, 301, 307, 483
Віко Джамбатиста — 81, 82, 83, 260, 269
Вільгельм Аквітанський — 24, 77, 78
Вінкельман — 233, 238, 436, 498
Віттенштайн — 464
Вітек Марія — 14
Водічка Ф. — 18
Вольтер — 283, 417, 418, 423, 438, 442, 501, 505, 506
Воринґер В. — 479
Вулфтом — 89
Вьольфлін Г. — 112

Габермас — 18, 19, 422, 522
Гадамер — 18, 21, 22, 56, 58, 70, 71, 118, 176, 229, 256, 261, 274, 275, 278, 463, 469, 470, 471, 478, 482, 493, 519, 526, 557, 561, 573, 575, 576
Ґайґер М. — 58, 61, 64
Гайдегер — 46, 70, 274, 317, 325, 327, 328, 465, 469, 472
Гайне — 48, 301, 436, 452
Галер Альбрехт фон — 418, 421, 440
Гаман Й. Ґ. — 123, 440, 451
Гаман Р. — 112
Гарве Хр. — 445
Гарландський Дж. — 211
Гартман Дж. — 90
Гатчинсон — 73
Гаусман Ж.(барон) — 110
Гебель Йоган Петер — 124, 248, 250, 251, 252, 253
Гегель — 16, 37, 39, 40, 44, 64, 82, 83, 86, 91, 123, 152, 157, 195, 239, 242, 311, 313, 328, 334, 335, 341, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 394, 512, 522, 564
Гелерт — 300
Гельвецій — 423
Гельдерлін — 48
Генріх Д. — 64, 89, 91, 119, 120, 139, 398
Гербарт — 136
Гердер — 225, 438, 440
Герцог Р. — 125, 261, 262
Гете — 15, 28, 31, 48, 50, 53, 60, 88, 105, 109, 124, 172, 173, 224, 226, 227, 245, 263, 303, 317, 318, 321, 323, 324, 335, 345, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 368, 369, 375, 376, 414, 415, 416, 426, 428, 433, 434, 435, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 451, 452, 454, 455, 456, 457, 459, 460, 485, 491, 493, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 518, 519, 520, 522, 523, 568, 570, 571, 572
Гієт Р. — 198, 484
Гільдебранд А. — 112
Гільдесгаймер — 492, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568
Гіш Л. — 60, 61, 62
Гобс — 130, 430
Голанд Н. — 180
Ґолдсміт — 442, 443
Гомер — 48, 49, 93, 94, 254, 257, 258, 436, 437, 471, 557, 558, 569
Горацій — 60, 329, 330
«Горгій» — 64, 119, 126
Госман Л. — 450
Готшед — 187
Готьє Теофіль — 73, 597, 598, 599, 600, 601, 602
Гофман В. — 105
Греймас А. — 243
Гусерль — 147, 469, 576
Гюго Віктор — 292, 529, 534, 535, 536 537, 541, 543, 544, 545, 546, 551, 552, 553, 604
Гюе — 134
Гюїсман — 602, 603

Данте — 36, 72, 190, 212, 288, 289, 437
Дарендорф Р. — 158, 160

Декарт — 189, 370, 372, 389
Дерида Жак — 42, 46, 50, 296
Джойс — 29, 294
Джонс Джаспер — 86, 87
Дідро — 38, 73, 88, 157, 161, 193, 194, 195, 201, 204, 227, 232, 235, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 394, 423
Діоген — 334, 344, 351
Докгорн К. — 56
Драйцель П.Г. — 161, 162
Дройзен Й. Г. — 232, 233, 234, 235, 236, 245, 246
Дулітл Дж. — 334, 338
Дюма Александр — 195
Дюпон П'єр — 550, 551
Дюпреель Ежен — 148, 149, 154
Дюшан Марсель — 86, 87
Дьюі Дж. — 20, 137, 138, 139, 140, 141

Ебенбауер А. — 247
Еврипід — 379, 498, 503, 507, 512
Ернальдус фон Боневаль — 98, 99, 100
Ерценсберґер Ганс Магнус — 303
Етьєн де Фужер — 193

Жан де Ґруші — 25, 198
Жан-Поль — 98, 123
Жене Жан — 205
Жид А. — 197
Жироду — 291, 377, 391, 398, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 508, 562, 572
Жоль А. — 29, 213, 244, 249, 250, 268, 269, 285
Жофр Рудель — 29
Жуфруа Т. — 291

Золя — 44, 113
Зонтаг С. — 255
Зубрицька М. — 10
Зунд Горст — 10

Ізер Вольфганг — 9, 17, 20, 146, 147, 208, 215, 576, 577, 578
Імдаль Макс — 10, 87
Іоанн Солсберійський — 192, 212

