

І. В. Козлик

**ТЕОРЕТИЧНЕ ВИВЧЕННЯ
ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ
І АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**



Відділові російської літератури і літератур народів СРСР

Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН України,

у якому під керівництвом

Ніни Євгенівни Крутікової

та

Ігоря Олександровича Дзевєріна

в період з 1983 по 1990 роки працювали:

Іван Денисович Бажинів,

Віктор Григорович Беляєв,

Олег Васильович Білий,

Олег Іванович Гайнічеру,

Тамара Петрівна Заморій,

Володимир Янович Звіняцьковський,

Наталія Олександрівна Колосова,

Стелла Анатоліївна Кривошапова,

Ігор Терентійович Купріянов,

Світлана Валеріївна Кучерявенко,

Тетяна Петрівна Маєвська,

Наталія Ростиславівна Мазєпа,

Марина Володимирівна Мосієнко,

Олександр Несторович Мушкудіані,

Андрій Васильович Оберемський,

Тетяна Георгіївна Свербілова,

Наталія Іллівна Чорна,

Анатолій Григорович Шпиталь —

з почуттям щирої та глибокої вдячності

присвячую

*Отделу русской литературы и литератур народов СССР
Института литературы им. Т. Г. Шевченко АН Украины
периода 1983 – 1990-го годов
с чувством искренней и глубокой благодарности
п о с в я щ а ю*

*I d e d i c a t e t h i s b o o k ,
as a token of deep heartfelt gratitude,
to the Russian and the U.S.S.R. Peoples Literature Department of
the T. G. Shevchenko Literature Institute
as a part of the Ukrainian Academy of Sciences
of the 1983 – 1990 period*

MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
PRECARPATHIAN NATIONAL UNIVERSITY
NAMED VASYL STEFANYK
INSTITUTE OF PHILOLOGY

I. V. KOZLYK

THEORETICAL STUDY OF PHILOSOPHICAL
LYRICS AND TOPICAL PROBLEMS
OF MODERN LITERARY CRITICISM

Ivano-Frankivsk
POLISKAN
GOSTYNETS
2007

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ

І. В. КОЗЛИК

ТЕОРЕТИЧНЕ ВИВЧЕННЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ
ЛІРИКИ І АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Івано-Франківськ
ПОЛІСКАН
ГОСТИНЕЦЬ
2007

ББК 83.0+83.014.53+83в
К 59

УДК 82.0 + 82-1/-9 + 82-193 + 82-14

*Друкується за рішенням Вченої ради
Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника*

Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор **Р. Т. Гром'як** (Тернопіль)
доктор філологічних наук **О. В. Білий** (Київ)
доктор філологічних наук **О. О. Корабльов** (Донецьк)

Науковий редактор:

доктор філологічних наук, член-кореспондент
НАН України **Г. М. Сивокінь**

У монографії здійснено теоретичне студіювання філософської лірики як жанрового феномена в аспектах, що відповідають структурі сучасної теорії літератури як галузі науки про літературу. При цьому основна проблематика дослідження актуалізується на ґрунті послідовного зв'язку з сучасним станом літературознавчої науки.

Для літературознавців, літературних критиків, університетських викладачів дисциплін літературознавчого циклу, аспірантів, студентів-філологів.

ISBN 978-966-8207-70-9

ЗМІСТ

Передмова	9

Розділ 1

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ НАУКИ ПРО ЛІТЕРАТУРУ ТА ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ. ПЕРЕДУМОВИ І ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ

1.1. Методологія літературознавства як актуальна проблема	20
Загальна постановка питання у контексті актуальної соціокультурної ситуації Постмодерну	20
Структура сучасної методологічної сфери мислення і діяльності. Загальна методологія (проблематика, принципи і основні категорії)	52
Методологія науки та проблеми статусу, обґрунтування специфіки і методологічної складової науки про літературу	88
Основні методологічні принципи наукового дослідження літератури: спроба систематизації та сучасної інтерпретації	111
1.2. Проблема внутрішнього стану теоретико-літературної галузі сучасного літературознавства	242
1.3. Теоретичні проблеми вивчення філософської лірики та необхідні передумови і шляхи пошуку сучасних підходів до її літературознавчого розгляду (варіант аналітики наявного евристичного досвіду)	267
1.4. Методологічна „план-карта” теоретичного дослідження філософської лірики у єдності її інтегральних чинників та внутрішньої видової диференціації	320

Розділ 2**ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА В ДИФЕРЕНЦІАЛЬНИХ СФЕРАХ
ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ГАЛУЗІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

2.1. Філософська лірика в площині загальної теорії літератури	326
Категорія „філософська лірика” і наслідки її термінологічного прийняття	326
Первісні методологічні застереження до жанрового дослідження філософської лірики в загальнотеоретичному аспекті (на матеріалі наявного досвіду вивчення проблеми жанру в літературознавстві)	340
„Онтологічна картина” філософської лірики: інтеграційні чинники жанрового феномена в горизонті просторового тлумачення категорії „жанр”	359
2.2. Філософська лірика в площині прикладної теорії літератури: характеристика можливих варіантів диференціації	382
Проблема витоків філософської лірики та представництво філософської лірики у текстовій спадщині словесності Давнини (часів до епохи європейської Античності)	382
Філософська лірика в літературах світу доби європейської Античності та періоду європейського Раннього Середньовіччя	411
Варіанти класифікації філософської лірики: їх критерії, категоріальне підґрунтя, призначення та аналітико-синтезуючий потенціал (на матеріалі розвитку літератур світу IX–XVIII століть)	525
Післяслово	539
Список використаної літератури	548
Показчик імен і назв творів	574
Содержание	586
Contents	588

ПЕРЕДМОВА

Завершення XX століття, кінець другого тисячоліття нашої ери... Друга половина першого десятиліття тисячоліття третього... Черговий історичний злам зі всіма наслідками, що з цього випливають. І перш за все найтрадиційніше у таких випадках питання — чого не можна втратити, що важливо утримати у зоні уваги і пам'яті?

Хоча відповідь, власне, зрозуміла: не можна втратити культурної спадкоємності, здатності бачити і розуміти навколишній культурний і природний світ, здатності до найорганічніших і єдино життєво-продуктивних — діалогічних — стосунків з ним. Інакше кажучи, часи глобалізації і неминуче породжуваних нею антитетичних тенденцій вимагають реального удосконалення суспільних якостей людини. „Соціальність ця, — писав Д. С. Лихачов у своїй роботі 1976 року „Про суспільну відповідальність літературознавства”, — протистоїть почуттю національної винятковості і шовінізму, вона розвиває у людині терпимість щодо інших культур — іншомовних або інших епох” [285, 450]¹.

Про суттєве зростання актуальності таких міркувань яскраво свідчать роботи німецького філософа, одного з творців філософської герменевтики Г.-Г. Гадамера початку 1990-х років. „Ми стоїмо зараз, — писав німецький філософ, — біля початку гігантського вселюдського процесу, до якого ми всі прилучені. Ми ніколи не досягнемо ідеалу Просвітництва XVIII сторіччя про вічний мир у всьому світі, якщо нам... не вдасться досягти справжнього обміну між чужоземною й нашою європейською культурою” [115, 193]. У соціокультурній ситуації Постмодерну „ми опинилися перед новим завданням: не прагнути упорядкувати розмаїтість мов шляхом раціоналізації чи формалізації, а домогтися, щоб кожен учився зводити мости через прірви нерозуміння й суперечностей, а отже, ...нам треба шанувати, берегти та доглядати інших, по-новому слухати один одного. ...Плюралістичний світ, у якому ми нині перебуваємо, ...містить у собі й завдання, які полягають... у визначенні вільного простору, не-

¹ Тут і далі в тексті в квадратних дужках вказуються номер джерела зі „Списку використаної літератури” (перша цифра) і номер цитованої сторінки з нього (друга і наступні цифри, подані через кому). Перелік джерел дається через крапку з комою. Усі виділення (курсиви, розрядки тощо) в цитатах, крім окремо обумовлених випадків, належать авторам цитованих робіт. Переклад цитат з іншомовних видань українською мовою мій (І. К.). У всіх українських цитатах зберігається авторська орфографія.

обхідного для людського спілкування, включаючи і простір інших комунікантів. ...Головна мета полягає в тому, щоб *перебувати в розмові*” [122, 172, 173, 174]².

Іншими словами, тут йдеться про той модус існування у світі, який німецько-американський філософ-неофрейдист Еріх Фромм у своїй відомій роботі 1976 року „Мати чи бути?” назвав *модусом буття*. У цьому модусі діє не підпорядкована правилам „чистої” логіки розмова-суперечка, мета якої — заволодіти іншим, а вільна, позбавлена страху і небезпеки самоцінна розмова-діалог, в якій комуніканти залишаються самі собою і в якій „вже неважливо, хто правий”, а панує радість спілкування, відкриття нового і продуктивного подолання власного егоцентризму [456, 221]. Саме для цього і потрібне, власне кажучи, те удосконалення соціальних якостей людини, про яке писав Д. С. Лихачов.

Важливою складовою такої суспільності людини є її естетична сприйнятливість, пов’язана також і з проблемою розуміння-себе, яка входить, на думку французького філософа і літературознавця П. Рікьора, до числа завдань сучасної науки про літературу (у П. Рікьора — літературної герменевтики), тому що це розуміння-себе можливе тільки опосередковано через культурні (включаючи художні) тексти, зокрема через мову перекладу³.

„Мова, — відзначає французький учений, — відкриває свою універсальність тільки в акті перекладу. Переклад є формою взаєморозуміння, якого можна досягнути більшою чи меншою мірою. Я вважаю, що будь-яку мову можна перекласти на іншу, і переклад — це духовний акт, який полягає у тому, щоб увійти до оселі мови когось іншого, щоб потім привести його до себе як запрошеного гостя. І в такому значенні я говоритиму про гостинність, яка здійснюється через мову. Це перший спосіб того, як можна відчувати обов’язок перед мовою у ситуації розламування мов. І ця модель закладає фундамент іншої моделі, схованої у її глибинах. Йдеться про те, щоб зруйнувати основи замкнутості, яка завжди може підірвати те, що я називаю наративною тотожністю. Завжди важливо пам’ятати, що ми втягнені в

² У цьому відношенні Г.-Г. Гадамер дуже доречно нагадав Гегелеве визначення поняття освіти: „Освіта — це вміння дивитись на речі з позиції когось іншого” [див.: 122, 175].

³ Стосовно перекладу і його ролі дуже точно, як на мене, ще на початку 1940-х років висловився у одному зі своїх листів Еміль Люмкіс: „...чужа мова створює відстань і перспективу...” [цит. за: 270, 157].

історію інших, історію, яка розповідає про них самих і через них про нас” [559, 53]⁴.

Звідси важливо, що і ми зі своїми специфічними проблемами на нашому пострадянському просторі, коли у зовнішньому і такому, що ніколи не був радянським, світі говорять про „кінець філософії”, про вичерпаність літератури, про нівелювання і розмитість її теорії, яка нагадує мозаїчне панно, все ж хоча б теоретично вважаємо „незаперечною істиною” твердження: „естетичне виховання людини засновується на понятті індивідуальності, на здатності людини вступати в діалог з минулим, щоб осмислити себе в теперішньому і відчинити двері майбутньому. Відкритість суспільства, його чутливість до інших культурних світів відкриває шлях до глибинного осмислення рідної культури та її специфіки. Література і її теорія виконують особливу роль у формуванні та розвитку естетичного досвіду людини, сприяють її розумінню світу та розумінню себе” [208, 17].

Проте є тут ще один аспект проблеми. Справа в тому, що глобалізація світової цивілізації, яка вже не в змозі пасивно споглядати свої внутрішні суперечності, вимагає дбайливого ставлення до усього багатого культурного досвіду, накопиченого за багато століть розвитку людського суспільства. Цього ж вимагає і подальший розвиток мистецтва і літератури.

У наш час митець опинився у ситуації, коли, здавалося б, усе можна. Нема канонів і загальнообов’язкових правил творчості. Таким, що все виправдовує, висунулося поняття індивідуальної творчої свободи автора, яка не залежить ні від чого, крім його суб’єктивної

⁴ Пор. з Г.-Г. Гадамером: «...зовсім не випадково, що саме поняття „світова література”, яке невіддільне від перекладів, постало водночас із ростом популярності роману (а також художньої драми). Літературу зробило „літературою” якраз поширення культури читання. Практично сьогодні можна стверджувати, що „література” вимагає перекладу, якраз тому що переклад — це аспект культури читання. Таємниця читання полягає в тому, що вибудовується великий міст між мовами. На зовсім різних рівнях переклад і читання видаються аналогічним процесом. Так, читання поетичних текстів навіть рідною мовою схоже на переклад — майже як переклад іноземною мовою. Адже таке читання — це перетворення непорушних знаків на стрімкий потік думок і образів. Саме лиш читання оригінальних чи перекладних текстів — це фактично інтерпретація через використання тону й темпу мовлення, модуляції та артикуляції звуку. Це все зосереджене у „внутрішньому голосі” й зорієнтоване на „внутрішнє вухо” читача. Читання і переклад — уже „інтерпретація”. І один, і другий процес створюють нову цілісність тексту із значення і звуку. Обидва вимагають трансформації, що межує з творчістю. Насмілимося проголосити парадоксальне твердження: кожен читач — наполовину перекладач» [125, 150].

волі. На будь-яке зауваження на адресу чергового тексту, що, звісно, претендує на шедевр, автор цілком спокійно може відповісти найпростішим чином: „А що, коли мені так хочеться? Я так бачу!“. Як наслідок, — сила-силенна текстів, серед яких стає неможливим роздивитися твір, з одного боку, а з іншого — розмивання уявлень про критерії мистецтва, наявність (чи визнання присутності) яких немає нічого спільного з регламентацією, канонами і сковуванням творчої свободи. При цьому масове вміння так чи інакше письмово висловлюватися, складати тексти супроводжується, як правило, втратою конкретності думки: надто часто після прочитання книги чи статті неможливо відповісти на цілком природне питання: „Так про що ж, власне кажучи, йшлося? Чого від мене, читача, хотів автор?“. І за всім цим знаходиться здебільшого одне — втрата авторської відповідальності за висловлене слово, відсутність розуміння глибини думки, втіленої у відомих тютчевських рядках: „Не передбачить, не вгадать, / Як слово наше відізветься...“ [8, 27]⁵.

Сьогодні з очевидністю актуалізувалася потреба у дійсному, здійсненому у людській особистості взаємопроникненні науки, мистецтва і життя, на необхідність чого вказував ще 1919 року М. М. Бахтін у своєму найбільш ранньому (з відомих) виступі у пресі. Зв'язок елементів особистості, писав тоді ще молодий учений, гарантує „тільки єдність відповідальності. За те, що я пережив і зрозумів у мистецтві, я повинен відповідати своїм життям, щоб усе пережите і osiąгнутое не залишилося бездіяльним у ньому“. При цьому поет „повинен пам'ятати, що у паскудній прозі життя винна і його поезія, а людина життя хай знає, що в марності мистецтва винна її невимогливість і несерйозність її життєвих запитів“. Звідси — єдність вини і відповідальності. Звідси ж і висновок: „Мистецтво і життя не одне, та повинні стати в мені єдиним, у єдності моєї відповідальності“ [74, 3, 4].

З усієї логіки розгортання сучасного літературного процесу з його шквалом друкованої продукції складається враження, що не тільки письменник, але й сучасний читач нагально потребує літературної освіченості, знання історії і теорії літератури минулих епох і інших країн. Для читача таке знання важливе перш за все, тому що він, читач, є об'єктом впливу тексту, саме він, його внутрішній світ і зовнішня суспільна поведінка зазнають не тільки усвідомлений, але

⁵ В оригіналі: „Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется...“ [45, 216].

й несвідомий вплив мистецької продукції. Нерозуміння з боку читача сутності тієї гри, яку у творі з ним веде автор тексту, невміння дати оцінку цій грі, роблять читача беззахисним перед текстом, здатні виховувати маріонеткову свідомість і, в цілому, не збагачують, а збіднюють, примітивізують людину⁶.

За такої ситуації ні про яке рівноправне спілкування з мистецтвом не може бути й мови, а інших — нерівноправних — умов сприйняття мистецтво у високому значенні цього слова і не передбачає. Справжнє мистецтво не займається дрібними провокаціями, на яких вибудовується „масова культура”, яка працює за принципом „чого бажаєте?”, а, навпаки, воно не знімає проблемності світу, а дає можливість її індивідуально відчувати, не позбавляючи при цьому людину права на особистий вибір і не знімаючи з неї обов’язку самій цей вибір здійснити.

Для такого повноцінного, адекватного природі мистецтва слова спілкування з ним необхідний художній досвід. І чим більшою у часі є історія літератури, тим більше зростає така необхідність, бо збільшується кількість і обсяг смислових пластів, якими безпосередньо і опосередковано, свідомо і несвідомо „грає” художній текст і які об’єктивно можуть актуалізуватися і в суспільній свідомості, і в індивідуальній свідомості читача незалежно від волі автора тексту. Теоретико-історична реконструкція художнього досвіду — одне із завдань сучасного літературознавства. Сприяти в міру своїх можливостей вирішенню вказаного провідного завдання у межах обраної наукової проблематики покликана і ця монографія.

За своїм жанром запропонована читачеві книга належить до суто теоретико-літературних досліджень, нагальна необхідність в активізації яких у сучасному українському літературознавстві є очевидно. Виходячи з природи філологічної науки, з логіки її розгортання в історичному часі, можна стверджувати, що подальша розробка теоретико-літературних проблем може проводитися у двох загальних напрямках: 1) у напрямі реконструкції національного досвіду

⁶ Досвід історії функціонування художніх творів переконує в тому, що мистецтво не може гарантувати адекватне своїй природі сприйняття себе споживачами (реципієнтами). Коли Арістотель писав про катарсичний вплив трагедії на глядачів (катарсис як духовно-психологічне очищення, погашення у процесі переживання твору існуючої у людині агресивності), то визначив усе ж більше ідеальну (бажану) схему сприйняття мистецтва, ніж ту, що реалізується насправді. [див. про це докл.: 230, 90–96; або: 241, 6–8].

розвитку наукової думки (за всієї її генетичної інтернаціональності), взятого у всій його можливій повноті, 2) у напрямі зміни пріоритетів в аспекті живого, творчого засвоєння того, що вже було зроблено світовою наукою, у розмаїтті тих наукових тенденцій, які активно функціонували в ХХ столітті.

При цьому особливої ваги набуває врахування внутрішніх чинників, які обумовлюють сучасний стан літературознавства загалом і теорії літератури як однієї з його складових галузей зокрема. Справа в тому, що саме цю традиційну галузь тепер все частіше і частіше оголошують такою, що стала непотрібною через вичерпаність її можливостей і через неможливість ефективного застосування наявних у ній знань до „адекватного” сприйняття й аналізу сучасного мистецтва і продуктивної дешифровки літературної (у тому числі класичної) спадщини.

Не можна сказати, що такі заяви зовсім не мають під собою підстав. Багато літературознавчих робіт подекуди написана таким чином, що або просто пасивно репродукує минулі теоретико-літературні концепції, знову і знову пояснюючи їх логіку і доводячи їх істинність (тут спрацьовує чинник авторитетності), або — і це стосується як історико-літературних, так і теоретико-літературних студій [див. про це: 412, 3, 4] — ілюструє певні теоретичні постулати чи дефініції на певному історико-літературному матеріалі, оминаючи навіть усвідомлення проблемності теоретико-літературних концепцій (я вже не говорю про усвідомлення необхідності нової постановки теоретико-літературних питань у зв'язку з конкретним історико-літературним матеріалом). Так чи інакше теоретичне підґрунтя береться ніби готовим і лише „застосовується” до конкретного емпіричного матеріалу. В результаті неминує отримуюмо такий дискурс про літературний твір чи певне літературно-художнє явище, в якому вони постають не як прояви духовного життя *тут-і-тепер*, а перетворюються на щось подібне до музейного експонату, пам'ятки, яку можна пасивно споглядати і інформацію про яку треба просто знов ж таки пасивно прочитати і запам'ятати. Але тоді важко говорити про власне науковість змісту таких літературознавчих робіт, бо інформація, яка в них викладається, може бути ідентифікована, в кращому разі, як суто постнаукова.

Негативні наслідки усього цього очевидні, і на них чим раз частіше звертають увагу вітчизняні вчені. Одним з них є „сповзання” маси новітніх теоретичних досліджень „із суто теоретичних пози-

цій” і виникнення дедалі стійкішого „враження, що теорія літератури в серйозному й глибокому її розумінні начебто вичерпала себе” [412, 4]. Тобто маємо небезпеку повної дискредитації цілої галузі літературознавства, яка не так давно вважалася однією з показових, головних галузей науки про літературу. А раз так, то цілком законним є висновок, згідно з яким „теорія літератури як дисципліна вимушена ставати в оборону своєї специфіки”, змушена підтвердити свою ідентифікованість як необхідної гносеологічної діяльності, має довести свою значущість, для чого власне і потрібне „чіткіше осмислення і суті, й нових завдань чи проблем цієї дисципліни” (тобто саморефлексія), „рішуче оновлення теоретичного дискурсу на тлі глобального літературного процесу” [412, 5, 8].

Цілком достатнім стимулом для подальшого розвитку гуманітарних наук загалом і літературознавства зокрема є ті суттєві зміни, які відбулися у XX столітті в самій культурній і мистецькій сфері і які змусили звернути на себе увагу філософів та естетиків і стали предметом аналізу рефлексивної думки, починаючи з другої половини минулого сторіччя. Так, ще 1967 року Ганс-Георг Гадамер, безпосередньо відштовхуючись від досвіду функціонування так званого безпредметного мистецтва, писав: „Чи діють ще взагалі естетичні поняття, в яких ми звикли усвідомлювати суть мистецтва? Сучасне мистецтво в багатьох своїх представниках з особливою виразністю відкидає те очікування зображень, з яким ми звикли до нього підступатися. Таке мистецтво зазвичай має шоковую дію. Що сталося? Яка нова позиція художника, що ламає всі попередні очікування і традиції, яка вимога до всіх нас ставиться тут?” [119, 16].

Якщо все це стосується філософії і естетики, то, само собою зрозуміло, що воно не могло принципово не зачепити літературознавства, його традицій, його наукового апарату, його досвіду і проблем його актуального існування. Так чи інакше увесь досвід філософської рефлексії другої половини XX століття стосовно стану справ у сфері пізнавальних можливостей гуманітарних наук і їх гносеологічного статусу з точки зору сучасних уявлень про науковість як таку яскраво свідчить про те, що далі треба щось суттєво змінювати, що просто, автоматично чи за звичним порядком, вже нічого використовувати не можна. У галузі науки про літературу відбулася та непродуктивна тотальна автоматизація думки, яка призвела до засилля інертності, риторичності, до стереотипізації,

шаблонування літературознавчих студій, які через усе це різко втрачають свою вагомість і значущість.

Змінити цю ситуацію можна тільки: а) визнавши її актуальну наявність; б) осмисливши її у контексті зі станом у гуманітарних науках загалом і в аспекті постановки тих проблем, які торкаються специфіки науки про літературу. А це неможливо зробити способом внесення часткових коректив у вже існуючі концептуальні розробки, чи просто доповнюючи їх тим, чим нехтували в недавньому минулому, чи простим розширенням зони емпіричного фактажу. Потрібна постановка і системний розгляд всієї сукупності ключових фундаментальних питань, без яких неможливий подальший розвиток літературознавчої думки і вирішення яких створило б необхідні умови для аналізу більш специфічної і спеціалізованої наукової тематики. А це в науці про літературу пріоритетна сфера перш за все методології літературознавства і загальної теорії літератури. Саме ці галузі покликані задовольнити у сфері науки про літературу спільну для всіх гуманітарних наук потребу у виробленні „онтологічної картини” того, що є їх гносеологічним об’єктом. Одним із засобів тут виступить нове упорядкування і концептуалізація наявних літературознавчих категорій.

У такому разі суто традиційні літературознавчі теми з їх категоріальним забезпеченням не можуть бути просто заперечені (цьому протидіє реальна літературознавча практика і характер літературознавства як гносеологічної діяльності), як не можуть бути і просто репродуковані (повторені під риторичним гаслом актуальності). Натомість кожна з традиційних літературознавчих категоріальних сфер, зокрема поняття літературного жанру і жанрового аналізу літератури, в дефінітивному полі яких перебуває і категорія „філософська лірика”, повинна бути проідентифікована на предмет своєї автентичності, доцільності і потенціалу можливостей з урахуванням усього попереднього досвіду її тлумачення і специфіки ситуації у сучасних гуманітарних науках.

Поняття *філософська лірика* належить до тих категорій, які позначають величезний за своїм обсягом емпіричний матеріал, дуже різноманітний і за багатьма показниками далеко не однотипний, що ускладнює умови його аналітичної розробки. Причому така узагальнююча широта категорії не може бути оцінена як її термінологічний недолік, а радше в ній варто вбачати певний наявний факт, від якого не можна відмовитися і який не варто заперечувати. Досить сказати,

що за всіх претензій до науковості цього поняття, від нього неможливо відмовитися в конкретній розмові про історико-літературний процес. А, значить, воно попри все виконує таки певну функцію упорядкування матеріалу (назвемо її функцією каталогізації).

Разом з тим цього недостатньо для того, щоб літературознавча дефініція могла бути актуально повноцінною і зберігати за собою аналітичний резерв використання. Треба, щоб вона мала ще концептуальне навантаження загалом, тобто, щоб вона була складовою чи навіть домінантою певної теоретико-літературної концепції, універсальної (наскільки це можливо в межах герменевтичного досвіду) за своїм характером. Універсальність ця означає, що дана категорія не повинна втрачати свою чинність при зверненні до матеріалу будь-якої історичної прив'язаності. Іншими словами, чи йтиметься про романтичну філософську лірику, чи класицистичну, чи середньовічну або ренесансну, чи українську або англійську тощо — повинно бути щось таке, що обґрунтовано дозволить різне підвести під одну інтегровану групу явищ і це *щось* повинно знаходитися, по-перше, в теоретичному підґрунті практичного аналізу літературного твору чи творів, а по-друге, мусить узгоджуватися з цілою системою теоретичної картини розвитку літератури і буття літературних творів на перетині лінійності і циклічності, тобто на перетині минулого і теперішнього, історичного і структурного, завершеного і незавершеного.

Треба знайти теоретичне виправдання ідентифікації творів за допомогою поняття „філософська лірика”, тобто ця ідентифікація повинна до чогось зобов'язувати при сприйнятті і аналізі конкретних поетичних явищ, які у складі визначеної жанрової сукупності можуть бути протиставлені усьому, чим вони не є у певній виділеній категоріально сутності. А оскільки вивчення літератури у жанровому аспекті неминуче пов'язане з постановкою і вирішенням цілої низки ключових літературознавчих проблем, які повинні цілеспрямовано проінтерпретуватися в певному інтегральному методологічному векторі, то необхідність у сучасному тлумаченні проблеми жанру, до царини якої належить і теоретичне вивчення філософської лірики, видається очевидною.

Вважаю за свій обов'язок **висловити щиру подяку**:

- Благодійній культурологічній фундації „Цинамоновий Хруц” за підтримку видання монографії;
- директорів ТзОВ „Поліскан” **О. В. Мазурчаку** та директору видавництва „Гостинець” **І. Я. Третяку** за допомогу в технічному й матеріальному забезпеченні друку книги та багаторічну допомогу в публікації моїх наукових робіт;
- моєму вчителеві і першому науковому керівникові доктору філологічних наук, професору **М. В. Теплінському** (Івано-Франківськ), а також *profesorowi doktorowi habilitowanemu* **В. Białokozowiczowi** (Варшава, Польща) за плідне спілкування з літературознавчих проблем і багаторічну підтримку в моїй науковій роботі;
- доктору філологічних наук, професору **Р. Т. Гром'яку** (Тернопіль), доктору філологічних наук **О. В. Білому** (Київ) та доктору філологічних наук **О. О. Корабльову** (Донецьк) за рецензування даної монографії та висловлені критичні зауваження під час підготовки рукопису до друку;
- колегам по Прикарпатському національному університету ім. Василя Стефаника:

ректору університету члену-кореспонденту НАН України, доктору фізико-математичних наук, професору **Б. К. Остафійчуку** та **Вченій раді університету** за постійну підтримку і сприяння моїй науковій діяльності;

кафедрі світової літератури на чолі з доктором філологічних наук, професором **В. Г. Матвійшиним**, директорів Інституту філології, завідувачу кафедри української літератури, доктору філологічних наук, професору **С. І. Хоробу** та заступникові директора кандидату філологічних наук, доценту **Л. Т. Табачин** за підтримку і допомогу під час написання і обговорення книги;

кандидату філологічних наук, доценту кафедри української мови **Н. Я. Тишківській** за допомогу в питаннях літературного редагування тексту;

кандидату філологічних наук, професорові кафедри англійської філології **В. О. Кравченку** за допомогу в роботі з англомовними текстами та переклади на англійську мову окремих структурних частин даної монографії;

старшому викладачеві кафедри слов'янських мов **А. Томчаку** за допомогу в роботі з польськомовними текстами;

кандидату філологічних наук, доценту кафедри загального і порівняльного мовознавства **У. Л. Паньків** за консультації щодо використаних у студії давньогрецьких та латинських елементів;

працівникам університетської Наукової бібліотеки на чолі з її директором кандидатом філологічних наук, доцентом **М. В. Бізусяком** за суттєву допомогу в бібліографічній роботі і забезпечен-

ня належних умов для роботи з художніми та науковими джерелами під час написання монографії;

кандидату філологічних наук, доценту, заступнику директора Інституту філології **Я. Г. Мельнику**, кандидату філологічних наук **О. М. Пилип'юку**, кандидату психологічних наук, доценту кафедри загальної та експериментальної психології **Х. М. Дмитерко-Карабин**, кандидату філософських наук **О. Б. Гуцуляку**, а також доцентів Західноукраїнського економіко-правничого університету **В. Л. Єшкілеву** та викладачеві філософії Івано-Франківського коледжу фізичного виховання **Б. Є. П'ятигорський** за надання можливості користуватися фондами їх приватних бібліотек та іншими джерелами інформації в процесі здійснення даного дослідження;

кандидату політологічних наук, доценту, заступнику директора Інституту історії і політології **М. Ф. Москалюку** та кандидатові історичних наук, доценту кафедри всесвітньої історії **С. М. Борчуку** за надання транспортних послуг;

- доктору філологічних наук **С. Н. Буніній** (Москва, Росія) за суттєву допомогу в джерелознавчій та інформаційно-бібліографічній роботі;
- головному редакторові журналу „Зарубіжна література в школах України” **В. В. Rogozинському** (Київ), головному редактору збірника наукових праць Інституту філології КНУ ім. Тарас Шевченка „Русская литература. Исследования”, доктору філологічних наук, професору **Г. Ю. Мережинській** (Київ), кандидату філологічних наук, доценту **В. Е. Просцевічусу** (Горлівка) та кандидатові філологічних наук, доценту **І. В. Папуші** (Тернопіль) за сприяння публікаціям моїх наукових студій;
- дійсному члену Міжнародної Академії Модерного Мистецтва (Рим, Італія) **В. В. Чернявському** за консультації та ідею оформлення обкладинки.

Хочу також згадати добрим словом вдячності і тих своїх друзів, старших колег і наставників, яких сьогодні, на жаль, вже немає з нами, але які завжди підтримували і надихали мене до здійснення даного наукового проєкту, зокрема: кандидата педагогічних наук, доцента **Ю. І. Султанова** (Івано-Франківськ), доктора філологічних наук **Н. М. Мостовську** (Санкт-Петербург, Росія), profesora doktora habilitowanego **R. Łuźnego** (Краків, Польща), доктора медичних наук, професора **Л. М. Гольдштейна** (Івано-Франківськ) та доктора медичних наук, професора **М. А. Шеремету** (Івано-Франківськ).

Розділ 1

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ НАУКИ ПРО ЛІТЕРАТУРУ ТА ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ. ПЕРЕДУМОВИ І ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ

1.1. МЕТОДОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА ЯК АКТУАЛЬНА ПРОБЛЕМА

Загальна постановка питання у контексті актуальної соціокультурної ситуації Постмодерну¹

Початковим пунктом у власне науковому розгляді як філософської лірики, так і будь-якої іншої літературознавчої проблеми більш-менш узагальнюючого плану, є самовизначення дослідника в сфері методології як зосередження ключових засад пізнавальної наукової діяльності, тобто у тій сфері, яка сама постала нині досить проблематичною. Не буде, здається, перебільшенням сказати, що питання літературознавчої методології сьогодні викликають якщо не страх, то небажання до них звертатися (щось на зразок настанови „від гріха подалі”). І це цілком зрозуміло в ситуації, коли панує тенденція загальної неухвилю до власне теоретичних проблем² і завдяки цьому чинними фактично залишаються ті висновки, які ще в свій час зробив

¹ Матеріал цього пункту з більш детальними та розгорнутими поясненнями окремих положень представлений у моїх статтях: [232; 231].

² Про це свідчить, наприклад, аналіз літературознавчих видань Росії за останні роки [див.: 383, 293, 298].

Та ж тенденція присутня і в Україні. Аналіз даних, які містяться у „Повідомленнях про захист докторських дисертацій”, що надруковані в „Бюлетені ВАК України”, дає наступну картину. У період з 2002 по 2004 роки включно в Україні було оголошено про захист 28 докторських дисертацій з літературознавства. З них 3 роботи були виключно зі спеціальності „Теорія літератури”, ще 4 — з двох спеціальностей, включаючи і теорію літератури. Причому з трьох суто теоретичних робіт тільки одна (!) мала певне методологічне спрямування. Це докторська студія М. І. Гнатюка „Літературознавчі концепції Івана Франка у контексті методологічних пошуків українського літературознавства II половини XIX ст. – поч. XX ст.” (2003 рік).

офіційний радянський методолог-літературознавець О. С. Бушмін, а саме:

1) питання методології літературознавства так і не стали об'єктом систематичної уваги наукових колективів, чому вони і виявилися з плином часу досить призабутими, що заважає інтенсифікації подальшого розвитку науки про літературу;

2) коло основних методологічних питань сучасного літературознавства і порядок їх органічного взаємозв'язку так до кінця і залишилися не з'ясованими [див.: 101, 8, 9, 12 й ін.]³.

Так, у книзі А. О. Ткаченка „Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)”, призначеній для гуманітаріїв, про методологію взагалі не згадується [див.: 605, 9⁴], а у підручнику для студентів філологічних спеціальностей вищих закладів освіти „Теорія літератури”, який створений за науковою редакцією О. А. Галича, про методологічну базу літературознавства сказано аж у п'яти рядках, де вона фактично виводиться за межі структури науки про літературу і тому цілком закономірно є відсутньою у відповідній схемі, яка наочно ілюструє уявлення авторів підручника про цю структуру [див.: 587, 7–8, 462 (схема 1)]. Натомість увага переноситься на розгляд питання про зв'язок літературознавства з іншими науками⁵.

Таке ставлення авторів названих новітніх навчальних книг до літературознавчої методології можна оцінити і як негативний наслідок спадкоємного зв'язку з попередньою традицією видання підручників з теоретико-літературних дисциплін, призначених для студентів вищих навчальних закладів. Це стосується всіх без винятку радянських

³ І тільки тривалість такої ситуації змогла породити висновок Д. Устинова, згідно з яким «ні еволюція наукового руху окремих вчених, ні розвиток окремих наукових напрямів... часто не піддаються раціональному поясненню „іманентної” логіки розвитку окремої дисципліни... Інакше кажучи, евристичні пріоритети (окремого вченого, того чи іншого наукового напрямку чи школи або навіть наукової спільноти в цілому) далеко не завжди виявляються наслідком суто методологічних потреб наукової дисципліни» [180, 220].

⁴ Див. також відсутність слова „методологія” у предметному покажчику цього видання [605, 442]. Аналогічну ситуацію спостерігаємо і в новітньому російському підручнику з теорії літератури, який написав В. Є. Халізов [див.: 611, 389].

⁵ У цьому спостерігається певна спорідненість підручника за редакцією О. Галича з відомим свого часу московським підручником, створеним авторським колективом під керівництвом Г. М. Поспелова, „Введение в литературоведение” (третє видання вийшло у 1988 році), який теж відкривається параграфами, де йдеться про зв'язок літературознавства з іншими науками [див.: 586, 4–11].

підручників зі вступу до літературознавства чи теорії літератури, де питання літературознавчої методології входять у предметне коло завдань теорії літератури і зводяться лише до встановлення принципів ідейно-художнього аналізу літературних творів і найважливіших закономірностей розвитку літератури [див.: 588, 3; 604, 10; 593, 15; 615, 30], причому принципи ці подаються готовими і безсумнівними. І якщо російські автори Г. М. Поспелов та Є. Г. Руднева все ж виділяють у своєму підручнику окремий параграф „Літературознавство та його методологія”, то тільки для того, щоб завершити цей параграф декларативним висновком: „...літературознавство потребує саме такої методології, яка допомогла б літературознавцям зрозуміти закономірності історичного розвитку художньої літератури різних народів світу”. При цьому йдеться не про методи, а про один метод літературознавства, під яким розуміється „певне розуміння тих зв’язків, які існують між розвитком літератури та загальним розвитком життя народів і всього людства” [586, 22, 14; подібне див.: 593, 3].

Подібні судження в нинішній ситуації втратили свою чинність хоча б тому, що, по-перше, наука як пізнавальна діяльність не може зводитися до якогось одного-єдиного методу⁶, по-друге, саме розуміння історичності літературної еволюції не залишилося незмінним, по-третє, подібне вищенаведеному розуміння літературознавчої методології стосується швидше предмету науки про літературу, ніж самої цієї науки⁷, по-четверте, самі філософи і методологи акцентують на тому,

⁶ Нагадаю хоча б граничну у своєму своєрідному релятивізмі позицію засновника операціоналізму як самостійної доктрини в філософії науки американського фізика і філософа П. У. Бріджмена (1882–1961), який писав: „Моя наука операціонально відрізняється від Вашої науки, як і мій біль відрізняється від вашого болю. Це веде до визнання того, що існує стільки наук, скільки індивідів” [цит. за: 572, 489]. Якщо врахувати, що проблематика операціоналізму (способи, схеми, процедури взаємодії у пізнавальній діяльності суб’єкта з об’єктом, схематехніка різних знань і робота з нею тощо) належать до царини власне методології, то цілком припустимо переформулювати Бріджменове твердження на таке: існує стільки методів і методологій, скільки є вчених-дослідників.

⁷ „Теорія літератури і методологія науки про літературу, — писав О. С. Бушмін, — повинні розглядатися як два розділи... <дві самостійні дисципліни> теоретичного літературознавства, тісно пов’язані, глибоко взаємообумовлені, але разом з тим такі, що відрізняються характером своїх функцій, своїх завдань. Теорія літератури має справу з законами і категоріями художньої творчості, методологія літературознавства... визначає принципи їх наукового дослідження... Теорія звернена власне до літератури, методологія — до науки про літературу” [101, 17, 8, 9, 12].

що донині ніде в світі нема працюючого поняття методу, поняття про те, що таке методологія як методологія чи „логія” методу (а, значить, таке поняття все ще треба виробляти) [див. про це: 505, 591].

Підсумком загальної тенденції неуваги до методологічних питань літературознавства можна вважати *закономірну* відсутність у московському „Литературном энциклопедическом словаре”, який вийшов 1987 року за редакцією В. М. Кожевнікова та П. О. Ніколаєва у центральному видавництві „Советская энциклопедия”, статті під назвою „Методология литературоведения” чи „Литературоведческая методология”. Попри все інше тут спрацювала інерція реального стану у сфері методологічних проблем науки про літературу, який вже встиг стати на той час звичним, зручним і комфортним.

Проте заради справедливості варто все ж згадати, що і за радянських часів у цілком цензурних, офіційних виданнях було й інше ставлення до питань методології літературознавства, яке, до речі, певним чином намагалося враховувати ті кардинальні зміни, які відбулися у розвитку науки загалом на момент середини ХХ століття.

Втілення такої позиції можна знайти у статті Г. М. Фрідлендера „Методология литературоведения”, надрукованій у 9-му (додатковому) томі „Краткой литературной энциклопедии”. „Методология литературоведения, — писав у 1978 році відомий російський вчений, — теоретична наукова дисципліна, завдання якої — розробка принципів побудови науки про літературу... і окремих її розділів, вивчення доступних їм шляхів і методів дослідження, оцінка порівняної ефективності та меж застосування цих методів. ...Деякі радянські і зарубіжні вчені розглядають методологію літературознавства як частину теорії літератури. Проте зростання у 20 ст. ролі питань методології наукового пізнання взагалі, особливо методології суспільних (гуманітарних) наук дає підставу сьогодні розглядати методологію літературознавства як особливу галузь літературознавства, яка, спираючись на принципи загальної методології наукового знання, розробляє їх стосовно до своїх особливих проблем, завдань та структури” [454, 526].

І нехай ця стаття ще побудована на критиці ідеалізму і західного літературознавчого досвіду під гаслом „методологічної кризи буржуазного літературознавства”, та все ж характеристика методології літературознавства як окремої (тобто відокремленої від власне теорії літератури) галузі в структурі літературознавства, з одного боку, а з

другого — розуміння того, що в методологічній сфері науки про літературу треба розрізняти загальну методологію і спеціальну методологію⁸, — все це так чи інакше містило в собі перспективні тенденції у розвитку логіко-епістемологічної і філософської думки ХХ століття, наслідки розгортання яких і сьогодні ще потребують детального осмислення.

Саме в подібному руслі звернулися до питання про методологію літературознавства автори українського довідково-енциклопедичного видання „Літературознавчий словник-довідник” Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів і В. І. Теремко, включивши до нього спеціальну статтю „Літературознавча методологія”. Цю статтю вони побудували на ідеях практичної орієнтації методології (спираючись на гегелівське визначення методу як теорії, повернутої до практики), її динамічного характеру і необхідності дотримання умов методологічного плюралізму (з посиланням на І. Фізера) як фактора продуктивного розвитку науки про літературу, методологічної ролі теорії літератури [див.: 569, 430–431]. Така позиція авторів вказаного словника базується на усвідомленні нагальної для подальшого розвитку українського літературознавства необхідності в „оновленні методологічних основ критичної думки” [див.: 569, 5], з чим неможливо не погодитися.

При цьому варто відразу ж підкреслити, що саме суто методологічна робота і задані нею простір і вектори діяльності по-справжньому та органічно, а не декларативно-виправдовуючи, інтегрують літературознавство у сферу сучасних проблем існування і функціонування науки як такої, а, значить, відіграють стосовно науки про літературу ідентифікаційну роль⁹. Інакше кажучи, питання про оновлення методологічних основ літературознавства отримує своє

⁸ У відповідності до результатів диференціації науки про літературу, пише Г. М. Фрідлендер, коли в ній утворилася низка більш вузьких дисциплін (основних і допоміжних), „методологія літературознавства поділяється на загальну, предмет якої основні, фундаментальні проблеми літературознавства як науки, та спеціальну, яка розробляє питання про специфічні методи (і про робочу методіку) окремих літературознавчих дисциплін. З цих двох перший розділ — визначальний, тому що завдання спеціальних літературознавчих дисциплін і доступні їм методи залежать від завдань, принципів, загальної методології літературної науки” [454, 527].

⁹ Не дарма, мабуть, А. І. Рейтблат, розмірковуючи у 2004 році над станом російського літературознавства, повторив свій висновок десятирічної давності щодо умов дійсного розвитку науки про літературу в Росії. Першою з таких умов подолання заідеологізованості, роздержавлення і „перетворення російського літературознавства в науку” він визначив розвиток теорії і методології [див.: 383, 292].

конкретне змістовне наповнення і простір вирішення перш за все у контексті загальної потреби в оновленні методологічної культури в науковій діяльності як такій¹⁰.

На такому тлі звертають на себе особливу увагу спорадичні спроби літературознавців України (І. Дзюби, Г. Сивоконя, М. Наєнка, В. Федорова, С. Павличко, Т. Гундорової, С. Андрусів, О. Домашенка й ін.) звернутися до розгляду методологічного стану українського літературознавства, тому що сам факт їх періодичної появи не тільки засвідчує можливість виникнення уваги українських літературознавців до проблем методології та теоретичних засад власної наукової діяльності, поступово окреслюючи коло їх подальшого компетентного обговорення, а й артикулює і об'єктивує ті світоглядні тенденції, на співіснуванні і зіткненні яких реально функціонує сучасна українська літературознавча свідомість.

У порівнянні із західною критикою чи російською наукою про літературу українське літературознавство, на превеликий жаль, характеризується „відсутністю... значних теоретичних шкіл” [170, 15], які б створили сталі традиції і на їх основі розвивали в Україні різні літературознавчі методології. У такій ситуації продуктивні колізії розвитку світового літературознавства явно змінюють на теренах української науки про літературу свій проблемний реєстр, змістовно і функціонально переходячи з актуальної сфери культурного розвитку на здебільшого реанімаційну ділянку. Як приклад такого процесу, Т. Гундорова цілком доречно нагадує долю формалістичної методології в Україні, яка далі поодиноких явищ так і не зазнала справжнього розвитку. Відсутність розвинутої традиції радикальної критики культури, „яка живила всілякі формалістичні теорії, з деконструктивізмом включно”, закономірно призвела до того, що «захоплення новітніми формалістичними методологіями... та спротив щодо них академічного літературознавства в Україні не так повторюють у 1990-х типову для Заходу 80-х років ситуацію протистояння „лівої” та університетської критики, як проявляють давно опозицію „західництва” та „народництва”, типову для української модерної свідомості» [170, 15].

З усім цим так чи інакше пов'язане питання про академізм у літературознавстві, загальна тенденція у розгляді якого полягає у то-

¹⁰ Про актуальність методологічних проблем для самоусвідомлення стану і перспектив розвитку сучасної науки — див.: [298; 403].

му, щоб списати на академічне літературознавство усі гріхи і негативи і репрезентувати академічний дискурс виключно таким, який, за словами Т. Гундорової, „стає чи не скрізь (за винятком самої Академії) об’єктом для насмішок та книпів” [170, 14]¹¹. Усе наростаючій іронії піддаються й традиційні для академічного літературознавства (і далеко не тільки радянського, особливо догматичним варіантом якого вважається саме український варіант) принципи об’єктивності та історизму.

Правда, не все у цій критиці позбавлене слушності. Скажімо, мають сенс твердження, що українське академічне літературознавство, оминаючи власне методолого-засадничі проблеми, розвивалося в посттоталітарній ситуації 1990-х років „передусім екстенсивно та функціонально”, коли «найпродуктивнішими напрямками виявилися заповнення „білих плям” та побудова і підтримка нового офіційного канону» [170, 14]. Хоча тут таки варто визнати, що робота по заповненню „білих плям” мала і продовжує мати принципове значення, бо вона забезпечує дослідників належним об’єктним матеріалом.

Цілком можна погодитися і з занепокоєнням стосовно того, що в нашому академічному літературознавстві „слабшає потреба і вартість оригінальної інтерпретації явищ минулого, натомість підноситься ціна так званих підсумкових, універсальних видань, де на передній план виступає нормативна ідеологічна функція, покликана забезпечити існування нового канону” [170, 14]. Адже у науці існує певний зв’язок між загальними працями і студіями спеціальної проблематики, тому ні про які повноцінні узагальнюючі науководослідні (а не науково-популярні) праці не можна говорити, якщо первісно не здійснюватиметься ціла низка спеціальних поаспектних студій, результати яких створять необхідні умови і стимули для нової узагальнюючої роботи. І саме до усвідомлення цього активно закликав ще у середині 1970-х років Д. С. Лихачов [див.: 285, 452].

Не можна вважати нормальним і становище, коли „панівними залишаються традиції історико-літературного дослідження” [170, 16], а іншими словами — панування історико-генетичного методу з додатком методу історико-функціонального та загальним креном у бік суспільно-історичної детермінації художніх явищ. А раз так, то

¹¹ Пор. у О. Дмитрієва: „...будь-яка розмова про академізм і академістів — з майже обов’язковими лапками — у середовищі сучасних вітчизняних філологів має явно пейоративний, нехай і не без самоіронії, характер” [180, 217].

говорити про нібито наявну в українському літературознавстві „штовханину на методологічному полі” чи навіть „розгул методологій”, які озвучили у своїх виступах відповідно І. Дзюба та М. Наєнко [див.: 176, 3; 345, 3], дійсно є явно передчасним [див.: 170, 16; 62, 52]¹². У нас швидше можна спостерігати „розгул” термінологічної риторики і „штовханину” механічно запозичених із західних літературознавчих методологій понять, але це ще зовсім нічого не говорить про реально, а не декларативно використану в тій чи іншій роботі конкретну методологію.

Більше того, вимагає подолання не тільки несприятливість українського академізму до нових напрямів теоретичного мислення і загалом його рефлексивна неспроможність і методологічно-аналітична індиферентність, коли «впродовж останнього десятиліття не були заактуалізовані й відрефлектовані ані „національні”, ані „західні” методології», але й породжений цією неспроможністю певний нігілізм, завдяки якому незадоволення окремими методологічними напрямами чи розчарування в них „переростає у відкидання загалом усякої іншої методології, що... не має стосунку до вітчизняних класиків” — тобто тих, чий твори так і не спромоглися послідовно дешифрувати з точки зору різних методологічних засобів і теоретичних кодів, зате не забарилися (А. Дністровий, Д. Стус, О. Пахльовська) із застереженнями про „невідповідність західної методології національній (культурній, філософській) практиці” [170, 16]. Вада нігілістичної позиції полягає у тому, що вона звужує простір діяльності. Натомість значно краще, ефективніше і продуктивніше пристати на позицію С. Андрусів, з точки зору якої, „розбудовуючи простір українського літературознавства, можна і треба ходити не тільки колом, а й різними дорогами (зокрема, методологічними), і чим їх, доріг, більше — тим краще, головне — зосередити зусилля на текстах (писання,

¹² Єдине, у чому дослідниці відрізняються у ставленні до вказаного питання, так це у тому, що С. Андрусів задовольняється у 2004 році тим, що завдяки окремим, хоч і недостатнім, публікаціям західних текстів нові методології і термінологія („а термінологія — це ж уже методологія”) „все ж... поступово просякають наш літературознавчий дискурс” [62, 52], а Т. Гундорову ще за три роки до того вже не влаштувала (і, мабуть, цілком слушно) ситуація, коли присутність в українських літературознавчих практиках так званих нових методологій вичерпується здебільшого „окремими фразами” і при цьому відсутні спеціальні вітчизняні дослідження про ці методології, де „було б розлого і ґрунтовно проаналізовано <іх> можливості й обмеження” [170, 16; курсив мій. — І. К.].

видання, обговорення), а не на деструктивних контекстах” [62, 53].

Якщо ми дійсно маємо на меті увійти у світове культурно-діалогічне поле і, так би мовити, жити, спілкуючись, у *світі і зі світом*, то мусимо таки зважити на те, „що західна методологія дає зразки не лише нових теорій, але також і саморефлексії, критику літератури як інституції, що триває в американському суспільстві, починаючи від 1980-х років” [170, 16]. Тобто треба відмовитися від постійних спроб утримування попри все самої інституції „літератури” на якомусь одному, раз і назавжди прийнятому інтерпретаційному і функціональному місці.

У цьому відношенні компетентного продовження вимагає стаття С. Абрамовича «Зміст і складові поняття „література” як актуальна науково-методологічна проблема» [див.: 48]. Зважаючи на те, що первісно під літературою (виходячи з етимології слова) слід називати „усе написане” і що саме таке споконвічне значення поняттю „література” повертає сучасна метапоетика, С. Абрамович вибудовує свою позицію на зіткненні власне художньої літератури як виключно „рафінованої інтелектуальної розваги” з літературою риторико-дидактичною („на зразок історичної прози, афористики, публіцистики” або сакральною літературою і теолого-дидактичними творами), яка покликана виконувати, так би мовити, значущі суспільно-ідеологічні функції [див.: 48, 6, 7, 12]. Суперечливість подібної колізії, як на мене, полягає в тому, що не враховує ігрову природу мистецтва слова, яка присутня на всіх його еволюційних етапах (тим паче на етапі вже сформованого феномена), на що далеко небезпідставно звертали увагу і Й. Гейзінга [див.: 142, 5–90, 123–166, 180–196 й ін.] з його тезою про „гру” як вищу людську сутність, і Г.-Г. Гадамер з його положенням про виняткову серйозність гри, яка стосовно художнього досвіду ще й постає „насамперед способом буття самого твору мистецтва” [див.: 118, 102, 102–130].

Має рацію С. Абрамович, коли виступає проти розповсюдження в науці про літературу невинновданого еклектизму, коли «...наші сьогоднішні спроби розглядати літературу лише як „мистецтво”, водночас прагнучи видобути з неї максимум повчальності й ідейності, є механічним поєднанням різнорідних підходів, які формувалися в різні епохи і в різних контекстах, але безпринципно змішалися в еклектичній свідомості „прогресистських” літературознавців XIX–XX ст.» [48, 12]. Та разом з тим важко спростовувати те, що худож-

ньо-мистецька ідентифікація, як цілком слушно вважав хоча б той же Ю. М. Лотман, в межах літературознавства є лише первісною ідентифікацією тексту і аж ніяк не заперечує можливості його принципової реальної поліфункціональності¹³.

Можна погодитися і з тим, що, аналізуючи літературу різних часів, треба враховувати історичну, жанрову і т. і. специфіку, треба зважати на те, що „у різні епохи, в різних культурах, у різних народів літературою називаються все ж таки різні речі” [48, 12]. Але це не означає, що той чи інший текст повинен сприйматися в подальші після свого виникнення часи виключно з точки зору історичної свідомості часу свого створення (бо це, як добре знають герменевти, не тільки неможливо, але й не потрібно [див. про це докл.: 590, 23–27]) чи що він повинен дешифруватися виключно одним-єдиним кодом, яким би авторитетним цей код не видавався. Якщо текст первісно має хоча б мінімальний набір художніх ознак (а це, до речі, ознака всіх синкретичних типів текстів, до яких входить чимало авторитетних сакральних і риторико-дидактичних текстів), то, згідно з позитивним досвідом того ж літературознавчого структуралізму Ю. М. Лотмана, він матиме первісно не один, а два коди дешифрування і може бути сприйнятий також і у просторі художньої парадигми, що, певна річ, не виключає можливостей інших культурно-знакових площин його прочитання.

Отже, за будь-яких обставин не варто, мабуть, зводити сучасну художню літературу як „продукт індивідуальної мистецької свідомості” (тобто літературу як мистецтво) виключно до виробництва „постмодерністичних” текстів, які нібито тільки руйнацією традиції і займаються. Сучасний літературний постмодернізм (в тому числі і

¹³ „В реальному житті культури, — читаємо у Ю. Лотмана, — тексти, як правило, поліфункціональні: один і той самий текст виконує не одну, а декілька (деколи — багато) функцій. ...В певних умовах... суміщення <художньої і нехудожніх> функцій виявляється... закономірним, необхідним явищем: для того, щоб текст міг виконувати *свою* функцію, він повинен нести ще деяку допоміжну. Так, в певних умовах, для того щоб ікона могла сприйматися як релігійний текст і виконувати цю свою соціальну функцію, вона повинна ще бути і твором мистецтва. Можлива і зворотна залежність — для того щоб сприйматися як твір мистецтва, ікона повинна виконувати притаманну їй релігійну функцію. ...Сказане <попри випадки реалізації текстом тільки однієї функції> в найбільшій мірі відноситься до літератури. Поєднання художньої функції з магичною, юридичною, моральною, філософською, політичною утворює невід’ємну рису суспільного функціонування того чи іншого художнього тексту” [295, 22, 23].

сучасна літературна постмодерністська письменницька свідомість) занадто складне, неоднозначне, полівекторне, різноякісне за своїми результатами і далі еволюціонуюче явище для того, щоб його засуджувати шляхом приписування якоїсь однієї ознаки чи функції. Крім того, варто замислитися і над тим, що саме у практичному плані дає розмивання художньої літератури у масовому виробництві текстів. Чи виявиться власне художній блок текстів (в тому числі і класичних) від цього відкритішим до сучасного сприйняття, зрозумілішим або інформативнішим? Чи не правильніше було б послідовно використати досвід літературознавчого структуралізму Ю. Лотмана, який формувався якраз на основі визнання художньої літератури як специфічного феномена, відмінного від інших способів текстотворення, що не виключало її, художньої літератури, зв'язку з нехудожніми текстами і культурою як такою. Художня література як феномен цікава саме як художня література і саме в такій якості виникла й існує тому, що дає щось таке, чого інші форми текстотворення дати не можуть. Інше питання, чого вимагає від неї і на що налаштована сучасна рецептивна свідомість, особливо масова, а також яким бачить своє місце у загальній культуротворчій діяльності літературознавство і літературна критика.

Можна зрозуміти пафосні заклики-застереження С. Абрамовича на зразок: „Слід поховати...снобістський європоцентризм”, „Біблію не варто розпинати на кроснах Аристотелевої поетики, а Овідія не слід судити за моральним імперативом Біблії” [48, 13, 12]. Та для того, щоб подолати вказані негативи, мало закликів — тут потрібне компетентне усвідомлення проблеми і знання методологічного і концептуально-теоретичного досвіду її дослідження. У цьому відношенні С. Абрамович стосовно європоцентризму цілком доречно покликається на позицію М. Й. Конрада 1960-х років ХХ століття. Викликає лише подив, яким чином, говорячи про необхідність при літературознавчому аналізі Біблії чи античних авторів враховувати приналежність їх до певної культурної традиції С. Абрамович жодним словом не згадав фундаментальні праці С. Аверинцева, в яких цей висновок всебічно предметно обґрунтовується в деталях і нюансах [див.: 52, 13–75].

Певні полемічні моменти в загалом актуальній статті сучасного українського літературознавця не применшують значущості того питання, якій вона присвячена — питання про необхідність критики літератури як інституції і відповідно як провідної літературознавчої

категорії. Якщо література, в тому числі й українська, — це живий і відкритий у своїй еволюції процес (а саме таке тлумачення передбачає навіть традиційна категорія літературного чи історико-літературного процесу), то вона розвивається не лінійно і не за заданою кимось схемою, якими б високими цілями цей хтось не керувався. Тут варто нагадати і те, що на передньому плані у наш час — час межі століть, епох, час очікування стадіальних змін — у центрі інтелектуальної уваги, в тому числі і гуманітарних наук, неминуче активізується і активізуватиметься надалі, попри усе інше, також і проблема вибуху в культурі й історії та принципової непередбачуваності подій, що відбуватимуться за вибухом, — яка невідпавково була головною теоретичною проблемою у науковій творчості пізнього Ю. М. Лотмана [див. про це: 209, VII–XIV].

Нарешті, небезпідставними є і судження Т. Гундорової про „різку відділеність” літературознавчих студій як „від масової культури, кіберкультури”, від накопичених у культурному просторі постмодерністських текстологічних практик, так і „від культурологічних та антропологічних досліджень” [див. про це: 170, 16]. Хоча, здається, щодо ставлення академічного літературознавства (яке у нас включає в себе й діяльність університетських наукових працівників) до постмодерністської літератури починають позначатися позитивні зрушення. Свідченням цього можна вважати, наприклад, новітню книгу Г. Мережинської про російський літературний постмодернізм, в якій, до речі, присутній і власне український матеріал [див.: 597] і здійснено небезуспішну спробу роботи з постмодерністськими текстами на основі використання традиційних літературознавчих категорій.

Разом з тим проблема академізму і окремих його традиційних методологічних принципів є, як на мене, значно складнішою і вимагає значно прискіпливішої уваги і гнучкого диференційованого підходу. Як мінімум, у цьому відношенні варто замислитися над своєрідною, за словами О. Дмитрієва, діалектикою терміна „академізм”: „чи існує добре без поганого, академічність (добротна, ґрунтова і така, що часто справедливо вимагається, шукається)?” [180, 217]. Крім того, «необхідно більш чітко визначитися, що ми розуміємо під „академізмом”, „академічністю” та „академічною традицією»» [180, 222]. І тут, гадаю, варто звернути увагу щонайменше на таке.

1. Не слід ототожнювати феномен академізму як явище кризи сукупності певних методологічних настанов чи явище інертності у

розвитку наукової думки на конкретному історичному етапі її еволюції з академічною наукою як такою. Адже наука про літературу заявила про себе як власне про науку, тобто про діяльність, яка має продумані засади і на результати якої варто зважувати, виникла в академічному лоні. У свою чергу, і літературознавча класика, в тому числі й українська, виникла у сфері академічного літературознавства і, як і будь-яка інша класика, не є суто музейною пам'яткою, а містить у собі перспективний потенціал¹⁴ — справа полягає тільки в тому, щоб бути здатним цей потенціал віднайти і задіяти на вирішення актуальних на теренах сучасної України культуротворчих і соціокультурних завдань.

2. У сприйнятті феномена академічної науки необхідно змінити вектор мислення, замінивши панівний тепер пасивно-ретроспективний, суто констатуючий підхід на напрям активно-перспективний, моделюючий, і у такий спосіб на своєму національно-культурному ґрунті пройти той шлях, необхідність якого свого часу усвідомили на Заході і звернення до якого засвідчило те, що „академізм має глибокі корені й можливості для утримання й розгортання гуманітарної концепції”. Так, до вироблення нових академічних принципів у літературній критиці ХХ століття, наводить приклад Т. Гундорова, на Заході спричинилася „нова критика”: «Приміром, англо-американська „нова критика” 30–50-х років започаткувала традиції свідомого раціонального оновлення і творення нової гуманітарної парадигми, центральними елементами якої стали елементи культурної критики, зокрема іронізм, інтелектуалізм, естетично-рецептивна концепція художньої творчості. Водночас „нова

¹⁴ Пор. у Д. Устинова: «Я не бачу, на якій підставі можна ставити знак рівності між... „академічними школами ХІХ століття і... <негативним в устах філологів академізмом, адже це абсолютно різні речі>. ...Визначення „академічна” стосовно науки ХІХ століття має зараз цілком ясну і таку, що склалася історично, термінологічну традицію, в рамках якої цим словом визначається низка наукових напрямів у літературній науці того часу (міфологічна, культурно-історична і психологічна школи, порівняльно-історичний метод). Кожен з цих напрямів у момент своєї появи і творчого розвитку був і революційним, і новаторським і сам по собі став справжнім відкриттям у науці про літературу і культуру. Тією чи іншою мірою методи академічних шкіл ХІХ століття утворили важливу частину наступної літературної науки і зберігають своє значення сьогодні» — і не в останню чергу тому, що «„позитивне” розуміння академічності як гарантованого мінімуму професіоналізму і суми базових елементів філологічної виучки було закладене саме в „академічних школах” ХІХ століття» [180, 222, 232].

критика” мала і культурно-соціальні цілі... Іншими словами, „нова критика” була для Джона К. Ренсома, Клінта Брукса, Алена Тейта, Блекмура і... Томаса С. Еліота *засобом утвердження органічності англійської культури у загальносвітовій*. Постструктуральна „нова критика”, яка розгорнулася у Франції, запропонувала нові методи читання літератури, в яких імпліцитно була присутня і критика культури» [170, 14, 15; курсив мій. — І. К.].

Іншими словами, справа полягає у тому, щоб свідомо сформува-ти *продуктивне* уявлення про академічну науку — таке, яке врахо-вує усі принципові зміни не тільки у розвитку науки про літературу, а й зміни у самому розумінні науки як такої і її місця у системі пі-знавальних діяльностей, що пов’язано з особливостями актуальної сьогодні постсциєнтичної доби. Таке по-справжньому новітнє уя-влення про академічну науку стосується проблеми переосмислення літературознавством своєї природи, своїх цілей і завдань, своєї спе-цифіки і місця у всьому розмаїтті сучасних соціокультурних практик — тобто стосується сфери суто методологічної, сутність якої поля-гає у розробці стратегічних питань конкретної діяльності, в тому чи-слі і питань стратегії інтерпретації української літературно-художньої спадщини, „себто вписування <ї> у новий культурний контекст сучасності”, на чому наголошує Т. Гундорова [170, 14]¹⁵.

3. Варто більш детально розібратися з питанням щодо так звано-го офіційного канону, існування якого повинна забезпечити норма-тивна ідеологічна функція універсальних академічних видань. „В традиції класичного академізму, — зазначає з цього приводу Т. Гундорова, — це, зрештою, закономірно й престижно — створю-вати універсальні речі, проте варто з’ясувати, що підтримує такий універсалізм” [170, 14]. Оце останнє — „що підтримує” — для мене найважливіше. Якщо йдеться про нормативну ідеологічну функцію у звичному розумінні цього поняття, то це явище негативне. Але якщо

¹⁵ Тут варто врахувати також певну обмеженість проблеми академізму в сфері філо-логічних дисциплін загалом, на що слушно звернув увагу О. Дмитрієв. Йдеться про те, що „проблема академізму” актуальна далеко не для всього комплексу філологіч-них спеціальностей, а в першу чергу для літературознавства, яке займається загаль-нотеоретичними проблемами і / або літературою своєї країни, — для антикознавст-ва, сходознавства, текстології й основного корпусу лінгвістики „академічність” ха-рактеризує звичайний режим дисциплінарної роботи. Негативна сторона проблеми академізму у літературознавстві пов’язана... з особливим характером вивчення лі-тератури (здебільшого вітчизняної) як науковою спеціальністю» [180, 218].

йдеться про те, що в наших соціоструктурних умовах (+ культурні традиції) академічне літературознавство повинно займатися розробкою сукупності новітніх евристичних стандартів власної науково-гуманітарної роботи (а кожен з них так чи інакше має свою методологічну орієнтованість), то це справа потрібна і корисна, хоча б з огляду на те, що будь-яка діяльність мусить мати низку стандартів, в полі яких вона актуально реалізується і які містять у собі також параметри її сприйняття і трансляції. У цьому відношенні варто погодитися з думкою Д. Устинова, що «базова, академічна філологічна виучка („позитивний академізм”) сама по собі зовсім не передбачає опору методологічним інноваціям. Це речі різного порядку, які не суперечать одна одній; і поява других, швидше, передбачає наявність першої (що не завжди ми спостерігаємо на практиці). ..., „Антиакадемізм”, не підкріплений академічною доброчесністю, навряд чи здатен привести до якихось серйозних і плідних методологічних інновацій» [180, 233]. Та й загалом не слід абсолютизувати опозицію *академізм / інновації* в сенсі однозначності альтернативи і протистояння. Адже, за словами Д. Устинова, „нормальний” розвиток науки, як відомо, «в тому і полягає, що стабільний (навіть методологічно аморфний) стан періодично змінюється „революційними проривами” і „бухливою” теоретичною роботою, і навпаки. Нові напрями, активно і, як правило, голосно заявляючи про себе, протиставляють себе попереднім, потім інституціоналізуються, обростають власними послідовниками і підручниками, аксіомами і традиціями і, зрештою, набирають цілком „академічного” вигляду: потім з’являються нові напрями і так далі. При цьому з’ясовується, що „старі” напрями нікуди не зникли, а залишилися у вигляді тих чи інших наукових принципів чи методів, необхідних при тому чи іншому підході до матеріалу в даній сфері науки... <Так, у літературознавстві> Жирмунський вважав, що не слід абсолютизувати досягнення „нової науки” <мається на увазі формалізм>, не треба кардинальний теоретичний „прорив” поєднувати з пафосом історичного нігілізму» на зразок того, як бурхливий розвиток квантової механіки в ХХ столітті не відмінив значення ньютонівських законів і як творці першої найменше були заклопотані „розвінчуванням” класичних законів Ньютона, а „зосередилися на теоретичному і практичному обґрунтуванні своєї науки” [180, 229].

4. Свого перегляду й переоцінки вимагає також постійне цюкування і модні спроби повної методологічної та теоретичної дискре-

дитація таких звичних для традиційної методології літературознавства понять, як „об’єктивність” та „історизм”, про які тепер без супроводжуючого „так званих” говорити, мабуть, не можуть (це знову ж таки із серії — „так тепер носять”). Якщо уважно придивитися до тверджень на зразок: «Методологічною засадою „радянського літературознавства” було посилення на „об’єктивність” та „історизм”». Автономність і самоцінність мистецького твору заперечувалися, так само як і його амбівалентність і неоднозначність», — то стане очевидним, що вони базуються на певному непорозумінні, викликаючи низку очевидних запитань. По-перше, що таке „радянське літературознавство” і чи це ідеологічне поняття здатне охопити реальне розмаїття літературознавчих робіт радянських часів, тим паче постаті визначних учених-літературознавців, яких за формальними ознаками (місце і країна проживання, членство в партії тощо) можна назвати „радянськими”? По-друге, чи доречно ототожнювати такі поняття, як „академічне літературознавство” і „радянське літературознавство” (іншими словами: чи є колишнє радянське офіційне літературознавство єдиним представником / варіантом академічного літературознавства як такого)? А найважливішим для мене є те, що коли пишуть про „так звану наукову об’єктивність” радянського літературознавства, то забувають чи не враховують тієї принципової обставини, на яку колись звернув увагу ще А. Синявський, даючи аналітику відомого визначення соціалістичного реалізму, прийнятого на 1-му Всесоюзному з’їзді радянських письменників (1934) [див.: 436, 89–100]. Зокрема А. Синявський помітив, що в радянській офіційній ідеологічно заангажованій парадигмі мислення традиційні поняття втрачають свій прямий термінологічний сенс і отримують зовсім інше значення, яке не має нічого спільного з їх первісним концептуальним значенням (див. хоча б аналіз А. Синявським суперечливості самої категорії „соціалістичний реалізм”, з її неминуchoю, з точки зору термінологічної чіткості, дилемою: одне з двох — або „соціалістичний” або „реалізм”). Те ж саме стосується і вживання у офіційному радянському літературознавстві понять „об’єктивність” і „історизм”, які не тотожні з однойменними поняттями, концептуально обґрунтованими в методологічних вимогах світового академічного літературознавства часів панування сцієнтизму (тут „об’єктивність” й „історизм” аж ніяк не пов’язані із запереченням автономності і самоцінності мистецького твору, його амбівалентності і багатозначності). Я вже не кажу про те, що коли у XX столітті у філософії, за

якою традиційно закріплювали методологічну функцію, розгорнулися тенденції антисцієнтичного спрямування, то, скажімо, у герменевтиці (хоча б у того ж самого Г.-Г. Гадамера) йшлося не про відкидання об'єктивності як такої, а акцентувалося на необхідності переоценення змісту цього поняття як критерію науковості з урахуванням специфіки гуманітарних наук і їх принципових відмінностей від природничих і точних наук, які за доби сцієнтизму мали ранг чи не абсолютних взірців (еталонів) науковості¹⁶.

Те ж саме стосується і поняття „історизму”, яке розроблялося у минулому в якості одного з провідних методологічних принципів науки про літературу. Попри всі можливі критики і переоцінки це поняття не втрачає своєї методологічної важливості у сфері історії літератури, так само як критика Р. Бартом французької університетської критики позитивістського гатунку зовсім не означала заперечення «ерудиції, необхідності історичної точності і цінності ретельного аналізу „обставин”» [69, 263]. Відповідно бартівська делегітимація у сфері літературознавства ідеології позитивістського детермінізму, в межах якого «твір — „продукт” якоїсь „причини”, а зовнішні причини „причинніші за всі інші» [69, 268], зовсім не означала заперечення студіювання усього спектру полімотивованості літературно-художніх явищ.

Попри всю можливу критику і переоцінку навряд чи втратять у сфері історико-літературної науки свою вагомість ті складові „історизму” при вивченні літератури, на яких наголошував ще Д. С. Лихачов, коли писав про необхідність постійно забезпечувати належні освітньо-інформаційні умови для сприйняття словесного мистецтва (= перманентна активізація „культурної пам'яті”), про „паралакс” (розрив, відхилення), який неминуче виникає між твором і реципієнтом не тільки через історичну віддаленість твору від читача, але й через різницю в освіченості письменника і читача, через відмінності життєвих вражень, національність традицій тощо. «Правильне ви-

¹⁶ Друга частина першого тому Гадамерової „Істини і методу” зовсім не випадково називається „Поширення проблеми істини на розуміння гуманітарних наук” [див.: 118, 164–354]. Варто зважити також і на випадок такого радикала стосовно академічної науки і загалом буржуазного суспільства, як Р. Барт, літературній семіотиці якого літературна критика Франції завдячувала своїм оновленням. «Не в останню чергу, — пише з цього приводу Т. Гундорова, — це було пов'язано з тим, що Барт сприяв появі так званої „нової науковості”, де наукова об'єктивність і есеїстика довільно перепліталися» [170, 17].

значення цього „паралакса” й усунення його шляхом повідомлення необхідних відомостей й аналізу, — зазначав Д. С. Лихачов, — найважливіше завдання літературознавства. Звідси зрозуміло, що літературознавство і в цьому відношенні одним з основних повинно мати принцип історизму» [288, 58, 59, 56–57, 53–54].

Крім цього, не відкидає поняття „історизму” і Г.-Г. Гадамер, адже без цього поняття втрачає сенс одна з провідних у його вжитку категорій — категорія „дієво-історичної свідомості”.

Нарешті, стосовно науки про літературу є сенс зважити, як це робить О. В. Домашенко, і на поняття *інонауковості*, яким оперує С. С. Аверинцев у характеристиці симвології і на яке, як зазначає О. В. Домашенко, „прихильно відгукнувся М. М. Бахтін” [182, 9]. Адже це поняття суттєво відрізняється від поняття ненауковості, бо „ненауковим, більше того, антинауковим є тільки безвідповідальне змішування різних аспектів тексту і відповідних цим аспектам видів аналітичної роботи...” [59, 828]. Поняття „інонауковості” належить до площини ідеї В. Дільтея та герменевтів про особливий характер науковості в гуманітарній сфері, і через це сприйняття „інонауковості”, за словами О. В. Домашенка, як „ледь не напівлайливого слова” і як свідчення другосортності діяльності [див.: 182, 8–9], можна вважати неправомірним і таким, що пахне грубим сциєнтизмом.

Підсумовуючи вищесказане щодо феномена академізму, зазначу: попри все, є сенс пам’ятати, що активне цькування академізму і окремих його методологічних принципів, яке має шанс набути статусу обов’язкового, говорячи російською, „хорошого тона”, може призвести до протилежного результату — до виникнення нового варіанта несвободи, регламентування, до нового за ідеологічним змістом, та старого за структурою ідеологічного логоцентризму — і загалом усього того, чого цілком справедливо так хочеться назавжди позбутися сьогодні.

Проблематичність методологічної сфери науки про літературу проявляється і в тому, що переосмислення вимагає також питання про співвідношення між методологією літературознавства та філософією. Ще у 1980 році, тобто за доби суцільного панування „марксистсько-ленінської філософії”, в ролі методологічної основи радянського літературознавства, О. С. Бушмін все ж виступив проти позиції, згідно з якою всі методологічні питання конкретних наук є філософсько-логічними питаннями і тому ними повинні займатися ви-

ключно філософи¹⁷. „Це, — справедливо писав учений, — породжує індиферентизм, скоує ініціативу представників конкретних наук у сфері самостійних методологічних пошуків” [101, 13]¹⁸.

Правда, обґрунтування тут були лише такі, якими вони тільки і могли бути у відомого представника тодішнього офіційного радянського літературознавства, тобто в О. С. Бушміна ми не знайдемо покликання на те, що місце і роль філософії у системі наук в останні десятиріччя XX століття була вже принципово іншими, ніж ті, на яких вперто наполягав марксизм-ленінізм. Свій захист методології конкретних наук О. С. Бушмін обґрунтовував виключно в межах панівної тоді ідеології, підкреслюючи зокрема, що методологія конкретної науки підтверджує істинність діалектичного й історичного матеріалізму радянського зразка, „поглиблює й розширює своїми відкриттями уявлення про його загальну евристичну цінність” [див.: 101, 14]. Але важливість постановки самого питання цим не знімається і не елімінується.

Саме в методологічному просторі загальних засад радянського літературознавства і отримувало свою певну чинність зведення літературознавчої методології до конкретизації філософських теорій у сфері вивчення художньої літератури, яке свого часу репрезентувалося і В. В. Лесиком [див.: 593, 21], і в руслі такого підходу воно цілком зрозуміле. Але *саме в руслі такого підходу* з його жорстко лімітованим, свідомо відібраним, виходячи з політико-ідеологічних критеріїв, набором значущих факторів і фактів, підходу, який вже належить сфері історичної пам’яті, а не актуальній дійсності сьогодення. А ця остання базується на знятті колишніх обмежень, на вільному введенні у динаміку інтелектуальної думки усього розмаїття існуючого гносеологічного, факторного і фактографічного матеріалу, базується на розгортанні тієї його максимально можливої повноти, яка скасовує теоретичну та практичну спроможність, вірогідність і легітимність твердження одного з авторів новітнього українського підручника з теорії літератури про те, що „методологічною базою для літературознавства є філософія, в річищі якої воно розвивалося впродовж багатьох століть” [див.: 587, 7–8]. Адже відразу виникає

¹⁷ Артикуляцію цієї позиції див. в статті А. Бинкова „До питання про систему методології та методів в діалектичній логіці” [178, 333, 322–323].

¹⁸ Та й ще раніше, у 1964 році, в радянській „Філософській енциклопедії” теж було визнано, що „теоретичні та методологічні основи конкретних наук розробляються не тільки філософією, але й ними самими” [див.: 584, 421].

питання: *яка саме філософія сьогодні може бути, тим паче, є методологічною базою для літературознавства?* І я не переконаний, що в такій парадигмі постановки на це питання вдасться хоч якось достеменно відповісти. Максимум, на що можна буде зіслатися, так це на фразу „можливі варіанти”.

Тут варто зважити і на те, що навіть з точки зору традиційного (у більш широкому, ніж власне звичний колись для радянської офіційної науки марксистсько-ленінський) погляду, представленого у тезі: „наука базується на методах філософії”, — визнається, що „методів філософії недостатньо, щоб розвивати саму науку: в кожній науці є свої особливі методи”, які „спрацьовують у сфері одних явищ і не спрацьовують у сфері інших” [див.: 517, 264]. Головне ж полягає в тому, що зведення методологічної бази літературознавства до філософії абсолютно не враховує актуального досвіду саморефлексії самої філософії у XX столітті, а також нехтує тими змінами в інтенсивному розвитку самої науки, які відбулися у минулому столітті і рішуче проблематизували колишню ієрархічну єдність її власної внутрішньої структури.

Сутність цих кардинальних змін, як писав ще 1974 року Г. П. Щедровицький, впливає зі зміни соціокультурної ситуації, яку, починаючи з середини XIX століття, „можна характеризувати як кризу філософії і філософського мислення” [500, 404] і яка була детермінована „внутрішнім ходом розвитку самої науки, законами спеціалізації її різних галузей і розділів” [515, 486]. Вказана криза, на думку видатного російського мислителя XX століття, полягає в тому, що філософія, яка завжди намагалася здійснювати функцію об’єднання і синтезу знань і діяльності і яка завжди прагнула побудувати єдину картину світу, так і не впоралася з цим завданням [див.: 500, 391, 403–404]¹⁹. Через це філософія перестала виконувати інтегруючу функцію по відношенню до науки, що призвело до виникнення розриву між ними, через який філософське рішення не ви-

¹⁹ Криза класичної філософії, писав Г. П. Щедровицький у першій половині 1970-х років, як характерний момент наявної в суспільстві соціокультурної ситуації, і була викликана „усвідомленням того факту, що філософія в значній мірі втратила свої засоби управління наукою і втратила роль координатора у розвитку наук, роль посередника, який переносив методи і засоби з одних наук в інші” [512, 67]. Пор. з тезою Ю. Габермаса про те, що «після Канта філософія не може бути метафізикою, тобто „остаточним” й „інтегруючим” мисленням» [див.: 543, 33].

рішує сучасних парадоксів²⁰. Якщо ж, розмірковує далі Г. П. Щедровицький, філософія не забезпечує подальшого розвитку, то кожна конкретна наука створює свою власну „філософію”, що і призвело до розгортання різних форм неопозитивізму і „сцієнтизму” [див. про це докл.: 500, 404–405]²¹.

Тепер філософія вже не може беззаперечно претендувати на привілейоване становище у системі наук, оскільки втратила здатність виконувати свою традиційну функцію встановлення ступеня точності, істинності та важливості наукових, моральних, естетичних репрезентацій, тобто не в змозі сьогодні реалізувати свої власні традиційні вимоги, які теж традиційно базувалися, за словами прагматика Р. Рорті, на зачаруванні метафорою, що розум віддзеркалює світ²². Більше того, неспроможність філософії упродовж усієї своєї історії стати єдиною й остаточно обґрунтованою системою мислення, що І. Кант і раціоналісти назвали „скандалом у філософії”, на думку В. С. Лук’янца, „доводить, що філософія в принципі не може стати саме такою” [298, 142].

Як писав німецький філософ-феноменолог Е. Гуссерль (1859–1938) в своїй роботі „Криза європейських наук”, «скепсис відносно самої можливості метафізики, крах віри в універсальну філософію

²⁰ „Доки мислення, — говорив так в одному зі своїх інтерв’ю Мартін Гайдеггер, — з достатньою серйозністю ставиться до самого себе перед лицем великої традиції, підганяти його на те, щоб воно виробляло якісь практичні вказівки — значить вимагати від нього непосильного. ...У галузі мислення не існує авторитетних висловлювань. Єдиний критерій для мислення задає сам предмет мислення. Та цей предмет є якраз чимось найбільш суперечливим. Щоб досягнути існуючий стан речей, вимагається перш за все розглянути співвідношення між філософією та науками, технічні й практичні успіхи яких *роблять філософське мислення* у наш час, мабуть, все більше і більше *зайвим*. Важке становище, в якому воно опинилося навіть щодо своїх власних завдань, породило *негативне ставлення* — воно знаходить поживний ґрунт якраз у тій панівній позиції, яку зайняли тепер науки, — *до мислення, яке не в змозі дати відповіді на злободенні практично-світоглядні питання*” [83, 249; курсив мій. — І. К.].

²¹ «Відбувається розпад філософії, і разом з цим ставиться під загрозу єдине існування людства як мислячого суб’єкта. Всі галузі науки починають розходитися по своїх екологічних нішах, і разом з цим зникає „мисляча людина”. Залишаються „фізично мисляча” людина, „біологічно мисляча” людина і т. д. Наука, керована філософією, перестає бути тією інтегруючою силою, яка раніше підтримувала існування єдиного людства» [515, 485–486; див. також: 512, 67; подібне — див.: 83, 244; 545, 87, 88, 89 ф, 107; 337, 159–160; 465, 140–145; 387, 297].

²² Див. вступ Кеннета Бейнса до публікації роботи Р. Рорті „Прагматизм і філософія” [366, 22].

як наставницю людини Нового часу означає разом з тим і руйнування віри в „розум”, тлумачений у тому ж смислі, в якому греки протиставляли епістему (знання) і уокса (судження)» [172, 58].

Так само і з точки зору опонента Р. Рорті систематика Ю. Габемаса, який не погоджується з рортівським висновком про змушеність філософії відмовитися від обов’язків „берегині раціональності” [113, 262], філософія все ж не може більше претендувати на функції вищого арбітра або остаточного судді у рішеннях щодо науки та культури, встановлюючи з висоти посади розпорядника для кожної сфери відповідне їй місце, керуючись при цьому винятково трибуналом чистого розуму: сьогодні вона, швидше, вступає у ділову співпрацю з гуманітарними науками [див.: 366, 258; 113, 272–273].

Крім того, сама філософія „у наш час дуже збентежена проблемою продовження свого існування” ще й тому, що не тільки „становлення новочасних наук про природу, мабуть, назавжди вивело галузь природничо-наукових досліджень з-під опіки філософської рефлексії”, але й гуманітарні науки і мистецтво „зміцнилися настільки, що змогли вивести з-під монопольного володіння та контролю філософії і цю сферу досліджень” [366, 5; курсив мій. — І. К.]. І як би не трактували актуальну нині ситуацію „після Філософії” представники різних напрямів сучасної філософської думки²³, але для герменевтика Г.-Г. Гадамера і постструктураліста Ж. Дерріди, представників різних тенденцій в аналітичній філософії Д. Девідсона, Г. Патнема та М. Дамміта, прагматика Р. Рорті, постмодерністів М. Фуко та Ж.-Ф. Ліотара так чи інакше спільним є переконання, що „філософська думка не може розвиватися так, як вона робила це раніше” [366, 6].

Це не означає, що філософська діяльність навіть у межах своєї традиційної сфери є безглуздим заняттям, оскільки, як зазначає Г. Патнем, „глибинні проблеми *існують*; безглуздими є лише легкі відповіді на них” [360, 199]. Натомість це означає, що уявлення про конкретні напрями філософської діяльності, про її зміст і призначення дуже різні у різних філософів, що філософія вже більше не сприймається як „пошук такого фінального словника, головна відмінність якого від усіх інших претендентів на цю ж роль полягає в тому, що істина його передбачається відомою заздалегідь” [392, 59].

²³ Конкретні приклади — див.: [366, 6–7].

Так само не знецінюються, а тільки переакцентовуються, переглядаються і стосунки між філософією та наукою. Філософія, зазначав свого часу Г. П. Щедровицький, — „це не наука... <вона> за своїми методами, засобами мисленнєвої роботи принципово відрізняється від науки. ...Адже наука не вводить об'єкт у світ. Це функція філософії. І філософія для того і потрібна, щоб уводити в світ нові об'єкти. Потім... можуть налітати вчені і далі починати цей об'єкт з різних сторін вимірювати, описувати, формулювати” [520, 11].

Ось чому в наявній соціокультурній ситуації філософія не може бути і тим паче не може проголошуватися методологічною базою науки загалом і літературознавства зокрема²⁴, а лінійне і однозначне підпорядкування методології літературознавства філософії, навіть якщо воно здійснюється суто декларативно і без пояснень, виглядає за таких умов як нонсенс.

Отже, в середині XX століття у відношеннях між філософією, наукою і методологією науки відбулася кардинальна зміна, яка потребує іншого ставлення і до методології, і до науки, і до філософії. Ця зміна пов'язана з втратою власне „науковим мисленням” своєї гегемонії, місця і ролі провідної форми мислення, яка головним чином впливала на дух і ідеологію суспільно-інтелектуального життя європейського суспільства. Таке „наукове мислення”, яке вважалося

²⁴ Так, для Р. Рорті філософія повинна займатися пошуком нових форм саморепрезентації, розмноженням (проліферацією) нових форм дискурсу, тобто не практикувати Філософію як слідування вказівкам Платона і Канта. З точки зору Ж. Дерріди, філософія повинна реалізувати проект деконструкції західної метафізики або „логоцентризму”, щоб поставити під сумнів поняття Буття як присутності, яке й започатковує, на думку французького філософа, типові метафізичні чи „логоцентричні” протиставлення і парадокси. М. Самміт вважає, що предмет філософії — це ревізія певних типів нерозуміння, що корениться в наших власних поняттях, концепціях. Для Г. Патнема філософи обговорюють великі проблеми, відчуючи, що про них можна сказати щось важливе, навіть якщо не існує остаточних гранд рішень. На думку Ю. Габермаса, філософія повинна бути постачальником ідей, які повинні трактуватися як емпіричні гіпотези, повинна виступати посередником та інтерпретатором і компенсувати цим диференціацію та виокремлення різних сфер суспільного життя. Філософію як прояснення умов інтенціональності сприймав філософський антрополог Ч. Тейлор [див. про це докл.: 366, 22, 110, 169, 170, 200, 259, 276, 405 й ін.]. Про головну передумову самовизначення філософії, яка відмовляється від своєї зверхності щодо життя і культури і завдяки цьому дійсно здатна допомогти сучасній людині заново в умовах *по-ставу* (Ge-stell, коли все перебуває під знаком категорії причинності) „віднайти основу для самого мислення, розмірковував і М. Гайдеггер [див. про це: 340, 165; 83, 244, 245, 247, 248, 249; 465, 142, 145].

візрцевим для показових в якості стандарту науковості природничих наук аж до межі XIX–XX століть, було зафіксоване ще в класичних роботах Галілео Галілея і розвинулося й канонізувалося в наступні 250 років. У цей історичний період розвитку європейської цивілізації, тобто з XVII по XIX століття, саме наука як провідна форма організації мислення і діяльності „вибудовувала загальне світоглядне бачення світу”, вона була формою, яка організовувала і об’єднувала різні наукові предмети і так нормувала, формалізувала і автономізувала інтелектуальну роботу, що в результаті процес пізнання неймовірно інтенсифікувався [див.: 500, 381, 383; 505, 549; 515, 483].

Наукова організація мислення, принципи якої були розроблені перш за все в працях Г. Галілея, Ф. Бекона та Р. Декарта, надала йому суттєвих переваг у порівнянні з іншими організаціями мислення, а це, врешті-решт, призвело до того, що поняття науки і наукового набуло занадто універсального характеру, „коли всі і будь-які форми мислення розглядаються як наукові, а існуючі форми наукового мислення — як загальні і універсальні” [498, 354–355]. У такій ситуації в XVII столітті навіть філософія, яка з XV століття об’єднувала в одне ціле численні окремі наукові предмети, вже не могла не стати науковою²⁵, і наука, увібравши в себе якісь моменти філософського світогляду, перейняла на себе ті інтегруючі функції, які колись були прерогативою виключно філософії²⁶. При цьому наука у XVII–XIX

²⁵ Така тенденція, як відомо, знайшла своє неодноразове базисне теоретичне втілення в останні два десятиріччя XVIII ст. в фундаментальній студії І. Канта „Критика чистого розуму” та у трактаті Й. Фіхте „Про науковчення або так звану філософію”, де ці представники німецької класичної філософії обґрунтовували можливість філософії як науки і як фундаменту усього наукового знання, а в першій половині XX ст. — в роботах „останнього класика” німецької філософії і засновника феноменології Е. Гуссерля „Ідеї до чистої феноменології та феноменологічної філософії”, „Філософія як строга наука”, „Амстердамські доповіді”.

²⁶ Вказана тенденція, яка проявилася і безпосередньо в літературознавстві, виявилася настільки сильною, що навіть у XX ст., як зазначає Д. Устинов, «філософія постійно поверталася до пафосу обґрунтування „суворої науковості” свого міждисциплінарного модусу. При цьому майже завжди як безперечний і апріорний ідеал науковості виступали принципи побудови природничих наук. Робота йшла в декількох напрямках, основними з яких можна вважати два: 1) спроби виділити... „чистий” об’єкт науки, який піддавався би „іманентному”, неупередженому аналізу — „препаруванню” („специфікація” літературної науки на основі специфіки самого „матеріалу” літератури), 2) спроби вивести за межі вивчення літературної критики „суб’єкта” літератури, аж до зведення його до рівня функціонального елемента в системі літератури (і культури), що моделюється, або ж загалом вигнання його з

століттях „розробила такі підходи, задала такі процедури й операції роботи, які виявилися не під силу спекулятивному філософському методові”, через що загальні філософські світоглядні картини починають „не спрацьовувати” в сферах науки й „онаучненої” практики [див.: 505, 549, 550].

Разом з тим сам розвиток науки у статусі провідного соціокультурного фактора привів до виникнення принципово нових цивілізаційних обставин, парадоксів і проблем, які вже не можуть бути вирішеними традиційними науковими засобами, традиційною методологією науки, більше того, які гальмують подальший розвиток самої наукової діяльності. В цьому відношенні, спираючись на досвід розвитку філософської думки XX століття, можна вказати на наступне:

1. На початок XX століття наукове мислення «розбилося на цілу низку автономних та ізольованих наукових предметів, чи „наук”, ...зв’язки між цими предметами, чи „науками”, виявилися, по суті, розірваними, ...вся армія учених розбита на ряд загонів, кожен з яких просувається в своєму особливому коридорі і, як правило, не знає..., куди рухаються решта і як вони рухаються, — ...не може і не вміє використати результати і досягнення інших. У підсумку, досить розгалужена і диференційована наука не може сьогодні забезпечити те, що ...звикли називати єдністю наукової картини світу, чи просто єдиною науковою картиною світу» [500, 382–383; 515, 482]²⁷.

Тотальна диференціація і спеціалізація наукової сфери, за якої „наука вже не виконує функції, яка задає цілісність самого мислення, не організує це мислення і діяльність, не створює світогляду” [505, 549], призвела врешті-решт до того, що „в середині XX століття людство знову підійшло до питання, як йому жити й існувати далі: чи буде воно розвиватися таким чином, щоб зберегти одне і єдине людство, чи ми виберемо принципово інший шлях, і людство

простору „самопороджувальної” культури („смерть автора”). І той, і інший напрям (які до того ж мали багато точок перетину) записали на свій рахунок немало значних досягнень і відкриттів, та ні той, ні інший не вирішили поставлених перед собою завдань» [180, 220].