К'єркеґор — 26, 66
Калівода Р. — 141
Калуа Роже — 124
Кант — 15, 23, 34, 70, 73, 82, 107, 108, 109, 136, 138, 142, 174, 291, 341, 342, 351, 359, 434, 467, 469
Капеланус А. — 222
Капелла Марціан — 11, 13
Кафка — 285, 286
Квінтиліан — 296
Келер Е. — 287
Келлі Д. — 214
Клеворський Бернар — 24
Климент Александрійський — 96
Клодель — 55
Клопшток Фридрих — 53, 437, 443
Кляйст — 380, 388, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 409, 410, 411, 413
Козелек Райнгарт — 12, 230, 251, 422, 463, 467, 468
Коле Ф. — 114
Коменський Ян — 134
Комерель М. — 178
Констебл — 101, 105
Корнель — 178
Кретьєн де Труа — 191, 213
Крістева Юлія — 44, 49, 481
Кузанський Ніколо — 79
Кузен В. — 73
Кун Г. — 185
Курціус Е. Р. — 116, 483, 557, 558

Лабрюєр — 152, 420
Ларошфуко — 420
Лафает, мадам де — 421, 427
Лафонтен — 420, 539
Левіт К. — 368, 370
Ленц Й. М. Р. — 438, 439, 440, 445, 447, 452
Леонардо да Вінчі — 80, 105, 112
Лесер С. — 180
Лесінґ — 38, 178, 193, 194, 195, 226, 227, 232, 291, 324, 358, 360, 437, 440, 445, 447, 449, 515
Ліпс Г. — 487
Ліпс Т. — 479
Лопе де Вега — 36
Лорен Клод — 101, 105
Лотман Юрій — 20, 33, 540

Лотреамон — 43, 44
Лукач Д. — 58, 204, 476, 477, 479, 490
Лукрецій — 387
Любе — 247
Люкман Томас — 20, 145, 163, 164, 550
Лютер — 56, 72, 258, 259, 290, 319
Ляйбніц — 81, 466
Льовіт Карл — 162
Льюїс С.К. — 280

Маквард Одо — 10, 12, 20, 211, 214, 242, 262, 267, 311, 361, 455, 457, 494
Маларме — 43, 113, 300, 484, 603
Ман Томас — 222, 388, 404, 446
Маріво — 184
Маркс Карл — 18, 19, 27, 57, 82, 83, 190, 291, 313, 345, 558, 560
Маркузе Г. — 21, 73, 74, 84
Марло А. — 21
Мельвіль — 247
Мендельсон Мозес — 440
Мід Г. Дж. — 162, 185
Мілтон — 312, 313, 314, 315, 316
Мітельштрас Юрген — 79
Мольєр — 36, 69, 150, 199, 200, 201, 300, 380, 383, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 404, 406, 409, 410, 420, 502, 561, 562
Монтень — 33, 55, 96, 134, 135, 164, 171, 223, 386, 391, 420
Моро Фредерік — 26, 27
Москаленко М. — 301
Моцарт — 29
Мукаржовський Я. — 18, 20, 141, 142, 143, 144, 146, 147
Мьорік — 29, 300

Нарсежак — 205
Нерваль — 110
Нізин А. — 484
Ніколаї Фрідріх — 440
Ніцше — 218, 228, 317, 318, 325, 327, 328, 355, 465
Нойшефер — 195
Ньюманс Барнет — 48

Ольє Клод — 206
Оригєн — 258
Отингер К. — 252

Павло — 83, 258
Паненберг В. — 209, 266, 278
Панофський Ервін — 68
Перепадя А. — 118
Петрарка — 65, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 222, 419, 420
Піко делла Мірандола — 80
Пірамус Д. — 213
Піранделло — 162
Плавт — 378, 379, 380, 382, 383, 385, 386, 387, 388, 390
Платон — 54, 66, 67, 68, 71, 74, 77, 85, 110, 115, 121, 122, 126, 131, 296, 330, 352, 465, 491, 557, 572
Пленцдорф — 415, 454, 492, 560, 561, 568, 569, 570, 571
Плеснер — 29, 149, 152, 153, 154, 155, 160, 161, 399, 411, 479
Плеханов — 58
Плутарх — 135, 420
По Едгар Алан — 31, 84, 579
Полок Джексон — 48
Польдеман — 295, 296
Попер К. — 476, 477, 478
Попер Л. — 476, 477, 478
Прайзенданц В. — 195
Прохасько Ю. — 10
Пруст — 30, 32, 48, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 169, 181, 218, 221
Пусен Ніколя — 101, 105

Рабле Франсуа — 184, 283, 329, 518, 562
Райнгардт К. — 93, 134
Ранке — 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 247
Расін — 199, 351, 491, 495, 498, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 512, 513, 515, 518, 520, 562
Раскін — 110
Рикер Поль — 18, 181, 182, 300, 482
Ричардсон — 231, 418, 421, 422
Рігель А. — 112
Рільке — 26, 96, 270, 304, 305