²⁷ Ще задовго до цитованих робіт Г. П. Щедровицького у 1929 році іспанський мислитель Х. Ортега-і-Гасет у своїй книзі „Бунт мас” присвятив цій проблемі окремий XII розділ, красномовно назвавши його „Варварство спеціалізації”.

розбі'ється на безліч підсистем, кожна з яких буде розвиватися в своїй особливій екологічній ніші?" [500, 396]²⁸.

2. Створення за взірцем механіки інших природничих наук і отождолення з ними самого епістемологічного поняття науки і наукової діяльності, протиставлення так протрактованого наукового мислення всім іншим (включаючи і гносеологічне в більш широкому розумінні цього слова) видам і типам мислення не тільки позбавило мислення єдності і загальності, не тільки породило довготривалі дискусії про взаємостосунки між наукою й історією, математикою і наукою, між природничими і гуманітарними науками (включаючи заперечення наукового статусу останніх), але й призвело до так званого „розділу типів існування і до парадоксів існування”. Як наслідок, пише Г. П. Щедровицький, виникла ціла низка особливих „просторів” знань і пізнання, які існують самі по собі і по-різному, і нема ніякого єдиного *суперпростору*, який би всіх їх об'єднував і інтегрував для того, щоб довести до *цілісності* увесь світ мислення і діяльності [див.: 500, 383–386; 505, 551]²⁹. І саме в умовах відсутності ін-

²⁸ Про вичерпаність просвітницько-сциєнтичної методологічної культури науки доби Модерну — див. також: [298, 4, 6–7, 32–41, 70–77, 105–106, 125–128, 138–141 й ін.].

²⁹ „Обов'язково цілісної, — пояснює цю вимогу російський методолог і філософ, — щоб виникло відчуття, що ти — людина” [505, 551].

Така наполегливість має свій сенс, тому що відповідає певним тенденціям у розвитку європейської філософської думки ХХ ст. Багато мислителів і письменників ХХ ст. зверталися до свого минулого саме «для філософських зіставлень з сучасним станом душі, для воз'єднання *заради формування цілісної людини*, для методологічних відкриттів і уточнень свого „я”» [191, 10; курсив мій. — І. К.; див. про це докл.: 50, 371–381].

Можна згадати концепції „життєвого пориву” (*elan vital*) і „творчої еволюції” французького філософа-інтуїтивіста, представника напрямку „філософії життя” А. Бергсона, з точки зору якого „відкрите” суспільство (таке бажане і сьогодні) з його активністю, здатністю для власного самозбереження постійно перебудовувати себе повинно базуватися на визнанні головною цінністю ідеалів *цілісного* людства.

У свою чергу німецький соціолог і філософ, представник антипозитивізму й антинатуралізму К. Мангейм теж пов'язував кризовість епохи ХХ ст. саме із зникненням *єдиного інтелектуального світу* з фіксованими і домінуючими цінностями і нормами [див. про це: 572, 68, 395]. Про необхідність відновлення втраченої цілісності світу як найнагальнішу проблему інтелектуальної ситуації кінця ХХ ст. пишуть і сучасні українські філософи [див.: 298, 68–69]. Нарешті, варто зважити й на те, що і методологи фізики активно вдаються сьогодні до обговорення не лише вузько цехових проблем, а й питань, скажімо, філософської антропології і, так би мовити, „загальної методології” ставлення людини до Всесвіту. Цілком симптоматично в цьому відношенні автор фундаментальної монографії „Фізика елементарних

тегративного суперпростору відбулася руйнація основних традиційних форм суспільної кооперації, руйнація взаєморозуміння між ученими різних спеціальностей, що тяжіє до „зруйнування соціуму” [див.: 500, 397].

Сутність цієї руйнівної дії ще наприкінці другого десятиліття ХХ століття Х. Ортега-і-Гасет небезпідставно вбачав у виникненні і поступовому розгортанні антиномії „наука / культура”, яка з кінця ХІХ століття врешті-решт призвела до витіснення культури науковою спеціалізацією і до антикультурних цивілізаційних процесів, які унеможливлюють кооперацію, взаємопорозуміння і діалог як основу існування людського світу³⁰. Як наслідок, в суспільстві активно про-

частинок та інфляційна космологія” А. Д. Лінде, який з групою видатних російських вчених у 1980-ті роки працював у Москві, таким чином завершує свій аналіз проблеми епістемологічної ролі антропного принципу в сучасній космофізиці: „Чи не станеться так, що після завершення єдиного опису слабких, сильних, електромагнітних і гравітаційних взаємодій наступним найважливішим етапом виявиться етап створення *єдиного підходу* до всього нашого Всесвіту, включаючи і внутрішній світ людини?” [276, 248; курсив мій. — І. К.; див. про це також: 298, 153, 165–166].

³⁰ «Найнебезпечнішим наслідком..., — писав іспанський мислитель, — *однобічної спеціалізації* є те, що нині, коли існує більше „науковців”, ніж будь-коли, є далеко менше „культурних” людей, ніж, скажімо, в 1750 році». Починаючи з 1890 року, в Європі інтелектуальну владу перебирає тип науковця, який „з усього того, що повинна знати освічена людина, знає лише одну науку, і навіть у цій науці знає лише ту маленьку ділянку, яку активно досліджує. Він навіть проголошує як чесноту своє незнання всього, що лишається поза його вузькою науковою ділянкою, і всіх, хто цікавиться суцільністю знання, називає *дилетантами*” [354, 84, 82].

Про те, що наслідки тотальної спеціалізації, про які говорив Ортега-і-Гасет, не подолані, і ситуація залишається і надалі проблемною, свідчать і висловлювання К. Гірца початку 1980-х років. Ми живемо, на думку американського антрополога, «в дивний, параноїдальний момент, коли „провінції думки” пильно оберігаються і коли ідеали атестаційних комісій („сьогодні в нас усі сфери знання мають свої назви”) найбільше вступають у протиріччя не тільки з характером гуманітарних досліджень, але й з сутністю наукового пізнання загалом» [194, 50; у К. Гірца — див.: 541, 154, 161–163]. Вихід із ситуації К. Гірц вбачає в розгортанні широкої міждисциплінарної взаємодії, в привнесенні в гуманітарну і суспільно-наукову практику діалогічних начал. А це потребує попередньо підготувати „інтелектуальний ґрунт для критичного переосмислення взаємостосунків між тим, що прийнято називати науковими дисциплінами” [194, 50]. Усе це змушує пригадати і позицію ще одного відомого європейського гуманітарія — Б. Гройса, який теж добре розумів, що „нинішній культурний простір тяжіє до стирання кордонів між вузькоспеціалізованими зонами тотальної гуманітарної практики, і <що> якраз ця обставина разом з іншими є предметом рефлексії тих, хто пише” [196, 358]. Тому закономірно, що в таких умовах, як зазначав Б. Гройс, „філософія чи методологія вторгається в герменевтичне поле естетичного з універсалістськими претензіями” [163, 61].

дукується стан „глухоти”, некомпетентності, непокірності супроти вищих інстанцій, а гранично спеціалізований науковець, позбавлений зв’язку з „іншими галузями науки і з тією цілісністю інтерпретаційного всесвіту, що єдина заслуговує на назву — наука, культура, європейська цивілізація”, як зазначає Ортега-і-Гасет, перетворюється в інтелектуально пересічну людину, „ученого неука” і постає прообразом деструктивної, творчо інертної, автоматизованої маси, примітива, модерного варвара, байдужого до цивілізаційного культуротворення [див.: 353, 81, 82, 83, 84].

Таким чином, спеціалізація, без якої неможлива наукова праця і яка почалася тоді, коли освічену людину називали „енциклопедичною”, бо вона жила „енциклопедично”, у XX столітті привела до зникнення „енциклопедичності” (=освіченості як органічної єдності знання), що і заводить ту ж саму науку в кризовий стан, вийти з якого, на думку Ортеги-і-Гасета, неможливо без навернення до нової енциклопедичності³¹.

3. Втрата наукою інтегративної функції світоглядотворення, яка задає цілісність самого мислення, неминуче ставить питання про зміну місця науки в ієрархії мислення і діяльності людини. З одного боку, пише Г. П. Щедровицький, „ми підійшли до такого моменту, коли повинні обмежити науку, показати її історично обмежений і минулий характер” [498, 354, 355], тобто зняти домінування scientизму, факт кризи якого зафіксований сучасною епістемологією. Криза ця полягає в тому, що наукове знання, будучи неоднорідним³², вже не розглядається як основна форма знання і все більший інтерес викликають так звані когнітивні (від *лат. cognition* – знання, пізнання) комплекси, пов’язані з різноманітними історичними і духовними

³¹ „Щоб поступати, — читаємо в „Бунті мас”, — наука вимагала, щоб науковці спеціалізувались. Науковці, а не сама наука. Наука не є спеціалізована. Вона *б ipso facto* <тим самим> перестала бути правдивою. Навіть емпірична наука, в своїй цілості, не є правдивою, коли відрізати її від математики, логіки, філософії. ...Ньютон міг створити свою фізичну систему, не знаючи глибоко філософії, але Ейнштейн мусив насититись Кантом і Махом, щоб дійти до своєї гострозорої синтези..., щоб *визволити* ...<свій> дух і проторувати вільний шлях для... <своїх> відкриттів. Фізика вступає в найтяжчу кризу своєї історії, з якої може врятувати її тільки нова Енциклопедія, ще систематичніше за першу” [354, 81, 84].

³² Як відомо, саме в аксіології і завдяки їй зі всією очевидністю була усвідомлена неоднорідність самого наукового знання, коли поряд з природничо-науковим, математичним, технічним було встановлено (конституйовано) як особливе соціальне і гуманітарне наукове знання [див. про це: 572, 15].

практиками, які виходять за рамки традиційних уявлень про раціональність³³. Антисциентична складова присутня у представників різних шкіл і течій філософської думки останнього сторіччя: і у прихильників напряду останньої третини XIX — першої третини XX століття „філософія життя” (німців Ф. Ніцше, В. Дільтея, Г. Зіммеля, француза А. Бергсона), і в позиціях британського філософа, логіка і соціолога К. Поппера (1902–1994), німецького соціолога і філософа К. Мангейма (1893–1947), американського філософа і методолога науки П. Фейєрабенда (1924–1994), американського філософа Р. Рорті (нар. 1931) й ін.³⁴ Правда, хоча представники Марбургської школи неокантіанства кінця XIX — першої половини XX століття (Г. Коген, П. Наторп, Е. Кассієр) і намагалися звести різні сфери культури до статусу науки, жорстко пов’язуючи пізнання природи, морально-естетичні та релігійні принципи з певними науками, та все ж, як відомо, ще їх так би мовити патрон — І. Кант — за всієї своєї

³³ „Вихід із сучасної кризи *філософії субстантивної раціональності* <в основі якої ідея про світ є раціонально організованим і Розум постає як субстанція світу, яка у позаісторичному світоосягненні відкриває для себе під феноменальною розмаїтістю світу своє ж власне буття у ньому>, — відзначає сучасний український філософ В. С. Лук’янець, — припускає не відмовлення від науки, а переосмислення її специфіки (природи). Традиційне уявлення про науку як про привілейований тип нарації — нарації *Всезнаючого Наратора* — втратило до себе довіру. Після того, як це уявлення усвідомлено як один із міфів про практику доби Модерну, таке уявлення поступається місцем більш реалістичному уявленню про когнітивну практику науки. Тепер означена практика осмислюється як багатовіковий багатоголосий науковий дискурс...” [298, 130–131].

³⁴ Так, представники „філософії життя” протестували проти панлогічного обмеження світобудови і вважали, що філософія не повинна спиратися виключно на природничі науки. К. Поппер запропонував принципи фальсифікації (принципової спростованості будь-якого твердження) і „фалібілізма” (гіпотетичного характеру і схильності до помилок будь-якої науки), які теж дають підстави для обмеження науки і для антисциентичних висновків. К. Мангейм вважав наукове знання не єдиним духовним утворенням, яке продукується в суспільстві, і бачив залежність параметрів будь-якого знання від зайнятої в соціокультурному просторі позиції і заданого бачення („перспективи”). П. Фейєрабанд, відстоюючи науковий і світоглядний плюралізм, вважав, що наука не є єдиною чи найкращою формою раціональності і її розвиток постає як хаотичне нагромадження довільних переворотів, які не можна вичерпати раціональним поясненням. Звідси, як альтернатива, допустимість будь-яких позанаукових форм знання. Нарешті, Р. Рорті, прагнучи відмежуватися від сциєнтизму, вважав претензії науки на достеменні знання не виправданими і заперечував плідність традиційної пасивно-споглядальної позиції науковця, вважаючи, що „істинною” є лише та теорія, яка дозволяє „справлятися з оточенням”. [Див. про це: 572, 763–764, 534, 395, 748, 580].

прихильності до просвітницьких ідеалів разом з тим вперше чітко позначив проблему границь й умов людського пізнання, рішуче відхиливши цим претензії науки на універсальне значення й універсальні цілі. І саме ця започаткована Кантом тенденція була пізніше розвинута не тільки представниками „філософії життя”, але й у таких філософських системах XX століття, як феноменологія, екзистенціалізм й ін. [див.: 572, 396, 305]. Ось чому варто визнати реальною і продуктивною необхідність у більш вузькому визначенні науки і наукового мислення³⁵.

Але, з іншого боку, варто зважити також на те, що сама наука і наукова діяльність не залишилися за останні сторіччя незмінними і науковий пошук, наукове дослідження організуються інакше, ніж це було, скажімо, в XIX столітті [див.: 515, 482].

По-перше, наука в якості виробничої сили суспільства, оформленої в особливу сферу діяльності, актуалізувала питання про те, що ж за такого статусу виконує в ній функцію провідного процесу: пізнання, функціонування чи щось інше? Науковий пошук сьогодні, пише з цього приводу Г. П. Щедровицький, „може здійснюватися на периферії науки, тільки окремими вченими, ...але аж ніяк не всією системою науки в цілому. Система науки в цілому ніякого наукового пошуку не здійснює, а лише функціонує за внутрішніми законами своєї організації” [515, 474, 472, 473]. Звідси необхідність *розрізнення науки як сукупності знань чи системи пізнання і науки як сфери науково-дослідної діяльності*, що існує на основі дії структурно-системних законів, має свою особливу проблематику, залежить від конкретних суспільних обставин і цілей, тому може не лише розгортатися далі, а може свідомо утримуватися на досягнутому рівні, а то і скорочуватися чи навіть згортатися, оскільки зростання і розвиток науково-дослідної діяльності не завжди і не за всіх умов є благом [див. про це докл.: 515, 474, 475, 476]. Зміна практичного ставлення до науки перетворила її в предмет і об’єкт людської дії, свідомої і цілеспрямованої людської діяльності, розвитком якої можна керувати в тому числі і для того, щоб, крім усього іншого, розвивати ту ж саму традиційну у своїй маніфестації сферу знання, його змісту, ме-

³⁵ До речі, такого ж звуження у своєму визначенні вимагає, з точки зору К. Гірца, і поняття культури для того, щоб „перетворити його хоч у скількись сфокусований засіб для хоч скількись сфокусованого наукового аналізу” [150, 18].

тодів наукового дослідження — „логосу” у найширшому сенсі цього слова [495, 279, 280].

А все це, в свою чергу, по-іншому проблематизує поняття *стратегії наукового пошуку*, яке пов’язується з досягненням свідомих цілей різними шляхами і способами й актуалізується в ситуації співвідношення ядерних, як пише Г. П. Щедровицький, елементів пізнавальної і науково-дослідної діяльності та їх організаційно-управлінського оформлення. За таких умов „в сучасному науковому дослідженні ядерною діяльністю виступає організація, керівництво й управління, а зовсім не пізнання як таке. А тому, коли ми говоримо про стратегію науково-дослідної діяльності, то повинні... аналізувати саме організацію, керівництво й управління, а зовсім не наукове дослідження” [515, 479].

Це не означає, що наука і наукова діяльність вже не будуть здобувати емпіричні і теоретичні знання, не будуть займатися процедурами порівняння, вимірювання, класифікування й аналітичної систематизації. Це лише означає, що у сфері суто науки (у вузькому розумінні цього слова) вже не знайти тих нових інтеграційних форм організації цілісного світу мислення, пізнання і діяльності, без яких, *з точки зору певної аксіологічної світоглядної системи відліку*, неможливий перспективний розвиток [див.: 495, 279–280; 505, 549; 500, 395; 495, 280].

Причому я не дарма виділив курсивом вставну фразу „*з точки зору певної аксіологічної світоглядної системи відліку*”, тому що сутність усієї справи полягає саме в ній і безпосередньо залежить від того, які конкретні ідеали і цінності, а краще сказати, який *вибір* певних ідеалів і цінностей первісно і глибинно скеровує усю подальшу діяльність і активне світосприйняття. Не розібравшись в характері цього вибору, в обраних цінностях і ідеалах, слушно зауважує Г. П. Щедровицький, неможливо розібратися і з нашими теоретичними уявленнями. Цей вибір, слідом за російським методологом і філософом, можна сформулювати в таких положеннях, які базуються на категорії *розвитку*³⁶ — категорії, яка вагома для нашої доби і яка постає самодостатньою цінністю, що визначає багато діяльностей. Ці положення артикулюються так:

³⁶ Про сучасну проблематику категорії розвитку та її зв’язок з категоріями часу та структури — див.: [517, 259; 496, 303; 515, 475–476].

— людство не може розвиватися нормально, якщо воно розділене на безліч підсистем і світи, що протистоять один одному, маючи своєю межею при цьому окрему людину з її власним поглядом на світ;

— мусить існувати єдине людство, яке повинно бути організоване і координоване в деякій ієрархічній системі, повинно функціонувати і, головне, розвиватися як одне ціле, повинно бути об'єднане єдиною сферою думки, яка створює єдину картину світу [див.: 500, 398].

Ці два положення і є тими вихідними (найпершими і найзагальнішими) критеріальними *методологічними застереженнями, методологічними приписами*, обраними і сформульованими ще без попереднього (як би це не здавалося парадоксальним!) розгляду питання про те, що ж таке сьогодні методологія взагалі і літературознавча методологія зокрема. Але тільки попереднє проголошення цих приписів дає змогу (чи реальну надію) отримати конкретну і — головне — продуктивну відповідь на це питання.

Отже, говорячи сьогодні про методологічну сферу людського мислення і діяльності, варто усвідомлювати, що ми маємо справу з певним ієрархічно влаштованим простором, який містить, як мінімум, три рівні (і відповідно три поняття), що у своїй системній взаємопов'язаності та взаємопроникливості утворюють цю інтегративну галузь і входять у структуру категорії, що її позначає.

Іншими словами, сьогодні, як на мене, доводиться говорити не про традиційно одну, а щонайменше про *три методологічні площини*, на перетині векторів дії яких повинна розгортатися сучасна перспективна науково-дослідна діяльність у будь-якій з своїх конкретних ділянок. Це, по-перше, *площина загальної методології*; по-друге, *площина методології науки загалом* і, по-третє, *площина методології конкретної (спеціальної) науки*. Звідси необхідність скоординувати методологічну проблематику і науки про літературу на кожній з вказаних площин методологічної роботи, які мають свою сукупність взаємопов'язаних застережень і приписів, спрямованих на визначення динамічного горизонту³⁷ і направляючих регулятивів пізнавальної діяльності.

³⁷ Як відомо, базове у феноменології Е. Гуссерля поняття „горизонт”, яке, виходячи з шостого тому „Гуссерліани”, було навіяне поняттям У. Джеймса „fringes”, трактується як позначення чогось такого, що пересувається, зміщується разом із рухом і

Структура сучасної методологічної сфери мислення і діяльності. Загальна методологія (проблематика, принципи і основні категорії)

Потреба в оформленні методологічних пошуків у самостійну, відмінну від науки і відокремлену від неї галузь мислення і діяльності, яку можна назвати *загальною (чи власне) методологією*, викликана наявною у сфері розвитку науки і пізнавальної діяльності ще з ХХ століття так званою методологічною ситуацією, коли, по-перше, виникла необхідність свідомо і цілеспрямовано будувати діяльність, дії, організовуючи їх на базі постійної рефлексії того, що робиться, і того, що отримується у підсумку, а по-друге, коли нема відповідних дій для постановки і вирішення нових завдань і треба ще їх створити разом з необхідними для них умовами і засобами. А така робота, і з цим не можна не погодитися, не схожа на традиційне наукове дослідження, а тому результат не схожий на традиційні наукові знання. Вона має не суто споглядальну чи теоретичну, а принципово практичну спрямованість, тому що зумовлюється і стимулюється виникненням таких проблем, які ще не ставилися у минулому і не мають свого інертного досвіду вирішення [див. про це докл.: 498, 335–336].

Мета загальної методології полягає у тому, щоб подолати:

- здійснене тотальною диференціацією і спеціалізацією наук руйнування єдиної картини світу;
- наслідки наукоцентризму та лінійності у питаннях про мислення і гносеологічну діяльність;
- обмеженість суто наукового мислення і здійснити соціальну чи кооперативну організацію різних сфер і організмів в сучасній діяльності на базі певного нового типу мислення, „який би зробив можливою інтеграцію і який разом з тим буде нести інтеграцію ніби в собі” [див.: 500, 408–409, 396, 390; 498, 337].

спонукає до подальшого руху вперед [див. про це: 118, 230; 298, 123]. У свою чергу, один з провідних теоретиків школи рецептивної естетики Г. Яусс звернув увагу на те, що висунуте (починаючи з 1960-х років) літературною герменевтикою в центр уваги методологічної рефлексії поняття *горизонту* „історико-філологічні дисципліни завжди мали своїм засновком при інтерпретації, однак не розвинули його спеціально чи бодай методологічно. ...<Саме горизонт> як історичне обмеження і водночас як умова можливості досвіду, конститує кожне витворення сенсу в людських вчинках і первинному розумінні світу” [532, 368].

Загальна методологія постала сьогодні як окрема історична формація (тип, вид, конструктивна форма, форма організації) мислення і діяльності, яка має *надпредметний* характер і тому протиставляється традиційним формаціям (включаючи і науку у вузькому розумінні), має свій особливий спосіб побудови, свої особливі мисленнєві структури, організованості знань, норми, стандарти, схеми суджень і висновків.

Надпредметний характер загальної методології полягає у тому, що методологічна робота і методологічне мислення практично будуються на об'єднанні (синтезі) конструктивної, історичної, нормативної, методичної, проектної та власне наукової точок зору. Звідси специфічно методологічна робота в галузі загальної методології (тобто власне методологічна робота, суттєво відмінна від роботи вченого-дослідника) проводиться на шляхах: а) поєднання емпіричного аналізу з історичним підходом й історичними уявленнями чи представленнями з одночасним здійсненням традиційної філософської схематизації сенсів; б) розгляду отриманих результатів не як знань у звичному розумінні цього слова, а перш за все як нормативних конструкцій, як здійснення знаннєвого і знакового конструювання [див. про це: 498, 328–337; 500, 390].

Звідси загальна методологія репрезентує себе як інтегративне мислення і співорганізуюча різні дисципліни і різні стилі мислення єдина форма роботи з науковими предметами — через них та поверх них, — і цим організовує той *суперпростір*, в якому тільки і можливе порозуміння, зняття негативних наслідків самоізолюваності різних мисленнєвих і діяльнісних сфер. Виникнувши з нагальної потреби врахувати кардинальні зміни у відношеннях між традиційними методологією, філософією, логікою, епістемологією, теорією пізнання, наукою тощо, сучасна методологія в найзагальнішому визначенні постає місцем (топом, площиною) існування певної єдиної „світоглядної” надпідвалини будь-якої діяльності і мислєдіяльності, що розташовується над конкретною діяльністю в якості певної засадничої спільності, яка уможливорює продуктивні діалог, зіставлення, взаємодію, взаємокоординацію, взаємодоповнення, взаємопоєднання та кооперацію між різними діяльностями та підходами. А все це

створює необхідну для життєвого культуротворення ситуацію взаєморозуміння та співучасті³⁸.

У такому розумінні загальна методологія знімає як непродуктивну традиційну опозицію „ідеалізм—матеріалізм”, натомість висуває ідею переосмислення усього досвіду ідеалізму як активної філософії і як вихідної засади людської діяльності та мислєдіяльності³⁹. Така настанова передбачає органічне поєднання традиційних сфер класичного ідеалізму (теорії мислення, теорія діяльності й ін.) з матеріалістичним припущенням про те, що світ існує реально. А це створює динамічний простір (місце) для пізнавальної і творчої роботи людини, де вирішальним постає сама динаміка стосунків усього, що є в людині (свідомість і т. п.), і того, що є поза людиною, тобто створеного як нею, так і природою.

Такий суперпростір сучасна загальна методологія спроможна створювати завдяки тому, що, враховуючи залежність знань й уявлень від характеру використаних при їх отриманні розумових засобів та методів аналізу, в центр специфічної власне методологічної роботи кладе не якісь окремі з існуючих гносеологічні чи епістеміологічні засади, теорії, методики чи їх змістовно-ідеологічні компоненти, а зосереджується перш за все на сутнісних, глибинних *опера-*

³⁸ Загальна методологія все ж акцентує увагу на тому, що представників різних наук розділяють «не відмінності в науково-предметних уявленнях, а *методологічні відмінності у підходах, ...відмінності в способах онтологічного бачення і представлення світу, відмінності в засобах і методах... мисленнєвої роботи, які оформляються часто як відмінності в „логіках” нашого мислення»* [497, 143]. Наприклад, можна говорити про відмінності між системним і речовим (натуралістичним) підходами: „Два спеціалісти, які дотримуються... системного підходу, легше порозуміються між собою, навіть якщо один із них — геолог, а інший — соціолог, ніж у тому випадку, коли вони обидва — геологи, та один працює в системних представленнях, а інший — у речових” [там само]. Усе це явно нагадує думку Конфуція про те, що за різних принципів не знайти спільної мови.

³⁹ З матеріалістичної точки зору, взятої в її масово експлуатованих вульгарних тлумаченнях, існує тільки те, що бачиш, і тому все питання зводиться до проблеми правильності відображення. Така позиція у сфері науки характеризується у площині діяльнісного підходу як нетворча, інертна, непродуктивна, оскільки «„побачити” можна тільки те, що знаєш і для чого слово маєш. ...<А слова ці> створюють учені на зразок Галілея, котрий був ідеаліст, платонік. Тому, коли в науці були ідеалісти, вони просували науку...», тому що їм потрібні діяльність і мислення [505, 557, 556].

Цікаво, що і в новітніх українських постмодерністських часописах на зразок львівського видання „І” можна знайти думку про перспективну продуктивність ідеалізму, який, „ґрунтуючись на глибинних інтуїціях і світопочутті фавстівської культури”, дозволить звернутися до „нового поцінування цінностей” [407, 181, 182].

ційних структурах та системах, технологіях, процедурах, засобах, формах, способах, напрямках миследіяльності як такої, взятих у їх зв'язках, співвіднесеності і можливостях взаємодії між ними. При цьому „методологія прагне поєднати і поєднує знання про діяльність і мислення <рефлексивні знання> зі знаннями про об'єкти цієї діяльності і мислення <безпосередньо об'єктними знаннями>”. Звідси: *об'єкт загальної методології* — це „особливого ґатунку зв'язка з двох об'єктів, де всередину для первісного для методології об'єкта — діяльності та мислення — вставлений інший об'єкт — об'єкт цієї діяльності і цього мислення. Тому методологія завжди має справу з подвійним об'єктом”. А значить, і суто методологічне знання (умовно кажучи, *квазізнання*⁴⁰, на відміну від власне наукового знання у звичному розумінні цього слова) полягає у визначенні того, як встановлюються способи поєднання таких різнотипних знань, як знання про діяльність і знання про об'єкт цієї діяльності. При цьому обов'язковою вимогою до цілісних і єдиних специфічних методологічних знань є та, щоб ними можна було користуватися в практичній (наприклад, науково-дослідній) діяльності [див. про це докл.: 506, 97, 98]. У цьому і полягає вищезгадувана принципова практична спрямованість власне методологічних знань.

Виявляючи методологічні знання на основі аналізу усього накопиченого ґносеологічного і загалом культурного досвіду, сучасна загальна методологія здійснює *переінтерпретацію, реорганізацію та переупорядкування* основних проблем філософії, логіки, ґносеології, епістемології та наукознавства, приводячи їх до нової системної ієрархічної єдності як базового знаряддя миследіяльності.

Інакше кажучи, продуктом власне методологічної діяльності, відмінної від суто науково-пізнавальної роботи, постає сукупність взаємопов'язаних *застережень, приписів* (а не аксіом чи постулатів, які, як правило, функціонують у галузі власне теорії), мета яких — дати певні єдині (за своєю загальністю), взаємоузгоджені базові внутрішні *регулятиви і норми*⁴¹, *проекти і конструкції*, які би уможливили максимально свідоме, цілеспрямоване розгортання, зокрема,

⁴⁰ Про поняття „квазізнання” див.: [500, 409–410].

⁴¹ Враховуючи штучний характер усіх культурних утворень у їх протиставленні утворенням природним, поняття *норми* набуває особливої ваги: система штучна, якщо існує норма, і природна, якщо такої норми нема; умови відтворення структури підлягають „природному” розвитку „середовища”, а „норми” зберігають свою сталість, незважаючи на всі зміни умов [див.: 524, 52, 54].

„гносеологічної гри” у сфері культуротворення на тому рівні, який відповідає як досягнутому на сьогоднішній день в культуротворчій мисленнєвій та практичній діяльності людства (включаючи сюди філософію, мистецтво, науку у звичному розумінні цього слова, інженерію, проектування тощо), так і враховує проблематику подальшого просування у майбутнє. На відміну від продуктів конкретно-наукової роботи — знань, що перевіряються на істинність, продукти методологічної роботи „не можуть перевірятися і ніколи не перевіряються на істинність”, а лише перевіряються на можливість бути реалізованими [див.: 506, 95].

Необхідність в наявності таких регулятивів і норм, „які існують всередині діяльності як її природничо-історичні умови й обмеження”, визначають її, задають їй цілі та закони [див. про це: 508, 437; 523, 318], зумовлена перш за все специфікою культури як штучного утворення, яке виникає і підтримується у своєму існуванні свідомими зусиллями людей. У цьому відношенні одною із основних засад загальної методології покладається поділ світу на первинний світ миследіяльності і вторинний натуральний світ природи, коли останній тлумачиться як конструкт натуралістів і тому не може претендувати на місце реальності [505, 563]. Такий поділ реалізує методологічні опозиції *штучне / натуральне, культура / природа*⁴². Натуральний світ, акцентує Г. П. Щедровицький, не має історичного існування, і, згідно з давньогрецькими філософами, є нескінченним і завжди рівним собі, тому і може бути достатньо описаний в категорії натурального (= природничо-наукового). В свою чергу, мислення (миследіяльність) як інший, ненатуральний, тобто соціокультурний та історичний світ, має історичне існування і тому разом з історією як *штучно-природним процесом* вимагає для свого аналізу суттєвого розширення категоріальної бази. Принципова недостатність для аналізу сфери людського мислення і діяльності (миследіяльності) тільки категорій натурального обумовлена і тим, що „одним з найважливі-

⁴² Осмислення опозиції „природа / культура” знаходимо також у статті Ю. М. Лотмана та Б. А. Успенського „Про семіотичний механізм культури” (1971), де підкреслюється лавиноподібний, динамічний характер розвитку людської культури, якому протиставляється статичність не-семіотичних систем, що існують здебільшого у сфері фізіології, яка поєднує людину з тваринним світом. У культурі, яка протистоїть природі як система знакових текстів, завжди присутній вибір, альтернатива, через що і створюється динаміка, а у не-семіотичних системах альтернативи нема, тому нема і руху [див. про це: 192, 142, 229].

ших факторів історичного процесу стає цільова людська дія. І як така — як цільова і як дія — вона не підлягає категорії природного. Більше того, дія взагалі незакономірна..., і підходити до дії з точки зору традиційних уявлень про природний процес та пошуку законів цього природного процесу безглуздо, неефективно і непродуктивно” [520, 13]. Як штучно-природні світи, „і світ мислення, і світ соціальний суть штучно-природні світи <кентавр-системи>”, які містять у собі принципово різnorідні процеси — природний і штучний, а тому повинні одночасно описуватися як в категоріях природного, так і в категоріях штучного, тобто в категоріях цілеспрямованої дії [520, 13, 12]. І саме з послідовним проведенням у дослідницькій діяльності диференціації плану природного існування (природної еволюції) та планів штучних, цільових частина методологів пов’язує можливість відновлення науками своєї ефективної ролі та функції [див.: 520, 13–14]⁴³.

Звідси в загальній методології походить обґрунтування більш широкого — *діяльнісного* (в подальших еволюційних переформулюваннях — *мислєдіяльнісного* та *системомислєдіяльнісного*) — *підходу*, призначеного доповнити (= зняти абсолютну монополію, ліквідувати гегемонію) собою звичний за останні триста років і при цьому більш вузький природничо-науковий (в інших формулюваннях — споглядальний, натуралістичний) підхід і цим спростувати чинність пов’язаних з його пануванням колізій і проблемності⁴⁴.

Спираючись на наявні методологічні дослідження другої половини XX століття⁴⁵ і здійснивши їх концептуально-цілеспрямовану

⁴³ До речі, „кентавроподібними” образами, що поєднують у собі взаємовиключаючі риси, все більше послуговуються у відображенні об’єктів мікросвіту, квантової реальності, які не підлягають простому спогляданню. Більше того, кентавроподібність понять і наявність *засобів переходу між якісно різними галузями* (= ситуація методологічної надпредметності) виявляються основними в характері мов нового типу фізичних наукових теорій, започаткованих квантовою механікою [див. про це: 298, 201–202, 167].

⁴⁴ За всіх відмінностей та протистояння між собою „ці два підходи...швидше *доповнюють* один одного. Та одночасно вони нерівнозначні з точки зору загальності: діяльнісне представлення <підхід> є більш *широким*, воно *включає і пояснює* натуралістичне”, яке „не може бути зведене до діяльнісного і стати його частиною. Саме тому ми говоримо, що натуралістичне представлення *доповнює* діяльнісне” [493, 280].

⁴⁵ Я маю на увазі перш за все результати методологічних студій Г. П. Щедровицького і його учнів, в яких критично враховано досвід праць провідних західних учених, зокрема Т. Котарбінського, М. Вебера, Дж. Міда, Т. Парсонса й ін. До речі, ще з кінця 1920-х років, коли польський філософ і соціолог Т. Котарбінський (1886–

аналітичну систематизацію із залученням певного історико-наукового контексту, цей підхід можна охарактеризувати наступним чином.

Діяльнісний підхід на противагу традиційному науково-споглядальному (= пасивному) підходу формувався у сфері інтенції (настанови) на активну дію, згідно з якою людина не може знімати з себе відповідальності, а суб'єктивний підхід і вольове рішення виявляються необхідними у кожній справі і є тим, що вимагається від кожного. Така інтенція цілком органічна тій тенденції суспільної культурної свідомості, яка знайшла своє втілення ще в 1919 році в тезі М. Бахтіна про необхідність реального, здійсненого в людській особистості взаємопроникнення науки, мистецтва і життя та в обстоюванні у 20-ті роки XX століття Х. Ортегою-і-Гасетом ідеї шляхетної людини як культурної цінності [див.: 74, 3, 4; 353, 18, 35, 39–40]⁴⁶. Разом з тим інтенція на активну дію людини цілком співзвучна сучасним стратегіям осмислення людського буття як відкритого не тільки Всесвіту, але й творчій активності самої людини, в основі

1981) виклав основи праксеології як науки про діяльність, ця наука використовувалася попри все інше і в якості методологічної підвалини гуманітарних і суспільних наук. У свою чергу, загальній теорії дії, про яку пізніше говорив американський соціолог Т. Парсонс (1902–1979), теж пророкувалася роль методологічної та теоретичної основи всіх гуманітарних й суспільних наук [див. про це: 493, 237–239].

⁴⁶ Постає очевидним, що обґрунтування діяльнісного підходу, виходячи з інтенції на активну дію, тісно пов'язує методологічні виклади Г. П. Щедровицького не тільки з ідеєю активності суб'єкта, яка вважається головним філософським досягненням Канта, не лише зі спонукаючою людину до діяльності системою морального ідеалізму Фіхте, положення якої активно цитує Г. П. Щедровицький, але й з філософською системою Шеллінга, де, як відомо, ідеї діяльнісної активності одночасно відповідальності людини, взяті у нерозривному зв'язку з проблемою її справжньої свободи, посідають одне з чільних місць. «Ми повинні, — читаємо у „Філософських листах про догматизм і критицизм” (1795), — *бути* тим, за що ми хочемо видавати себе теоретично, але в тому, що ми дійсно такі, нас може переконати тільки наше *прагнення* стати такими. Це прагнення реалізує наше знання для нас самих, і тим самим це знання постає чистим продуктом нашої свободи» [487, 74].

Так само тісно пов'язаними з філософським спадком цього видатного німецького філософа-ідеаліста видаються і вказані ідеї М. М. Бахтіна та Х. Ортеги-і-Гасета. Це зокрема стосується Шеллінгового розгляду мистецтва як синтезу знання і вчинку [див. про це: 169, 29; 269, 130–131]. Правда, щодо поняття „відповідальності” у власне бахтінському розумінні, то воно взяте з лексики російського публіциста, соціолога, літературного критика II пол. XIX ст. М. К. Михайловського [див. про це: 325, 4; 329, 202].

яких знаходиться визнання свободи людини, її права самостійно вирішувати, як саме розвивати себе⁴⁷.

У задаванні основної організаційної структури мислення діяльни-сна точка зору виходить з самих систем діяльності і мислення, з тих засобів і методів, тієї техніки і технології, тих процедур та операцій, онтологічних схем й уявлень, які складають структуру мислєдїяль-ності та задають основні форми її організації. Звідси будь-яка да-ність об'єкта вивчення розглядається як результат діяльності люди-ни⁴⁸, а подальше удосконалення науки як діяльності пов'язується з орієнтацією на засоби, методи і структури цієї діяльності. За таких умов загальна методологія постає теорією людської діяльності, її

⁴⁷ У цьому відношенні різними інтерпретаціями тези про відкритість людського буття можна вважати: а) діяльнісний підхід, який обстоювали Г. П. Щєдровицький і його послідовники; б) вказані ідеї М. М. Бахтіна та Х. Ортеги-і-Гасета; в) тлумачення людської дії філософським антропологом Ч. Тейлором [560]; г) дискусії Г. Франкфурта про бажання другого порядку [540]; ґ) розгляд Е. Тагендхетом процесу самодетермінації людини [561]; д) вчення постмодерніста М. Фуко про технології самості [457]; е) новітні медитації представника прагматизму й аналітичної філософії Р. Рорті про самореалізацію особистості [394]; є) вчення одного з родоначальників філософської антропології Г. Плеснера про опозиційність людського буття Всесвіту; ж) тлумачення філософським антропологом А. Геленом людського буття як незавершеного буття; з) дискусію філософа-діалогіста М. Бубера про дистанційованість людського буття від буття космосу [див. про це: 298, 164].

⁴⁸ «...Між діяльністю та її об'єктом нема відношення „ціле / частина“: діяльність не додається до об'єкта як друга, доповнюючи його частина і точно так само об'єкт не є просто частиною діяльності; об'єкт діяльності входить до діяльності багаторазово — і як її елемент, і як зміст інших елементів, наприклад, знань, і як матеріал» [506, 97]. Більше того, і сама наука загалом, підкреслює Г. П. Щєдровицький, „на питання про реальність не відповідає“, тому що об'єктів наукового вивчення „не можна знайти в реальному світі. ...Об'єкти наукового вивчення *конструюються* спеціально для вивчення“, що традиційно завжди робила аристотелівська метафізика, а пізніше — онтологія [див. про це: 518, 534, 535].

Тут знов ж таки доречно згадати деякі висловлювання Ф. В. Шеллінга, які стосуються питання про об'єкт неемпіричної науки. Так, у „Вступі до начерку системи натурфілософії...“ (1799) німецький філософ-ідеаліст пише: „...перший крок до науки здійснюється, у всякому разі в фізиці, за допомогою того, що дослідники починають самі створювати об'єкти цієї науки. ...Протилежність між емпірією та наукою ґрунтується на тому, що перша розглядає свій об'єкт у *бутті* як щось завершене, створене, друга, навпаки, бачить свій об'єкт у *становленні* як щось таке, що ще тільки повинно бути утворене“ [485, 242, 249–250]. І в його ж „Системі трансцендентального ідеалізму“ (1800) читаємо: „Кожна наука, якщо вона не є емпіричною <тобто виходить не з наявного буття, а з вільної дії, яка може бути тільки постульованою>, повинна вже своїм першим принципом виключати будь-який емпіризм, тобто не передбачати свій об'єкт даним, а *створювати* його“ [486, 337, 336].

предметом виступає діяльність для отримання знань, кожне з яких характеризуватиметься з двох сторін (тобто у відповідності до тих вимог, що висуваються до них діяльністю, в якій вони будуть використовуватися, й у відповідності з тими видами діяльності, які повинні бути здійсненими для отримання цих знань). В свою чергу, методологічні знання за таких умов постануть керівним спрямовуючим фактором при пошуку і створенні нових засобів, зокрема наукового дослідження, оскільки ці специфічні знання заздалегідь проектують ту діяльність, яку ще тільки треба здійснити.

Такий загальний методології як надпредметній структурі, що охоплює як предмети, так і різного роду практики і запропонує безліч різних відношень до них, притаманний *структурно-системний характер*. Вона спрямована не на системні об'єкти і не на змістовні основи системних досліджень⁴⁹, а на системно-структурну мислєдїальність, описує її процеси, механізми, побудову, тобто на особливі моделі, задаючи жорсткі правила роботи з ними. При цьому діяльність тлумачиться як неоднорідна структура, що утворюється вихідним матеріалом, знаряддями, засобами та діями і поєднує різноспрямовані процеси, які протікають в різному темпі і в різний час. Ось чому загальна методологія неминує постає гетерогенною та гетера-

⁴⁹ Під змістовими основами розуміється загальне уявлення про системи, однакові засоби і методи дослідження, спільні категорії мислення і т. і. Не можна визначати системний підхід, пояснює Г. П. Щедровицький, „через поняття системи, не додаючи до цього вказівку про те, *хто* саме досліджує систему і *як* він досліджує...” [512, 75].

У світлі сказаного чіткіше прояснюється питання про співвідношення різноманітності методного матеріалу, характеру предмета опису та так званого авторського (егоцентричного) начала в новітньому гуманітарному дослідженні. «Що стосується різноманітних структуралістських та постструктуралістських моделей підходів, більш чи менш адекватних мерехтливому предметові опису, то вони прийнятні <рос. хороши> якраз своїм різноманіттям. Як наслідок, виявляється, що егоцентричне начало — чи не головна цінність будь-якого системного або ж такого, що претендує на системність, дослідження. Навіть у рамках структуралістського етикету, який передбачає „смерть автора”, активна авторська присутність здатна гарантувати читачам „задоволення від тексту”» [196, 368]. Одночасно характеристики системи як об'єкта „ні в якому разі не будуть збігатися з характеристиками системного підходу як методу мислення і діяльності”, бо системне представлення є саме об'єктивуванням процедур і методу в чужому для них об'єктному вигляді, коли подання об'єкта як системи є проєкцією на об'єкт самого методу чи процедур роботи. Важливо також мати на увазі, що об'єкти, подані у вигляді систем, в принципі можуть досліджуватися і несистемними методами [див.: 512, 75, 74].

рхованою системою, яка одночасно має як ступінчато-ієрарховану, так і „матрьошкову” будову. В силу цього діяльнісний підхід і та методологія, яка його реалізує, втілюють у собі загальну „системну орієнтацію”, „системну ідеологію” як явища виключно соціологічного, а не логічного чи епістемологічного⁵⁰ плану і є носієм загальної настанови на перспективне і продуктивне суспільно організоване соціокультурне об’єднання⁵¹.

Виходячи з цього *основними нормативними приписами* (застереженнями) чи принципами загальної методології (вони ж — найосновніші методологічні засоби і категорії, поняття), що базується на підвалинах *діяльнісного підходу*, є:

1. Принцип методологічної толерантності та гносеологічної повноти. Загальним місцем у всіх наукознавчих роботах чи не завжди було твердження про необхідність знання ученим попереднього наукового досвіду, адже саме у формі контакту з вже наявним і сформованим знанням наука розвивалася від самого свого початку. Без цієї діалогічної спадкоємності неможливий акт пізнання, тобто неможливий приріст нового наукового знання і вихід на нові цілепокладання, проблеми і нові способи проблематизації. Так само вже давно цілком усвідомлена нелінійність стосунків між новим і старим знанням, завдяки якій старе знання отримує у новому знанні своє нове життя, воно актуалізується, відкриває для себе новий простір і нові форми функціонування⁵². Нарешті, не є чимось новим і вимога орієнтуватися у наукових дослідженнях перш за все на фундаментальні роботи, які своєю парадигмою мислення задають науковій думці певний перспективний простір розгортання, хоча вимога ця далеко не

⁵⁰ „Системна орієнтація” і „системна ідеологія” в якості категорій логіки чи епістемології означають, як відомо, тотожність засобів і методів мислення або єдність об’єкта вивчення.

⁵¹ Все це завдяки своїй орієнтації на розмаїтість, немонологічність, немонотонність і загалом на нетоталітарність не тільки дуже нагадує собою, як на мене, ренесансний принцип „varietas” [див. про цей принцип: 590, 250–253], але й досить таки співзвучне певним тенденціям сучасного постмодерного мислення, що втілюються зокрема в ідеї рівноправності будь-яких культурно-семіотичних мов висловлювання, в мотиві еkleтизму, тобто об’єднання в одне різних культурних феноменів, стилів, традицій тощо, в ідеї цілісної множинності неоднозначного за своєю природою дискурсу, в немоноцентричній світоглядній орієнтованості тощо [див. про це: 376, 92, 94; 299, 14–15].

⁵² Про це на прикладі співвідношення механіки Ньютона і теорії відносності Ейнштейна, а також планківської фізики — [див.: 298, 113, 223].

завжди реалізується у конкретній науковій практиці, принаймні у літературознавчій сфері⁵³.

У цьому відношенні продуктивність діяльнісного підходу, який реалізує себе зокрема в методологічній організації системно-структурних (не у вузько структуралістському розумінні цього визначення) досліджень, полягає у тому, що він, по-перше, не відкидає жодного з існуючих варіантів предметної та методологічної роботи, а, навпаки, приймає їх і показує місце, роль й необхідність кожного, бере їх у взаємозв'язках і взаємовідношеннях та у певному співвідношенні і залежності від цілого і усім цим сприяє розвиткові кожного з видів творчої роботи, по-друге, повністю враховує те, що будь-який з можливих розривів в культурно-історичній ситуації не може бути тривалим і повинен бути заповнений якоюсь миследіяльнісною конструкцією — без вимоги, щоб це була одна-єдина конструкція: із ситуації розриву можна „йти в різні боки, а куди найдоцільніше йти — визначається не цією ситуацією, а перспективними траєкторіями нашого подальшого руху” [506, 113, 111, 112]⁵⁴. При цьому вся система методологічної роботи для того й створюється, щоб „розвивати все сукупне мислення й сукупну діяльність людства”, а раз так, то й реальною метою системно-структурної методології цілком доречно постає „не усунення і подолання тої чи іншої групи спеціальних проблем, а забезпечення постійного і безперервного системного розвитку діяльності” [506, 112].

Через те, що діяльність (миследіяльність) трактуються методологами не як процес, а як структура, що складається з різномірних елементів, то одним з найважливіших механізмів її розвитку висувається механізм безперервного зняття вже зреалізованих в ній процесів і переведення їх в набір засобів та методів, які у своїй сукупності і складають загальний арсенал людської культури. А це дає можли-

⁵³ Ось чому, до речі, вимогу наукової спадкоємності і опори на фундаментальні студії в тій чи іншій галузі літературознавства чи у сфері конкретної досліджуваної проблематики я свого часу підкреслено виніс саме в якості окремого актуального методологічного принципу науки про літературу [див.: 591, 11; те ж саме: 237, 11; 590, 28].

⁵⁴ Важливо, що „методологічна машина”, взята у рамках ідеї методологічної організації системно-структурних досліджень, може бути спрямована на найрізноманітніший матеріал: на системно представлені натуральні об'єкти, на системні знання та проблеми, на системні аналоги процедур, методик і методів дослідної та проектної роботи тощо [див.: 560, 110–111].

вість встановити, що якщо між старими і новими засобами можна знайти певну генетичну закономірність, то між дослідними процедурами, які дослідник вибудовує кожен раз наново з певних засобів, зіткнувшись з новим об'єктом і переслідуючи конкретні дослідницькі цілі, генетичної закономірності не існує, так як процедури завжди визначаються будовою об'єкта, до якого застосовуються. Тому „вчення й аналіз процедур діяльності... неминуче веде до зміни законів життя самої діяльності” [517, 260–261].

Крім того, діяльнісний підхід акцентує на тому, що ті чи інші з останніх за часом наукові уявлення не можуть присвоювати собі статус так званого *сучасного поняття* саме тому, що не містять у собі раціонального позитиву попередніх уявлень: в історії пізнання немає прямої (= лінійної) спадкоємності, через що поглиблення знань в одному відношенні досягається ціною спотворення чи навіть втрати інших моментів знання, а чинні аспекти більш ранніх за часом теорій не досягаються в поняттях більш пізніх та розвинутих теорій [див. про це: 310, 59–71]⁵⁵.

Разом з тим декларація цих настанов у формі „загального місця” є сьогодні — в конкретних умовах соціокультурної ситуації Постмодерну⁵⁶ — недостатньою і вимагає їх більш серйозного узагальнюючого осмислення та конкретизації, зокрема в межах нового переосмислення сутності методології⁵⁷ як такої і з урахуванням щонайменше наступних ключових для нашого соціокультурного сьогодення чинників: 1) поняття культури як штучного щодо природи утворення; 2) поняття розвитку, яке включає в себе різноманітні форми й

⁵⁵ Загалом, як відомо, характеристика і конструювання так званого *сучасного поняття*, виділення його складових первісно передбачають аналітичну оцінку та певну фільтрацію наявного історичного досвіду, тобто виокремлення в ньому, з одного боку, тих положень, які можна вважати істинними та „необхідними” для „сучасного” знання, і тих, що оцінюються, як історично подолані, а значить, хибні [див.: 525, 524–528].

⁵⁶ Докл. про проблематику культурного існування в умовах наявної сьогодні соціокультурної ситуації Постмодерну — [див.: 244, 5–15].

⁵⁷ Досить сказати, що саме обґрунтування методології як інтегративного надпредметного суперпростору вимагає особливо наполягати на вимозі: „...нічого не треба заздалегідь викидати, давайте все візьмемо, все будемо тримати. ...методолог ...найтолерантніший з людей. Я кажу: все добре, що вигадали люди, бо люди не помиляються. ...А далі я обираю те, що мені подобається. Те, з чим я можу працювати. ...Нічого не викидаю, усім можу користуватися, про все знаю... Я примножую цим своє багатство — можливих різних точок зору і способів мислення” [518, 518].

сфери закономірної спадкоємності між попереднім і наступним, структурне ускладнення (приріст нового) й активну свідому діяльність; 3) характер співвідношення „природного” і „штучного” у розвитку науки; 4) поняття сучасності, яке не зводиться до скороминущого сьогодення.

Виходячи з того, що знання розвиваються не з взаємодії з навколишнім емпіричним світом, а перш за все з так званої філіації ідей⁵⁸, варто згодитися з вимогою переосмислити трактування одного з лідерів сучасної постпозитивістської філософії науки Томасом Куном уявлень про так звану наукову революцію як про витіснення (заміну) однієї „парадигми” іншою [див.: 551; див. про це: 495, 292]⁵⁹. Послідовно проведене врахування штучного гатунку людської культури і характеру співвідношення у розвитку науки „природного” і „штучного” примушує постійно зважати на те, що люди, як пише Г. П. Щедровицький, „змушені створювати таке уявлення про телеологічно зорієнтований розвиток знань, щоб у своїй штучній та цілеспрямованій діяльності ...зберігати, ...примножувати й розгортати людську культуру та людські способи діяльності” [495, 292]⁶⁰. При цьому, як відомо, дослідники завжди тісно пов’язані з тими чи іншими системами „логосу” (науки), з їх внутрішнім іманентним розвитком⁶¹, з наукою, мисленням, культурою, взятими одночасно у їх минулому та у їх передбачуваному майбутньому. Ось чому з точки зору діяльнісного підходу методологічно важливо трактувати науку у тісному зв’язку з її логіко-епістемологічними й культурно-історичними представленнями, тобто у пов’язаності з історичним розвитком самого „логосу”, а також чітко уявляти собі і враховувати

⁵⁸ Знання породжує знання: є одні ідеї, вони переробляються в ході взаємодії в інші ідеї, — ця теза з царини фіхтеансько-кантівської парадигми мислення і сьогодні не втрачає своєї чинності.

⁵⁹ Правда, відстоюваний американським філософом антикумулятивізм не елімінує позитиву його концепції, зокрема ідеї про соціокультурну обумовленість наукового пізнання, про вплив на розвиток науки позанаукових — психологічних, політичних, культурних і т. і. — факторів.

⁶⁰ До критичного переосмислення кунівського тлумачення наукової революції спонукає і філософська розробка проблеми діалогу як способу пізнання світу [див. про це: 298, 106].

⁶¹ «Реальний розвиток систем знань і методів дослідження відбувається завжди у відповідності з іманентними можливостями „логосу” і в межах „зони” його найближчого розвитку (тому ...наука вирішує не ті завдання, які *потрібно* вирішити, а лише ті, які вона *може* вирішити» [495, 284].

взаємозалежність між логіко-епістемологічними, культурно-історичними планами і процесами, з одного боку, та соціально-психологічними планами і процесами, з іншого [див.: 495, 292, 293; 498, 294, 295].

Загалом можна цілком упевнено стверджувати, що сьогодні цивілізація сягнула тієї межі, коли вже не можна ставитися до культурного, в тому числі і наукового, досвіду вибіркового, як це постійно траплялося в попередні епохи, не можна будь-яку його складову виводити з поля уваги-пам'яті і цим переводити в статус неіснуючої. Зараз мусимо враховувати (утримувати в зоні уваги) цю спадщину у всій її приступній нам повноті⁶², а значить, загальновідоме твердження про необхідність врахування суб'єктом культуротворчої діяльності попереднього досвіду мусить змінити свій статус і піднятися на рівень активного методологічного принципу — принципу методологічної терпимості і гносеологічної повноти. Активний характер цього принципу полягає у тому, що повноту культурної спадщини неможливо взяти як щось готове, котре механічно можна зняти з полицки, її неможливо лише пасивно переказати чи процитувати, поставитися до неї як до простої (номінальної) наявності минулого в сенсі готового взірця норм, правил тощо. Її можна відродити тільки у власних культуротворчих пошуках, у власноручному прокладанні свого ж таки Буттєвого Шляху.

⁶² Про це, до речі, свідчить і досвід аналізу *феномену трансавангарду*, здійснений А. Б. Олівою. Поняття трансавангарду в широкому сенсі А. Б. Оліви означає в першу чергу відмову від вибору, який колись видавався неминучим, між тією чи іншою традиціями, відмова від авангардистського пафосу новизни, пов'язаного з настановою на мовний експеримент, і загалом відмова від будь-яких жорстких рамок самоідентифікації митця. Адже митець безперервно мігрує від мови до мови, від традиції до традиції, ні з чим повністю не отожднюючись і не зазнаючи „травми походження” [див.: 196, 364–365; див. також: 564, 112].

У А. Б. Оліви читаємо: „...митці трансавангарду зрозуміли, що культура, культурна тканина не тільки розвивається і росте вверх, але й розповсюджується вниз, що її антропологічні корені є автономними, та одночасно у своїй сукупності утворюють біологію мистецтва...” [351, 42]. (На думку Г. Єльяшевської, у даному висловлюванні А. Б. Оліви описується структура *різони* [про це запроваджене 1976 року Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі поняття див.: 572, 572–573]). Інакше кажучи, А. Б. Оліва говорить про „оборотність усіх історичних умов” та „можливість розглядати лінійно-векторний курс, яким йшло мистецтво на попередніх етапах, як одну з багатьох можливостей, *спрямовуючи свою увагу навіть на ті мови, які раніше були відкинуті*” [351, 41; курсив мій. — І. К.].

І тут принципово важливо не обмежуватися лише орієнтацією перш за все на досвід зарубіжних досліджень (тенденція цілком закономірно сьогодні присутня). Принципово важливим є те, щоб первісно зайняти свідомо-методологічну позицію, зорієнтовану на самостійну постановку оригінальної перспективної проблематики, ініційованої особливостями історичного досвіду власної вітчизняної культуротворчої діяльності. Без заняття „самостійної позиції” (= умова справжньої свободи) не можна отримати і надійні стимули у справжній сучасній науково-дослідній роботі.

У свою чергу, висунення принципу методологічної терпимості і гносеологічної повноти у ролі провідної методологічної настанови (припису, застереження) передбачає перенесення у надпредметну площину загальної методології і питань про форми і способи взаємодії між знаннявими парадигмами (говорячи кунівським терміном), тобто актуалізує також необхідність переосмислення в межах діяльнісного підходу і висунення на рівень свідомих методологічних настанов чи принципів таких традиційних методологічних проблем, як синтез знань, гносеологічні опозиції „об’єкт / суб’єкт” та „об’єкт–предмет”.

2. Принцип синтезу знань. В умовах подолання сцієнтизму і явної залежності розвитку науки від практичної діяльності людства проблема синтезу знань, тобто питання про можливість об’єднання і співорганізації знань у єдину систему, вже не може, з точки зору сучасної методологічної парадигми мислення, ототожнюватися з проблемами побудови єдиної теоретичної (філософської чи наукової) системи знань чи проблемами побудови й організації наукової теорії (= наукового предмета). Розвиток наукових пошуків у різних предметних сферах, вивчення одного і того ж об’єкта різними науками зумовив, по-перше, активізацію методологічної ситуації в науках, коли стосовно одного і того ж існують різні знання, і, по-друге, те, що об’єкти пізнання все більше опиняються в ситуаціях вирішення різних соціотехнічних задач (включаючи, наприклад, навчання і виховання) і тому набувають комплексного характеру (= перетворюються в об’єкти соціотехнічної дії⁶³), що примушує застосовувати до них знання з різних наукових предметів. А оскільки організація кожного суто науково-предметного знання, як зазначає Г. П. Щедро-

⁶³ Про розбіжність об’єкта соціотехнічної дії з об’єктами вивчення окремих наук див.: [511, 635].

вицький, „у принципі виключає будь-яку можливість органічного об'єднання його зі знаннями з інших наукових предметів”, то стосовно синтезу знань мова йде про можливість отримання цілісного науково-теоретичного зображення багатостороннього (комплексного) об'єкта [див.: 511, 635]. Саме цьому і підпорядковуються відомі на сьогодні три механізми синтезу знань, до яких належать: 1) систематизація знань для їх використання у практичній діяльності, 2) систематизація знань для їх трансляції (передачі) та навчання, 3) систематизація знань для створення різнобічної теоретичної картини досліджуваного об'єкта.

Специфіка і ефективність діяльнісного (системомислєдїяльнїсного) підходу до проблеми синтезу знань, на противагу, скажімо, емпіричному і формальному підходам⁶⁴, полягає в тому, що він, спираючись на вихідну епістемологічну опозицію „знання / об'єкт”, застосовує в повному обсязі методологічну схему „подвійного знання”, яке включає у себе як уявлення про об'єкт як такий, так і уявлення про знання, що цей об'єкт описують та зображають, і — головне — враховує розбіжність між системами знакових (формальних) зображень об'єкта з його реальною структурою. Тут чітко усвідомлюється, що оперування зі знаковою системою зображення об'єкта завжди суттєво відрізняється від безпосереднього оперування з самими об'єктами, а також те, що будь-який спосіб синтезу знань тісно пов'язаний зі специфічними способами отримання цих знань, тобто „процедури абстракції і процедури синтезу, отримані засобом

⁶⁴ З точки зору емпіричного підходу будь-яке знання про складний об'єкт виступає як безліч ніяк не організованих положень, висловлених в різні часи і в різних умовах багатьма вченими. Ці положення є нерівноцінними, тому що в них дійсні пізнавальні досягнення часто-густо переплітаються з ілюзорними уявленнями, обумовленими скороминущими суспільними ситуаціями і просто хибними ходами думки.

В свою чергу, формальний підхід зводить об'єкт до суми тих сторін, властивостей, які у ньому раніше були відкриті. Методологічно кожна із зафіксованих у знанні властивостей об'єкта тлумачиться як відображення його субстанційної частини, а реальна система об'єкта розуміється як така, що складається з цих частин. При цьому формальні зв'язки об'єднання, які встановлюються в площині знань, просто переносяться „всередину” самого об'єкта й проголошуються його структурними зв'язками.

Ні перший, ні другий підходи, на думку Г. П. Щедровицького, не враховують специфічної природи знань (як проєкцій об'єкта, які „знімаються” з нього при різних його „поворотах” при вирішенні спеціальних завдань) та їх відношень з об'єктом дослідження, тому не здатні дати синтетичного уявлення про справжню побудову об'єкта [див. про це.: 525, 524; 511, 637, 639–640].

абстракції уявлень і знань, повинні... утворювати єдиний пізнавальний механізм” [див. про це докл.: 511, 644, 636; 502, 34]⁶⁵.

А звідси випливає перетлумачення на основі діяльнісного підходу самого змісту проблеми синтезу знань, в якому, виходячи з аналітики цього питання, наявної у роботах Г. П. Щедровицького, вирізняються такі принципові аспекти:

— неможливо отримати вирішення проблеми синтезу знань, залишаючись у площині самих лише наявних знань, бо сам факт наявності декількох незалежно отриманих один від одного теоретичних уявлень, які мали різні цільові настанови, ще не дає підстави для постановки питання про можливий зв’язок між ними, якщо вони первісно отримувалися безвідносно до мети синтезу знань;

— для того, щоб здійснити об’єднання різних понять в цілісну систему, необхідно: а) вибудувати принципово іншу вихідну позицію, яка дасть змогу з самого початку розгортати єдину структуру предмета дослідження у векторі знаннєвого синтезу; б) здійснити особливу роботу по відтворенню структури того об’єкта, проєкціями якого є вже наявні знання і таким чином проаналізувати всі ті процедури, за допомогою яких ці знання були отримані [див.: 511, 645–647];

— здійснити процес синтезу знань означає: на основі створення в системі наукового предмета специфічного (незнаннєвого з традиційної точки зору) функціонального представлення об’єкта „відтворити структуру об’єкта”, додавши до вже відомих знань нові та перебудувавши старі [див.: 511, 647, 653]; повторне зіставлення вже існуючих знань з отриманим на їх основі новим зображенням об’єкта у світі спеціальної цільової настанови на синтез дозволяє зробити ці різні знання теоретично однорідними і тому такими, що піддаються органічному об’єднанню в одне *складне знання*, яке виводиться з указанного специфічного *конфігуративного* зображення об’єкта⁶⁶.

⁶⁵ Про схему „подвійного знання” і двошаровість об’єктивно-наукового знання див. також: [525, 537; 491, 475–476].

⁶⁶ Для здійснення синтезу знань безперспективно просто приймати за вихідне якесь одне з уже наявних системних представлень (зображень) об’єкта, а потрібна побудова саме нової систематичної теорії об’єкта, яка онтологічно обумовлює і пояснює існуючі різноманітні знання про об’єкт і при цьому відкриває нові перспективи його подальшого дослідження. Таке нове синтетичне зображення об’єкта російський методолог і називає *моделью-конфігуратором* [див. про це: 511, 653–656, 663; див. також: 526, 481; 523, 326].

3. Принцип зняття гносеологічної опозиції „суб’єкт / об’єкт” і подолання наслідків породженого нею психологізму теорії пізнання. Покладання в основу методологічної роботи категорій мислення і діяльності (а згодом і категорії мислєдіяльності⁶⁷), як і орієнтація діяльнісного (мислєдіяльнісного—системомислєдіяльнісного) підходу на епістемологічну опозицію „знання—об’єкт”, спонукають до перегляду питання про методологічну вагомість традиційної гносеологічної опозиції „суб’єкт—об’єкт” і переоцінки тих наслідків, до яких призвело у розвитку науки її використання. Тобто переосмислення сутності і значення власне методологічної роботи у другій половині ХХ століття змусило переглянути відповідь на питання: хто є носієм мислення і діяльності (мислєдіяльності), якщо існує лише одна одиниця — весь універсум людських мислення і діяльності?

Традиційною, звичною і розповсюдженою на середину — другу половину ХХ століття була наступна позиція: поняття діяльності виводилося з поняття „поведінки” і розглядалося як атрибут окремої людини, як те, що нею виробляється, створюється і здійснюється, сама ж людина тлумачилася як „діяч”, а діяльності відповідно приписувався особистісний характер. Така позиція ґрунтувалася на схемі „психологічний суб’єкт — об’єкт”, яка, на думку Г. П. Щедровицького, сягає ще часів французького філософа і теолога П. Абеляра (ХІІ століття) і є цілком продуктивною в період локківського сенсуалізму [515, 510; 505, 570], санкціонувала стосунки протиставлення (опозиції, включаючи відчуженість) між людиною як суб’єктом і світом об’єктів. У такій парадигмі сприйняття немає ні мислення, ні діяльності — є лише люди, які мислять, а мислення і розуміння постають як одне і те ж саме (= мислення завжди здійснює пізнання). Результатом упровадження такої позиції в науці виявилася її психологізація, змішування теорії пізнання з психологією, куди відносять щонайменше дві складові: 1) „спробу занурювання у людський матеріал, який феноменально звичний”; 2) „введення вищих форм з нижчих — сприйняття, уявлення й інших форм чуттєвості” [505, 581].

Разом з тим вже у Декарта, Фіхте, Шеллінга, Гегеля, Маркса і Гумбольдта (в останнього стосовно мови/мовлення) можна знайти підстави для відмови від звичної гносеологічної опозиції суб’єкт-

⁶⁷ Введення Г. П. Щедровицьким поняття *мислєдіяльності* мало на меті акцентувати на тому, що за всієї своєї нетотожності мислення і діяльність неможливо розглядати одне без одного [див.: 520, 23].

об'єкт⁶⁸. Ці підстави зводяться до ідеї тлумачення діяльності як субстанції особливого гатунку, яка покриває, пов'язує і об'єднує суб'єкт і об'єкт, а також передбачають ставлення до суспільства як до того, що вже включає в себе об'єктивний світ⁶⁹. Подальший розвиток цих підстав у векторі зняття опозиції „суб'єкт-об'єкт” на базі діяльнісної (системомислительної) методології, а також повне врахування характеру співвідношення у розвитку науки „штучного” і „природного” та тенденції до антисциентизму примушує переглянути звичні уявлення про базові засади і провідні фактори гносеологічної і науково-гносеологічної діяльності. Стисло цей перегляд, що орієнтується на первісне розрізнення актуально існуючих сутностей (= попперівському світу змістів мислення, які існують самі по собі⁷⁰) та феноменальних суб'єктивних проявів (примар), можна, як на мене, звести до таких концептуальних положень.

⁶⁸ Для такої ж відмови від опозиції „суб'єкт / об'єкт” дає підстави й інша лінія розвитку філософії, представлена іменами Гуссерля та Гайдегера. Критика пізнім Гуссерлем об'єктивізму, пише з цього приводу П. Рікер, спрямована «в об'єктивне русло, а саме до онтології розуміння: ця нова проблематика є темою *Lebenswelt*, життєвого світу, тобто зникає стара проблема відношення „суб'єкт / об'єкт”, яку у неокантіанстві експлуатували як чільну тему» [387, 292]. Так само і згідно з Гайдегеровою онтологією розуміння, яка пориває з дискусіями про метод і повертається в план онтології кінцевого буття, треба «вивільнити себе із зачарованого кола проблематики „суб'єкт / об'єкт” і переорієнтуватися на питання про буття» [див. про це: 387, 291, 293]. Як відомо, М. Гайдеггер також наполягав на антисуб'єктивній формі герменевтики, яка, підкреслюючи наше ґрунтовне оселення в історії та мові, спрямовує текстуальну інтерпретацію не на інтенції автора, а на сам текст.

⁶⁹ Характеристику історичної лінії у розвитку гносеології: відношення „знання / об'єкт” (до Канта) → відношення „суб'єкт як індивід – об'єкт” (у Канта) → відношення „суб'єкт як суспільство – об'єкт” (Гегель, Маркс) → зняття вказаної опозиції у Маркса і після нього (Дюркгейм, Піаже) — [див.: 494, 210–212]. До речі, в подібному напрямі рухався у своїх міркуваннях про діалог між людьми єврейський філософ-діалогіст М. Бубер (1878–1965). За М. Бубером, «діалог між людиною і людиною — це відношення між „Я” і „Ти”, яке не є суб'єктивною подією, оскільки людина не уявляє „Ти” в своєму власному мисленні, а зустрічає його. Щоб експлікувати <пояснити> факт зустрічі, М. Бубер вводить поняття „Між”: місце зустрічі знаходиться не в „Я” і не в „Ти”, воно є Між, яке одночасно підкреслює розрив між „Я” і „Ти”, але і зв'язує „Я” і „Ти”, встановлюючи при кожній зустрічі можливу єдність між ними» [298, 101–102].

⁷⁰ Див. теорію трьох світів британського філософа, логіка і соціолога К. Поппера (1902–1994), яка по-своєму актуалізує ще платонівське уявлення про світ ідей і світ речей і одночасно виводить мислення з зони прямолінійної підлеглості суб'єкту: [572, 534].

1. Діяльність — не атрибут окремої людини, а первісна універсальна цілісність, що є значно ширшою за самих „людей”. Тому діяльність має *безособовий* характер: вона „захоплює” людей і примушує „поводити” себе певним чином. Самі люди „виявляються *належними до діяльності*”, включеними в неї або як *матеріал*, або як *елементи* разом з машинами, речами, знаками, суспільними організаціями і т. п. Діяльність виявляється *системою* з багатьма і дуже різноманітними функціональними й матеріальними компонентами і зв’язками між ними” [493, 241–242]⁷¹. Система людської діяльності виявляється *неоднорідною поліструктурою*: до неї входять багато ніби накладених одна на одну структур (а ті теж складаються з багатьох окремих структур, між якими існують ієрархічні відношення), і об’єднує вона багато різних і різновекторних процесів, які протікають з різним темпом і в різний час⁷². Тому, коли йдеться про діяльність, немає сенсу звертатися до окремих її носіїв і шукати її закони, скажімо, у фізіологічній будові окремої людини. Субстанційність діяльності означає те, що вона має власні внутрішні іманентні закони і є незалежною від свого матеріального біологічного субстрата (= окремих людей). Ось чому, коли вибудовують ідеальний предмет з метою визначення деяких законів і закономірностей, звернення до побудови самого матеріалу є не виправданим [517, 255–256, 264].

Так само коли йдеться про „норми” діяльності, то мається на увазі «той об’єктивний склад і та структура діяльності, які тільки і можуть забезпечити вирішення завдання... В цьому відношенні „норма” не залежить від суб’єктивних засобів окремих індивідів і тому може розглядатися загалом безвідносно до індивідів» [501, 467].

2. Мислення теж є особливою безособовою субстанцією, що має свої закони й існує в соціокультурному просторі і по відношенню до якої, на думку В. Я. Дубровського, людина постає випадковим і не єдиним носієм і матеріалом⁷³. Звідси, пише Г. П. Щедровицький, „не

⁷¹ Визначення діяльності як системи, пояснює Г. П. Щедровицький, „характеризує в першу чергу *наші власні способи аналізу та зображення діяльності*”, які повинні відповідати досліджуваному об’єкту [493, 245].

⁷² Ось чому, на відміну від Т. Парсонса, Г. П. Щедровицький вважає, що теорія діяльності об’єднуватиме цілу низку різних наукових предметів, кожен з яких характеризуватиметься своїми особливими „одиницями” діяльності [див. про це: 493, 243].

⁷³ „Можна реалізувати мислення через людину, а можна через змішані системи людина-машина” [505, 561].

людина мислить, а мислення мислить через людину” [520, 11]⁷⁴. Таке розуміння субстанційності мислення передбачає незалежність мислення від субстанції матерії, чим заперечує тезу про одновекторну лінійність у стосунках між ними. А це, в свою чергу, переводить у розряд методологічно неспроможних: а) положення про відображення мисленням реального світу; б) трактування мислення як еманції людини і людської свідомості; в) інтепретацію мислення як натурального об’єкта чи породження природи (= мислення як вища форма матерії, яка з’являється в ході еволюції останньої) [див. про це: 520, 11, 13, 17]. Більше того, діяльнісний підхід заперечує тезу про наявність лише одного єдиного поліфункціонального мислення, яке завжди є таким, що пізнає. Натомість стверджується уявлення про те, що є взагалі багато різних типів організації мислення (науковий, проектувальний, програмуючий), і сама здатність мислити чи не мислити, творити чи не творити належить не індивіду, а „визначається приналежністю до того чи іншого функціонального місця в соціальних структурах <виховання, освіта>” [520, 10, 9].

3. Якщо є як особливі субстанції реальність мислення та реальність діяльності (мислєдіяльності), які живуть за своїми законами і розгортаються у своїх особливих механізмах, і є те, що людина в да-

⁷⁴ В іншому місці Г. П. Щедровицький пише про людину як агента мислення [див.: 517, 255]. Пор. з Тейлоровою тезою про людину як „агента знання” [див.: 366, 418–419, 12 й ін.]. Усе це явно кореспондується з філософствуванням М. Гайдеггера та досвідом його подальшого осмислення, зокрема Ж. Деррідою. „Думка, — пише з цього приводу сучасний філософ, — не засіб пізнання. Мислення зриває борозни в полі буття. Власний жест думки — не запитування”, тому що раніше за будь-які питання і слово вже є «те слово, часто без будь-якого слова, котре ми називаємо „так”. Це наше „так” — наша застава, яка, всьому передуючи, перш ніж ми усвідомлюємо, *робить нас заручниками: учасниками слова і вчинку*» [87, 168; 536, 148; курсив мій. — І. К.]. Застава несе у собі нашу згоду з тим, що все є, і цією згодою зав’язує наші стосунки зі словом і ділом. „*Власна справа думки — ...це вчинок, який не стільки робить сама людина, а який „радіше робить людину учасником того, в чому вона тільки і може здійснитися як людина, — учасником події, на початку якої завжди знаходиться... вчинок прийняття світу*” [87, 169]. «Жодної „не нашої” справи і жодної „нашої” справи нема. Є справа думки. Наша це думка чи не наша вже інша річ. *Не ми повинні володіти думкою, радше вже вона повинна володіти нами*. Не тому, що вона найцінніше в нашій культурі, а тому, що вона справа світу і світ дає про себе знати в ній як у своїй справі, — у тому, що ним захоплено і що дає йому слово. ...світ сам від себе і є вже та справа, котра вимагає нас і вимагається нами, тому що тільки у ній, у справі світу, в світі як у справі, ми можемо знайти себе...» [87, 170–171].

ний момент розуміє, то звідси органічно випливають такі загальні методологічні наслідки.

Наслідок перший — зміна уявлень про реальність. „Реальність залежить від мислення”, і саме це, з точки зору діяльнісного підходу, задається у дійсності мислення, тобто не тільки онтологізується, об’єктивується і реалізується, а, в принципі, постає первинним світом (тим, що власне є, власне існує), а „світ людей чи люди як такі з їх психологією є вторинний світ, реалізація світу мислення і діяльності”, а значить, потрібно „розглядати світ мислення і діяльності, а не світ людей, оскільки люди є випадковими епіфеноменами світу мислення і діяльності” [505, 562, 570]⁷⁵.

Наслідок другий — десуб’єктивізація гносеологічного процесу. У процесі розгортання мислення і діяльності відбувається відчуження індивіда, який у вигляді знака на схемі перетворюється у момент об’єктивності (суб’єкт як об’єкт думки) і цим протиставляється людині як суб’єктові актуальної роботи (перетворюється, як пише Г. П. Щедровицький, в *Gegenstand* — в те, що протистоїть мені): „Отримати знання про те, що є суб’єктивним, неможливо” [505, 574, 571, 570]⁷⁶. Таким чином, ідея безсуб’єктивності (безособовості) мислення і діяльності не означає абсолютного нехтування людиною у пізнавальному процесі, а означає лише переін-

⁷⁵ У цьому твердженні Г. П. Щедровицький безпосередньо йде за британським філософом, логіком та соціологом К. Р. Поппером (1902–1994), свідомо спираючись на його принцип самостійності існування ідеальних змістів і сутностей, який у формулюванні російського методолога має такий вигляд: реально існують сутності чи ідеальні змісти, і це є справжній світ, а світ феноменальний — світ проявів — є, по суті справи, епіфеноменальним [505, 565; пор. з тлумаченням існування ідей як буття існуючого в М. К. Мамардашвілі — див. про це: 406, 5]. Можна також припустити, що саме в парадигмі мислення Поппер–Щедровицький певним чином знаходиться і дослідницька позиція засновника літературознавчого структуралізму Ю. М. Лотмана, для якого, за словами Б. Ф. Єгорова, „відношення і функції були первиннішими у порівнянні з матеріальною плоттю предметів” [191, 282].

⁷⁶ Іншими словами, пояснює російський методолог, мислитель повинен собі намалювати онтологічну картинку об’єктивності, яка і задаватиме (і задає) зміст його думки, чому, власне, і потрібне подолання у науковій і загалом гносеологічній діяльності психологізму, що означає викорінення з неї суб’єктивності [див.: 505, 574]. Принагідно додаю, що ще задовго до Г. П. Щедровицького подібні думки стосовно неможливості знання про суто суб’єктивне висловлював О. О. Потебня, у якого зокрема читаємо: „...я, як суб’єкт, неможливо визначити, тому що будь-яке його визначення є зміст думки, предмет самосвідомості, нетотожний з я, яке самоусвідомлює; воно незмінне..., бо предикатів його, в котрих повинна відбуватися зміна, ми не знаємо” [377, 118].

терпетацію її як суб'єкта пізнання в принципово іншій, відмінній від традиційної, парадигмі. Значення суб'єктивного чинника у пізнавальній діяльності при цьому не заперечується абсолютно, а лише виводиться в іншу площину — площину її обов'язкових спонукаючих і стимулюючих факторів: суб'єктивація потрібна для того, щоб з'явилося суб'єктивне відношення до гносеологічної роботи, тобто справжня зацікавленість у досліджуваному питанні: „...щоб була наука, — пише Г. П. Щедровицький, — треба бути об'єктивним, і, щоб була наука, треба бути суб'єктивно зацікавленим” [505, 575].

Наслідок третій — зняття лінійності у відношеннях між мисленням й чуттєвими формами сприйняття і переінтепретація співвідношення раціонального мислення і чуттєвого мислення в гносеологічному процесі. Мислення як окрема субстанція вважається таким, що сформувалося і розвивається ортогонально (ніби під прямим кутом, перпендикулярно) до різних форм чуттєвого сприйняття, підкорюючи, асимілюючи та включаючи їх у себе за принципом активного освоєння [505, 581]. Послідовне врахування складної взаємодії у процесі пізнання між чуттєвим мисленням і абстрактно-логічним мисленням, коли кожне з них постійно проявляє свою незаперечну необхідність й актуальність щодо питання про істинність⁷⁷, примушує вважати основою сучасного наукового мислення й загалом сучасної науково-гносеологічної діяльності складний двовекторний процес руху по низхідній (від чуттєво-конкретного до логічно абстрактного з метою виходу на неповні однібічні абстракції) та по висхідній (від логічно абстрактного до ло-

⁷⁷ Порівнюючи у цьому аксепті хибні з точки зору фізики чуттєві (тобто сформульовані лише на основі спостережень) закони про швидкість руху і падіння тіл Арістотеля й істинні абстрактно-логічні закони творців нової механіки Галілея і Ньютона, Г. П. Щедровицький зазначає, що „хибні закони Арістотеля відображають реальну об'єктивну дійсність точніше, правильніше, ніж істинні закони Галілея і Ньютона, взяті самі по собі. У процесі переходу від явища до сутності, від чуттєво-конкретного до логічно опосередкованого абстрактного люди переходять до абстракцій, що позначають якості і відношення, які не мають чуттєвих еквівалентів, проте ці абстракції є такими, що на їх основі можна пояснити всі інші властивості та відношення досліджуваних об'єктів. Ось ці якості і відношення... і є сутностями того чи іншого порядку. Тільки на їх основі можна вибудовувати образ предмета, але самі по собі, одні, вони нічого не можуть пояснити, самі по собі вони зовсім не відповідають дійсності” [514, 36].

гічно конкретного з метою поєднання абстракцій в єдине поняття). „Сукупність усіх суджень і висновків, — пояснює Г. П. Щедровицький, — за допомогою яких ми, починаючи з чуттєво-конкретного, переходимо до чуттєво-абстрактного, потім до логічно-абстрактного і, врешті-решт, знову піднімаємося до логічно-конкретного — увесь цей процес, який розглядається як результат наукового дослідження, представляє собою сучасне поняття... і є знанням про той чи інший предмет” [514, 37]⁷⁸.

4. Принцип розрізнення об’єкта і предмета. Цей принцип спирається на схему, якою оперував ще Г. В. Ф. Гегель і яка у тлумаченні Г. П. Щедровицького має такий вигляд: об’єкт — це те, що існує (до знання та науки і незалежно від них), але якщо спитати, яким є об’єкт, то це означатиме неминуче піти від об’єкта й питання про нього і відповідати на питання про предмет. Іншими словами, будь-яка відповідь на питання про те, яким є об’єкт, є побудовою предметних уявлень і винесенням знань. І якщо об’єкт фіксується в різноманітних емпіричних проявах (скажімо, одиничні речі можуть слугувати подібним емпіричним матеріалом), то предмет ще тільки треба сформулювати.

«Предмет знання..., — наголошує Г. П. Щедровицький, — формується самим знанням. ...Починаючи вивчати чи просто „включаючи” в діяльність який-небудь об’єкт, ми беремо його з однієї чи декількох сторін. Ці виокремлені сторони робляться „замісниками” чи „представниками” усього багатостороннього об’єкта; вони фіксуються у знаковій формі знання. Оскільки це знання про те, що об’єктивно існує, воно завжди об’єктивується нами і як таке утворює „предмет”» [509, 165]⁷⁹. Незважаючи на те, що цей предмет правомірно розглядається як адекватний об’єкту, він все ж не тотожний об’єктові, бо є „продуктом людської пізнавальної діяльності” і тому

⁷⁸ Додам, що і розробка в ХХ ст. філософії діалогу на досвіді розвитку природознавства теж базується на неприйнятті диференціюючої опозиції „суб’єкт / об’єкт”. „Ми з самого початку, — читаємо у В. Гейзенберга, — перебуваємо в осередді взаємовідносин людини і природи, і природознавство являє собою лише частину цих відносин, так що загальноприйнятий поділ світу на суб’єкт і об’єкт, внутрішній світ і зовнішній, тіло і душу вже є неприйнятним і веде до утруднень. Отже, і в природознавстві предметом дослідження є вже не природа сама по собі, а природа, оскільки вона підлягає людському запитуванню, тому й тут людина знову-таки зустрічає саму себе” [141, 300–301; 298, 108].

⁷⁹ По суті, те ж саме, тільки з деякими поясненнями і доповненнями — див.: [496, 307; 525, 530; 511, 642–643].

підлягає особливим закономірностям, які не збігаються із закономірностями самого об'єкта⁸⁰. „Єдиний шлях зрозуміти природу предмета, — пише з цього приводу Г. П. Щедровицький, — це з'ясувати механізм його утворення і структури, ...аналіз його як площин заміщення, що послідовно надбудовуються одна над одною” [509, 167].

Ось чому в загальній методології, побудованій на діяльнісному підході, піддається сумніву традиційна теза про те, що для реконструкції процесу пізнання потрібна реконструкція (зображення) об'єкта як такого. Адже людина, пояснює Г. П. Щедровицький, „реконструюючи об'єкт, по суті справи, реконструює свій спосіб діяльності з ним”. Звідси „єдиний спосіб реконструкції об'єкта — це аналіз того способу діяльності, який ми використали, пізнаючи цей об'єкт”. А значить, „те, що ми називаємо предметом нашого вивчення, і є діяльність з об'єктом” [494, 222, 223]. Більше того, дослідник завжди має справу з предметом, який фіксує об'єкт *системним* чином, тобто представляє його в багатьох елементах (чи епістемологічних одиницях) своєї структури, коли у всій повноті та конкретності об'єкт існує не в якійсь одній з них, а тільки у всій їх сукупності.

Саме поняття ж предмета вивчення, як відомо, будується на відношенні між знаннями та їх об'єктом і утворює у предметі такі два однаково важливі з власне методологічної точки зору і взаємопов'язані між собою плани: 1) план фіксації самого зв'язку між знанням і об'єктом, коли створюється уявлення про систему (= предмет в чистій епістемології), яка охоплює об'єкт і знання у

⁸⁰ На базі такого багатоплощинного представлення складного знання виявляються розрізненими і протиставленими один одному ідеальний об'єкт і реальний об'єкт.

Ідеальний об'єкт виникає після того, коли схемі сенсу мислєдїяльної ситуації та ідеалізації її змісту приписується статус самостійного існування. Саме такий ідеальний об'єкт є ядром і фокусом наукового предмета і предметом власне наукових досліджень, і їх обох стосується методологічна проблема визначення їх кордонів [див. про це: 516, 286; 521, 376].

Реальний об'єкт — це те, що припускається за ідеальним об'єктом і розглядається як те, що існує саме по собі і до чого ідеальні об'єкти відносяться у процесах практичного застосування і використання знань. Реальний об'єкт завжди залишається більш багатим, ніж будь-яка сума отриманих на даний історичний момент знань про нього [див. про це: 511, 640, 641]. При цьому світ ідеальних предметів не може фактично заперечувати реальний спостережуваний світ, „тому що останній, врешті-решт, на другому плані, виступає герменевтичним гарантом світу ідеального. Ця парадоксальна роздвоєність переходу між світами є руйнацією античної герменевтики (розуміння „по природі”) і початком розвитку герменевтики сучасної науки” [298, 183].

якості своїх елементів і породжує в них такі властивості, що їх до цього не було і не могло бути; 2) план фіксації „бачення” об’єкта крізь знання, тобто крізь зміст, зафіксований у знанні (= предмет як спеціальний науково-предметний зміст). Звідси: до даного об’єкта можна побудувати декілька різних предметів дослідження⁸¹, і сам об’єкт може виступати у предметах різних наук.

Нарешті, сам характер предмета, з діяльнісної точки зору, „залежить не тільки від того, який об’єкт він відображає, але й від того, навіщо цей предмет сформований, для вирішення якого завдання. Завдання дослідження і об’єкт є тими двома факторами, які <телеологічно> визначають..., як, за допомогою яких засобів — прийомів і способів дослідження — буде сформований необхідний для вирішення даного завдання предмет” [511, 643, 642; 525, 530, 529; 496, 307; пор.: 355, 75–77].

Так виникає необхідність у новому логіко-методологічному представленні предмета дослідження, яке б з самого початку виходило не лише з схем речення чи висловлювання як єдиної логічної одиниці, що завжди було властивим для традиційної логіки, а з „принципу множинності логічних одиниць і незводимості їх як за функціями, так і за побудовою до знань” [див.: 492, 275, 278], на якому базується так звана змістовно-генетична логіка як теорія мислення і його організованостей, як наука про мислення і наукові предмети.

Отже, з точки зору змістовно-генетичної логіки будь-який **цілісний науковий предмет** як мінімальна одиниця, що функціонує і розвивається в історичному процесі, **включає в себе такі вісім блоків різних епістемологічних одиниць:**

1. **Факти** („дослідні”, „експериментальні”) чи **одиниці емпіричного матеріалу**. Несамочевидність того, що називається фактом, усвідомлювали в XX столітті представники різних наукових дисциплін і філософсько-методологічних напрямів⁸², в результаті чого не-

⁸¹ Йдеться про те, що, наприклад, предмет під назвою „мова” є далеко не єдиним способом представлення відповідного об’єкта. Так само полягає справа і з предметом, який називають „художня література”.

⁸² Так, працюючи у сфері структуралізму, якому притаманні певні риси неопозитивізму, Ю. М. Лотман чітко зазначав: „Не можна побачити жодного факту, якщо не існує системи їх відбору...” [295, 27]. У свою чергу, засновник феноменологічної соціології А. Шютц (1899–1959) теж стверджував, що сприйняття будь-якого об’єкта, процесу, події, предмета культурно детерміноване і залежить від настано-

довіра до безпосередніх свідчень свідомості, до проголошеного Р. Декартом принципу безпосередньої достовірності самосвідомості стала докорінною загальною рисою наукової герменевтики, яка цілком усвідомила, що смисл не виникає сам собою з вивчення емпірії [див.: 298, 176]⁸³. Так само і з точки зору діяльнісного підходу факти інтерпретуються не як база, з якої починається діяльність, а як особливий елемент і організованість діяльності, який виникає *на перетині* практики, вимірювання та конструювання і пов'язує апіорне, що репрезентується конструюванням, з апостеріорним, що реалізується у дослідженні. Вимірювання (чи безпосередні спостереження) і конструювання як організованості діяльності утворюють одне ціле

ви. Саме спираючись на це твердження і орієнтуючись на герменевтичну методологію Гайдеггера, Гадамера і Рікера, американський антрополог К. Гірц з особливою увагою ставився до питання про те, що є *фактом* в науках про людину. Для К. Гірца, пише сучасний дослідник, „дорога від факту до його репрезентації... взагалі залежить від жанру інтерпретації. ...Більше того, методи інтерпретації в гуманітарних і суспільних наукових дослідженнях тісно пов'язані зі стратегіями побудови наративу наукової роботи” [194, 56].

Сьогодні «в природничих науках визнається, що „контакт з реальністю” та „об'єктивний сирий матеріал” — це у вищій мірі проблематичні питання. Дотримуючись переконання, озвученого вже в середині XX століття різними вченими — від істориків, таких як Люсьєн Февр, до фізиків на зразок Вернера Гейзенберга, Гірц вказує, що процес розуміння будь-якого об'єкта досліджень є процес *інтерпретуючий*. Учений не фіксує „голі” факти — те, що він фіксує, вже первісно є інтерпретація, обумовлена специфічними традиціями сприйняття, контекстом, який пов'язує вченого з тим, що він спостерігає, і характером самого об'єкта спостереження» [див.: 194, 59–61]. Ось чому, на думку К. Гірца, об'єктивність дослідження залежить від того, наскільки глибоко усвідомлюється і послідовно враховується факт того, що інтерпретація в гуманітарних і суспільних науках є завжди інтерпретацією другого порядку.

⁸³ У цьому відношенні цілком слушно О. М. Кравченко нагадує думку О. Ф. Лосева, що, підкорившись факту, людина применшує самостійну смислову стихію розуму і не дає йому розгорнути всі приховані в ньому можливості [див.: 292, 74]. Такі і їм подібні міркування належать до площини критики кантіанської парадигми мислення, де, як відомо, об'єктивність мислення означає зв'язок категорій з емпіричними спогляданнями, а пізнання починається з досвіду як першого продукту, який виробляється людським розумом [див. про це: 337, 158].

Об'єктивність / реалізм в науці і мистецтві XX ст. виявився універсальним каменем спотикання. Вся система так званої реалістичної репрезентації базується на парадигмі мислення, яка дісталася гуманітарним і суспільним наукам у спадщину від природознавства XVIII ст. [див. про це: 548, 191]. Разом з тим найбільш важливі напрями дослідження навіть у фізиці знаходяться сьогодні там, де обґрунтовувати реалізм спостережуваного надзвичайно важко.