Рітер Й. — 104, 108, 149, 154, 200
Роб-Ґріє — 114, 205
Робертелло — 226
Русо — 23, 27, 43, 66, 68, 69, 101, 106, 107, 108, 109, 130, 131, 147, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 194, 195, 200, 220, 224, 228, 263, 290, 291, 312, 324, 350, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 493, 553
Рюзенс Й. — 244, 247

Сад, маркіз де — 43, 44, 52, 227
Сартр Жан-Поль — 19, 20, 61, 64, 138, 140, 390, 408, 489
Сент-Бев — 189
Сервантес — 204, 214
Скаліґер — 68, 80, 81
Скарон — 184
Скот Вальтер — 231, 232, 237
Сократ — 85, 224, 330, 335, 336, 337, 338, 339
Солерс Філіп — 43, 114
Спіноза — 423
Старобінські Жан — 19, 92, 121, 170, 334, 418, 450
Стендаль — 35, 195, 312
Стерн — 204, 235
Стравінський — 47
Суріо Е. — 148, 149, 155
Сю Ежен — 195

Таубес Я. — 318
Теофіль де Віо — 110
Тьєрі А. — 237

Унзельд Зигфрід — 13
Фейдо Е. — 195

Фельман Ф. — 81
Фідлер К. — 64, 112
Фінк Вільгельм — 13
Фіхте — 342
Флобер — 26, 27, 112, 113, 114, 190, 195, 196, 205
Фрай Н. — 175, 176, 177
Фридрих Г. — 102, 103, 297, 298
Фридрих Каспар Давід — 108
Фріш М. — 201, 559
Фройд З. — 19, 29, 32, 44, 49, 57, 63, 181, 182, 183, 184, 187, 219, 270, 271, 272, 273, 345, 381, 501, 600

Хладеніус Й. М. — 231, 236, 255

Целян — 303
Цицерон — 68, 209, 420

Чижевський Д. — 157

Шальк Ф. — 151
Шатобріан — 123, 189, 544
Шекспір — 391, 438, 564, 566
Шелер М. — 188, 189
Шелінг — 108, 123
Шенберг — 47
Шилер — 57, 106, 108, 109, 197, 199, 345, 430, 439, 442, 498, 500, 513, 525, 549, 560, 562, 563, 565, 566, 567
Шкловський В. — 64, 112
Шлеґель Вільгельм — 260
Шлеґель Фридрих — 260, 517
Шляєрмахер — 257, 259, 260, 473, 478
Шмідт З. — 180, 181
Шодерло де Лакло — 227
Шонді П. — 49, 255, 257, 259, 378, 379, 380, 388, 574
Шпітцер Л. — 254, 299, 483, 515, 574
Штайнберг Лео — 89
Штемпель В.-Д. — 243
Штірле К. — 134, 147, 180, 231, 244, 246, 294, 464, 481
Шютц А. — 20, 145, 146, 464, 492, 550, 576
Шьонінг Ф. — 13, 208

Юрфе Оноре д' — 186

Якобсон Р. — 45, 141, 300, 574, 606
Яус Роберт Ганс — 9, 10

ГАНС РОБЕРТ ЯУС

ДОСВІД ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ І ЛІТЕРАТУРНА ГЕРМЕНЕВТИКА

Переклали з німецької
Роксоляна Свято і Петро Таращук

Відповідальна за випуск
Валентина Кирилова

Підписано до друку 28.02.2011.
Формат 60 × 90 1/16. Папір офсетний № 1.
Гарнітура Таймс. Друк офсетний. Зам. № 11-201.

Видавництво Соломії Павличко «Основи».
01133, Київ-30, бульв. Марії Приймаченко (Лихачова), 5.
Тел./факс (044) 285-25-82,
Тел. (044) 285-30-64, 285-86-36
E-mail: osnovy@voliacable.com

ЗАТ «Віпол» ДК 752.
03151, Київ, вул. Волинська, 60.

Яус, Ганс Роберт.

Я88 Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / пер. з нім. Роксоляна Свято і Петро Таращук. — К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2011 — 624 с. — Бібліогр.: 610–617.

ISBN 978-966-500-329-8

В першій частині автор обґрунтовує тезу, що досвід естетичного сприймання можна описати й історично осмислити через його три базові функції — поезис, естезис і катарсис (відповідно, продуктивний, рецептивний та комунікативний аспекти естетичної діяльності). Друга частина — це короткий нарис історії функції запитання і відповіді. В третій же частині йдеться про історичний вимір поняття горизонту та діалогічного розуміння. Адресовано фахівцям, студентам і всім, хто цікавиться літературною теорією XX століття..

ББК 83