дослідження. „На факті і безпосередньо в практиці реалізується схематизуюча і обов’язково конструктивна людська думка. А вся діяльність загалом (яка осмислена і така, що містить мислення у собі) не взаємодіє з об’єктами, так само як вона не взаємодіє з фактами, а включає як одні, так і другі в себе” [515, 511]. При цьому підхід до факту з системної точки зору означає розкладання об’єкта як мінімум на чотири шари, тобто на шар процесів, шар функціональних структур, шар організованостей матеріалу та шар організованостей субстрату [515, 510, 511];

2. **Засоби вираження**, куди входять „**мови**” різного типу, описані, скажімо, в логіці, різноманітні (власні чи запозичені з інших наук) поняття, **категорії і їх системи**. Категорії як особливий клас понять визначають вихід на об’єктивність, відповідаючи на рівні принципу на питання, які саме об’єкти знаходяться за нашими словами [див. про це: 518, 515–516]⁸⁴. При цьому категоріальні визначення відносяться до об’єкта опосередковано — через предмет, бо характеризують певні способи аналізу та зображення об’єкта. Операційно-діяльнісний аналіз понять і знань, виходячи з форми якогось поняття чи знання, що вже склалося, дозволяє зводити його до системи операцій і дій, які породжують зміст цього поняття чи знання [див. про це: 518, 538]⁸⁵. Справжній зміст будь-якого категоріального визначення розкривається за основними характеристиками наукового предмета. Ці ж характеристики створюють і той „шаблон”, за яким можна порівнювати різні категоріальні визначення. При цьому саме категорії: а) задають побудову усіх блоків наукового предмета, б) „керують усіма мислительними рухами всередині блоків і переходом від одних систем до інших в рамках загальної структури наукового предмета. Ось чому будь-яка принципова зміна в способах фіксації й опису якого-небудь об’єкта засобами науки означає разом з

⁸⁴ Пор. з висловлюванням Х. Ортеги-і-Гасета: „...неможливо безпосередньо пізнати дійсність у її повноті, нам нема іншого вибору, як самовільно створити собі дійсність, припускаючи, що речі виглядають так, а не інакше. Це дає нам схему, себто загальне поняття чи мережу понять, крізь яку ми дивимось на справжню дійсність, як крізь сітку координатів, тоді, і тільки тоді, ми можемо скласти собі приблизне уявлення про неї. В цьому полягає науковий метод, ...в цьому полягає всяка розумова діяльність... Життя — це боротьба з речами, серед яких ми мусимо встоятись. Поняття — це стратегічний план, який ми складаємо, щоб відбити їхню атаку” [353, 95, 96].

⁸⁵ Бібліографію з цього питання див.: [519, XXI].

тим змїну апарата категорій, які характеризують наше мислення; і навпаки — змїна основних категорій, які визначають рівень і способи нашого мислення, повинна призводити і призводить до перебудови усіх блоків наукового предмета” [493, 248, 245; 492, 277–278]. Саме категорії як основний засіб теоретичної наукової думки здатні задавати нові сфери пізнання⁸⁶. При цьому з точки зору діяльнісного підходу акцентується на тому, що поняття за своїм походженням і за своєю основною функцією не є знаннями у прямому і точному значенні слова, тобто поняття і знання не є одно порядковими явищами. „Поняття виникають не як знання, а як особливий засіб конструктивного типу, призначений для певного вжитку, для виконання низки функцій”. У цьому відношенні поняття «існують не за принципом „чому”, а за принципом „навіщо” і для чого... Таким чином, наукове знання є особливим типом використання специфічних розумових засобів <понять, і виникають ці знання> вже вторинно» — в той час, коли засоби-поняття як штучні компоненти утворення знань мають первинний характер [498, 347–348, 352; 517, 247]. Нарешті, найголовнішим в характеристиці наукового поняття виявляється те, що „воно існує аж ніяк не в голові того чи іншого індивіда, а є об’єктивним утворенням, зафіксованим у знаках, і таким, що має жорстку ієрарховану структуру”, всі площини якої утворюють єдине ціле. Завдяки цьому будь-яке поняття, а разом з ним і знання, мають „свою власну логіку руху — свої можливості розгортання”. Загалом поняття — це «своєрідна машина, що включена в блок-схему, де присутні різні діяльності. На ці різні діяльності з об’єктами і знаками накладається „сітка” зв’язків, яка дає можливість переходити від однієї діяльності до іншої, що і дозволяє говорити про структуру цілого, про єдиний організм поняття» [509, 193–194];

3. **Методи і методик**, що фіксують процедури дослідницької роботи. Тлумачення методів і методик як однієї зі складових у структурі наукового предмета чітко пояснює, чому в науці не може бути якогось одного (тим паче панівного) методу дослідження. При цьому наявні у науці методи і підходи не можуть оцінюватися як рівно-

⁸⁶ Саме тут зберігається принципова функція філософії та її значення для науки: оскільки змїна і розвиток категорій мислення, що є визначальним для будь-якого наукового предмета, здійснюється у рамках і засобами філософії і методології, то можна погодитися з твердженням, що філософія і методологія належать до тих елементів оточення науки, які скеровують функціонування і розвиток наукових предметів [див.: 492, 277–278].

правні, оскільки така рівноправність можлива тільки тоді, коли не проаналізованою залишається сама пізнавальна ситуація, коли ще не усвідомлено, яка саме проблема постає перед дослідженням і яким саме шляхом її можна вирішити. Вибір методу чи його нове створення пов'язані зі сферою практичних настанов дослідників і спрямовані на виявлення питання про те, яких саме засобів бракує для вирішення тієї чи іншої актуальної проблеми [див. про це: 500, 387]. Крім того, діяльнісний підхід заперечує можливість автоматичного, механічного застосування старих засобів (методів, методик, категорій тощо) до дослідження нових проблем, бо ці засоби первісно орієнтовані на вже відкриті знання;

4. *Онтологічні схеми і картини*, які зображують ідеальну дійсність вивчення. З точки зору діяльнісного підходу вважається за необхідне чітко розрізняти у сфері мислення світ знань і світ представлень реальності. Оскільки знання і реальність принципово відмінні між собою не лише за шкалою повноти / неповноти, але перш за все за своєю конструктивною морфологією, то, по-перше, у стосунках між ними неможливо йти за принципом відповідності⁸⁷, а, по-друге, уявлення про реальність не можна отримати шляхом перенесення знань зі світу знань у світ реальності. Якщо світ знань традиційно розглядається в епістемології, то світ реальності задається в онтології як певному місці у структурі мислення, де потрібно окремо вибудовувати певну світоглядну картину сутності об'єкта [див. про це: 518, 528–529, 532, 533, 520]⁸⁸. Онтологічні (чи, за визначенням Арістотеля, метафізичні) схеми і картини — це і є особливе уявлення про об'єкти, наочна загальна схема, крізь яку проглядає об'єкт і в якій кожен знак є багатозначним, це зображення

⁸⁷ Знання, пояснює Г. П. Щедровицький, „не дають представлення реальності, не в цьому їх призначення і функції... Знання <будучи структурою мислення, представленою у свідомості, з одного боку, образами об'єктів та способами оперування з ними, а з іншого — образами знакових форм та способами оперування з ними> не повинні відповідати реальності, моделі не повинні відповідати <= бути подібними> натурі, бо, якщо б вони відповідали, процедура моделювання була б безглуздою. ...Ми переходимо до моделей тоді, коли маємо якусь натуру і можливі дії з нею..., але не можемо до цієї натурі застосувати ці пізнавальні дії. Тоді ми заміщаємо натуру якоюсь моделлю, ...до якої можна застосувати ці чи інші дії” [518, 528, 532–533].

⁸⁸ Інакше кажучи, онтологічна картина на зразок, скажімо, фізичної картини світу чи мовної картини світу, — це, на думку Г. П. Щедровицького, більш точне визначення того, що називається загальною картиною, світоглядною картиною [див.: 517, 243].

об'єктів як таких, тобто так, як вони ніби існують „насправді”⁸⁹. Мета їх створення — задати об'єкт і цим отримати критерій для оцінки знаннєвих нарацій, для визначення доречності застосування до певного об'єкта тих чи інших понять чи узагальнених форм знань, а також надійний регулятив⁹⁰ самого процесу розуміння як інтелектуальної функції, що забезпечує вихід до об'єктивності [див. про це: 500, 364–365, 372; 518, 520; 520, 15]. Через те, що онтологічна картина використовується виключно у функції самого об'єкта, а не інтерпретується на об'єкт, вона не є знанням у власному розумінні цього слова⁹¹, а виступає лише тим, що дозволяє сформувати чи передати знання. Ось чому робота з онтологічними схемами і картинами — це окрема робота, у якій за допомогою окремих процедур виведення отри-

⁸⁹ Слово „насправді” тут означає не абсолютну відповідність об'єктові, а характеризує певну настанову, згідно з якою дослідник приймає щось за підґрунтя своїх оцінок, за взірць чи еталон і згідно з цим — „правильним” — уявленням вибудовує всю систему гносеологічно-дослідних процедур. Крім того, вислів «існують „насправді”» чітко вказує, що такі зображення о т о т о ж н ю ю т ь с я з о б ' є к т о м , і це суттєво відрізняє онтологічне представлення об'єкта від знання про нього.

Такі міркування Г. П. Щедровицького, як на мене, явно перегукуються і глибинно споріднені з філософствуванням М. Гайдеггера. Характеризуючи у своїй доповіді 1938 року „Час картини світу” нетотожність *правильного* (як відповідного певному способу функціонування чи „наявному станові”) та *істинного* (того, що прояснює сутність справи), М. Гайдеггер зазначав: „Дослідження має у своєму розпорядженні суще, коли воно може або заздалегідь вирахувати суще у його майбутньому перебігу, або перерахувати заднім числом у якості минулого. В обчисленні наперед — природа, а в історичному (historischen) перерахунку історія (Geschichten) розглядаються однаково. ...Тільки те, що таким чином стає предметом, — є, насправді приймається як суще. До науки як до дослідження це вперше приходить тоді, коли буття сущого вишукується у подібній предметності” [545, 87, 107; див. про це: 337, 159–160].

⁹⁰ Базово-регулятивна функція онтологічних картин у гносеологічній діяльності підтверджується всією її історією. Так, нагадує Г. П. Щедровицький, Арістотель створив певну онтологічну картину світу для врахування у своєму логічному аналізі змістовної сторони мовних міркувань, поклавши її в безпосередній зв'язок з побудовою сфери знакової форми і сформульованими ним правилами перетворень у ній. Подібні утримувані загальні бачення і розуміння усього того, що відбувається у світі об'єктів, після Г. В. Ляйбніца дістали назву онтологічних картин чи картин об'єктивності, створювати які зобов'язане було філософське мислення і які потім передавалися науці в якості об'єктивних підвалин наукової роботи [див. про це: 522, 13; 518, 520–521].

⁹¹ Знання — „це те, що інтерпретується на об'єкт і завдяки цій інтерпретації отримує свій зміст і свій сенс” [500, 372, 373].

мують так звані *псевдо-знання* і *псевдо-дані*, які разом з емпіричними і дослідними даними утворюють одне складне знання [див.: 515, 492, 501, 498, 494]⁹². У такому потрактуванні онтологічні картини об'єкта постають засобом особливого зіставлення і зв'язку тих різних за своїм статусом знань про об'єкт, з сукупністю яких доводиться працювати дослідникові. При цьому в залежності від конкретного набору знань і професіональних позицій стосовно об'єкта отримуються різні онтологічні представлення об'єкта⁹³, що свідчить про історичний характер онтологічних уявлень, коли вони постають достеменними лише з історично обмеженої точки зору. І саме через те, що від цього обмеження неможливо нікуди подітися, власне і необхідно завжди розглядати об'єкт у зв'язці з набором знань про нього і так само завжди зіставляти й пов'язувати між собою такі різнотипні знання, як знання про об'єкт та знання про знання [див. про це: 506, 99];

5. *Моделі*, які репрезентують окремі об'єкти дослідження. Якщо за традиційного науково-споглядального підходу дослідники, як відомо, йдуть *від* емпірично виявлених залежностей *сторін* об'єктів *до* певних їх структурних *зв'язків* і таким чином аналізують, розчленовують в абстракціях заданий об'єкт, то в системі діяльнісного підходу вже у початковій точці дослідник будує, конструє інший — структурний — об'єкт у якості замісника чи моделі досліджуваного об'єкта: „Через те, що структура моделі будується самим дослідником, вона відома, а тому що вона розглядається як модель досліджуваного об'єкта, то вважається пізнаною і структура останнього” [509, 178]. Загалом в системі наукового предмета структурні моделі „призначені зображати об'єкт (практичний чи ідеальний, представлений в онтології) як такий, об'єкт, взятий у цілому, тобто безвідносно до тих чи інших окремих можливостей його пізнання і практичного застосування. Модель об'єкта виступає по функції як сам об'єкт і накладається на нього у всій сукупності зафіксованого в ній змісту, між різними елементами якого не можуть існувати властиві формальному знанню відмінності між тим, що виявляється емпірично, і тим, що

⁹² Про „псевдо-знання” та „псевдо-дані” див.: [515, 490–493].

⁹³ Онтологічна картина об'єкта виявляється таким загальним уявленням про об'єкт чи такою моделлю останнього, які призначені пояснити характер існуючих знань і зняти суперечливості, які в них виникають. Онтологічна схема чи картина об'єкта створюється на основі елементів пізнавальних ситуацій й „машин” наукового знання при описі розвитку останніх [див. про це докл.: 521, 371–373].

приписується гіпотетично, тому що структура моделі оцінюється перш за все з точки зору її відповідності структурі об'єкта. Незважаючи на те, що моделі завжди будуються, виходячи з наявних знань про об'єкт, вони пояснюють не тільки те, що вже відомо про об'єкт, але й здатні наводити ще на цілу низку додаткових властивостей об'єкта, які безпосередньо не містяться в наявних знаннях. Справа в тому, що „модель завжди багатша на властивості, ніж сума знань, за якими вона будується. Вона зображає об'єкт у цілому і, подібно до об'єкта, може розглядатися з різних сторін..., зіставлятися з різними засобами і методами аналізу і... повертатися різними сторонами”, даючи різні проєкції. Але, маючи знання про структуру моделі, можна при кожному „повороті” самим задавати ті її складові, які будуть відображатися у відповідній проєкції. При цьому конструйованість об'єктів-моделей не відмінняє задачі емпіричного аналізу структури вихідних досліджуваних об'єктів: створені структури об'єктів-моделей стають поруч з емпіричними описами, дають їм певні формальні засоби, які повинні бути доповнені особливими прийомами емпіричного аналізу [див.: 511, 662–663, 665; 509, 179]. Отже, модель об'єкта й емпіричний матеріал як два „канали” утворюють з точки зору діяльнісного підходу характерні моменти власне наукового аналізу, і ця сфера об'єктів і емпіричного матеріалу, заміщена певною моделлю, називається предметом вивчення. «Коли емпіричний матеріал виступає крізь призму цієї моделі і коли модель виступає як модель саме цього емпіричного матеріалу, тоді стає можливим розгортання теоретичних систем, що відбувається на рівні <аксіоматичного, генетичного й ін.> опису. Теоретичні системи будуються по-різному, та ...тут повинні бути особливі знання-зв'язки на зразок: „якщо будуть такі-то і такі-то властивості, то потім буде те-то і те-то”» [517, 248–249];

6. **Сукупність загальних знань**, які вибудовуються в даному науковому предметі і об'єднуються в систему теорії. Своєрідною рамкою для віднесення уявлень про знання у сфері системно-структурного підходу виступає картина діяльності, де знання розглядаються як організованості і елементи діяльності, що живуть за її законами, є знанням в його цілісності і розгортаються з власної знакової форми. Інакше кажучи, „знання постають носіями процесів діяльності і на них замикаються функціональні структури діяльності” [508, 437–438]. Так протрактоване знання має форму, що структурно розгортається, і володіє «багатьма різними змістами й сенсами, які зміню-

ються в залежності від того, в які монади мислення, розуміння і діяльності потрапляють фрагменти його <знання> форми. ...у кожному моменті життя знання, які ми фіксуємо за визначеністю його форми, у цього знання будуть різні сенси і змісти. ...те, що ми називаємо „знанням”, існує у безлічі різних форм, пов’язаних одна з одною *траєкторіями життя* знання...; ...кожна форма є *варіантом*... відносно до інших форм існування... цього ж самого знання» [508, 442–443]. Ось чому принцип множинності форм проявів знання висувається прихильниками діяльнісного (системно-структурного) підходу як *п р о в і д н и й м е т о д о л о г і ч н и й п р и н ц и п*.

7. **Проблеми** наукового дослідження, які фіксують невідповідності між наповненнями інших блоків наукового предмета і визначають загальний характер та напрям процесів науково-дослідної діяльності, що перебудовують ці наповнення: „З проблем дослідження починається, і проблемами воно закінчується. Проблема — це те, що спрямовує усе наше дослідження, задаючи його сенс і програму” [498, 351; 493, 247–248]. При цьому враховується, що всі проблеми мають історичний характер: вони залежать від історії розгортання і розвитку людської діяльності, і тому сам вибір тих чи інших проблем визначає точки і сфери у траєкторіях цієї історії, завдяки чому відбувається поєднання індивідуальної людської дії з історією людства. Історичний характер проблем зумовлює те, що у своїй діяльності, яка завжди розгортається в конкретних об’єктивних умовах історичного руху, в тому числі зміни проблем, доводиться постійно здійснювати вибір: триматися традиційних проблем чи формувати нові проблеми, що відповідають новим структурним ситуаціям⁹⁴. Звідси людська діяльність або відповідає історичному рухові, або йде наперекір йому⁹⁵.

8. **Цілі та завдання** наукового дослідження. Здійснення науково-дослідної діяльності, зазначає Г. П. Щедровицький, передбачає формулювання цілей у вигляді тематичних завдань, тобто переводу проблеми в нестандартні завдання, і цим — вихід до планування

⁹⁴ Нові проблеми, зазначає Г. П. Щедровицький, можуть або запозичуватися зі сторони, тобто з іншої національної культурної традиції, або покликані до життя власними національними суспільними й соціокультурними ситуаціями [див. про це: 498, 297]. У будь-якому разі проблеми вимагають до себе з боку дослідника свідомо-методологічної позиції [див. про це: 507, 503].

⁹⁵ Про це, а також про шляхи реалізації спадкоємності в постановці проблем: [див.: 498, 296–298].

свідомих й змістовних рішень. Саме з отримання завдання та його виконання у формі рішення нестандартної задачі й починається, власне кажучи, науковий пошук. Нестандартність означає те, що така задача не вирішується наявними засобами і вимагає проблематизації, тобто „роздумів”, зосередження дослідника на власній мислєдїальності — як на її досвіді (знання про знання), так і на тому, що у цьому досвіді відсутнє (знання про незнання = власне проблема). А це останнє можливе тільки у тій системі знання, яку можна назвати площиною структурно-функціонально організованого простору⁹⁶: тут порожні, незаповнені місця структури існують так само, як і морфологічно заповнені місця. Звідси: при проблематизації основне питання полягає в тому, чи є в наявності такий функціонально організований простір, який дозволяє пізнати те, чого ще немає, що ще невідоме у процесі вирішення задачі і що необхідне для досягнення тих чи інших цілей. Проблематизації підлягають усі вищезазнані складові рівні наукового предмета [див. про це: 508, 459–461, 463, 466, 467, 469, 470–471]. У цілому задачі теж виконують у процесі дослідної роботи регулятивну функцію, розглядаючи об’єкт з нової сторони, виокремлювати в ньому нові властивості, утворювати відповідно до останніх нові знання, одночасно актуалізуючи питання про відношення між „старими” і „новими” знаннями як в аспекті синтезу між ними, так і в аспекті можливості їх використання для досягнення намічених цілей [див.: 511, 636–637].

Між всіма вказаними складовими системи наукового предмета існують відношення і зв’язки рефлексивного відображення, і саме для їх прояснення і потрібен аналіз процедур і механізмів науково-дослідної діяльності, які входять у процеси функціонування і розвитку наукового предмета. І в залежності від того, «який процес виокремлюється, предмет виступає або у вигляді *штучно перетворюваного об’єкта*, або у вигляді *природного мінливого цілого*, або у вигляді „машини”, що переробляє деякий матеріал» [493, 247]⁹⁷. При

⁹⁶ Необхідне для проблематизації структурно-функціональне представлення систем мислення і діяльності з власне методологічної точки зору включає в себе: уявлення про продукт процесу рішення проблемної задачі, уявлення про первісний матеріал, уявлення про засоби мислення й діяльності, уявлення про методи рішення проблемної задачі [див. про це: 508, 468].

⁹⁷ «Наприклад, — ілюструє свою думку Г. П. Щєдровицький, — якщо з системи наукового предмета виділити „емпіричний матеріал” і „теоретичні знання” і вважати, що мета науки полягає в перекладі „фактів” у форму „теоретичного знання”, то вся

цьому береться до уваги, що науковий предмет завжди існує і змінюється у широкому оточенні інших наукових (у вузькому розумінні слова) предметів, так і в оточенні інших діяльностей, які не можна звести до власне науки, зокрема таких, як загальна методологія, філософія й ін., а значить, повинен розглядатися не ізольовано, а у взаємозв'язку з ними.

Загалом методологічне представлення наукового предмета, здійснене на засадах змістовно-генетичної, а не традиційної, логіки, створює те необхідне абстрактне підґрунтя, яке:

— так переінтерпретовує критерії власне наукового відтворення об'єкта, що, з одного боку, зберігають свою чинність традиційні наукові вимоги (аналіз досвіду попередніх досліджень з метою виявлення його внутрішньої проблематики, емпірична перевірка теоретичних — онтологічних і категоріальних — уявлень), а з другого — базує всю роботу на прийомі багатьох знань, що передбачає як врахування нетотожності знакової форми знань і характеристик самого об'єкта пізнання, так і розгортання предмета вивчення при роботі відразу з декількома різними зображеннями і представленнями об'єкта [див. про це: 510, 487; 513, 563];

— дозволяє не тільки більш чітко конкретизувати питання про сутність науки і відмінності „наукового” від „ненаукового”, але й дозволяє практично зняти рецидив сцієнтизму, пов'язуючись з іншими представленнями — соціологічними, культурно-історичними, соціально-психологічними тощо [див. про це: 492, 278]. Тобто йдеться не про нехтування наукою як такою і її багатим попереднім ґносеологічним (теоретичним і практичним) досвідом, а лише про вимогу не вичерпувати все мислення суто наукою.

Таким чином, діяльнісний (системодіяльнісний) підхід, на якому ґрунтується сучасна загальна методологія як самостійна надпредметна галузь мислення і діяльності, виходить з того, що „об'єкт” і „предмет” є двома принципово різними утвореннями, які мають різні закони „життя” (= функціонування і розвитку) і, входячи в структуру знання, визначають його розвиток у різних напрямках. Першою реальністю світу загалом і основною одиницею світу мислення і діяль-

система наукового предмета виступить у вигляді „машини”, яка здійснює цю переробку» [493, 247]. Про структуру наукового предмета і більш детальне пояснення до неї див. також: [380, 106–190; 493, 245–248, 271–277; 506, 104–105; 512, 75–76; 509, 165, 167, 173, 177, 179; 511, 648–652].

ності зокрема є предмети, а об'єкти та об'єктивний світ — це друга, вторинна реальність, тому рухатися треба саме від предметів як тієї феноменальної реальності, на якій вибудовується людський культурний світ⁹⁸.

Методологія науки та проблеми статусу, обґрунтування специфіки і методологічної складової науки про літературу

Те, що сенс і призначення загальної методології полягає в розгортанні свого самостійного організму засобом переробки у відповідності до основних системоутворюючих принципів цього організму різноманітного, включаючи власне науковий, матеріалу, аж ніяк не означає, на думку методологів, того, що загальна методологія не потрібна науці й іншим типам та організаціям діяльності і не впливає на них. Адже всі типи діяльності так чи інакше намагаються розвиватись, переробляючи матеріал усієї минулої культури (знання, значення, сенси і т. і.), всі вони прагнуть до поглинання шляхом переробки інших організмів для власного розгортання. При цьому автономність і незалежність сфер діяльності однаково допускає розмову як про „поглинання”, так і про симбіоз, взаємодопомогу, взаємообслуговування [див.: 500, 378, 379]. У цьому відношенні загальна методологія передає іншим сферам діяльності, змінюючи функціонування цих діяльностей та розвиваючи їх, „створені нею організованості <функціональні елементи>”, організованості процесів, що протікають в самій методології, передає „зліпки свого функціонування й розвитку <як русло, що залишає після себе ріка>”, тобто сліди своєї особливої, власне методологічної діяльності, які представнику конкретної науки треба *особливими чином зрозуміти*⁹⁹, осмислити і вже

⁹⁸ Більш повний і розгорнутий варіант висвітлення проблематики даного пункту представлений у моїй статті: [233; 234].

⁹⁹ „Діяльнісний підхід до методології, — пише Г. П. Щедровицький, — дозволяє нам зрозуміти, <що>...суть справи не тільки і не стільки в тому, щоб знати, скільки в тому, щоб засвоїти й оволодіти. ...Знання є лише один момент і одна сторона того, що ми називаємо засвоєнням і оволодінням діяльністю” [500, 417]. Методологію як організацію (рамку) всієї життєдіяльності людей „не можна передавати як знання чи набір інструментів від однієї людини до іншої, а можна лише *виروضувати*,

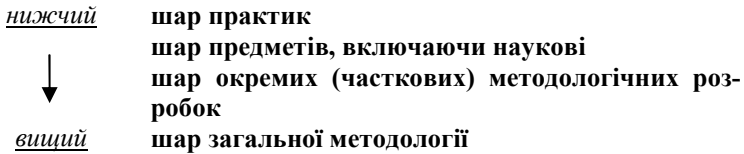
потім застосовувати у власній роботі [див.: 500, 414, 415]. Не будучи при цьому єдиним шляхом подальшого розвитку культури, загальна методологічна діяльність і покладене в її підвалини загальне методологічне мислення, не виростаючи з науки і не підлаштовуючись під неї, „захоплює <мислення> наукове, асимілюючи його, зберігаючи одночасно усі переваги наукового мислення й елімінуючи його недоліки. Сама ця елімінація можлива лише за рахунок того, що методологічне мислення росте на базі наукового і спирається на нього” [500, 422]¹⁰⁰.

Разом з тим загальна методологічна робота у сфері науки з власним їй змістовним характером здійснюється також на матеріалі окремих наукових предметів і має на меті забезпечити побудову, організацію і подальший розвиток дослідної діяльності, повинна зробити те, чого не можуть зробити спеціальні, окремі системно-методологічні розробки — дати загальне представлення системи і привести до створення загальних методів системної роботи, які рівною мірою можуть застосовуватися у всіх предметах. Загальна методологічна робота повинна „забезпечувати всі спеціально-методологічні розробки загальними поняттями, загальними онтологічними картинами і логікою системного мислення” [506, 102–103; 365, XXV] і завдяки цьому створити умови, надати засоби вирішення будь-яких проблем, гарантувати певний теоретико-методологічний рівень їх постановки і вирішення.

У цій роботі задіюються, з точки зору Г. П. Щедровицького, чотири шари діяльностей, кожен з яких надбудовується над попереднім й асимілює його:

включаючи людей в нову для них сферу методологічної МД <мислєдіяльності> і забезпечуючи їм там повну і цілісну житєдіяльність” [503, 118].

¹⁰⁰ Історичний досвід свідчить про те, що методологія виникла задовго до науки і в якийсь момент створила науку в собі, яка з XVII ст. вийшла зі сфери загальної методології і отримала самостійне існування, відтіснивши в загальній сфері мислєдіяльності на певний період часу суто методологічне мислення на задній план. Саме завдяки цьому відтісненню, яке стало можливим через те, що методологічне мислення, на відміну від наукового, не закріплювалося ні в яких специфічних організаціях, придатних до автономного й іманентного розгортання, і виникла тенденція зводити методологію суто до наукової рефлексії науки, вважати науку джерелом методології, виводити методологію з науки і надбудовувати її над останньою [див. про це докл.: 498, 349–350; 504, 358; 497, 147–151].



Саме продуктом такої — багат шарової, ієрархічно влаштованої — загально методологічної роботи є методичні приписи, проекти, програми, план-карти досліджень¹⁰¹, які використовуватимуться в спеціальних (окремих) методологічних розробках в тих чи інших науках [див.: 506, 103–106].

Все це безпосередньо пов'язане з проблемою методу в науці, який, за визначенням Г. П. Щедровицького, утворюють так звані „методичні знання” (положення, приписи, застереження тощо) — „особливі додаткові <регулюючі> положення, які говорять про те, які засоби потрібно використати і які процедури треба вибудувати, щоб вирішити задачі певного типу” [499, 225, 226, 227]. Розгортання методу в науці відбувається шляхом нарощування „методичних положень” більш високого порядку, до чого веде й ускладнення самої діяльності по їх застосуванню. У міру розвитку науково-дослідної діяльності «відбувається формування все нових і нових шарів та рівнів „методичних положень”, які надбудовуються над вже існуючими структурними діяльностями і починають керувати ними». Поява цих „керівних” шарів в діяльності приводить до перебудови, зміни функцій «„методичних положень” більш нижчого порядку: вони перестають бути власне „методичними” і перетворюються в те, що ми називаємо „засобами” діяльності; ...цей процес є, по суті, процесом „згортання” структур діяльності: він увесь час ніби повертає в попередній стан відношення „методичних” і „не-методичних” шарів „положень” в діяльності, хоча при цьому відбувається безперервне ускладнення загальних структур як діяльності, так і знань» [499, 228]. Таким чином, підсумовує Г. П. Щедровицький, «категорія „методу” є історичною: положення і принципи, які на одному етапі розвитку науки були „методичними”, потім, з розгортанням науки, втрачають цю функцію, змінюють свою будову, а часто і зміст, пе-

¹⁰¹ Про план-карту дослідження чи науки як продукт методологічної роботи див.: [511, 663–666; 523, 320–321].

реходять до розряду „засобів” діяльності, а „методичними” постають інші положення і принципи, з іншими змістом і будовою» [499, 228].

Нарешті, здійснене в межах тенденції до антисцієнтизму відокремлення методології від власне науки і оформлення її в самостійну надпредметну і первісно спрямовану на практику галузь чи форму мислення і діяльності не могло не змінити поглядів на роль, зміст і функції традиційної *методології науки*, які б відповідали реаліям наявної сьогодні соціокультурної ситуації і змінам у ставленні до самої науки як певної діяльності і семіотичної системи, що описує об’єкти і способи дії з ними і має багато різних представлень¹⁰².

Не покидаючи своїх традиційних функцій¹⁰³, сучасна методологія науки мусить одночасно постати в сфері науки *провідником* загального методологічного мислення¹⁰⁴, і тому, як і загальна методологія, вона теж покликана подолати ті розриви, які виникли між філософією і наукою, між різними автономними групами наук і навіть між різними структурними галузями однієї науки в умовах панування сцієнтизму. В ситуації, коли відбулася зміна „*практичного відношення до науки*”, коли „виникло припущення, що розвитком науки можна управляти, що сама наука... може і повинна стати предметом і об’єктом нашої свідомої і цілеспрямованої діяльності”, відбувається розширення практичних завдань методології науки, яка сприймається як засіб управління розвитком науки і виявляється покликанною розробляти правила і норми відповідної діяльності [див.:

¹⁰² Про багаторівневе представлення науки див.: [492, 269, 271; 509, 157; 516, 281]. Про некритичний вжиток слова „наука” див.: [500, 379–380].

¹⁰³ Оскільки загальна методологія в постсцієнтичну добу Постмодерну „заміщає науку тільки в функції інтегративній”, то вона не заперечує науку, яка зберігає за собою свої первісні гносеологічні функції і процедури, а значить, не заперечує і традиційного призначення методології науки, яка до середини ХХ ст. була покликана формулювати „*правила і норми індивідуальної дослідницької діяльності вченого*”, наділяти „його засобами і методами, по-перше, для отримання емпіричних і теоретичних знань, а по-друге, для організації цих знань в системи теорій. Відповідно до цього завдання формулювалися логіко-епістемологічні уявлення про предмети і техніку діяльності вченого — онтологічні (чи метафізичні) картини дійсності..., власне епістемологічні уявлення про елементи і форми організації наукової теорії, логічні й методичні схеми міркувань і висновків” [495, 279–280]. Про традиційну методологію науки як про „вторинну методологію” — службу, що забезпечує розвиток професійної наукової форми мислення, — див.: [497, 151–152; 494, 218].

¹⁰⁴ Методологія науки „народжується з методології взагалі, бо методологія вже існувала і функціонувала до появи науки”, а значить, „методологія науки є застосування методологічної свідомості і методологічного мислення в науці” [498, 351].

495, 279, 280]. Для цього вона повинна створити „єдиний предмет і єдину дійсність, в якій соціолого-психологічні і логіко-епістемологічні уявлення будуть лише частинами чи аспектами науки, репрезентованої як єдиний і цілісний об'єкт”. Тільки за таких умов, вважає Г. П. Щедровицький, і можна буде забезпечити в сучасних умовах дійсний розвиток знань і методів наукового дослідження, розвиток змісту знань — „логосу” в найширшому сенсі цього слова [див.: 495, 282, 281].

Саме через сучасну методологію науки як особливого гатунку практики, яка повинна дати сучасне уявлення про науку як діяльність у її взаємозв'язках з усіма іншими видами діяльностей, реалізується зв'язок науки з загальною інтегруючою надпредметною сферою загальної методології, а через неї — з цими іншими видами діяльностей. Базовою підставою для такого органічного зв'язку є теорія діяльності, розробкою якої опікувалася загальна методологія, що формувалася на засадах діяльнісного підходу [див. про це: 504, 356].

Методологія наукової діяльності „як вид практики” повторює загальну схему диференціації діяльності, включаючи в себе: а) вироблення методичних приписів для наукового дослідження; б) опис історично мінливих „норм” науково-дослідної роботи; в) наукове дослідження, що обслуговує своїми продуктами „методичну роботу” в галузі науки [див. про це: 504, 350–354]. В цьому відношенні для того, щоб учений-практик міг досягати на належному рівні своїх гносеологічних задач стосовно певного об'єкта, діючи в рамках уже сформованої науки, зміг побудувати відповідну наукову теорію і загалом вибудувати нове знання, потрібно, щоб методолог науки спочатку відповів на питання, як вирішити цю задачу, як побудувати нову теорію і вибудувати ті методичні приписи, керуючись якими можна отримати в галузі конкретної науки нове знання¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Щоб усе це зробити, методолог науки повинен побудувати в „формальній” проекції таку „дійсність” і таку систему в ній, щоб вирішення завдання (чи то „експеримент”, чи то „міркування”, „висновок” чи „доказ”) виглядало би як „природний” процес, який призводить до потрібного результату на підставі внутрішніх і „необхідних” законів життя цієї системи. Для цього він повинен побудувати в „об'єктно-онтологічній” проекції таку структуру об'єкта, яка задавала би об'єктивні підстави для певних за своєю будовою експерименту, міркування чи висновку. Так само методолог повинен представити у „формальній” проекції спочатку структуру очікуваної теорії, потім у вигляді „природного” процесу її виникнення в системі більш широкого цілого (наприклад, науки чи системи наук), яке функціонує за своїми внутрішніми законами. Тобто в „об'єктно-онтологічній” проекції методолог науки по-

Вихід загальної методології на рівень самостійної галузі мислення і діяльності, інтегрованим предметом якої є вся діяльність (мислєдіяльність) людства, інтерпретація її на засадах діяльнісного підходу передбачають принциповий переакцентуючий перерозподіл усього комплексу методологічної проблематики не тільки між нею й традиційною методологією науки, але й між нею і методологічними сферами різних конкретних наук, — перерозподіл, який первісно зорієнтований на тісну *кооперовану* співпрацю між усіма ними як ключової умови їх подальшого продуктивного розвитку, спрямованого на подолання негативних наслідків сциєнтичної доби Модерну. Це означає, що і питання про змістовне наповнення методології конкретної науки мусить принципово змінити ракурс і русло свого розгляду.

Традиційно методологію літературознавства, його специфіку як наукової діяльності розглядали перш за все через співвідношення з природничими і математичними науковими галузями, які з точки зору сциєнтичної парадигми мислення не викликали сумнівів щодо свого власне наукового статусу. В такому векторі розгляду онтологічні, гносеологічні та евристичні характеристики науки про літературу виводили або зі специфіки об'єкта, матеріалу літературознавства [див. про це, наприклад: 108, 13; 146, 43–44], або його структури як науки, або на рівні внутрішніх механізмів цієї гносеологічної діяльності тощо знову ж таки у тісному зіставленні з так званими „стовідсотковими” науками, коли вся справа зводилася до виявлення між ними спільних і відмінних рис. І така шкала розгляду не була позбавленою свого сенсу.

Наприклад, Д. С. Лихачов свого часу зазначав, що гуманітарні науки з точними науками споріднює вагома частка спеціальних досліджень, завжди присутня в наукових висновках гіпотетичність; іс-

винен сконструювати об'єкт такого типу, специфічна структура якого пояснювала і виправдовувала б певну побудову теорії. Зміна ж типу дослідницьких завдань змінюватиме вид і характер тієї „дійсності”, яка вибудовується в обслуговуючих дане дослідження розділах методологічної теорії. Нарешті, коли методолог науки створює методичні приписи, він приймає за незмінну, незалежну від діяльності людей певну систему (наприклад, систему якоїсь науки) і підлаштовує діяльність, яка ще тільки ним проектується, під закони функціонування і розвитку цієї системи. У будь-якому разі „продукт діяльності буде виступати в ролі елемента вже існуючої системи і його характер і будова будуть багато в чому і заздалегідь визначені характером і будовою цієї системи. *Саме для фіксації цього проводяться всі методологічні дослідження*” [504, 354–356; курсив мій. — І. К.].

торичний підхід об'єднує гуманітарні науки з історичними науками в галузі природознавства (історія флори, історія фауни, історія будови земної поверхні); комплексність матеріалу — з географією, океанознавством. В свою чергу, гуманітарні науки відрізняються від точних наук обмеженістю можливостей і ступенем формалізації матеріалу, обмеженістю в застосуванні в них математичних методів, в практичному плані — тим, що в точних науках не змішують дослідження з популяризацією, виклад вже здобутих раніше відомостей зі встановленням нових фактів. І саме в цьому останньому Д. С. Лихачов вбачає „головну ваду” літературознавчих студій, яка зумовлює засилля в них „поверховості, фактографічності, примітивної інформативності” [285, 452]¹⁰⁶.

Найголовнішим же для Д. С. Лихачова виявляється обґрунтування етичної сторони літературознавства, завдяки якій воно може виконувати унікальну функцію гуманітарних наук — підвищувати суспільні якості людини, її сприйнятливість до інтелектуального життя. Саме для цього літературознавство повинно дотримуватися точності, тобто повної доказовості висновків, строгості та ясності понять і термінів [див.: 285, 449–453; 284, 453–457]. При цьому, правда, залишається не зрозумілим, що таке ця *повна* доказовість („повна” в якому значенні чи порівняно з чим?) і чи може (або повинна) термінологічна строгість і ясність в літературознавстві як в одній з гуманітарних наук бути ідентичною цим же показникам в науках природничих, і чи є останні єдиним взірцем у цьому відношенні?

Ініціативу Д. С. Лихачова щодо актуалізації питання про статус літературознавства підхопив приблизно через десять років Ю. В. Манн, якого зближують з Д. С. Лихачовим думки про те, що „в літературознавстві (як і в будь-якій гуманітарній науці) є сфера, де панує точність... і непорушність висновків”, що і в науці про літературу „прогрес знань підлягає під ті ж закони, за якими відбуваєть-

¹⁰⁶ Суголосним такій думці є міркування Г. П. Щедровицького, який ще 1966 року, тобто за десять років до цитованої статті Д. С. Лихачова, у своїй доповіді в Інституті проблем передачі інформації говорив: „Велика кількість слабких робіт з соціальних і гуманітарних наук приводила багатьох інженерів і математиків до думки, що гуманітарні науки — це науки нижчого сорту, які займаються, просто кажучи, балаканиною і не дають нічого конкретного. Це положення посилювалося тим, що в багатьох *популярних* виданнях, книжках й іншого ґатунку літературі, яку зазвичай читають, викладалися положення і результати, отримані 300–400 років тому і вже років тому 200–300 спростовані” [517, 242; курсив мій. — І. К.].

ся розвиток природничих і точних наук” [316, 307]. Зближує цих двох авторитетних російських учених і твердження про змішування в літературознавстві завдань власне науково-дослідних і популяризаторських тощо [316, 307–308], а також думка про важливі суспільні функції літературознавства.

При цьому Ю. В. Манн знаходить свої аспекти у піднятих Д. С. Лихачовим проблемах. Наприклад, розглядаючи питання про можливості формалізації і пізнання у сфері науки про літературу, він, спираючись на Г. В. Ф. Гегеля¹⁰⁷, зазначає, що чим глибшим є літературознавче дослідження, тим важче звести його до якоїсь однієї формули, бо саме мислення літературознавчої науки чинить опір остаточним „підсумкам” та „кінцевим результатам”. Адже справжня літературознавча студія важлива не одним висновком, а всім розгортанням своєї думки, кожним її новим моментом і поворотом, тому і виявляється можливим збереження і збагачення того, що вже було отримане в науці раніше [див.: 316, 311].

Ю. В. Манн також ще більше загострює питання про власне дослідницькі і популярні літературознавчі роботи, коли цілком справедливо зазначає: „У природничих і точних науках... популярні роботи не тільки не заперечують вищий рівень даної науки, але, навпаки, орієнтуються на нього... В літературознавстві ж роботи, які, здається, повністю знаходяться на науково-популярному, а значить, підлеглому рівні, насправді завжди претендують на самостійне існування. І думки, що в них виражаються, завжди вступають у сферу наукових суджень, конкуруючи і сперечаючись з ними” [316, 308]. Закономірний наслідок такого положення — поява гібридів, головна вада яких — наукоподібність за претензією і псевдонауковість за суттю і які

¹⁰⁷ Йдеться про наступне місце гегелівської „Науки логіки”: „...Пізнання рухається вперед від змісту до змісту. Цей рух вперед визначає себе перш за все таким чином, що він починає з простих визначеностей і що визначеності, які йдуть за ними, стають все *багатшими і конкретнішими*. Бо результат містить свій початок, і рух цього початку збагатив його новою визначеністю. ...тому рух вперед не слід приймати за *процес*, що протікає від чогось іншого до чогось іншого. В абсолютному методі поняття *зберігається* у своєму інобутті, загальне — в своєму відособленні, в судженні та реальності; на кожному щаблі подальшого визначення загальне піднімає всю масу свого попереднього змісту і не тільки нічого не втрачає від свого діалектичного руху вперед, не тільки нічого не залишає позаду себе, але несе з собою все придбане й збагачується та ущільнюється в собі” [138, 306–307].

здатні витіснити власне науку, понижують її академічний (у позитивному значенні цього слова) та суспільний авторитет¹⁰⁸.

Але Ю. В. Манн, на відміну від Д. С. Лихачова, одночасно прагне, як на мене, виправдати дане явище „особливостями розвитку” науки про літературу — так званою „суспільно-психологічною особливістю” [316, 308–309], а насправді — невинувато підміняє питання про необхідність чіткого розрізнення науково-дослідних і науково-популярних робіт питанням про строкатість і розбіжність думок в літературознавчих роботах. Крім того, Ю. В. Манн явно звужує у своєму розгляді питання про функції літературознавства у порівнянні з широтою його постановки Д. С. Лихачовим, тому що локалізує це питання лише в полі проблеми впливу літературознавства на художню практику, характеризуючи цей вплив тільки як „вплив у кінцевому підсумку”, що здійснюється через „діяльну участь” науки про літературу у встановленні інтелектуального й філософського рівня життя суспільства, у вихованні філософського світогляду [316, 306]¹⁰⁹.

В свою чергу, Ю. В. Манн небезпідставно звернув увагу на те, що у літературознавстві, у порівнянні з природничими і точними науками, дуже послабленим є механізм, який гарантував би відсів некомпетентних суджень, через що функція критичної пам’яті ніби вилучається з лона науки про літературу і покладається виключно на самих представників філологічних знань. „Таким чином, — робить висновок російський вчений, — об’єктивна функція входить в суб’єктивну сферу” [316, 313]¹¹⁰. В такій ситуації проблема пам’яті

¹⁰⁸ Книги і статті, в яких за популярним викладом приховується приблизність розгляду і висновків, здебільшого плекають у собі кон’юнктурність: учора їх автори стверджували одне, а сьогодні — у відповідності, так би мовити, до „особливостей моменту” — зовсім інше. Блискучий опис подібних „наукових” праць дав свого часу В. Г. Белінський [див.: 80, 368–369].

¹⁰⁹ Правда, залишається не з’ясованим, в чому полягає ця „діяльнісність впливу” і чому йдеться тільки про філософський рівень, філософське світовідчуття, у вихованні якого, на думку вченого, бере участь літературознавство.

¹¹⁰ У природничих і точних науках, вважає дослідник, механізм пам’яті, механізм накопичення і збереження інформації закладений в самій науці, в самій структурі породження нею знань. Природничі і точні науки мають такий статус, що судження того чи іншого вченого, потрапляючи в загальний коловорот наукової інформації, неминуче проходить випробування на істинність. Якщо це судження компетентне, то воно знаходить своє місце в загальній системі знань, якщо ж воно некомпетентне, то сам рух науки („попри волю самого вченого”) рано чи пізно (а інколи й відразу) відкидає його вбік [див.: 316, 313].

(підтримки наукової спадкоємності, наступності, компетентності) постає для літературознавців не лише проблемою етики, а виявляється перш за все проблемою збереження їх власної науки [316, 314]¹¹¹.

Ю. В. Манн слушно підтримує думку американських літературознавців Р. Веллека та О. Воррена про те, що „для досягнення цілей, які переслідує літературознавство, не може бути застосований жоден загальний закон; чим більш загальний характер він має, тим він абстрактніший, а значить, і безмістовніший” [444, 34–35; 316, 310]. Саме в цьому бачить Ю. В. Манн специфіку науки про літературу в плані її методології. Але варто звернути увагу на те, методологія літературознавства не зводиться до питання про неможливість механічного застосування у своїй гносеологічній сфері природничо-наукових категорій (наприклад, таких, як „закон”).

Вказана традиційна методологічна проблематика літературознавства по-своєму розглядається в інтерв'ю Л. Я. Гінзбург 1978 року, яка зокрема вказала на багаторівневу присутність точності в науці про літературу. „В основі всього, — говорила Л. Я. Гінзбург, — знаходиться точність фактична, документальна, точність апарату. ...Поряд з цією, так би мовити, матеріальною точністю є логіка пояснення, є точність застосування прийомів синтезу й аналізу. І, врешті-решт, є внутрішня точність побудови даної концепції і адекватного її вираження в слові” [див.: 146, 48].

Л. Я. Гінзбург також акцентувала увагу на питаннях про специфіку розуміння в сфері літературознавства загальнонаукової категорії „відкриття”, яке не може тут обмежуватися лише пошуком нових історико-літературних фактів. Л. Я. Гінзбург пояснює, що далеко не кожному літературознавчому відкриттю передують виявлення нових фактів: відкриття в літературознавстві деколи вводить невідомі до

¹¹¹ Відсутність в науці про літературу дієвого механізму підтримки в ній наукової дисциплінованості і компетентності, завдяки чому, як пише Ю. В. Манн, в численних літературознавчих роботах спостерігається лише імітація, вигляд науковості, тому що вони будуються або на полеміці з неіснуючими (примарними), приписаними цитованим авторам думками, або на постійних „поправках”, переказах чужих досліджень, створюючи ілюзію власної наукової продукції [див.: 316, 314]. Це ще одна — а, може, й перша — причина іронічного ставлення з боку представників точних наук до літературознавчої і загалом гуманітарної діяльності, оскільки саме через неї, як помітив ще в 1845 році В. Г. Белінський (на якого власне і покликається Ю. В. Манн), „жодна сфера науки так не багата неймовірними нісенітницями, як сфера філології та історії” [80, 369].

того об'єкти теоретичної та історичної думки, деколи передбачає нові пояснення вже відомих явищ, нове їх співвідношення і розміщення [див.: 146, 50]. Виходячи, як і пізніше Ю. В. Манн [див.: 316, 309], з ідеї про те, що літературознавство одночасно межує як з власне наукою, так і з мистецтвом, Л. Я. Гінзбург говорить про самодостатню цінність кращих з літературознавчих відкриттів, завдяки яким вони продовжують жити навіть спростовані: як і мистецтво слова, в сфері критики, теорії та історії літератури відкриття не відмінняє попереднього [див.: 146, 50]. Оскільки ж літературознавство не встановлює однозначних формул, а лише інтерпретує досліджуваний матеріал, багатозначний за своєю естетичною сутністю, то цей матеріал може бути ґносеологічно описаний з різних точок зору, що існують одночасно: „Це зовсім не означає, що такі точки зору є довільні і безмежні. Розуміння обмежується об'єктивно даною структурою твору. Безмежним є тільки нерозуміння” [146, 49–50].

Саме вказана *пограничність* положення науки про літературу обумовлює необхідність плюралістичного погляду на форми втілення літературознавчого пізнання, які, з точки зору Л. Я. Гінзбург, можуть бути як мистецькими, так і суто науковими. Причому і в тому, і в іншому випадку цілком можна мати успіх — все залежить від характеру творчих здібностей суб'єкта літературознавчої діяльності і усвідомлення ним тих цілей, яких він хоче досягти [146, 47]¹¹². Разом з тим, зазначає Л. Я. Гінзбург (і це принципово об'єднує її з позиціями Д. С. Лихачова та Ю. В. Манна), літературознавство, як і інші науки, користується засобами дедукції та індукції, синтезу, аналізу, зіставлення і, на відміну від мистецтва, доводить слушність своїх тверджень і відповідає за вірогідність фактів, які повідомляє і на які покликається [див.: 146, 46].

Проте методологічна вразливість вказаних і їм подібних спроб полягає в тому, що вони так чи інакше, скрито чи явно, свідомо чи підсвідомо надихалися і спонукалися прагненням довести неменшова́ртість літературознавства як одного з представників *Geisteswissenschaften*¹¹³, тобто здійснювалися в межах і пріоритетах сцієнтичної

¹¹² На підтвердження такої думки Л. Я. Гінзбург апелює до досвіду Ш. О. Сент-Бьова, який у своїй есеїстиці, використовуючи художні засоби, відкрив втрачену культуру — лідера Плеяди П'єра де Ронсара та поетів його оточення, творчість яких довгий час після XVI ст. перебувала в забутті [див.: 146, 51].

¹¹³ *Geisteswissenschaften* (від нім. *Geisteswissenschaft*, букв. „наука про дух”) — гуманітарні науки. Цей термін, як відомо, здобув право на існування з 1863 року за-

системи цінностей, підводячи усю справу до певного загального і модерного (чи модерністичного, як зазначає Г.-Г. Гадамер [118, 17]) за своєю сутністю, орієнтованого виключно на взірць природничих наук поняття „наука” (і відповідно понять „істина”, „метод”). І це добре проглядається у того ж Д. С. Лихачова, який зазначив, що саме звичне у своїй масовості протиставлення природничих наук літературознавству (як гуманітарній науці) породило ставлення до нього як до науки „другого сорту” [див.: 285, 449], і почав свою спеціальну статтю на цю тему словами: «У літературознавстві існує своєрідний комплекс власної неповноцінності, що викликається тим, що воно не належить до кола точних наук. Передбачається, що високий ступінь точності слугує ознакою „науковості”» [284, 453]. Нарешті, цей же сциєнтичний чинник, як на мене, знаходиться і в основі натхненної категоричності твердження Д. С. Лихачова про те, що природничі і суспільні (гуманітарні) науки „в принциповому відношенні” нічим не відрізняються між собою, що „в гуманітарних науках нема принципів відмінностей з точними науками”, бо „нема жодної глибокої методологічної особливості в гуманітарних науках, якої так чи інакше не було б і в певних науках негуманітарних” [285, 449, 450; курсив мій. — І. К.]. Крайність породила крайність.

На цій же сциєнтичній парадигмі базуються і міркування Ю. В. Манна, коли він закликає літературознавців „посилити наукові критерії” своєї роботи [316, 306]¹¹⁴, керуючись традиційним розумінням поняття „науковості”, яке, у його формулюванні, передбачає „здатність давати об’єктивні знання про предмет, ...накопичувати й організовувати ці знання в певні системи і... можливість застосування цих знань на практиці” [316, 306]¹¹⁵. Саме через це роздуми

вдяки перекладачеві на німецьку мову праці засновника англійського позитивізму Дж. С. Мілла „Система дедуктивної й індуктивної логіки” (1843). В тому місці, де Мілл говорить про можливість індуктивної логіки в „moral sciences” (букв. „моральних науках”, „науках про мораль”), перекладач увів термін „Geisteswissenschaften” [див. про це: 118, 13].

¹¹⁴ „Праця літературознавця, — робить висновок Ю. В. Манн, — пов’язана з багатьма сторонами людської душі, та вона є перш за все не самовираженням, а служінням істині. І поза намаганням додати до неї хоча б краплину нового, невідкритого вона втрачає свій сенс” [316, 317–318].

¹¹⁵ Про методологічні вектори міркувань Ю. В. Манна свідчить і його (кунівське за своїм змістовним спрямуванням) твердження про те, що „в природничих і точних науках кожна нова апробована теорія відмінняє попередню”, яка через невідповідність „вищим рівням науки” однозначно приречена на забуття [316, 307].

Ю. В. Манна втрачають подекуди предметну конкретність, коли окремі судження можуть мати свою рацію (скажімо, про вплив на літературознавство різних „смаків”, про важливість для літературознавця індивідуального досвіду спілкування з творами мистецтва, про небезпеку так званого „редукованого знання”, що йде в обхід і художнього тексту, і існуючих наукових теорій і т. п.), але не мають єдності предмету висловлювання, позбавляючи останнє необхідного внутрішнього стрижня. І застереження автора про те, що його міркування „зовсім не претендують на остаточну істину, мимохіть схематичні і неповні” [316, 317], не змінюють, як на мене, суті справи¹¹⁶.

Подібну картину стосовно гуманітарних наук як таких можна спостерігати і на Заході в XIX–XX столітті (тобто задовго до процитованих праць трьох авторитетних російських філологів), де, за словами Г.-Г. Гадамера, „навіть спроба (настільки ж значна, наскільки й справедлива) зрівняти в правах гуманітарні й природничі науки, що її <німецький фізик і фізіолог> Герман Гельмгольц зробив у своїй славетній промові 1862 року, хоч як він наголошував на перевазі гуманітарних наук у їхньому загальнолюдському значенні, зберегла негативність логічної їх характеристики з погляду методичного ідеалу наук природничих” [118, 14–15].

Так само і В. Дільтей, який натхненно обстоював пізнавально-теоретичну і методологічну самостійність гуманітарних наук, теж зазнав на собі надто глибокого впливу ідеалу природничих наук. «Прагнення Дільтея дійти розуміння гуманітарної науки, — пише Г.-Г. Гадамер, — виходячи з самого життя <як рухомої дійсності, на-

¹¹⁶ Наприклад, у Ю. В. Манна читаємо: «...у величезному світі критичної <читай: літературознавчої> літератури кожен шукає і знаходить придатне для себе. Ми подекуди занадто відважно вирішуємо за читача: мовляв, сьогоднішній дорослий читач вимагає від літературознавства те-то і не приймає те-то. На жаль, „приймає”. З одного боку, літературознавство і критика явно межують з мистецтвом (де також через відмінності у смаках неминуча множинність рівнів). Але, з другого боку, сама наукова настанова літературознавства... штовхає його якщо не до уніфікації всіх рівнів (повторюю — це неможливо), то хоча б до усвідомлення їх причин, витоків і загального місця в системі наук» [316, 309]. Але навіщо тоді це „усвідомлення”, якщо споживачі науки про літературу все приймають, якщо головне, щоб кожен зміг знайти своє. Та й як можна поєднати це з настановою на науковість, яка передбачає вихід на „об’єктивні знання”, адже „об’єктивність” в традиційному сциєнтичному розумінні передбачає те, що з цими знаннями не просто можуть, а неминуче повинні рахуватися, як це і є в природничих і точних науках. І якщо цього не відбувається, то ні про яку настанову на науковість не може бути і мови, навіть якщо вона стосується ускладненої, тобто пов’язаної з іншими чинниками, діяльності.

лаштованої на побудову стійких єдностей значень,> та взявши за вихідну точку життєвий досвід, насправді... ніколи не узгоджувалося з картезіанським поняттям науки, що його він дотримувався. Хоч як Дільтей акцентував споглядання в ролі тенденції життя й властиве йому „тяжіння до сталого”, але об’єктивність науки, що її він розумів як об’єктивність результатів, походила з інших джерел. Тому Дільтей не зміг подолати таку постановку питання, яку сам обрав і сам звів до того, щоб гносеологічно виправдати методологічну своєрідність „наук про дух” і тим самим поставити їх нарівні з природничими науками” [див. про це: 118, 16–17, 241, 212, 224–225].

Звідси цілком зрозуміло, що новий розгляд методології літературознавства, як і питання про методологію конкретної науки загалом, можливий лише в антисциєнтичному плані, де особливості конкретної науки і відповідно її методології будуть виводитися з їх ідентифікації за принципом приналежності не до природничо центрованої науки взагалі, а до певної автономної групи наук, у випадку з літературознавством — до *гуманітарних наук*¹¹⁷, і саме цим будуть задаватися параметри, в межах яких можна буде ефективно перегрупувати і ті традиційні методологічні питання, які безпосередньо пов’язані зі специфікою об’єкта, предмета, матеріалу, способів, форм і видів гносеологічного процесу в конкретній науці, в випадку науки про літературу — зі специфікою художньої літератури як мистецтва слова і компетентних літературознавчих способів діяльності з нею.

Такий підхід видається мені продуктивним ще й тому, що дозволяє органічно поєднати досвід загальнометодологічних досліджень Московського Методологічного Гуртка з доробком філософської герменевтики, зокрема Г.-Г. Гадамера, який теж здебільшого є суто загальнометодологічним, хоча первісно звернений до принципово іншої, ніж це було у російських методологів, галузі — до творів мистецтва. Адже позиція німецького філософа є теж антисциєнтичною:

¹¹⁷ Як відомо, «вимога історизму є лише особливе вираження факту залежності між логічними засобами науки і типом об’єктивного змісту, що виявляється за їх допомогою, і залежності одних логічних засобів від інших. Методологічно ця вимога означає..., що не можна досліджувати „мислення взагалі”» [502, 39]. За аналогією до цього можна допустити, що та ж сама історична вимога в аналізі сучасної соціокультурної ситуації вимагає говорити не про одне якесь „наукове мислення взагалі”, а про різні самостійні типи наукового мислення, зокрема „природничо-наукове мислення”, „гуманітарне мислення”, здатні до того ж до діалогічного співіснування, тісної взаємодії і співпраці.

через критику естетичної свідомості він прагнув утвердити розуміння унікальності того досвіду істини, що втілюється у творах мистецтва, намагався захистити цей досвід від первісно сциєнтично зорієнтованої естетичної теорії, яка звужена усталеним у традиційній науці поняттям істини¹¹⁸.

Якщо ж врахувати, що одне з чільних місць в гадамерівській філософській герменевтиці займають такі поняття, як „буття”, „життя”, „пам’ять”, „слово”, „мова”, „світ”, „гра”, „свобода”, „подія”, „герменевтичний феномен” (що „первісно містить у собі розмову і структуру запитання-відповіді” [118, 343]) й ін., то стане очевидною можливість і необхідність розгляду не тільки, скажімо, студій В. Дільтея, Е. Гуссерля чи М. Гайдеггера, які чільно присутні вже в самій гадамерівській аналітиці, але й праць О. Потебні, М. Бахтіна, М. Мамардашвілі і Ю. Лотмана. Саме на такому шляху, з моєї точки зору, можна визначити і систематизувати сукупність основних методологічних застережень і приписів, які здатні в сьогоdnішній ситуації Постмодерну стати надійним загальним підґрунтям для розгортання в науці про літературу актуальної культуротворчої науково-дослідної роботи.

Безумовно, проблемне коло обговорення методологічного стану українського літературознавства (як і науки про літературу загалом) не зводиться лише до вищеназваних тем, воно значно ширше і, гадаю, його формування ще не завершене. Проте є одне питання, яке не оминає ніхто, коли звертається до суджень щодо методології літературознавства. Це питання стосується сфери вузького тлумачення методології як учення про метод, а краще сказати — питання про методний арсенал науки, вирішення якого аж ніяк не вичерпується скажімо, таким (хоча і цілком слушним завдяки своєму демократич-

¹¹⁸ До такого поєднання цілком справедливо звернутися хоча б тому, що обидва варіанти загального методологічного мислення — східноєвропейський і західноєвропейський — спонукаються єдиним переконанням у непродуктивності і загрозливості того розриву між різними науками, групами наук й іншими формами діяльності, який відбувся за сциєнтичної доби. З цього приводу Г. П. Щедровицький ще 1966 року чітко зазначив: „...За останні 30 років між гуманітарними і суспільними науками, з одного боку, і між технічними і природничими науками — з іншого, виник великий розрив. Взаємозв’язок, який обов’язково повинен існувати між цими двома групами наук і без якого розвиток жодної з них неможливий, — цей взаємозв’язок був порушений.” [517, 242, 243]. Ліквідувати цей розрив і цим дійти до діалогічної ситуації життєзберігаючого порозуміння — це головне завдання методологічної роботи у всіх її формах, на всіх її рівнях і у всіх конкретних діяльнісних сферах.

ному чи плюралістичному¹¹⁹ спрямуванню) зауваженням американського вченого Д. Даттона: „...Нехай ніхто не проголошує, що його метод є єдино правильним в отриманні істинної оцінки художнього твору, в той час як інші плодять помилки” [538, 241]¹²⁰.

Саме у розгляді цього питання стосовно українського літературознавства можна ефективно залучити історичний досвід науки про літературу, що вже само по собі не тільки зніме багато непорозумінь чи анахронізмів, які не так вже і рідко можна зустріти й сьогодні, але й дозволить обмірковувати питання про методологічний стан українського літературознавства в межах ще одного конкретного аспекту, який дозволяє розглянути літературознавчу методологію у контексті новітніх тенденцій і змін розвитку науки і методології як такої за постсцієнтичної доби в умовах соціокультурної ситуації Постмодерну.

Коли літературознавство, натхненне розвою власної діяльності в академічних формах, який воно пережило у другій половині XIX століття, продовжувало на початку XX століття активно репрезентувати себе через історико-літературну галузь як власне наука у системі наук, В. М. Перетц, спираючись на „Новий Органон” англійського філософа XVII століття, засновника методології досвідної науки Френсиса Бекона, чітко зазначав, що „найважливішим моментом є момент методологічний, коли створюються методи науки, що народжується”, бо „знаходження для даної науки відповідного їй методу вже є запорукою її успіху. Звідси — важливість вивчення тих прийомів, якими користувалися наші попередники і які застосовують сучасники” [362, 95]. Саме у цій проблемно-тематичній і концептуальній площині видатний учений наполегливо нагадував такі ключові, з його точки зору, методологічні положення наукової діяльності, як: 1) „кожен висновок є настільки прийнятним, наскільки є прийнятними його засади” [362, 94]; 2) „для того, щоб що-небудь зробити, треба знати як це зробити з найменшою затратою сил і здібностей”; 3) через те що різні сфери знань мають свій оригінальний матері-

¹¹⁹ „...Сучасний плюралізм, — пише Б. Гройс, — означає, що жодна позиція в кінцевому результаті не може зайняти привілейованого положення порівняно з іншою позицією” [163, 17].

¹²⁰ У сучасному формулюванні цей висновок має такий вигляд: „Жоден з підходів не є універсальним, та жоден з них не є марним” [589, 130].

ал'¹²¹, треба відкинути думку про якийсь „універсальний метод”; 4) аналізувати старі і сучасні методи треба враховуючи цілі „пізнання наукової істини” [362, 94]¹²²; 5) „не можна ставити перед усіма літературними студіями одну мету, одне певне завдання” [362, 91]¹²³.

Разом з тим здійснене в межах тенденції до антисциєнтизму відокремлення методології від власне науки і оформлення її в самостійну надпредметну і первісно спрямовану на практику галузь чи формування мислення і діяльності закономірно обумовлює суттєвий перерозподіл (а, значить, і часто переінтерпретацію) власне методологічної проблематики. Наслідком такого перерозподілу є хоча б те, що ціла низка проблем переходить зі сфери методології конкретних наук, в тому числі і літературознавства, у площину загальної методології, де в результаті рефлексивно-методологічного аналізу трансформується у систему найбільш загальних інтегративних регулятивних застережень і приписів і завдяки цьому знаходить своє вирішення¹²⁴, яке було важкодосяжним в межах методології конкретної науки,

¹²¹ „Те, що важливо історика, юристу, які також досліджують словесні пам'ятки, — поясне В. М. Перетц, — зовсім неважливо для історика літератури і навпаки” [362, 94].

¹²² Незважаючи на те, що формулювання думок В. М. Перетца закономірно несуть на собі відбиток сучасної йому сциєнтичної Модерної доби, все ж показово, що деякі положення його красномовно перегукуються з думками пізніших методологів, скажімо, того ж Г. П. Щедровицького (це стосується хоча б тези про зв'язок методу з цілями пізнавальної діяльності, ставлення до попереднього методологічного досвіду та й загального ставлення ученого першої половини ХХ ст. до власне методологічної проблематики в науковій сфері).

¹²³ Ці положення, сформульовані видатним українським і російським ученим як провідні для наукового студіювання літератури ще 1914 році, явно перегукуються з тим, на чому як на актуальному для сьогодишнього стану українського (і загалом східнослов'янського) літературознавства наголошують і сучасні теоретики літератури [див. зокрема: 182, 8–9].

¹²⁴ Так, вже розглянута на методологічних засадах діяльнісного підходу структура наукового предмета фактично знімає проблемність з питання про можливість єдиного провідного методу в літературознавстві чи можливість безпосереднього відкидання того арсеналу методів, який був накопичений у минулому. Прив'язка ж питання про метод (чи методи) дослідження до конкретних гносеологічних задач і об'єкта гносеологічної діяльності, які безпосередньо керують формуванням цілеспрямованого наукового предмета, дає конкретні критерії для визначення придатності того чи іншого методу як системи дослідних прийомів до реалізації певної наукової діяльності.

традиційно тісно пов'язаної з боротьбою певних теоретичних концепцій¹²⁵.

Що стосується специфічної гносеологічної сфери літературознавства, то тут охарактеризовані вище зміни у методологічній ситуації примушують зацентрувати увагу на наступному.

Якщо належно враховувати *постійне зростання літературно-художніх та суспільно-літературних явищ* (текстів, творчих особистостей, стилів, форм, типів читачів і т. і.) як органічного способу хронотопної (часопросторової) репрезентації у світі самого об'єкта науки про літературу, то доведеться звернути увагу на те, що неможливе не тільки буквальне (механічне) використання традиційних методів і прийомів аналізу літературних явищ, але й повна відмова від певних складових цих методів. Кожен з цих методів чи їх варіантів є історично і гносеологічно обмеженим, орієнтованим на певну онтологічну картину словесного мистецтва, цілепокладання і мотиви звернення до його вивчення, і тому обґрунтоване використання їх у сучасних дослідженнях можливе лише за умови їх певної вибірконості, корекції, перегрупування, інтегруючого поєднання¹²⁶.

Більше того, зміниться уявлення про сукупний літературознавчий підхід як такий, який виявиться не статичним, а структурно динамічним та ієрархічно влаштованим, причому ієрархічність ця знову ж таки буде динамічною і варіативною. Вибір конкретного методу чи створення специфічної методної модифікації, будь-яка можливість взаємозв'язку між різними методами, належне врахування і взаємодія між досягнутими завдяки їм гносеологічними результата-

¹²⁵ Саме цей тісний традиційний зв'язок і засвідчує О. С. Бушмін, коли проголошує примат теорії літератури в її співвідношенні з методологією літературознавства [див.: 101, 17].

¹²⁶ І тут доречно вказати на методологічне значення, яке для філології має її власна історія і відповідно для науки про літературу має така її структурна складова, як історія літературознавства. «Для філології, — читаємо у О. Дмитрієва, — власна історія є найважливішою і насуттєвішою частиною, фактором розвитку, а не просто окремим моментом, який можна винести за дужки при „предметній” роботі... звернення до історії літературознавства, яке стає невід'ємною частиною актуальної роботи філолога, покликане... застерегти від поспішної генералізації... будь-якого з методів, що використовуються, допомогти виробити більш скептичний і раціональний погляд на ціннісні підвалини і соціальну роль своєї діяльності, уникнути „жрецьких” зазіхань і культурного рессентименту останніх хранителів високої спадщини. ...Ця соціально-історична рефлексивність... виростає з потреби усвідомити місце гуманітарного знання у сучасному світі» [180, 234, 238].

ми знову ж таки залежить від наявності відповідних онтологічних картин власної літературознавчої діяльності та її об'єкта, а також від характеру цілепокладань, задач і проблем його дослідження.

Таким чином, будь-яка деконструкція одного з усталених методів означатиме в зоні нових цілепокладань конструювання іншого методу чи методної модифікації. Тобто абсолютної деконструкції у сфері формування способу дослідження (= методу) бути не може: те, що свого часу оформлялося як певний метод вивчення літератури, перетворюється в одну з обов'язкових передумов сучасної (історично компетентної) наукової інтерпретації літературно-художнього феномена¹²⁷, включається в новій іпостасі — одного зі складових принципів чи приписів — до новоутворюваної методної ієрархії. Такий підхід повністю впливає з логіки розгляду в загальній методології проблеми методу і специфіки історичної динаміки „методичних знань”, про які йшлося у вище.

Крім того, в розмові про методний арсенал літературознавства привертає до себе увагу і той факт, що в цьому арсеналі явно преважують методи практичного літературознавства. Так, у переліку методів дослідження літератури, запропонованому свого часу В. М. Перетцом¹²⁸, усі без винятку методи є способами практичного

¹²⁷ Наприклад, звернення до творчості новітнього письменника, тобто новітнього гносеологічного матеріалу, закономірно мусить пройти щонайменше історико-генетичний, історико-функціональний (на рівні літературно-критичного), структурно-семіотичний рівні, робота на яких і дасть можливість визначити базовий різнорівневний і різноаспектний фактологічний (більший за суто емпіричний) матеріал, необхідний для розгортання подальших літературознавчих досліджень. Те ж саме можна сказати і стосовно компаративістики, яка сьогодні продовжує активно розвиватися як самостійна галузь літературознавства, але разом з тим входить і в якості одного з провідних принципів в структуру методологічної організації сучасного історико-літературного дослідження.

До такого висновку спонукають зокрема внутрішні тенденції еволюції порівняльного літературознавства. „Компаративний принцип передбачає сьогодні перш за все не встановлення одиничних зв'язків, а зіставлення контекстів. Занадто довго компаративістика була наукою про численні окремо взяті факти, збиранням яких займалися ніби про запас... певно, прийшов час і для осмислення <цих фактів>. ...останні міжнародні з'їзди самих компаративістів пройшли під знаком... вимог — теорії. І навіть більше того — компаративістської поетики, як назвав свою книгу відомий американський літературознавець Ерл Майнер <див.: 554>. Якщо поетика, то предметом зіставлення й усвідомлення, нарешті, повинно стати національно особливе художнє мислення” [482, 19–20].

¹²⁸ В. М. Перетц класифікував усі методи вивчення літератури як словесного мистецтва на дві групи: 1) суб'єктивні методи (завжди орієнтуються на готову засаду чи

аналізу літературно-художніх явищ. І це цілком закономірно, адже, як вже відзначалося, літературознавство репрезентувало себе у другій половині XIX століття власне як науку у системі наук саме через історію літератури.

Рішучі зміни у цьому відношенні відбулися в центральній- і східно-європейському літературознавстві, починаючи з середини 1910-х років, коли наука про літературу почала активно займатися проблемами власне теорії літератури¹²⁹. Так, вагоме підґрунтя, пов'язане з постановкою власне теоретико-літературних проблем, мають такі напрями у сфері розвитку літературознавчої думки XX століття, як російська „формальна школа” і Празький лінгвістичний гурток (Ю. М. Тинянов, Б. М. Ейхенбаум, В. Б. Шкловський, Р. Якобсон, В. Я. Пропп, Я. Мукаржовський й ін.), комплексно-інтегративний напрям „кола Бахтіна”¹³⁰ (М. М. Бахтін, В. М. Волошинов,

критерій оцінки), куди відніс метод естетичної критики, етичний метод, публіцистичний метод; 2) об'єктивні методи (виходять з особливостей предметного матеріалу вивчення), куди належать історичний метод, історико-політичний метод, історико-психологічний метод, комбінований культурно-історичний метод, етнопсихологічний метод, порівняльно-історичний метод, еволюційний метод, еволюційно-етнографічний метод, філологічний метод (конкретну характеристику цих методів — [див: 362, 96–221, 329–341]). Сам В. М. Перетц був прихильником філологічного методу, який у його трактуванні наближається до майбутнього формального методу в російському літературознавстві, правда, за винятком тих власне теоретико-літературних проблем, які формальна школа студіювала. Учений зупинився на твердженні, що „історія літератури розглядає формальний бік пам'яток, його еволюцію, залишаючи вивчення змісту істориків культури” [362, 219, 221]. Класифікація В. М. Перетца потребує скрупульозного порівняння з пізнішими варіантами опису методного арсеналу науки про літературу, включаючи й новітні [див., наприклад: 88; 589; 204, 328–329], та це тема для самостійного розгляду.

¹²⁹ Недарма Галін Тіханов назвав свою статтю „Чому сучасна теорія літератури виникла в Центральній і Східній Європі?” [див.: 437], правда, тут же „проспівав” цій теорії літератури панахиду [див. про це: 244, 9–13].

¹³⁰ Я веду мову саме про „коло Бахтіна”, ідею якого запропонував свого часу С. С. Аверинцев [див.: 57, 259], а значить, відкидаю як нелегітимні далеко непоодинокі спроби отождолення М. М. Бахтіна з В. М. Волошиновим і П. М. Медведєвим або одноосібної централізації постаті М. М. Бахтіна і відповідно маргіналізації постатей В. М. Волошинова і П. М. Медведєва, що можна спостерігати навіть у досить авторитетних літературознавців, а не лише у масовій літературознавчій продукції. І справа не тільки в тому, що сьогодні абсолютно неможливо визначити чітко авторство тих чи інших положень у спільному руслі розгортання концептуальної думки стосовно мови і мовленнєвого твору. Варто прислухатися і до самого М. М. Бахтіна, який у одному з своїх листів до В. В. Кожінова, говорячи про свою монографію „Проблеми творчості Достоєвського”, а також книги своїх друзів В. М. Волошинова

П. М. Медведєв), феноменологічна теорія і критика (зокрема у виконанні Романа Інгардена), літературна герменевтика (у виконанні філософів М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера та П. Рікера), Констанська школа критики (чи школа рецептивної естетики — В. Ізер, Г. Р. Яусс)¹³¹, структурно-семіотичний напрям у західноєвропейському (К. Леві-Стросс, Р. Барт, У. Еко й ін.) і східноєвропейському варіантах (структурна поетика Ю. М. Лотмана), постструктуралізм та деконструктивізм (М. Фуко, Ж. Дерріда, П. де Ман) [див. про це: 416; 451]. Уже сам перелік показує, що, по-перше, в актуалізації теоретико-літературної проблематики брали участь напрями і школи як неопозитивістського, так і не- чи навіть антипозитивістського спрямування, а, по-друге, що тут переважають напрями, які не є суто літературознавчими, а розглядають спільний з літературознавством об'єктний матеріал з різних предметних точок зору і в площині різногалузевих цілепокладань і проблематики. Можливо, саме тому у ХХ столітті виникла тенденція, розглядати і репрезентувати теорію літератури як міждисциплінарну галузь, розвиток якої повинен базуватися на синтезі різних наукових дисциплін¹³².

Разом з тим концентрація теоретико-літературної проблематики у площині розгортання різних філософських чи філософсько-естетичних напрямів ХХ століття набуває принципово методологічного значення, отримує суто практичне спрямування, зосереджую-

„Марксизм і філософія мови” та П. М. Медведєва „Формальний метод”, писав: „Мушу зазначити, що наявність спільної концепції й контакту в роботі не знижує самостійності та оригінальності кожної з цих книг” [367, 145]. У цьому відношенні мають рацію Ю. Медведєв та Д. Медведєва, коли пропонують, спинаючись на теорію Л. Флека, розглядати М. М. Бахтіна, В. М. Волошинова та П. М. Медведєва саме як „розумовий колектив” — „спільноту людей, які взаємно обмінюються ідеями або підтримують інтелектуальну взаємодію”, — розглядаючи його як одиницю розвитку конкретної сфери мислення, певного рівня знання і культури, де вдалося досягти, за словами Коллінза, „нового рівня рефлексивної витонченості” [див. про це: 329, 204].

¹³¹ До речі, діяльність школи рецептивної естетики можна порівняти з розгортанням у радянському літературознавстві історико-функціонального вивчення літератури [див., наприклад: 395; 283; 111]. Проте варто зазначити, що певні спільності тут зовсім не означають отождолення. Історико-функціональне вивчення літератури у тих засадах, як їх викладали Н. В. Осьмаков та М. Б. Храпченко [див.: 356; 467], споріднене школі рецептивної естетики лише у локальній проблематиці і є явищем значно вужчим.

¹³² Така тенденція до синтезу спостерігається, скажімо, у літературознавчому структуралізмі [див., наприклад: 594], в „колі Бахтіна”, у представника Йельської школи деконструктивізму американського літературознавця П. де Мана [див.: 315].

чись на питанні про теоретичні засади і засоби рефлексивного аналізу літературної практики й історико-літературного досвіду, стосується спеціальної методології практичних літературознавчих дисциплін і перш за все історії літератури і літературної критики. Саме у цьому розумінні, як на мене, демонструють свою слухність думки С. Д. Павличко щодо необхідності „теоретичного оздоровлення” українського літературознавства, під яким розуміється не миттєве його звільнення від усіх проблем, а діяльність, у процесі якої повинні реалізуватися „поширення теоретичних можливостей нашої науки, її багатоголосне теоретичне звучання, її внутрішня, як сказав би Бахтін, діалогічність” [див.: 357, 487].

При цьому всілякої підтримки заслуговує і присутній у цитованій роботі С. Д. Павличко дух методологічної толерантності, поєднаної зі здоровим критицизмом, без якого, за її словами, „неможлива жодна теорія”¹³³ (і додаю — жодна методологія). І загалом у цій роботі С. Д. Павличко явно проглядається її власне методологічне спрямування, бо коли дослідниця опікується станом теоретичного підґрунтя українського літературознавства, то фактично йдеться про його *методологічний* стан (сфера засобів, процедур, інструментарію літературознавчої роботи)¹³⁴.

¹³³ Це стосується, скажімо, ставлення С. Д. Павличко як до радянського літературознавства, так і до західних теорій. Стосовно першого дослідниця пише, що „донедавна українське радянське літературознавство мало нібито спиратися на ідеї марксизму з його соціальним релятивізмом, хоча насправді цього не відбулося” [357, 486]. А говорячи про психоаналіз у сфері науки про літературу, цитує „знаменитий вислів” австро-англійського економіста і філософа ХХ ст. Ф. А. фон Гаєка про те, що „наші нащадки назвуть нашу епоху часом забобонів, пов’язаних головним чином з іменами Карла Маркса і Зигмунда Фрейда” [357, 487]. І стосовно феміністичної критики, яку С. Д. Павличко вважає „найбільш перспективною течією серед тих, що аналізують зміст”, читаємо: „...не будемо забувати про її межі, за якими закінчуються продуктивні ідеї й залишаються банальні і вторинні політично забарвлені лозунги” [357, 488]. Єдине з чим, як на мене, не можна погодитися з С. Д. Павличко, це з її однозначно негативною оцінкою літератури соціалістичного реалізму, якій, на її думку, місце виключно „в історичному, а може, навіть в психіатричному музеї” [357, 484]. Гадаю, що значно ґносеологічно продуктивнішою є позиція А. Синявського, викладена ним ще 1957 року у статті „Что такое социалистический реализм” [436].

¹³⁴ С. Д. Павличко пише: «Бракує добрих історій, добрих біографій, описових, ґрунтовних, так званих „не теоретичних” досліджень окремих періодів. Але останні не з’являться, якщо не з’являться нові теоретичні (читай: методологічні — І. К.) підходи, інструменти досліджень, не виробиться новий понятійний апарат. Можлива

У цьому відношенні коли С. Д. Павличко закликає „переглянути історію літератури й літературну історію”¹³⁵ на основі... *певної* філософії” [357, 486; курсив мій. — *І. К.*], то це зовсім не означає, що „певна філософія” має стати єдиною чинною методологією літературознавства загалом¹³⁶, а означає лише те, що вироблені певними філософськими напрямками чи школами ХХ століття світоглядні ідеї і способи аналізу літературних явищ (загалом — коди, як сказав би структураліст), повинні бути застосовані на новому матеріалі української літератури, причому не для того, щоб отримати додаткове підтвердження своєї чинності, а для того, щоб відкрити в самому цьому матеріалі нові інтерпретаційні пласти („ще не відкрити українську літературу”, у формулюванні С. Д. Павличко [357, 488]¹³⁷) і цим репрезентувати його, та й себе (через створені власні літературознавчі тексти), як реальних і повноправних (а не риторичних чи формальних) учасників світового культурного діалогу.

Таким чином, актуальне на сьогодні для українських літературознавців питання: „Чи потребує гуманітаристика в Україні нової методології з так званого Заходу?” (а саме цим питанням не випадково і симптоматично почала свою статтю „Методологічний тиск” Т. І. Гундорова [див.: 170, 14]), — отримує значно ширше змістовне наповнення і тому вимагає переведення у інший регістр формулювання: гуманітаристика в Україні вимагає постійної власної роботи для забезпечення належної з точки зору наявної сьогодні соціокультурної ситуації Постмодерну методологічної культури своєї діяльності і саме з огляду на це потребує постійної поінформованості й система-

нетеоретичність літературознавчого твору — міф» [357, 485; курсив мій. — *І. К.*]. Показовою є також і сама назва даної роботи С. Д. Павличко.

¹³⁵ Вживання С. Д. Павличко диференційованих термінів „літературна історія” та „історія літератури” примушує згадати В. М. Перетца, який ще на початку ХХ ст. теж розрізняв *літературну історію* (Litteraturgeschichte, histoire littéraire), яка „охоплює все написане даною мовою, містить відомості про авторів і пам’ятки”, та *історію літератури* (Geschichte der Litteratur, histoire de la littérature), тобто „внутрішню історію літератури” [див.: 362, 91].

¹³⁶ Невипадково С. Д. Павличко цілком свідомо не береться відповідати на питання: „Якою має бути ця філософія”, добре бачачи, що „стан справ у сучасній філософії... характеризує криза” [357, 486]. Крім того, авторка цитованої праці добре розуміє і те, що „всі філософії... мають вразливі сторони” [357, 487].

¹³⁷ „Ми, звичайно, не знайдемо в ній <українській літературі> нових творів, але, відкинувши пафос, риторику й іконопоклонство, проаналізуємо її мову, її внутрішню логіку, діалектику боротьби в ній різних ліній і традицій” [357, 488].

тичної власної адаптаційної аналітики методологій, які активно функціонують у літературознавстві різних культурних зон світу¹³⁸.

Основні методологічні принципи наукового дослідження літератури: спроба систематизації і сучасної інтерпретації

Отже, методологія — це багаторівнева та ієрархічно влаштована система основних, наскрізних, регулятивних приписів і застережень, на підставі яких здійснюється певна гносеологічна діяльність і які виступають ключовими векторними орієнтирами, що не дозволяють науковій діяльності виходити за природні межі власної компетенції, тобто зберігають її самототожність. Саме за таких умов може народитися знання про щось конкретне, предметне знання, яке має свою межу і тому є дійсним знанням. Оволодіння ним не руйнує, а стимулює, зміцнює інтелектуальну і пізнавальну роботу людини.

Методологія забезпечує науковому знанню внутрішню єдність, упорядкованість, обґрунтованість і проблемність, а науковій діяльності — можливість поєднання і кооперації з іншими видами діяльностей.

Виходячи з цього, під власне літературознавчою методологією доцільно розуміти систему основних регулятивних приписів і застережень (фундаментальних ідей), які окреслюють перспективний полівекторний горизонт сучасного розгляду словесно-художніх явищ і літературного процесу. Виступаючи в науці про літературу агентом (провідником) більш широкої багатошарової специфічної методологічної сфери діяльності, літературознавча методологія разом з тим найбільш тісно пов'язана з базовими уявленнями про специфіку об'єкта, предмета літературознавства і системою його теоретико-методологічних представлень.

У цьому відношенні втрачає свою чинність позиція, для якої „не так важливо, чи будемо ми мислити собі методологію <науки про літературу як відносно самостійний... розділ літературознавства, чи будемо вважати її лише внутрішньою складовою частиною теорії літератури”[див.: 101, 17], а також позиція, що розглядає питання про взаємовідношення між методологією та теорією у площині підпорядкованості (пріоритетності чи примату): „Теорія звернена власне

¹³⁸ Основний матеріал даного пункту представлений у моїй статті: [235].

до літератури, методологія — до науки про літературу. У співвідношенні цих понять примат належить теорії, бо вона, являючись, з одного боку, окремим відгалуженням філософсько-естетичного вчення про мистецтво, а з іншого — узагальненням усього досвіду історичного розвитку літератури, розкриває природу досліджуваного предмета, яка обумовлює собою методи літературознавчої студії” [101, 17].

Спростувати таку позицію можна знову ж таки на засадах діяльнісного підходу, зокрема зваживши на такі міркування. Будова і функціонування теоретичних знань, як відомо, складні і суперечливі. Організувати наукову теорію — це те ж саме, що побудувати науковий предмет, і саме це останнє і є функцією організованої наукової теорії. Так само відомо, що теоретичні знання (як загалом і система філософських чи наукових знань) входять як важливий фактор у сферу діяльнісного механізму цілеутворення [див. про це: 508, 463; 511, 634 й ін.].

Але перед тим, як здійснювати власне теоретичну роботу, важливо провести попередню власне методологічну роботу — виробити певні вихідні настанови, які не можна добути з об’єкта і тим паче з відомого емпіричного матеріалу, а значить, у цій роботі неможливо керуватися успадкованим від сциєнтичної доби способом, тобто, починаючи з визначення теоретичних принципів, постулатів чи аксіом, потім виводячи з них наслідки, щоб в результаті дати зображення якогось об’єкта чи якоїсь дійсності [див.: 500, 364]. Такі вихідні настанови повинні відповідати актуальним теоретичним і практичним завданням і загалом тому, що *ще тільки передбачається зробити*, наприклад, створити наукову теорію [див.: 498, 354].

Звідси суто методологічна робота передує власне теоретичній роботі, так само як план-карта дослідження передує самому дослідженню, дозволяючи організувати останнє у певному напрямі, підпорядкувати дослідження узгодженому рухові до єдиної мети (про план-карту як ефективний методологічний засіб зокрема у сфері власне теоретичної роботи — [див.: 511; 523, 320, 321].

Єдине, що тут залишається додати, так це те, що відношення між власне теорією і методологією не є лінійними і моновекторними. Завдяки цьому теорія за певних умов починає виконувати методологічні функції, стаючи одним із регулятивних чинників науково-дослідної роботи.

Загалом можна говорити про наступні базові проблемно-тематичні полюси методології літературознавства: перший визначається приналежністю науки про літературу саме до гуманітарних наук, другий — з її ідентифікацією як науково-гносеологічної діяльності, третій — пов'язаний з сукупністю принципів методології концепції теорії літератури.

Методологічні характеристики літературознавства
як гуманітарної науки

Проблема самовизначення літературознавства належить до суто методологічних проблем, вирішення яких можливе лише у суміжній сфері взаємодії літературознавства з компетентними зонами сучасної філософії та методології гуманітарних наук. Тому правильно артикулювати цю проблему означає точно визначити адекватну її змістовно-генетичній сутності площину розгляду. І такою площиною, яка за багатьма параметрами і складовими типологічно суголосна досвідові власне методологічних студій Г. П. Щедровицького, є площина філософської герменевтики у тому вигляді, як вона репрезентувала себе в роботах Г.-Г. Гадамера. Причому в даному разі на перше місце вийде не загальне значення герменевтики як універсального аспекту філософії, на чому свідомо наполягав Гадамер [118, 439], а те, що роль філософської герменевтики саме як того базису для гуманітарних наук, який остаточно звільнює їх від рецидивів сциєнтичної парадигми з її немінучими позитивістськими орієнтирами.

Визнання приналежності науки про літературу до гуманітарних наук означає те, що її власні внутрішні методологічні засади повинні формуватися у відповідності до основних параметрів сучасної гуманітарної сфери як такої і відповідно до категорій, які дозволяють ці параметри найкраще описати. У центрі такого категоріального ряду, згідно з Г.-Г. Гадамером, знаходиться поняття „дієво-історична свідомість”. Усі решта понять (освіта, досвід, мова, слово, розуміння, естетичне переживання й ін.) відбивають ієрархію і структурні рівні дієво-історичної свідомості. Тому, орієнтуючись на інтегруючу роль останньої, можна належним чином диференційовано описати генеральну специфіку гуманітарних наук у тих рисах, які присутні в будь-якому конкретному різновиді даного роду пізнавальної роботи.

Цей опис включає в себе такі проблемно-тематичні площини розгляду:

1. *Площина базових чинників специфіки гуманітарної пізнавальної діяльності, які інтегрує та сконцентровує категорія дієво-історичної свідомості.* Сюди належать:

— історична рухливість людського буття, яке через не-прив'язаність тільки до якогось одного місця унеможливорює існування дійсно замкненого горизонту: „небокрай минулого, яким живе всяке людське існування, постійно присутній в якості передання, завжди перебуває в стані руху...”; при цьому всі історичні горизонти, включаючи сучасний світ, „разом узяті складають один великий, внутрішньо рухомий горизонт”, „один обрій”, який обіймає все те, що містить у собі історична свідомість”, яким „завжди живе людське життя і який визначає його як різновид і передання”; „не існує жоден горизонт сучасного в собі, достоту як не існують і історичні горизонти, що їх би годилося здобувати. ...розуміння завжди є процесом злиття цих ніби для себе суцільних горизонтів”; здійснення такого злиття власного горизонту історичної свідомості з горизонтом передання формулюється Гадамером як „завдання дієво-історичної свідомості” [див.: 118, 283, 284, 285, 348];

— крім злиття двох горизонтів, спосіб реалізації дієво-історичної свідомості може бути адекватно описаний через категорію „освіти” (*Bildung*¹³⁹), яка, позначаючи тип свідомості, утворює базу для з'ясування специфіки гуманітарних наук [див.: 118, 317]¹⁴⁰; підсумок „освіти”, яка визначає здебільшого наслідок процесу становлення, а не сам цей процес, „впливає з внутрішнього процесу формування-освіти й тому перебуває у стані продовження й розвитку”; на відміну від культивування здібностей як розвитку чогось уже даного, у про-

¹³⁹ «Найімовірніше, — читаємо у Гадамера, — що виникнення слова *Bildung* у значенні „освіта” пробуджує давні містичні традиції, згідно з якими людина носить, плекає в душі образ Бога, за чією подобою її створено». Це слово утворено від кореня *Bild* („образ”), який „охоплює водночас і *Nachbild* („відбиток”, „відображення”), і *Vorbild* („зразок”))» [118, 18, 20].

¹⁴⁰ Гуманітарні науки — це „істинні повноважні представники гуманізму”, людяності, поняття якого було наповнене новим змістом за доби німецької класики. Гердер, перевершивши перфекціонізм Просвітництва новим ідеалом „освіти, щоб стати людиною” („зростання до гуманності”), підготував тим самим ґрунт і стихію, де в XIX сторіччі змогли розвинути і жити гуманітарні науки. Тепер слово *Bildung* як „освіта” найтісніше „пов'язане з поняттям культури й означає специфічно людський спосіб *розбудовувати* природні дані й можливості індивіда” [118, 270, 18, 20].

цесі освіти, навпаки, „те, на чому і завдяки чому хтось отримує освіту, має бути засвоєне цілком і повністю. У цьому розумінні до освіти входить усе, до чого вона причетна”, в освіті „ніщо не зникає і все збігається” і як поняття вона є «справжнім історичним поняттям, й саме про цей історичний характер „зберігання” треба вести мову, аби збагнути саму суть гуманітарних наук” [див.: 118, 20]; спираючись на Гегеля¹⁴¹, Гадамер стверджує, що „умови існування гуманітарних наук криються в освіті”, з ідеєю якої якнайтісніше пов’язане „буття духу”¹⁴²; саме в розумінні ідеї освіти як стану зрілості, а не як останньої фази розвитку, гуманітарні науки „й припускають, що наукова свідомість стає вже освіченою і саме завдяки цьому вона володіє незрівнянним тактом, ... який підтримує формування судження в гуманітарних науках та їхній спосіб пізнання”; треба мати чуття „і для естетичного”¹⁴³, й історичного¹⁴⁴, чи освічувати це почуття, аби бути в змозі покласти на свій такт у гуманітарних працях”; і все це через своє базування в освіті виявляється „не питанням досвіду, а питанням буття, яке пройшло становлення”, коли сприйнятливість вже підготовлена до інакшості твору мистецтва або минулого [див.: 118, 23]¹⁴⁵; звідси освіта має глибинно діалогічну і буттєву (в тому числі і в фроммівському розумінні буттєвого модусу існування) сутність, маючи своєю прикметною ознакою „відкритість усьому інакшому, іншим, узагальненим точкам зору... В освіті закладено зага-

¹⁴¹ На відміну від Канта, який ще не використовує слова *Bildung* саме в значенні „освіти”, Гегель «вже веде мову про *Sichbilden* („самоосвіту”) й *Bildung* („освіту”), коли ставить те саме, що Кант, питання зобов’язань стосовно самого себе, а Вільгельм Гумбольдт ... уже цілковито сприймає всю різницю між словами „культура” й „освіта”, коли „освіта” вже не рівнозначна культурі як розвитку здібностей і талантів [див.: 118, 20].

¹⁴² Людина, пояснює Гадамер цю тезу, потребує освіти тому, що „не буває від природи тим, чим мала б бути. ... Для людини характерно поривати з безпосереднім і природним; цього вимагає від неї духовна, розумна сторона її натури”. Освіта як піднесення до загальності „є завданням людини” [див.: 118, 21].

¹⁴³ Під естетичним тут розуміється розрізнення прекрасного і потворного, доброї чи поганой якості.

¹⁴⁴ Історичне тут — це здатність до знання того, що можливе і що неможливе для конкретної епохи.

¹⁴⁵ Вказаний такт не вичерпується в гуманітарних науках „чуттєвим і неусвідомлюваним характером”, а є способом пізнання і способом буття. „Те, що Гельмгольд називає тактом, а саме мистецьке відчуття, стихію освіти, всередині якої забезпечується особливо вільна рухомість духу, містить у собі освіту, являючи собою і її естетичну й історичну функцію” [див.: 118, 25, 23].

льне відчуття міри й відстані відносно неї самої, й через неї — піднесення над собою до всезагального”, коли і загальні точки зору набувають значення можливих точок зору, а загальне чуття, яке несе у собі освічена свідомість, діє у всіх напрямках, не обмежуючись якоюсь окремою сферою і несучи у собі „відлуння широких історичних зв’язків” [118, 25–26]; нарешті, саме осмислення поняття освіти та його історії виявляється тим засобом, який тільки і дозволяє посправжньому подолати ту штучно створену вузькість, яку проблема філософського підходу до гуманітарних наук одержала від учень XIX століття про метод; адже сучасне (= звичне, сциєнтичне) поняття науки й підпорядковане йому поняття методу у питанні про гуманітарні науки вже не є достатнім, тому що саме гуманістична традиція (традиційне поняття освіти), а не методичні ідеї, дозволяють певніше збагнути те, що робить гуманітарні науки власне науками; вчення XVII століття про метод, застосоване до гуманітарної сфери (історичної істини), виливається в методіку, для якої „оцінка події у всій її істинності вимагає уваги до обставин, які цю подію супроводжують (*circonstances*)” — методіку, послідовне застосування якої як єдиного критерію визначення істини в гуманітарних науках взагалі дорівнює їхньому самознищенню” [див.: 118, 26–27]¹⁴⁶;

— „дієво-історична свідомість не дорівнює дослідженням історії впливів¹⁴⁷, що їх справляв певний твір”, а „швидше є свідомістю самого твору й тому сама утворює певну дію”; будучи закладеною в самій дії, дієво-історична свідомість „саме як свідомість набула, по

¹⁴⁶ Пор. критику Р. Бартом лансонівського методу у французькій університетській критиці, згідно з яким літературознавче дослідження свідомо обмежується точним визначенням біографічних і літературних фактів, дослідженням „обставин” і „джерел” творчості, коли твір, що підлягає розгляду, зіставляється „з чимось *іншим*, яке знаходиться *за* літературою” на підставі принципу аналогії і т. і. [69, 264–265, 262, 263].

¹⁴⁷ Коли Гадамер говорить про „історію впливу”, він має на увазі покликаність герменевтики „виявляти дійсність історії в самому розумінні”: „Коли ми, стоячи на тій історичній дистанції, що обумовлює для нас герменевтичну ситуацію загалом, прагнемо зрозуміти певне історичне явище, ми завжди й одразу опиняємося під впливом історії впливів. Вона наперед визначає те, що видається нам сумнівним, і тому перетворюється на предмет вивчення, однак, сприймаючи безпосереднє явище як цілковиту істину, що існує насправді, навіть більше: ми забуваємо повністю істину цього явища як цілого. ...Йдеться... не про те, щоб розробити історію впливів у вигляді самостійної дисципліни, що була б допоміжною для гуманітарних наук; ...тут потрібно інше: навчитися краще розуміти самих себе й усвідомлювати, що у всякому розумінні... відображається дія... історії впливів” [118, 279, 280].

суті, можливості піднятися над тим, свідомості чого вона є”; властива будь-якій свідомості структура рефлексійності у випадку з дієво-історичною свідомістю характеризується обмеженням рефлексії, що дозволяє належним чином враховувати „безпосередність і високу гідність твору” [див.: 118, 317, 318, 319];

— дієво-історична свідомість має структуру досвіду і саме поняття досвіду, за Гадамером, характеризує дієво-історичну свідомість¹⁴⁸; більше того, „відкритість назустріч переданню”, якої набуває дієво-історична свідомість, робить її як таку, що має свою відповідність у досвіді „Ти”, репрезентантом чи носієм вищого типу герменевтичного досвіду; адже „той, хто взагалі дозволяє сказати собі що-небудь, принципово відкритий”; „відкритість на зустріч іншому містить у собі визнання того, що я маю враховувати щось у собі самому, навіть коли б не було нікого, хто б вимагав від мене рухатися з оцим чимось. Тут і закладено відповідність герменевтичному досвідові. Я мушу визнати історичне передання в його претензії на те, щоб бути почутим, і визнати його не в розумінні простого визнання іншості минулого, а в тому що воно дійсно має що сказати мені”; дієво-історична свідомість, на протигагу історичній свідомості з її ставкою на історичний метод¹⁴⁹, дозволяє „переданню перетворити-

¹⁴⁸ Герменевтичний досвід, пише Г.-Г. Гадамер, „має справу з *переданням*”, яке „і має бути випробуване через такий досвід”. При цьому те, що випробовується в переданні, постає як «ніби смислосміст, вільний від усякого зв’язку з носіями думок <оповідь є мовою, яка сама говорить з нами>, з „Я” або „Ти”». Але оскільки «передання також є дійсним партнером у комунікації, ...що з’єднаний з нами подібно до того, як „Я” поєднується з „Ти”», остільки «ставлення до „Ти” й зміст досвіду, що має тут місце, можуть прийти на допомогу аналізу герменевтичного досвіду» [118, 332].

¹⁴⁹ Історична свідомість з її позитивістською інерцією «насправді зовсім не постає відкритою; навпаки, коли вона читає власні тексти „історично”, вона вже наперед і принципово знівелювала передання, тому обсяги її власного знання вже не можуть підлягати сумніву чи вважатися проблематичними завдяки взаємодії з переданням» [118, 335]. Загалом історична свідомість відповідає другому типові досвіду „Ти”: вона добре знає „іншість іншого”, шукає в минулому „історично неповторного”, проте насправді „прагне стати ніби володарем минулого”, не злітаючи над власною зумовленістю. „Хто поклався на об’єктивність власних методів і заперечує власну ж історичну зумовленість, помиляється, вважаючи себе за вільного від передсудів; він зазнає на собі могутності передсудів, що панують над ним без усякого контролю з його боку, подібно до якоїсь *vis a tergo*. Хто не бажає усвідомити судження, що над ним панують, той не спроможний правильно зрозуміти те, що являється йому в світі подібних суджень”. Хто шляхом рефлексії виводить себе з двобічності „Я” і „Ти”, „той змінює їх, руйнуючи їхню моральну обов’язковість. *Достоту й той,*

ся на досвід для себе й залишитися відкритим назустріч тим претензіям на істину, з якими вона стикається в ньому. Герменевтична свідомість набуває завершеності не в методологічній самовпевненості, а в готовності до досвіду, подібній до тієї, яка відрізняє досвідчену людину від людини догматично упередженої” [118, 336]; у дієво-історичній свідомості завершується герменевтичний досвід з повним усвідомленням того, що це смислове завершення характеризується відкритістю принципової незакінченості¹⁵⁰; це не означає, що розуміння є безмірне, хоча б тому, що кожне розуміння і його можливе завершення вимірюється змістом самого передання, „яке одне тут слугує мірилом і набуває мови у розумінні”; у Гадамера йдеться лише про те, що історичність розуміння заснована на неможливості такої свідомості, «де передана нам „справа” явила б себе у світлі вічності. Кожне засвоєне передання буде історично іншим», і це означає, що кожне засвоєння постає як «досвід одного з „різновидів”, у яких являє себе сама справа» [118, 436, 437];

— „злиття горизонтів, яке відбувається в розумінні, здійснюється саме через мову” [118, 351]; інакше кажучи, спосіб здійснення дієво-історичної свідомості має мовну природу: мова, читаємо в Гадамера, — це середовище, де постають у своїй первісній співприналежності „Я” й світ; спекулятивне середовище мови виступає як певне

хто, рефлектуючи, виводить себе із зв'язку з переданням, руйнує історичний смисл цього передання. Історична свідомість, що прагне зрозуміти передання, не повинна покладатися на ті методико-критичні засоби, з якими вона підходить до своїх джерел”, а „повинна врахувати й власну історичність. Укорінення в переданні... не обмежує свободи пізнання, а навпаки... робить його можливим” [118, 334–335, 333].

¹⁵⁰ Це стосується і проблеми початку тлумачення, вирішення якої здійснюється лише на тлі усвідомлення того, що сутність герменевтичного досвіду визначається радикальною кінцевістю, завдяки якій тлумачення „взагалі не являє собою дійсного початку”, оскільки «герменевтичний досвід завжди передбачає, що текст, який підлягає розумінню, промовляє „всередину” певної ситуації, визначуваної переддумками того, хто розуміє». І це є умовою самої можливості розуміння, яка називається герменевтичною ситуацією. «Лише тому, що між тим, хто розуміє, і його текстом немає самоочевидної відповідності, ми завдяки цьому текстові можемо набути герменевтичного досвіду. Лише тому, що текст має бути перенесений із власної чужості до сфери вже засвоєного нами, взагалі є що сказати й тому, хто прагне до розуміння. Лише тому, що текст вимагає цього, справа взагалі доходить до витлумачення, причому лише так, як цього вимагає текст. „Тетичний” з вигляду початок є насправді відповіддю, й, подібно до всякої відповіді, смисл витлумачення визначається поставленим питанням. ...<Саме випереджаюча діалектику витлумачення діалектика питання і відповіді> й робить розуміння завершеним» [118, 336, 347].

кінцеве звершення¹⁵¹; у всіх випадках — бесіда, поезія, тлумачення — „спекулятивна”¹⁵² структура мови явила себе не як відображення незмінно-даного, а як здобування-на-мову¹⁵³, що в ньому являє вся цілісність смислу”, знаходить своє вираження „дія самої справи, що виявляється через мислення” і постає „рухом, що охоплює собою всіх, хто говорить”; дія самої справи, здобування-на-мову смислом указує „на основоположну побудову (*Grundverfassung*) всього того, на що взагалі може бути спрямоване розуміння. *Буття, яке може бути зрозумілим, є мовою*”; те ж, що може бути зрозумілим, є „таке, чим воно саме, з себе самого, являє себе розумінню”¹⁵⁴; „те, чим представляється <здобувається-на-мову> дещо, стосується його власного буття; у мові реалізується спекулятивна єдність: „тут розрізняється те, що є чимось, і те, чим воно представляє себе”; те, що здобувається-на-мову, є „чимось іншим, ніж саме вимовлене слово”, яке надає мови чомусь і „знімає” себе у сказаному, хоча одночасно набуває в слові свою визначеність; звідси буття твору мистецтва „не є буттям-у-собі, від якого відрізняється його від-творення чи випадковість його з’яви”, достоту так само й „те, що йде назустріч нашому пізнанню від передання чи як передання — історично- чи філологічно, — значення будь-якої події чи смисл будь-якого тексту не є

¹⁵¹ Див. також: мова як звершення мовлення, взаєморозуміння й розуміння: [118, 433].

¹⁵² Передвістям спекулятивного розуміння мови, „згідно з яким множинність розумового уперше виникає через єдність слова”, Гадамер вважає тлумачення Августином „Книги Буття”. У своїй догматичній інтерпретації біблійної розповіді про створення світу в коментарях до вказаної старозавітної книги Августин відзначає, що „світло було створене раніше, ніж виникли розрізнення між речами й були створені небесні тіла, які випромінюють світло. ...Лише тоді, коли Бог створив світло, він уперше починає *говорити*. Це мовлення Бога, яке прикликає й утворює світло, він тлумачить як духовне світло-виникнення (*Lichtwerdung*), завдяки чому стає можливим розрізнення оформлених речей” [див.: 118, 446].

¹⁵³ Здобуття-на-мову, за Гадамером, — це дійсний процес мовного звершення, як і жива розмова, з тою лише відмінністю, що у живій розмові „продуктивність мовного ставлення до світу набуває вторинного застосування до певного, уже опосередкованого мовою змісту” [118, 435].

¹⁵⁴ Перша й остання істина міркувань Гадамера, за його ж власним зізнанням, це те, за про те, що „буття є представленням себе-самого (*Sichdarstellen*), а кожне розуміння є звершенням” [118, 447]. До такого переконання, як і до викликаного критикою методологізму гуманітарних наук ідеї всеохопливої герменевтики, німецького філософа привів розгляд колишнього поняття краси, яке в метафізиці мало статус універсального поняття [див.: 118, 440–448].

усталеним у-собі-сущим предметом, що його треба лише виявити в якості такого” [118, 438, 439];

— актуальністю дієво-історичної свідомості, спосіб здійснення якої має мовний характер, є, з точки зору Гадамера, слово; мова, на шляхах якої не просто відображається будова буття, а „вперше формується і постійно змінюється порядок та структура самого нашого досвіду”, дає можливість віддати належне тій кінцевості історичного досвіду¹⁵⁵, яка утворює всезагальну основу герменевтичного феномена; „всяке слово виринає нібито з певного осередку й пов’язується з цілим, завдяки якому воно взагалі є словом. У всякому слові звучить уся мова, до якої воно належить, і набуває вияву цілісне світобачення, що лежить в його основі. Тому всяке слово дозволяє бути присутнім у ось цей момент його вимовлення також усьому неказанному, з яким воно співвідноситься, коли відповідає чи вказує”; мовний процес „вводить у гру цілісність смислу, хоча й не спрямований висловити його повністю. Людська мова кінцева таким чином, що в ній закладено нескінченність смислу, який підлягає розгортанню й витлумаченню. Тому й герменевтичний феномен може бути пояснений, лише виходячи з його кінцевої структури, конституційної основи (*Grundverfassung*) буття, що конститується на принципово мовному ґрунті” [див.: 118, 437, 421, 422, 423];

— присутня в структурі герменевтичного досвіду діалектика запитання і відповіді, яка відкриває „стосунки між розумінням і тим, що розуміється, як співвідношення, подібні до тих, що виникають під час бесіди” [118, 350–351]¹⁵⁶: ті, що розуміють, повинні самі зму-

¹⁵⁵ Мова є слідом кінцевості досвіду тому, що „постійно перебуває у розвитку й самовдосконаленні”, вона „кінцева тому, що вона є мовою”. Розгляд найважливіших поворотних пунктів історії європейської мовної думки дозволяє Гадамерові стверджувати, що „мовний процес відповідає кінцевості людського мислення набагато радикальніше, ніж уявляла це християнська думка з її ідеєю Слова. Наш досвід світу взагалі, й особливо наш власний герменевтичний досвід, розгортається з середовища мови. ...Лише середовище мови, співвіднесене з цілісністю сущого, опосередковує кінцево-історичну сутність людини з самою собою й усім світом” [118, 422].

¹⁵⁶ Тут йдеться про розмову / бесіду в буттєвому модусі, за словами Е. Фромма. Адже Гадамер пише: діалектика як мистецтво запитання „становить мистецтво ведення справжньої розмови”, що вимагає „насамперед, щоб співрозмовники справді чули один одного”; така розмова „неминуче має структуру запитання й відповіді”, коли вести бесіду означає „підкорятися проводу тієї справи, на яку націлені співбесідники”, для чого „треба не тільки грати на знеціненні аргументів співбесідника, а й спромогтися правильно зважити фактичну вагу чужої думки”; діалектика тут полягає саме в тому, що „співбесідник не шукає слабких сторін того, що гово-

сити текст говорити; однак заклик-до-відповіді „як запитування співвіднесений з тією відповіддю, очікування якої міститься в самому тексті”, і це очікування на відповідь „уже передбачає, що того, хто питає, зачепило передання, і він почув його заклик”, в чому і виражається „істина дієво-історичної свідомості” як історично досвідченої свідомості, яка завдяки відкиненню примари завершеної освіти, „розкрилася назустріч досвідові історії” [118, 351]; у понятті дієво-історичної свідомості підсумовується не тільки приналежність інтерпретатора до його тексту, але й тісний зв’язок між традицією та історією [див.: 118, 423].

2. *Площина проблеми методу в гуманітарних науках та особливості гуманітарного знання.* Гуманітарні науки не вимірюються „за масштабом поступального пізнання закономірностей. Пізнання суспільно-історичного світу не може піднятися до рівня науки шляхом застосування індуктивних методів природничих наук”, оскільки історичне — і ширше гуманітарне — пізнання „не ставить собі за мету подавати конкретне явище у вигляді випадку, що ілюструє загальне правило” [118, 14]. Ідеалом в гуманітарних науках „має бути розуміння самого явища в його одномоментній та історичній конкретності. При цьому задіяним може бути який завгодно обсяг загальних знань — мета ж бо полягає... в осягненні того, якими є ось ця людина, ось цей народ, ось ця держава та яке в них було становлення...: як могло статися, що вони зробилися ось такими” [118, 14].

Разом з тим, виходячи з Гадамерового аналізу „Нікомахової етики” Арістотеля, можна стверджувати, що гуманітарні науки тісно пов’язані в першу чергу з м о р а л ь н и м з н а н н я м і є своєрідними „моральними науками”. Моральне знання, в розумінні Арістотеля,

рить йому інший співбесідник, а сам же й розкриває дійсну силу того, що говорить йому той інший. Отже, тут зовсім не мистецтво аргументації..., а мистецтво мислення, яке підсилює сказане, коли звертається до самої справи”; в цьому „посиленні все сказане постійно доходить до крайніх можливостей своєї слушності й істини, переважаючи всі контрдокази, які прагнуть обмежити його смислову значущість”; для відповіді, аж поки відкривається істина того, про що йдеться, постійно потрібен перш за все той, хто говорить; у свою чергу, те, що розкривається у бесіді у своїй „власній істині, є логосом, і він не належить ні мені, ні тобі, а тому настільки перевершує суб’єктивні думки співбесідників, що навіть той, хто спрямовує бесіду, весь час перебуває в незнанні”; водночас діалектика як мистецтво ведення бесіди є „мистецтвом бачити разом із співбесідником спільність ось цієї точки зору (*synhoran eis hen eidos*), тобто мистецтвом утворення понять як вироблення думок, спільних для співбесідників” [118, 341, 342].

„не є знанням предметним, тобто знаючий не стоїть перед фактами, які він лише визначає, але його безпосередньо стосується те, що він пізнає” [118, 292]. Таке знання не є науковим у тій парадигмі, яка, як греки, вважає прообразом науки математику¹⁵⁷, тому що воно не є нейтральним щодо людини та її діяльності.

Коли Арістотель говорить про правильне визначення ролі розуму у сфері моральної діяльності, він має на увазі саме такі розум і знання, які „не відокремлені від буття, що настало (*gewordene Sein*), а визначені цим буттям”; і такі, що його, у свою чергу, визначають [118, 290]. Адже у людсько-моральному світі людина перетворюється на те, чим вона є, лише завдяки тому, що вона робить і чинить, тобто „такою будучи, вона і поводить певним чином” [118, 290]. А виходячи з того, що благо для людини з точки зору її діяльності і вчинків „розкривається щоразу в тій конкретній практичній ситуації, в якій вона перебуває”, можна стверджувати, що „з а в д а н н я м о р а л ь н о г о з н а н н я полягає в тому, аби, придивившись до конкретної ситуації, зрозуміти, чого вимагає вона від людини... загалом і в принципі” [118, 290; розрядка моя — *I. K.*], тоді як загальне знання (= „об’єктивне”, тобто знання у звичному сциєнтичному розумінні слова), яке „не аплікує себе до конкретної ситуації, залишиться <в несциєнтичній за своєю сутністю людсько-моральній сфері> беззмістовним”, та ще й погрожуючи „затемнити конкретні вимоги, продиктовані ситуацією” [118, 290].

Саме така сутність моральної свідомості „*надає проблемі методу моральної релевантності*”, завдяки якій, за Арістотелем, в рамках етичної проблематики мова не йдеться „про точність найвищого рангу, до якої прагне математик. ...Необхідно окреслити лише загальні контури ситуації, аби таким начерком надати моральній свідомості певну допомогу” [118, 291].

Звідси моральне знання передбачає активно діючого суб’єкта, який (і в цьому Гадамер вбачає одну з сутнісних характеристик морального феномена) „у жодному випадку не спроможний зректися своєї самостійності, повинен знати і вирішувати тільки сам”. Цей суб’єкт мусить володіти „достатньою екзистенційною зрілістю, аби не вимагати від звернених до нього повчань нічого понад те, що во-

¹⁵⁷ З точки зору греків, математичне знання — це засноване на доказах знання про незмінюване, завдяки чому цим знанням може оволодіти кожен [див. про це: 118, 292].

ни можуть і повинні дати”. Він „мусить уже наперед, завдяки звичці та вихованню, виробити у собі моральні устої, а ще — постійне спрямування в тому, щоб зберегти ці устої в конкретних життєвих ситуаціях, доводячи їх через власну правильну поведінку” [118, 291].

Будучи такою, що, згідно з загальною тезою Арістотеля, визнається через предмет, сутність проблеми методу в гуманітарній діяльності (= у сфері морального знання) повинна визначатися з урахуванням того, що предметом „моральних наук” є „людина й те, що вона знає про себе”, є „моральне та історичне існування людини, що впливає з її трудів і діянь” [118, 292, 30]. А оскільки вона усвідомлює „себе у ролі людини діючої”, то „знання про себе, яке вона таким чином набуває, зовсім не прагне визначити те, що є. Навпаки, діюча людина постійно має справу з чимось таким, що не зовсім таке, яким воно є, але що могло б бути іншим. Вона відкриває тут саме те, в що їй слід втрутитися. Знання має керувати діями людини” [118, 292].

Таке керуюче моральне знання¹⁵⁸ означає не просто високий ступінь досвіду, тому що воно випереджає дію¹⁵⁹, „прагнучи визначити й спрямувати таку дію”. Воно „має містити в собі й власне застосування щодо даного конкретного завдання”, що і „дозволяє пов’язати арістотелівський аналіз морального знання й герменевтичну проблему сучасних гуманітарних наук” [118, 293]. При цьому нетотожність „техне” і моральної свідомості впливає з того, що «людина не розпоряджається сама собою так, як ремісник розпоряджається матеріалом, з яким він працює. Він не має змоги створювати себе самого тим самим чином, як він створює що-небудь інше. Отже, й

¹⁵⁸ Керування діями з боку знання, читаємо в Г.-Г. Гадамера, «насамперед і в чистому вигляді знаходимо там, де греки мали на увазі „техне”», під яким розуміли «майстерність, знання ремісника, що вміє створювати певні речі. ...Як відомо, Сократ і Платон... поширили поняття „техне” на людське життя», завдяки чому справжнє знання постає як „мистецтво, уміння, вправність” [118, 292].

¹⁵⁹ «Існує вкрай своєрідна напруга, — зазначає Г.-Г. Гадамер, — між „техне”, вправністю, майстерністю, тим, чого можна навчитися, й тим знанням, що набувається завдяки досвіду. ...<За Арістотелем> удача приходить передовсім до того, хто навчився своїй справі. Справжнє володіння своєю справою — ось що дає випереджальне знання „техне”; саме це й являє собою зразок для морального знання», для якого „досвід ніколи не буде достатнім, аби прийняти правильне рішення. Також і тут потрібне випереджальне керівництво учинками з боку самої моральної свідомості” [118, 293].

знання, яке він має про самого себе у власному моральному бутті, має бути іншим, має відрізнитися від того знання, що керує ним при створенні чого-небудь. Арістотель <в „Нікомаховій етиці”> ...називає таке знання знанням-себе¹⁶⁰, тобто знанням-для-себе, „знанням (блага) для себе”» [118, 293]¹⁶¹. Арістотель „наважився” на своєрідний вираз „знання-себе” саме для того, вважає Г.-Г. Гадамер [див.: 118, 293–294], щоб сформулювати відмежування морального знання від теоретичного і технічного.

3. *Площина співвідношення в моральному (гуманітарному) знанні мети і засобу.* Саме в сфері морального знання відбулася, на думку Гадамера, принципова модифікація поняттєвих відношень засобу й мети. Моральне знання „набуває не просто часткової мети, воно належить до правильного життя взагалі...” і „потрібне там, де технічне знання відсутнє” [118, 298]. Тут своє співвідношення засобів і цілей вибудовується по-своєму: „знання правильних засобів не може бути наперед наданим у розпорядження, ...тому що й справжні цілі не є у цьому випадку простим предметом знання. Не існує попередньої виправданості того, на що спрямоване правильне життя загалом. ...<Підпорядкування Арістотелем моральних знань то меті, то засобам досягнення мети> означає, що мета нашого життя взагалі, а також її розкриття в тих моральних зразках, що спрямовують наші

¹⁶⁰ „Знання-себе, про що говорить Арістотель, характерне саме тим, що воно містить у собі завершену аплікацію й розкривається в безпосередньо даній ситуації. Таким чином, завершеність надає моральному знанню лише знання відповідних обставин, що... не буде чуттєвим баченням”. У випадку морального роздуму „бачення” того, що безпосередньо виконується, є „нусом” (Nous). Протилежністю подібного бачення того, що правильне, є „не хибний погляд і не помилка, а засліплення. Переможений своїми пристрастями знеацька перестає бачити у певній ситуації те, що правильне” [118, 299].

¹⁶¹ Морального знання, згідно з Арістотелем, не можна навчитися. Представлені в них керівні взірці поведінки [див. докл. про це: 118, 294, 296, 297] „можуть претендувати винятково на роль схем” і є конкретизованими „лише у тій конкретній ситуації, в якій перебуває діюча людина. Отже, вони не є нормами, вічними, мов зірки, ...а тому людині залишається піклуватися тільки про їхнє збереження” [118, 298]. З іншого боку, такі керівні взірці „не будуть просто угодами”, тому що „природа речей”, яку вони відображають, „визначає себе шоразу тільки завдяки тому застосуванню, яке винайшла для них моральна свідомість” [118, 298].

Пор. у М. К. Мамардашвілі: філософія „не була ніколи системою знань. Люди, які бажають долучитися до філософії, повинні ходити не на курс лекцій з філософії, а просто до філософа. Ця індивідуальна присутність мислителя..., послухавши якого можна і самому заворушитися. Щось духовно пережити... Цьому не можна навчитися в лектора...” [406, 15].

дії..., — не можуть бути предметом пізнання, приступним для вивчення”. Моральне знання, зорієнтоване на подібні взірці, є знанням, що „покликане відповісти на вимоги конкретної ситуації. Тому й неможливе пряме обговорення доцільності, що слугує дослідженню моральних цілей,; обдумування ж засобів само по собі становить розмірковування морального плану й, зі свого боку, конкретизує моральну слушність визначальних цілей” [118, 299]. Особливість морального знання, таким чином, вбачається Гадамером у тому, що це знання «дивним чином охоплює і засоби, і мету, відрізняючись тим самим від знання технічного. Саме тому тут немає сенсу проводити розрізнення між знанням і досвідом, цілком доречне у випадку з „техне”. Адже моральне знання само включає в себе щось схоже на досвід, навіть більше: ...воно є, мабуть, основоположною формою досвіду, порівняно з якою всякий інший досвід відіграє роль відчуження, щоб не сказати денатуралізації» [118, 299].

4. *Площина питань про об’єкт і предмет, особливості цілепокладання та опозицію „об’єкт / суб’єкт” в гуманітарних науках.* У сфері гуманітарних наук позбавленими будь-якого сенсу є всі розмови про якийсь „об’єкт у собі” на зразок об’єкта в природознавчих науках (idealiter як пізнане в рамках завершеного пізнання природи), і відповідно „неможливо говорити про чітко визначені цілі дослідження у тому самому розумінні, в якому цілком слушно говорити про них стосовно наук про природу, ...де дослідження все глибше й глибше прозирає природу” [118, 264–265]. Дослідницький інтерес в гуманітарних науках, у яких пізнання (як історичне пізнання) в принципі не може бути завершеним, „звертаючись до передання, щоразу особливими чином мотивується сучасністю та її інтересом. Лише завдяки подібній мотивації самої постановки питання конституюються тема і предмет дослідження”, в основі якого так чи інакше перебуває „історичний рух, якому підлягає саме життя; тому воно не може бути зрозумілим телеологічно, з точки зору його об’єкта. Сам по собі такий об’єкт узагалі не існує. Саме це і відрізняє гуманітарні науки від наук про природу” [118, 265].

Об’єкт гуманітарних наук, з точки зору філософської герменевтики Г.-Г. Гадамера, є історично рухомим, що має для цих наук позитивне значення і не може розцінюватися як перешкода до їх об’єктивності [див.: 118, 265]: „Дійсно історичне мислення має мислити і свою власну історичність. Тільки в цьому випадку воно припинить гонитву за привидом історичного об’єкта як предмета

поступального дослідження і навчитися пізнавати у цьому об'єкті своє інше, пізнаючи тим самим своє, неначе інше. Дійсно історичний предмет постає зовсім не предметом, а спільністю свого й іншого — те відношення, де корениться дійсність самої історії та історичного розуміння... Розуміння за суттю своєю буде активно-історичним звершенням” [118, 278–279].

Головним моментом постійно нами актуалізованого ставлення до минулого Гадамер вважає те, що ми завжди перебуваємо всередині передання, яке „завжди й одразу є для нас чимось своїм, прикладом чи пересторогою, самовпізнанням, де для наших майбутніх суджень важливе не так пізнання, як неупереджене злиття з переданням” [118, 262].

Про об'єкти гуманітарних досліджень можна сказати те ж саме, що говориться про головну передумову, яка є спільною для розуміння в гуманітарних науках і традиції, яку продовжує життя: в обох випадках „оповідь звертається до нас” [118, 262–263]. Звідси справжнє завершення завдання гуманітарного дослідження „полягає в тому, щоб заново визначити значення досліджуваного. Причому це значення присутнє і на початку, і в кінці дослідження: в ролі вибору його теми, пробудження інтересу до нього, розробки нових підходів до питання” [118, 263]. Таким чином, історичну свідомість правильніше мислити „не як щось радикально нове, чим вона постає на перший погляд, а як новий момент у рамках людського ставлення здавен до минулого” [118, 263].

Сутність герменевтичної ситуації стосовно гуманітарних наук полягає, за логікою міркувань Г.-Г. Гадамера, в тому що відносно будь-якого тексту реципієнт знаходиться, по-перше, в, так би мовити, *п р е з у м п т и в н о м у* становищі, тобто живе в безпосередньому смислоочікуванні (що, до речі, певним чином нагадує ідею презумпції сприйняття поезії у Ю. Лотмана [див.: 295, 63]), а по-друге, у відношеннях неминучої і „тотальної” опосередкованості. „Неможливе безпосереднє наближення до історичного об'єкта <тексту>, що визначало б його історичне значення” [118, 304]. Тут гуманітарій повинен, як це показує Гадамер на прикладі історика¹⁶², здійснювати

¹⁶² Таке перенесення на гуманітарія взагалі тих особливостей, які розглядаються Гадамером щодо історика, можливе завдяки єдності герменевтичної проблеми, яка інтегрує у санкціонованому нею просторі усі гуманітарні діяльності [див про це.: 118, 305].

рефлексію, тобто проводити різницю між первісним „сміслозмістом” свого об’єкта і тим змістом, у передрозумінні якого він живе як людина своєї епохи. Завдяки цьому «фактичний зміст того, що розуміється тим же способом <коли „у кожному випадку минуле розглядається в безперервному зв’язку з сучасним”, яке в якості актуальної ситуації надає гуманітарію ті питання, з якими він звертається до історичної оповіді>, виявляється однаковим» [118, 304, 305].

Оскільки гуманітарна діяльність має справу з феноменами історичними за своєю сутністю, то визначення її предмета співпадає з визначенням предмета історичного розуміння, яким є «не події, а їх „значення”», яке не можна описати, виходячи з суцього-в-собі предмета та підходу до нього суб’єкта розуміння. Адже „спрямоване до нас передання звертається до сучасного й має бути зрозумілим у його опосередкуванні через сучасність, ...навіть як це опосередкування» [118, 305].

Не існує не тільки розуміння чогось, але й жодного саморозуміння, „не *опосередкованого* знаками, символами і текстами”, через що «у кінцевому рахунку розуміння збігається з інтерпретацією, даною цим опосередковуючим термінам. ...Розуміти себе, — підкреслює П. Рікьор, — означає розуміти себе як такого, хто стикається з текстом і сприймає з нього умови якогось „Я”, інакше ніж те, яке щойно започаткувало читання. Жодна з двох суб’єктивностей, ані суб’єктивність автора, ані суб’єктивність читача не є... первісною у сенсі якоїсь вихідної присутності „Я” для самого себе» [386, 328, 330]. Тому продуктивне звільнення від суб’єктивності в гуманітарних науках полягає «у відшуканні у самому тексті, з одного боку, тієї внутрішньої динаміки, котра скеровує структурування твору, а з другого, тієї сили, котра властива твору для проектування себе поза собою і породжує світ, котрий справді був би „річчю”, на яку посилається текст» [386, 330]¹⁶³.

¹⁶³ Саме такий підхід, на думку П. Рікьора, відкидає „іраціоналізм безпосереднього розуміння” і „позитивістську ілюзію про текстуальну об’єктивність, замкнену на саму себе і цілком незалежну від суб’єктивності як автора, так і читача” [386, 331].

Опосередкування, завдяки яким щось досягається¹⁶⁴, „виявляються придатними для досягнення мети не випадково, а з самого початку обираються і вживаються як засоби, які відповідають своїй меті. Підведення засобу під мету має попередній характер” і називається доцільністю¹⁶⁵, у сфері панування якої поняття пізнання визначається „як природна підпорядкованість людського духу природі речей” [118, 424].

Отже, тут перед нами виникає нелінійна ситуація приналежності (Zugehörigkeit), під якою у метафізиці розуміють „таке відношення між буттям та істиною, коли пізнання мислиться не як діяльність суб’єкта, а як момент самого буття”. Відповідно за вихідну точку тут береться „зовсім не поняття для-себе-сущого об’єкта, який перетворює на предмет усе інше”. Навпаки, у притаманному Платону і Арістотелю мисленні йдеться про приналежність духу і буття, про співвідпорядкованість людини і світу і загалом про приналежність суб’єкта пізнання до об’єкта пізнання: „Момент зв’язку є тут первинним” [118, 424]¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Г.-Г. Гадамер нагадує, що греки „не прагнули обґрунтовувати об’єктивність пізнання, виходячи з суб’єктивності й заради неї. Їхнє мислення первісно було зосереджено на собі самому як на моменті самого буття”. Діалектика, до якої „неодмінно приходить логос, була для греків... рухом самої справи, осягнутої розумом”. І в Гегеля, який у ситуації, що виникла для новітнього мислення, свідомо взяв за взірець саме грецьку діалектику, „діалектика мислительних визначень, як і діалектика форм знання, свідомо відтворюють тотальну опосередкованість мислення й буття, те, що було колись природним середовищем грецької думки. Прагнення відстоювати взаємозв’язок звершення та розуміння відсилає... не тільки до Гегеля, але й... аж до Парменіда” [118, 425].

¹⁶⁵ Доцільність також „розуміється як взаємна узгодженість всіх частин. І тут ціле випереджає частини” [118, 424].

¹⁶⁶ Попри втрату в сучасній науці будь-якої легітимності метафізичного уявлення про суб’єкт пізнання сучасна наука, починаючи з XVII ст., «ніколи цілком не зрікалася свого грецького походження. Добре відомо, — нагадує Г.-Г. Гадамер, — що справжній трактат Декарта про метод, його „Правила”, цей істинний маніфест сучасної науки <і відповідно сциєнтизму>, вперше побачив світ тільки через багато років після смерті автора. Тоді як його роздуми про сумісність математичного пізнання природи з метафізикою, навпаки, виявилися саме тим завданням, що визначило цілу епоху. І насамперед німецька філософія від Ляйбніца до Гегеля постійно намагалася доповнити нову науку фізики філософською та спекулятивною наукою, аби оновити й зберегти спадщину Арістотеля. Нагадаю лише про заперечення Гете Ньютона, які цілком поділяли також Шеллінг, Гегель і Шопенгауер» [118, 424–425]. Ось чому цілком закономірним у герменевтиці гуманітарних наук, яка намагається віддати належне самій справі і тому змушена здійснити критику поняття

Разом з тим якщо змінити площину розгляду і зокрема виходити із середовища мови, що у Гадамера означає те, що між переданням і його інтерпретатором присутня ситуація розмови¹⁶⁷, то поняття приналежності визначатиметься через те герменевтичне з в е р ш е н н я , яке у цій розмові (і відповідно у герменевтичному досвіді, що має мовний характер) відбувається [див. про це докл.: 118, 426].

Зовнішній аспект герменевтичного звершення, за Гадамером, полягає у тому, що інтерпретатор, «пізнаючи, не розшукує свій предмет, не „вивідує” за допомогою своїх методів, що, власне, тут <у переданні> малося на увазі та як, власне, йдуть справи, хоч би його й збивали з пантелику його власні передсуди». Свідомість інтерпретатора при цьому „не владна над тим, що приходить до нього у вигляді слова передання” і „те, що тут звершується, не може бути описаним як прогресуюче пізнання того, що є, от ніби певний безмежний інтелект містить у собі все те, що взагалі може сказати все передання” [118, 426]. Вказаний зовнішній аспект, мотивуючи „необхідність найсуворішої дисципліни інтерпретатора щодо самого себе”, покликаний лише створити „можливість для самого герменевтичного звершення того, що слово, яке дійшло до нас як передання й до якого ми повинні прислухатися, дійсно потрапляє до нас... так, ніби воно саме нас мало на увазі” [118, 426]. Цей зовнішній аспект справи представляє собою „герменевтичну логіку питання”, в діалектиці якого і „здійснює себе герменевтичне звершення” [118, 426].

У свою чергу, з боку „предмета” герменевтичне звершення „означає входження-до-гри, само-розігрування змісту передання у його все нових, завдяки новим адресатам, смислових можливостях і можливостях сприйняття. Тоді передання знов набуває мови, а назовні виходить і перетворюється на віднині присутнє, щось таке, чого не було раніше. ...Чи є передання поетичним твором, а чи воно доносить до нас відомості про певну велику історичну подію — ...те, що тут повідомляється, знов приходить у буття в тому вигляді, у якому воно являє себе” [118, 426]. Причому це не означає, „ніби тут

об’єктивного, є повернення до проблем класичної метафізики, прагнення поновити в своїх правах моменти істини, притаманні грецькій думці, щоб звільнитися від картезіанського обґрунтування сучасної науки [див.: 118, 425, 426].

¹⁶⁷ За Гадамером, мова набуває власного справжнього буття лише в розмові, у якій розкривається „світ” (у модусі буттєвого — вільного — ставлення до світу), який одночасно є „спільним ґрунтом” суперечки (діалогу) між співрозмовниками. Мова, „за сутністю своєю, є мовою розмови” [118, 412].

іще більше розкривається якесь у-собі-буття, — ...тут просто відбувається те саме, що й у справжній розмові, де назовні виходить ще й дещо таке, чого не мав раніше жоден із співрозмовників” [118, 427].

Спираючись на все це, Г.-Г. Гадамер виводить наступне нове визначення поняття приналежності: „До передання належить той, до кого воно звертається й до кого доходить це передання. Той, хто подібним чином перебуває всередині передання, ... має слухати¹⁶⁸ те, що звідти доходить до нього. Істина передання — як те сучасне, що безпосередньо відкрите почуттям” [118, 427].

Останнє формулювання — про „безпосередньо відкрите почуттям” — актуалізує продуктивний зв’язок у філософській герменевтиці проблеми мови з проблемою наукового методу. Справа в тому, що мова як спосіб буття передання не є способом чуттєво-безпосереднім, а є таким способом, який, „витлумачуючи тексти, слухання, що її <мову> розуміє, вводить її істину до свого власного мовного ставлення до світу” [118, 427]. Мовна комунікація „поміж сучасністю та переданням є звершенням, яке у всякому розумінні прямує своїм власним шляхом” [118, 428]. І саме мовний характер структури герменевтичного досвіду [118, 428]¹⁶⁹ обумовлює те, що ця структура „рішуче суперечить науковій ідеї методу” [118, 428].

¹⁶⁸ Правильне визначення поняття приналежності, пояснює Гадамер, пов’язане зі специфічною діалектикою слухання (Hören), адже саме слухання, яке згідно зі старою істиною є „шляхом до цілого”, у світлі герменевтичної постановки питання „набуває цілком нового значення. Мова, — а слухання причетне саме до неї, — універсальна” перш за все тому, що „розкриває абсолютно новий вимір — вимір глибини, звідки й приходить передання до людей, що живуть у сучасному. Саме це і є справжня й споконвічна, випереджаюча всяку писемність сутність слухання і той, хто слухає, здатний слухати передану оповідь, міф, істину предків. У порівнянні з цим літературний спосіб передачі передання, як ми його знаємо, не містить у собі нічого нового, а тільки змінює форму оповіді й робить складнішим завдання справжнього слухання” [118, 427].

¹⁶⁹ Згідно з Гадамером, правильне розуміння мовної природи герменевтичного досвіду визначається через з’ясування зв’язку між мовою та світом. Мати світ означає ставитися до світу, тобто бути вільним (незалежним) від того, що трапляється у світі, а значить, і бачити те, що трапляється таким, яким воно є. Таке поняття світу (Welt), яке вивільнює людину від довколишнього світу (Umwelt), як і саме це вивільнення (= свобода) „містить у собі мовну побудову (Verfasstheit) світу. ...Протистояти натискові речей..., піднятися над ними — означає мати мову і мати світ” і відповідно бути вільним як від натиску речей, так і володіти свободою щодо їх імен. Варіативність мови, пов’язана не тільки з тим, що є різні природні мови (як первинні моделюючі системи), але й з тим, що мова „надає людині різні можливості для висловлення одного й того самого”, зумовлює і варіативність можливості взає-

Сутність вказаної суперечності полягає в тому, що гегелівська діалектика поняття, яка базується на свідомій апеляції до грецького розуміння методу, розглядає „поняття методу як саморозгортання чистої думки в систему цілісної істини” [118, 429]. Така діалектика поняття прагне звільнитися від влади мови. На такому тлі істинний метод — метод, що застосовується до справи як певна чужа їй дія, а мислений в середовищі мови герменевтичний досвід не виступає досвідом мислення у розумінні діалектики поняття¹⁷⁰.

мопорозуміння між людьми, яке відбувається „з приводу самих речей та обставин, сукупність яких і є світом”.

Саме „справа та обставини” набувають вираження в мові, де між справою, що відбувається, та суб’єктом мовлення існує особлива відстань. Завдяки цій останній „щось може відокремитися від усього іншого в ролі особливого стану справ і скласти зміст висловлювання, зрозумілого й решті людей. ...Бути саме таким, а не іншим: ось у чому полягає визначеність усього іншого”.

Мовний світ, якому живе людина, охоплює усе, до чого може піднятися її пізнання (*Einsicht*). Будь-яке вираження сучасності буде вираженням людського світу, що має мовну природу, спроможний розуміти інші світи і відповідно бути приступним для них. У такій ситуації розширення аспекту, „бачення” світу явно проблематизується використання поняття „світ-у-собі”. І такі світо-бачення відносні не тому, що ніби існує певна правильна точка зору, розташована поза людсько-мовним світом. Завдяки цілісності світу, коли те, чим є світ, невід’ємне від досвідів і світобачень, в яких він являється людям і в яких він набуває різних „мовних відтінків”, подолання передсудів і відповідно обмеження попереднього досвіду світу „аж ніяк не означатиме, ніби ми ...заперечуємо наш власний світ”. Подорожуючи серед інших і різних мовних світів, ми „повертаємося додому, набувши нового досвіду” і одночасно „все одно нічого не забуваємо повністю”, зберігаючи завдяки організуючій та примирливій діяльності мови. «Так, сонце заходить для нас, як і раніше заходило, хоча ми знайомі з коперниківською картиною світу... Наш мовний зворот „захід сонця”... виражає такі справжню видимість (*Schein*). Так це „бачиться” тому, хто сам перебуває в нерухомості. Сонячний промінь сам освітлює нас і сам зсезає знову. Ось чому захід сонця дійсний для нашого бачення. Його *співвіднесено з людським буттям* (*daseinsrelativ*)». І навіть будучи взмозі піднятися „над такою наочною достовірністю... й виразити за допомогою слів ще й погляд розуму, сформульований у коперниківській теорії”, ми все ж „не можемо зняти чи спростувати цю природну видимість...<Адже> істина, яку повідомляє нам наука, сама співвіднесена з певним ставленням до світу й аж ніяк не може претендувати на те, щоб бути всією істиною цілком. Проте мова дійсно розкриває наше ставлення до світу в його цілісності, й саме в подібній сукупності мови видимість зберігає власні права, й тим же чином здобуває власні права наука” [див.: 118, 410, 411, 413, 414, 415].

¹⁷⁰ «Істинний метод, — характеризує Г.-Г. Гадамер гегелівську діалектику поняття, — є діянням самого діла. ...Справа йде своїм власним ходом, але вона... не може йти далі, якщо ми не мислимо, проте мислити — означає саме розгорнути справу в її власній послідовності. Для цього треба звільнитися від уявлень, „що нав’язуються

Проте структура герменевтичного досвіду, навпаки, ґрунтується на характері звершення, яке притаманне саме мові. Річ у тому, що не ми говоримо мовою, а мова „не як власне мова, граматика чи лексика, а як набуття-мови тим, що говориться в переданні” *говорить нами*. І здійснене цим „герменевтичне звершення, яке водночас є витлумаченням і засвоєнням”¹⁷¹, „не є нашою дією, а діянням самого діла” [118, 428]. В герменевтичному досвіді є «щось на кшталт діалектики дії самої справи — дії, що всупереч методиці сучасної науки є зазнаванням чогось, розумінням, яке водночас є звершенням. Герменевтичний досвід також має власну послідовність: послідовність неухильного слухання. Йому також справа розкривається не без зусиль... Хто прагне зрозуміти текст, той теж повинен чогось позбутися, а саме — пов’язаних з його власними передсудами смислоочікувань... Розгортання смислового цілого, на яке спрямовується розуміння, неминуче змушує... тлумачити і знову відмовлятися від тлумачення. Лише зняття тлумаченням самого себе створює остаточну

самі собою”, й не відступатися від послідовності думки. Ще від греків ми називаємо це *діалектикою*. Описуючи істинний метод, дію самої справи, Гегель... посилається на Платона, який полюбував показувати свого Сократа під час бесіди з юнацтвом, оскільки юнаки готові, не озираючись на панівні думки, йти за послідовними запитаннями Сократа. ...Діалектика є тут саме мистецтвом вести бесіду й то особливо шляхом послідовного запитання та запитання-далі розкривати неспроможність тих думок, що панують над кимось із співбесідників. ...діалектика в цьому випадку виступає *негативною*, вона бентежить думки. Але такого роду бентеження означає водночас певне просвітлення, воно очищує зір, робить його відкритим для самої справи. ...діалектична негативність завжди містить у собі фактичну вказівку на те, що істинне. ...Те, що в рамках мислительної послідовності речі самі собою перевертаються, переходячи у власну протилежність, що мислення набуває можливості, <за словами Арістотеля> „навіть не торкаючись суті, розглядати протилежності”, — оце і є досвід думки, на що й спирається гегелівське поняття методу як саморозгортання чистої думки в систему цілісної істини» [118, 428–429].

¹⁷¹ „Історичне життя передання, — пояснює Гадамер, — якраз і полягає в необхідності все нових і нових засвоєнь та тлумачень”. Саме тому, що у всякому витлумаченні йдеться про власне текст, не може бути жодного правильного витлумачення „у собі”, тобто такого, яке не відповідає власній герменевтичній ситуації. Витлумачення як здійснення розуміння має мовний характер і діє виключно у сфері діалогічних інтенцій. Процес розуміння постає при цьому як „конкретизація смислу”, адже „зрозуміти текст — означає постійно застосовувати його до нас самих, усвідомивши, що будь-який текст... <за всієї різності розумінь> залишається тим самим текстом, тільки розкривається до нас інакше. Саме витлумачення, здійснюване в середовищі мови, показує, що розуміння є „завжди таким засвоєнням сказаного, що воно перетворюється у нашу власність” [118, 368, 369, 347].

можливість того, що сама справа — смисл тексту здобуває наше визнання. Рух витлумачення є діалектичним... насамперед тому, що слово-тлумач, яке „потрапило” до смислу тексту, відображує цілісність самого смислу, тобто безмежності смислу надає остаточного вираження» [118, 429–430].

5. *Площина проблеми об’єктивності та питання про істину в гуманітарних науках.* Наївна віра в метод і досягнуту завдяки йому об’єктивність, які знаходяться у підвалинах сциєнтичної (в тому числі і позитивістської) парадигми мислення відповідають у класифікації Гадамера першому типу досвіду „Ти”, який може бути названий „знанням людей”. У цьому разі в поведінці іншої людини вирізняються такі типові моменти, які дозволяють провіщати її дії і завдяки цьому перетворюють її на засіб утілення наших власних цілей. Той, хто розуміє передання подібним чином, „перетворює його на предмет, тобто підходить до передання, але сам лишається вільним щодо нього, воно не торкається його, і, методично видаливши у своїх стосунках із переданням усі суб’єктивні моменти, набуває впевненості стосовно його змісту”. Тим самим „він відривається від традиції, яка й становить його власну історичну дійсність”; у сфері такого методу соціальних наук (як він склався відповідно до уявлень про метод XVIII століття) відбувається зведення фактичних дій, здійснюваних гуманітарними науками, до часткового аспекту, так як „в людській поведінці пізнається лише типове, законодапільне”, що неминуче спрощує герменевтичний досвід [див.: 118, 332, 333].

У свою чергу, всі претензії на істину втрачає і текст, який є зрозумілим історично і в тому сциєнтично-позитивістському сенсі, коли зрозумілість пов’язується виключно із завданням реконструкції історичного горизонту певної історичної ситуації. За таких умов відбувається фактична відмова „від усіх спроб знайти в переданні зрозумілу та обов’язкову для нас самих істину”, тому що визнання „іншості іншого”, яке „перетворює цю іншість на предмет об’єктивного пізнання, є... принциповою перешкодою для його претензії на істину” [118, 282].

Між тим аналіз Гуссерлем життєвого світу й анонімного припущення сенсу¹⁷², що становлять ґрунт будь-якого досвіду, „створили

¹⁷² У Гуссерля йдеться про наперед визначений первинний світовий горизонт, який сутнісно співвіднесений з об’єктивністю у тому сенсі, що він існує серед „мінливої ситуаційності”. Поняття „буттєвого світу” має на увазі те ціле, в яке вживаються

цілком нове тло питання про наукову об'єктивність гуманітарних наук". У цьому разі, коли констатація наукового світу становить специфічне завдання прояснення питання про наукову ідеалізацію, „поняття наукової об'єктивності виявилось окремим частковим випадком” [118, 241–242]. Радикального повороту в світлі оновленого питання про буття цим ідеям надав М. Гайдеггер, який у своїх перших виступах, слідом за Гуссерлем, звернувся від об'єктивності науки до буттєвого світу [118, 237]¹⁷³. Теза Гайдеггера про те, що буття і є часом, на думку Гадамера, підірвала увесь суб'єктивізм новітньої філософії, а також „увесь проблемний горизонт метафізики, завороженої буттям як наявністю”, у площині якої Гайдеггер „відкрив проєктивний характер будь-якого розуміння й мислив власне розуміння як рух трансцендування, піднесення над сущим” [118, 242–243]¹⁷⁴.

люди як історичні істоти. Ставлення до світу суб'єкта у Гуссерля робиться зрозумілим «не завдяки свідомим переживанням та їх інтенційності, а завдяки анонімним „виявам” життя». Ось чому суб'єктивність, за Гуссерлем, не можна уявляти як протилежність об'єктивності. «Наївність міркувань про „об'єктивність”, — цитує Гадамер Гуссерля, — коли цілком випадають з поля зору дійсно конкретно-дійові суб'єктивності, наївність дослідника природи й загалом світу, який сліпий до того, що всі істини й весь об'єктивний світ, із якого складено субстрат його формул, суть його власний, у ньому самому створений *життєобраз*, — подібна наївність, природно, буде просто неможливою, як тільки до центру уваги потрапить *життя*» [див. про це докл.: 118, 233, 230–233]. Пор. характеристику Гадамером буттєвого: „...буттєве охоплює усі свої буттєві вияви через єдність свого органічного буття” [118, 233].

¹⁷³ Слідом за Дільтеєм, Гайдеггер вважає, що для узаконення методологічної своєрідності історичних (і ширше — гуманітарних) наук не потрібно відмежовувати історичне буття від природного буття. Вважаючи спосіб пізнання природничих наук „певним різновидом розуміння”, саме розуміння Гайдеггер тлумачить як *«теріопочаткову форму існування, що являє собою буття-у-світі. До будь-якої диференціації розуміння на окремі напрямки прагматичного й теоретичного інтересу розуміння становить спосіб буття людини, оскільки воно є здатністю буття й „можливістю»*. В такому тлумаченні розуміння — це вже не методологічне поняття, а „первинна буттєва характеристика самого життя людини” [118, 242].

¹⁷⁴ У цьому, як пише Гадамер, досить сміливому виклику традиційній герменевтиці „розуміння поєднується з пізнанням, тобто з тим, що хтось у чомусь розібрався”. Той, хто „розуміє” текст, „не тільки, зрозумівши, проєктує себе на певний сенс зусиллям розуміння, і довершене розуміння означає для нього стан нової духовної свободи. Це включає в себе різноманітність можливостей витлумачення, розгляд зв'язків, формування висновків і т. ін.”. Будь-яке розуміння „є в кінцевому підсумку саморозумінням”, тому що „для всіх випадків буде правильним, що той, хто розуміє, розуміє себе, проєктує себе на власні можливості” [118, 243]. «Загальна структура розуміння конкретизується історичним розумінням, коли в самому розумінні

Вона ж дозволила нині виявити структуру історичного розуміння у всій її онтологічній фундованості¹⁷⁵.

Врахування Гайдеггерових напрацювань дозволило Гадамеру стверджувати, що необхідно „відмовитися від поділу герменевтичної постановки питання на суб’єктивність інтерпретатора та об’єктивність смислу, що підлягає розумінню” [118, 289]. І справа не тільки в „дивовижності розуміння”, завдяки якій „не потрібно ніякої конгеніальності, аби пізнати те дійсно визначальне та первісно-осмислене, що міститься в історичному переданні” [118, 289]. Справа в тому, що об’єктивність „насправді залежить від легітимності її постановок питання”, яка визначається розробкою герменевтичної ситуації, тобто знаходженням „правильного горизонту запитування для тих питань, що їх ставить перед нами історичне передання” [118, 281]. І в такій постановці герменевтичного питання, в центрі якого міститься історична рухомість розуміння, саме розуміння „є не стільки методом, за допомогою якого пізнаюча свідомість підходить до обраного нею предмета й підводить його до об’єктивного пізнання”, а перш за все „*перетворюється на звершення*”, коли пізнаюча сві-

починають впливати конкретні обставини, що походять із навичок і традицій, та відповідні можливості власного майбуття. Людське існування, що проектує себе на свою здатність до буття, завжди постає „тим, що було”. Тут — головний смисл екзистенціалу забутості. ...Людському існуванню непереборно передує те, що уможливне та обмежує все його проектування» [118, 246].

¹⁷⁵ Історичне пізнання для Гайдеггера — «ще не плануюче проектування, не екстраполяція вольових цілей, не упорядкування речей згідно з бажаннями чи передсудами..., адже воно полишається „зняттям мірки з речей”, які „в кінцевому підсумку належать до людського способу буття». Оце Гайдеггерове *mensuratio ad rem* «не означає, ніби той, хто пізнає, й те, що пізнається, є „однорідними”... Насправді ж сумірність... того, хто пізнає, із тим, що пізнається, обґрунтовується» тим, що „воно набуває свого сенсу завдяки *особливості* способу буття, того, спільного для них”. А цей спосіб буття «полягає в тому, що ні той, хто пізнає, ні те, що пізнається, не „онтологічні” чи „наявні”; вони „історичні”, тобто мають *спосіб буття історичності*» [118, 244]. Історичність людського існування є «умовою того, що ми взагалі можемо уявляти собі те, що відбувається. ...Приналежність <яку, до речі, граф Йорк протиставляв „однорідності”> є умовою первинного сенсу історичного інтересу... тому, що приналежність до традиції також первинна й сутнісно міститься в історичній кінцевості саме існування, як його проекція на майбутні можливості себе самого. Гайдеггер цілком слушно наполягав на тому, що „покинутість” (*Geworfenheit*) і „проект” (*Entwurf*) перебувають у стані взаємоприналежності. ...Те, що людське існування за власною структурою є забутиим проектом, що людське існування відповідного до власного буттєвого виконання є розумінням, усе це має набути значення для розуміння в гуманітарних науках» [118, 244–245, 246].

домість „має за власну передумову перебування всередині передання, яке здійснюється” [118, 287].

З усім цим пов’язане питання про істину в гуманітарних науках, спрямованих на те, щоб зрозуміти всю різноманітність досвідів естетичної, історичної, релігійної, політичної та їм подібних свідомостей, — досвідів, що „містяться у кожній частковій істині” [118, 99]. „Розмірковування про те, що є істина в гуманітарних науках..., — формулює Гадамер вихідну цільову настанову розгляду цього питання, — має поставити перед собою вимогу: домогтися від себе якнайможливішої історичної ясности своїх власних засновків”. Воно має усвідомлювати, що його власне розуміння й витлумачення є „продовженням і розвитком звершення, яке йде до нас здала. Тож воно не може просто й неусвідомлено користуватися своїми поняттями, а має перейняти те, що дійшло до нього з їхнього первісного значеннєвого змісту” [118, 9–10].

У векторі такої цільової настанови характеристика істинності в гуманітарних науках може характеризуватися у наступних генетично-змістовних сферах¹⁷⁶:

— у сфері „первісно-мовного характеру людського буття-у-світі” [118, 409]¹⁷⁷: бесіда не залежить від волі того чи іншого співбесідника, які виступають в ній тими, хто „вплуталися до розмови, а також виступають «швидше веденими, ніж ведучими. Що „з’ясовується” під час бесіди, того заздалегідь ніхто не скаже, ...у розмови своя воля й... мова, якою ми говоримо, несе в собі свою власну істину, тобто „відкриває” й виводить до світла щось таке, що відтепер стане реальністю» [118, 355];

— у сфері проблеми істинності мистецтва, де поняття істини виступає, як і спосіб буття краси, знаком загального буттєвого устрою: згідно з Платоном, суттєвим моментом краси є *aletheia* (істина, відкритість), коли краса сама робить себе явною, розкриває себе у своєму бутті, сама себе пред’являє і представляє (*darstellt*); те, що

¹⁷⁶ Це, до речі, зумовлює широкий спектр суголосності обраного Гадамером способу і векторів розгляду та його окремих концептуальних викладок з багатьма концептуальними складовими діяльнісного підходу Г. П. Щедровицького, про який докладно йшлося вище.

¹⁷⁷ Йдеться про ситуацію, коли „світ є світом лише оскільки він набуває мовного вираження” і „справжнє буття мови” полягає у тому, що „у ньому виражається світ”, а також усвідомлення діалогічної сутності мови як способу буття та мовного характеру процесу осягнення смислу.

таким чином представлене, „у власній представленості не відрізняється від себе самого”, з чого випливає, що «прекрасне завжди має бути онтологічно зрозумілим як „образ”»; через те, що метафорична відмінність краси полягає у тому, що „вона закриває провалля... поміж ідеєю та явленням”, не має жодної різниці, чи прекрасне являє себе „саме”, чи через своє відображення; у свою чергу, аналіз Гадамером твору мистецтва дозволив дійти висновків, що представленням себе якраз і є „дійсне буття твору мистецтва”, коли, крім власної участі у звершенні гри, реципієнт насправді не має «жодної „віри” чи „невір’я” в істину того, що представляється у грі» [118, 450]¹⁷⁸; здійснивши (на базі усвідомлення вузькості кантівської постановки питання про пізнання¹⁷⁹) необхідне поєднання мистецтва з історією, Гадамер доводить, що „розуміння текстів не повинне заздалегідь вирішувати питання про їх істину з точки зору якого-небудь знання, що височіє над текстами”; адже вся вартість герменевтичного досвіду полягає „у тому, що ми тут не просто робимо лад серед уже нам відомого, але й те, що зустрічається нам у переданні, дійсно говорить щось”; зустріччю (= дійсним досвідом) з цим „щось”, яке заявляє про себе як про істину, і є власне розуміння; завдяки ж тому, що

¹⁷⁸ Гра постає у Гадамера способом буття самого твору мистецтва як суб’єкта художнього досвіду. В грі закладено „її власну, священну серйозність”, більше того, гру робить грою „винятково серйозність самої гри”. Гра „має свою власну сутність, незалежну від свідомості тих, хто грає”, хоча саме через гравців гра набуває свого втілення.

Виходячи з тези Й. Гейзінга про те, що гра не є дією у звичному розумінні [див.: 142, 7 й наст.], Гадамер зазначає, що „гру взагалі не слід розуміти як різновид участі в певній діяльності”. Суб’єкт гри — це сама гра, і в цій грі гравці „розчиняються”.

Гра самовідновлюється, і твір мистецтва теж, за Ф. Шлегелем, „вічно утворює сам себе”. При цьому ігровий простір обмежується законами гри, „тобто встановлюється передовсім ізсередини..., а не ззовні”. Одночасно ігровий простір „спеціально відокремлений і призначений для ігрового руху. Гра як закритий універсум, на думку Й. Гейзінга, протистоїть світові цілей. А тому, пише Гадамер, справжня мета гри „полягає не в її результаті, а в порядку й структурі самого ігрового руху [див. про це докл.: 118, 102–110].

¹⁷⁹ Розглядаючи кантівське визначення естетичної насолоди як незацікавленої насолоди, Гадамер відзначає, що це ще питання, чи з визнання виключно моральної зацікавленості реципієнта в бутті краси як представленні-себе справді випливає, що істину тут не треба шукати, оскільки тут нічого не пізнається”. Гадамер наголошує, що кантівська постановка питання обмежується вузьким поняттям пізнання, так само як і невинуватим звуженням герменевтичного феномена є розгляд розуміння як іманентного зусилля «певної філологічної свідомості, байдужої до „істини” своїх текстів» [118, 451].

така зустріч з істинністю передання завершується у мовному здійсненні тлумачення (чому феномен мови та розуміння виявляються універсальною моделлю буття й пізнання), істина слів як певного мовного звершення (надання вираження певній справі) „лежить у сказаному ними”; звідси не до душевного життя того, хто говорить, а на саме висловлювання припадає та визначеність ситуації і загального контексту, яка набувається завдяки оказіональним доповненням його смислу [118, 451]¹⁸⁰; „вага слів, що трапляються нам у розумінні, ніби втрачається-в-грі (*sich ausspielt*)”, і в цій грі словами як мовному процесі, де грає сама гра як власний *subject* ігрового руху, втягуючи в себе гравців¹⁸¹, відбувається піднесення „до розуміння світу”; розуміння — це теж гра в сенсі неминучої утягнутості того, хто розуміє, до звершення, в якому заявляє про себе осмислене; коли ми розуміємо певний текст, „осмислене в ньому завойовує нас на свій бік так само, як краса привертає нас до себе”, „виборює визнання себе самої й підкоряє нас раніше, ніж ми встигнемо... повернутися до самих себе та перевірити спрямовані до нас смислові претензії. Те, що зустрічається нам у досвіді краси і в розумінні смислу передання, дійсно містить у собі щось від істини гри. Ми, хто розуміє, втягнуті у звершення істини, й ми нібито запізнюємося з нашим прагненням знати, чому ми маємо вірити; отже, „немає цілком вільного від передсудів розуміння” [118, 452]¹⁸²; загалом саме опора на досвід мистецтва зумовлює необхідність і водночас уможливорює „таке поняття пізнання й істини, яке б відповідало цілісності нашого герменевтичного досвіду. Подібно до того, як ми у досвіді мистецтва маємо справу з істинами, що рішуче виходять за межі методичного пізнання, те саме можна стверджувати й стосовно гуманітарних наук

¹⁸⁰ У всякому здобуванні-на-мову, пояснює Гадамер, є щось від засвідчення „істини” сказаного. Мовлення „ніколи не буде простим підведенням одиничного під загальне поняття. Коли ми вживаємо слова, то дане нам у спогляданні не переходить у наше розпорядження як поодинокий випадок чогось усезагального, а є присутнім у самому сказаному — достоту як ідея краси присутня в тому, що прекрасне” [118, 452].

¹⁸¹ Тут ідеться про „гру самої мови, яка заграє з нами, звертається до нас і знову замовкає, питає нас і в нашій відповіді здійснює себе саму” [118, 452].

¹⁸² Тут варто пригадати, що саме завдяки Просвітництву, як зазначає Гадамер, поняття передсуду набуває звичного для нас негативного забарвлення (лив. про це: 118, 252), хоча слово „передсуд” (*Vorurteil*) зі значенням „перед-судження, тобто судження (*Urteil*), винесене до остаточної перевірки всіх фактично визначальних моментів”, „ніяк не означає хибного судження; у його понятті закладена можливість і позитивної, і негативної оцінки” [118, 252].

загалом, де наше історичне передання у всіх його формах хоч і стає предметом дослідження, однак водночас саме *підносить голос про свою власну істину*. Досвід історичної традиції принципово перевершує те, що в ній може бути досліджено. Він є не тільки істинним чи неістинним у тому розумінні, що підвладне історичній критиці, — він завжди звіщає таку істину, до якої слід *прилучитися*” [118, 8];

— у сфері проблеми „правильності слова”, згідно з якою в умовах наявності «спільності певного світу... неможливо, звертаючись до самих предметів, критикувати мову в тому розумінні, що слова, мовляв, „неправильно” передають ці предмети»: у відомому діалозі Платона Кратіл, на думку Гадамера, цілком слушно говорить, що будь-яке слово завжди „правильне” і безглуздо говорити про помилкове слово („Кратіл”, 429вс, 430а), бо у випадку відсутності значення воно є просто порожнім звуком, а у разі помилкового вживання перед нами „неправильне не слово, а його вживання”; і коли „Сократ визнає, що слова — на відміну від творів живопису (*zōa*) не тільки правильні, але й істинні (*alēthē*)”, це означає, що „істина” слова полягає не в його правильності (цілковитій відповідності речі), а в тому, що його звучання повністю розкриває його смисл¹⁸³; таємна перевага Сократа базується на усвідомленні того, що „логос, мовлення, й здійснюване в ньому розкриття речей є чимось іншим порівняно з простим розумінням значень, що містяться в словах, і саме на цьому засновується дійсна спроможність мови передавати правильне, істинне” [118, 381]¹⁸⁴; при цьому варто усвідомлювати, що „істина речей полягає в мовленні, тобто в остаточному підсумку, в цілісній думці про речі, а не в окремих словах, і навіть не у всіх словах мови, разом узятих. ...Саме тому, що закладена в логосі істина не є істиною простого сприйняття (*noein*), не є простим виявленням (*Erscheinenlassen*) буття, але завжди ставить буття у певну перспективу, завжди *щось* визнає за ним та присуджує йому, — саме тому не слово (*onoma*), а логос є носієм істини (...не-істини теж)” [118, 381]¹⁸⁵;

¹⁸³ «У Сократовому трактуванні всі слова „істинні”, тобто їх небуття зводиться до їхнього значення, тоді як відображення бувають більш чи менш схожими на прообраз, а тому порівняно з самою річчю та її „з’явою” — більш чи менш правильними» [118, 380–381].

¹⁸⁴ До цієї спроможності, зазначає Гадамер, належить і зворотна можливість неістинного, *pseudos* (118, 381).

¹⁸⁵ Звідси, до речі, невичерпаність слова поняттям знаку: „Вербальність належить до самої думки про речі, отже, мислити систему істин як певну задалегідь дану систему буттєвих можливостей, що під них треба підвести використовувані суб’єктом

— у сфері питання про „авторитетність написаного” і проблеми „індивідуального передсуду”: простий факт письмової фіксації через надання написаному наочної відчутності і ефекту самодоказовості містить у собі надзвичайно сильний момент авторитету; у такому разі потрібне „окреме критичне зусилля, аби позбутися передсуду, що промовляє на корить написаного, й навчитися розрізняти тут між думкою та істиною” [118, 253]¹⁸⁶; але тут слід пам’ятати про неминучу обмеженість (*передсудженість*) просвітницького за своїм походженням покладання виключно на розум як на останнє джерело будь-якого авторитету і засіб подолання усіх передсудів, подолання вказаної обмеженості приводить до чіткого усвідомлення того, що „розум існує для нас лише як реальний розум”, він „не сам собі пан”, а „постійно залежить від таких реальних умов, які обумовлюють його дію”; саме первісна приналежність людини до історії, завдяки якій самосвідомість індивіда є „лише спалахом у замкнутому ланцюзі історичного життя”, а „суб’єктивність фокусується системою кривих дзеркал”; через таку приналежність „*передсуду (Vorurteile) окремої людини більше, ніж її судження (Urteile), складають історичну дійсність буття цієї людини*” [118, 256, 257]; разом з тим „письмова фіксація саме завдяки тому, що вона цілком відокремлює смисл вислову від того, хто цей вислів робить, перетворює читача, який розуміє, на адвоката своєї претензії на істину”, і саме в такий спосіб читач пізнає „у всій значущості те, що до нього звертається, й те, що він розуміє”, яке знову ж таки завдяки відокремленню сказаного від мовця і писемній фіксації постає „завжди чимось більшим

знаки, — усе це чистісінька абстракція. ... Ми шукаємо слухного слова, тобто такого слова, що належить самій речі <у тому значенні, що, подібно до знака, не підводиться під неї колись потім>, отож сама річ набуває голосу в цьому слові. ... Найвеличніше чудо мови не в тому, що слово стає плоттю й набуває зовнішнього буття, а в тому, що те, що виходить назовні, й віднаходить себе у зовнішньому виявленні, завжди є словом” [118, 386, 388].

¹⁸⁶ „Те, що написано, не обов’язково правильне”, — ось загальна максима, „якою сучасне Просвітництво керується відносно історичного передання й завдяки якій воно перетворюється в підсумку на історичну науку. Воно робить передання предметом критики тим же чином, що й природознавство — свідчення органів чуттів. ... Та оскільки людський розум надто слабкий, щоб обійтися взагалі без передсудів, щасливий саме той, хто вихований у душі саме істинних передсудів” [118, 253–254].

за просту чужу думку”; смисловий горизонт розуміння¹⁸⁷ не обме-

¹⁸⁷ „Наше розуміння, — читаємо в Гадамера, — завжди містить у собі ще й усвідомлення нашої співприналежності цьому світові. ... *Саме розуміння слід мислити не як дію суб'єктивності, а як включення до звершення передання, у якому відбувається безперервне опосередкування минулого й сучасного*” [118, 270]. Звідси: „завдання герменевтики якраз і полягає в тому, щоб пояснити це диво розуміння, що являє собою не якесь спілкування душ, а причетність до загального смислу”, так само як і мета кожного розуміння полягає у „досягненні згоди у тому, що стосується самої суті справи” [118, 271-272]. До такої позиції Гадамера підводить опис кола розуміння, яке Гайдеггер запропонував на зміну уявленню романтичної герменевтики XIX ст. про колову структуру розуміння, що сягнули своєї вершини у вченні Шляйєрмахера про натхнення [див. про це: 118, 273]. І саме Гайдеггерівський підхід, згідно з яким антиципація смислу, що спрямовує наше розуміння тексту, не становить суб'єктивного акту, а визначає себе із загальності, яка поєднує нас із переданням [див. про це: 118, 273, 248], постає тим підґрунтям, на тлі якого Гадамер розвиває свою філософську герменевтику.

Це, однак, не означає, що засади романтичної герменевтики повністю втратили будь-який шанс на подальший розвиток. Здійснене Гадамером аналітично-рефлексійне подолання досвіду романтичної герменевтики не вивело цей досвід за межі актуального простору самовизначення сучасних гуманітарних наук. Про це зокрема свідчить той оригінальний підхід до обґрунтування філології, який у вітчизняному літературознавстві розробляв С. Б. Бураго. На неприховану протипагу позиції Гадамера український учений прямо проголосив, що об'єктивність філологічного аналізу „передбачає своєю основою не гадамерову, а саме романтичну герменевтику, яка визнає справжній і глибокий зв'язок між людьми і яка реалізується у мові загалом і в поетичній мові зокрема” [99, 119].

Правда, я не переконаний у справедливості закидів Гадамерові у позалюдськості сенсу твору мистецтва чи в цілковитому нібито ігноруванні особистості автора або читача. Адже Гадамер засновує свої міркування в тому числі і на послідовному врахуванні сутнісного зв'язку між розумінням і витлумаченням, яке має структуру кінцево-історичного буття, оскільки „все тлумачення мусить із чогось починатися й намагаться зняти односторонність, породжувану його началом”. „Бути одним і тим же — і все ж іншим; цей парадокс, що стосується кожного змісту передання, показує, що кожне витлумачення насправді спекулятивне”, що набуває вияву в мовному характері тлумачення. Через те, що „слово, що тлумачить, — це слово тлумача”, засвоєння „не є простим відтворенням переданого тексту..., але подібне до нової творчості — творчості розуміння”. Співвіднесеність кожного смислу з „Я” в такій ситуації „означає, що кожний зміст передання набуває такої конкретності, в якій його розуміють, лише у співвіднесеності з „Я”, коли воно розуміє, а не... у реконструкції того „Я”, до якого належить первісне смисло-розуміння» [118, 435, 437]. Крім того, через те, що розуміння завжди містить у собі витлумачення, Гадамер вбачає завдання філолога в тому, щоб „зробити тексти приступними для читання й розуміння” і одночасно „захистити розуміння тексту від можливих помилок. У такому випадку немає жодної принципової різниці між витлумаченням, котре текст набуває завдяки виконанню, й тим, що здійснює філолог” [118, 371, 285 й ін.]. При цьому „тотальності всіх мислительних визначень” у процесі розкриття цілісності

жений (навіть з точки зору внутрішніх вимог самого тексту) „ні тим, що мав на увазі автор, ні обрієм того адресата, кому первісно був призначений текст”, чому його смисл і не визначається з точки зору подібної суб’єктивності; зафіксоване письмово „є незалежним від випадковостей свого походження й відкритим назустріч новим позитивним стосункам”; в такій ситуації нормативні поняття „на кшталт точки зору автора чи розуміння первісного читача, являють собою насправді порожнє місце, але його щоразу наповнюють знову” [118, 365, 366]; нарешті, варто зважувати і на те, що в писемності „мова звільнюється від мовлення”, а передане у письмовій формі виявляється сучасним кожній сучасності, тому що „сучасна свідомість має вільний доступ до всього, що їй передано на письмі”; письмове передання „не є уламком якогось пощезлого”, а з „самого початку здійсмається над цим світом, переходячи до іншої сфери... того смислу, який воно висловлює”; при цьому носієм передання „є не ось цей, скажімо, рукописний текст, уламок минулого, а неперервність пам’яті <+ ідеальність слова>”; саме завдяки пам’яті „передання стає часткою власного світу, й те, що воно нам каже, само вже безпосередньо здобувається на мову”; принципова важливість пов’язаності культури з письмовим переданням пояснюється тим, що „тексти завжди надають вираження певному цілому”; література — це вільна форма передання, яка здобула собі „певну сучасність стосовно всякої сучасності”, розуміти яку означає не робити „висновки про зникле життя, а самим по собі бути причетним до сказаного”; у розумінні цей смисл „завжди присутній цілковито незалежно від того, чи можемо ми з цього тексту скласти собі уявлення про його автора, чи ні, й незалежно від того, чи прагнемо ми взагалі використати цей текст як джерело інформації про минуле”; методична перевага писемності — звільнення герменевтичної проблеми від усіх психологічних моментів — одночасно є і її слабкістю, тому що „письменам”, згідно з Платоном, „ніхто не може прийти на допомо-

смислу з його зв’язками і стосунками відповідає „індивідуальність змісту, що підлягає розумінню” [118, 435].

Отже, справа тут полягає у відмінностях підходів до автора, реципієнта і загалом проблеми індивідуальної особистості в розумінні. Проте методологічні засади позиції С. Б. Бурого, як і здійснений у його межах свій (бурогівський) варіант теоретичного синтезу методологічних ідей, вимагають, безперечно, окремого самостійного розгляду.

гу, коли вони стають жертвою довільного або мимовільного нерозуміння” [118, 361, 362, 363];

— у сфері проблеми істинності досвіду, який не може бути наукою: „Існує протиріччя між досвідом і свідомістю, а також тими установками, що їх дає загальне, теоретичне або технічне знання. Істина досвіду завжди містить у собі зв'язок із новим досвідом. Ось чому той, кого ми називаємо досвідченим, ...відкритий для нового досвіду¹⁸⁸. ...Діалектика досвіду набуває свого справжнього вивершення не в якомусь підсумковому знанні, а в тій відкритості досвіду, що виникає завдяки самому досвідові”; попри настанову (*Belehrung*), що її ми набули стосовно якогось предмета, поняття досвіду означає дещо таке, що саме „належить до історичної сутності людини” і тому постійно „має перебувати в процесі набуття” [118, 330]¹⁸⁹; відкритість до нового досвіду стосується перш за все ідеї звершеного досвіду, де «досвід не закінчується і не переходить у вищу форму знання (Гегель), але... уперше цілком і дійсно є в наявності. ...Досвід навчає визнання дійсного. Пізнання того, що є насправді, — такий... дійсний результат усякого досвіду, як і кожного прагнення до знань узагалі. Хоча те, що є, — в цьому випадку не те або це, а „що вже не підлягає скасуванню” (Ранке). Справжній досвід той, у якому людина усвідомлює власну кінцевість..., постійно переконується на власному досвіді, що нічого не повториться. Визнання того, що є, означатиме тут не пізнання того, що є ось тепер (*einmal da ist*), а усвідомлення тих рамок, усередині яких майбутнє ще відкрите для сподівань і планів...: усвідомлення того, що всі надії й

¹⁸⁸ Довершеність досвіду того, кого називають досвідченим, його завершене буття, читаємо у Гадамера, «полягає не в тому, що він уже все пізнав і завжди „знає краще”. Навпаки, досвідчена людина постає перед нами ніби принципово адогматичною людиною, яка... набула особливої властивості здобувати новий досвід і на такому досвіді вчитися” [118, 330].

¹⁸⁹ Приналежність до історичної сутності людини виявляється не тільки в тому, що „будь-який досвід, гідний свого імені, йде врозріз із нашими сподіваннями”, що, в свою чергу, вимагає розрізнення досвіду і розсудливості [див. про це: 118, 330–331], але й у внутрішній історичності самого досвіду, яку виражає формула Есхіла: вчитися через страждання (*pathei – mathos*). „Ця формула, — пояснює Гадамер, — означає не тільки те, що ми розуміємо завдяки недолі й набуваємо кращого пізнання речей на шляхах помилок та розчарувань”. Есхіл говорить про те, що через страждання людина „має усвідомити рамки людського буття, усвідомити незняття тих рамок, що відділяють його від божественного”. Це „є релігійне пізнання — те, слідом за яким відбулося народження грецької трагедії” [118, 331].

плани кінцевих істот самі кінцеві та обмежені. Справжній досвід є... досвідом власної історичності” [118, 331–332];

— у сфері справжнього виміру герменевтичного досвіду, який надається тісним взаємозв’язком між запитування і розумінням: „Той, хто хоче зрозуміти, може покинути невирішеним питання істинності того, про що йдеться в тексті” і „звернутися власне до смисло-розуміння (*Sinnmeinung*), розглядаючи його не як істинне, а тільки як осмислене; отже, питання можливої істинності виявляється у стані непевності”, доведення до якого „вже є запитуванням у його дійсній і первісній сутності” [118, 348].

Таким чином, те, що застосування наукових методів в гуманітарній гносеологічній діяльності зовсім не гарантує істини, означає не обмеження науковості гуманітарних наук, а «легітимізацію їхньої, висунутої з давніх-давен претензії на особливе значення для людини. Той факт, що у здійснюваному ними пізнанні бере участь ще й власне буття того, хто пізнає, дійсно кладе межу „методові”, але не науці. Те, чого не спроможний досягти інструмент методу, має й може бути досягнутим через дисципліну запитування й дослідження, яка й забезпечує істину» [118, 453].

6. *Площина питання про специфіку стану справ у гуманітарних науках.* Якісна (принципова) відмінність гуманітарних наук від наук природничих має автентичну легітимність та верифікаційність лише в тому разі, якщо під гуманітарними науками розуміти такі науки, де «йдеться про цілісне ставлення людини до світу, яке міститься у мові»¹⁹⁰. Світ з його мовною природою й мовним явленням не є в собі¹⁹¹ й не відносний у тому ж розумінні, у якому є в собі й відносним предмет науки. ...У кожній мові присутній ...безпосередній зв’язок із нескінченністю сущого. ...Той, хто має мову, „має” світ.

¹⁹⁰ Мова «не є продуктом рефлектуючого мислення, а бере участь у реалізації того ставлення до світу, в рамках якого ми живемо. ...<В ній> виявляє себе (*sich dargestellt*) сам світ. Мовний досвід світу „абсолютний”. Він здійснюється над усіма відносностями буттєустановлення (*Relativitäten von Seinssetzung*), оскільки охоплює собою кожне у-собі-буття, хоч би в яких зв’язках (відносностях) воно поставало перед нами. Мовний характер нашого досвіду світу передує всьому, що ми спроможні пізнати й висловити як суще. Тому основоположний зв’язок між мовою й світом» означає лише наступне: „...те, що становить предмет пізнання й висловлювання, завжди уже оточено світовим горизонтом мови” [118, 415–416].

¹⁹¹ „Він не є в собі, — пояснює Гадамер, — оскільки він узагалі не має характеру предметності і як охоплюючого цілого, чим він є, ніколи не може бути даний у досвіді” [118, 418].

З'ясувавши це, ми не станемо більше плутати фактичність мови з об'єктивністю науки. Дистанціювання від фактів, закладене у мовному ставленні до світу, саме собою не утворює такої об'єктивності, якої природознавчі науки досягають шляхом елімінування суб'єктивних моментів пізнання». При цьому „говорити про щось аж ніяк не означатиме: робити що-небудь обчислюваним, таким, що є в розпорядженні”. У мовному оформленні людського досвіду світу „відбувається не вимірювання чи облік наявного, а здобувається на голос сама суть у тому вигляді, в якому вона як суще і значуще являє себе людині. Саме в цьому... впізнає себе розуміння, здійснюване в гуманітарних науках” [118, 418, 419, 421].

7. *Площина логіки гуманітарних наук.* Згідно з міркуваннями Гадамера, „логіка гуманітарних наук є логікою запитання” [118, 343]¹⁹². Перетворення переданого нам тексту на предмет витлумачення „означає, що текст ставить запитання до інтерпретатора... Зрозуміти текст — означає зрозуміти задане запитання” шляхом знаходження „горизонту запитання, в рамках якого визначається смислова спрямованість тексту” і який „необхідним чином охоплює

¹⁹² Якщо виходити з досвіду сократівських діалогів Платона, пояснює Гадамер, то виявиться, що „запитання складніше за відповідь. ...Для того щоб бути спроможним запитати, слід хотіти знати, тобто знати про власне незнання. ...Мовлення, покликане розкрити справу, потребує того, щоб запитання розкрило цю справу”. Смысл запитування полягає в тому, щоб через обмежену горизонтом пізнання відкритість запитуваного (коли в нього немає заздалегідь заготовленої відповіді) „розкрити запитуване в його проблематичності”, коли „за” і „проти” набувають в ньому рівноваги [див.: 118, 337]. Разом з тим ще з середньовічної діалектики відомо, що запитання тому виводить у відкрите, що „воно завжди охоплює й те, що вимовлено в позитивному, й те, що вимовлено в негативному судженні. Адже суть знання полягає в тому, що воно не тільки виносить правильне судження, але водночас і на тих же самих підставах виключає хибне. ...Лише після розгляду контраргументів, лише після того, як ми переконалися в їхній необґрунтованості, — лише тоді ми дійсно знаємо суть справи”, тобто отримуємо повні знання. Адже «знати завжди означатиме: одночасно пізнавати протилежне. Перевага знання над упередженістю думок полягає в тому, що воно вмє мислити можливості як такі. Знання в основі своїй діалектичне. Знання може бути лише у того, в кого є запитання, запитання ж постійно охоплюють протилежності між „так” і „ні”, між „так” та „інакше”». Як не можна навчитися моральних знань, про що йшлося вище, так само „не існує такого методу, що дозволив би навчитися запитувати”, тобто бачити проблематичне. Здатність до запитування базується на знанні незнання (найзнаменитіша формула Сократа *docta ignorantia* — вчене незнання). Ми „набуваємо досвіду, завдяки поштовху, котрим є для нас те, що не збігається з нашими переддумками”, і те „несподіване прозріння, завдяки якому можна дійти до запитання, має також структуру запитання” [118, 338, 339, 340].

й інші можливі відповіді” [118, 343]. Твір мистецтва може бути зрозумілим лише за прийняття реципієнтом передумови щодо його адекватності, розуміння ж твору пов’язане із завданням виявити те запитання, відповіддю на яке він є. При цьому завдання розуміння спрямоване перш за все на сам твір („на смисл власне тексту”). Тому запитання до нього, яке потрібно реконструювати, „належить насамперед не до думок і переживань автора, а тільки до смислу самого тексту” [118, 346]¹⁹³.

У сфері гуманітарних наук ідеал пізнання природи, „згідно з яким ми розуміємо певний процес лише тоді, коли ми спроможні його штучно відтворити”, нелегітимний, не спрацьовує і не має чинності, як не спрацьовує і таке сприйняття розуміння тексту, під яким вбачають „реконструкцію, що ніби відтворює виникнення тексту”. Адже кожен гуманітарій (філолог чи історик) повинен зважувати на „принципову незавершеність того смислового горизонту, в якому він рухається, розуміючи що-небудь”, тому що „саме подальший розвиток історичного звершення відкриває у змісті передання нові аспекти значень. Завдяки новій актуальності тексти залучаються до дійсного звершення... <яке визначається як> дієво-історичний момент у рамках герменевтичного досвіду” [118, 346, 347].

7. *Площина питання про дане і даність у гуманітарних науках.* Людина в історії „нарівні фундаментально обумовлюється <неоднозначним> співвідношенням індивідуальності та об’єктивного духу”. Будучи історичною істотою, індивід «швидше відчуває історичні дійсності, й саме вони завжди становлять водночас те, на чому базується індивід, у чому він виражає й знаходить себе”. Ці історичні дійсності становлять „об’єктивацію життя. (Дройзен говорить про „моральні сили”))». І саме це, на думку Гадамера, має вирішальне значення для усвідомлення своєрідності гуманітарних наук, де з поняття даного, за Дільтеєм, „слід вилучити все усталене, все чуже, притаманне явищам фізичного світу. Все дане тут створено” [118, 213, 212; розрядка моя — *І. К.*]¹⁹⁴.

Саме на формулювання цієї своєрідності, як зазначає Гадамер, спрямоване поняття „переживання” у Дільтея, який визначає його

¹⁹³ Гадамер не заперечує реконструкції думок автора тексту, але вважає таку реконструкцію „вже зовсім іншим завданням” [118, 346].

¹⁹⁴ При цьому, за Дільтеєм, первісну даність становить взаємозв’язок життя і свідомості [див. про це: 118, 221].

через рефлексію, через внутрішнє буття. Первісні даності, до яких зводиться інтерпретація об'єкту в гуманітарних науках, є вже не даними експерименту й вимірів, вони — одиниці значення. Саме це й прагне довести поняття переживання¹⁹⁵, яке Дільтей назвав кінцевою одиницею свідомості, відмовивши у цій ролі сприйняттю чи відчуттю. „Одиниця переживання (а не психічні елементи, у яких її можна було б аналізувати), — читаємо з цього приводу в Гадамера, — становить дійсну одиницю даного. Тобто у теорії пізнання гуманітарних наук виявляється розуміння життя, що обмежує сферу дії механістичної моделі”. А через те що, все, що розуміється, — це зворотний перехід об'єктивацій життя, які відбуваються у розумових структурах, у духовну активність, від якої ці об'єктивації і походять, то „поняття переживання вибудовує теоретико-пізнавальну основу будь-якого пізнання об'єктивного” [118, 69–70]¹⁹⁵.

8. *Площина питання „історії проблеми” та специфіки понять і категорій в гуманітарних дослідженнях.* З точки розвинутої Р. Дж. Колінгвудом діалогічної логіки (= логіки питання й відповіді), „тотожність тієї чи іншої проблеми є порожньою абстракцією” і „постановки питання змінюються з плином часу. Поза-історичної точки зору, що дозволила б мислити тотожність тієї чи іншої проблеми, ...насправді не існує. ...Проблема, яку ми ідентифікуємо, насправді вже не буде тією ж самою, коли ми розуміємо її в дійсному акті запитування. ...Критика поняття проблеми, здійснювана через логіку питання й відповіді, має зруйнувати ту ілюзію, нібито проблеми існують одвіку¹⁹⁶, неначе зірки на небі. Роздуми про герменевтичний

¹⁹⁵ І в спогляданні, і в практичному усвідомленні, з точки зору Дільтея, присутня однакова тенденція життя — „прагнення до тривкості”. Ось чому він „міг розглядати об'єктивність наукового пізнання та філософського самопізнання як завершення природної тенденції життя”, і саме у таких своїх роздумах Дільтей виявляє справжню загальність (спільність) між природничими і гуманітарним науками: «Злет над суб'єктивною випадковістю спостережень — це зміст експериментального методу, він допомагає пізнанню в осягненні закономірностей природи. Подібно до цього, гуманітарні науки прагнуть до методологічного злету над суб'єктивною випадковістю власного місцеперебування та над приступною для них традицією, завдяки чому й сягають об'єктивності історичного пізнання. Філософське усвідомлення рухається в тому ж напрямку, бо воно робиться „власним предметом у ролі історично-людського факту” й відмовляється від претензій чистого пізнання на основі понять” [118, 221].

¹⁹⁶ Гадамер нагадує, що на перманентній проблемі ґрунтувався підхід „оксфордських реалістів”, а поняття „історія проблем” розробляли неокантіанці [118, 349].

досвід знову перетворюють проблеми на питання, які дійсно постають і зміст яких визначається їхньою мотивацією” [118, 349, 350]. А ця остання динаміка, в свою чергу, неминуче породжує термінологічну динаміку, активне творення нових понять для забезпечення висловлення (формулювання) нового поставання нетотожних проблем у іншому питальному складі і змісті. Ось чому, до речі, не можна вважати активне продукування в гуманітарних, зокрема літературознавчих, студіях нових термінів і понять однозначно у всіх випадках виключно негативним, зводячи справу виключно до славнозвісної у сфері гуманітарних наук термінологічної „недисциплінованості”¹⁹⁷, як, безперечно, не можна виправдовувати будь-яке продукування понять виправданим і необхідним: усе залежить від конкретної ситуації.

З точки зору Гадамера, витлумачення у поняттях є способом здійснення самого герменевтичного досвіду. Проте проблема „метамови”, з якою традиційно пов’язане питання розробки наукової термінології, „може виявитися й нерозв’язаною” через те, що містить у собі певний ітеративний (тобто повторюваний) процес, що водночас не виключає „принципового визнання того ідеалу, до якого він прагне”. Разом з тим застосування термінології, попри всю „замк’янілість” терміну, все ж переплітається з живою мовою”, через що „й інтерпретатор наукових текстів мусить постійно рахуватися із взаємодією термінологічного й вільного використання слова” [118, 384]¹⁹⁸. При цьому варто пам’ятати, що зрозумілі для нас самі собою визначальні гуманітарні поняття й мовні звороти („мистецтво”, „історія”, „творчість”, „світогляд”, „переживання”, „геній”, „зовнішній світ”, „внутрішній світ”, „внутрішня суть”, „вираження”, „стиль”, „символ”, „образ”, „поезія” й ін.) набули свого нинішнього вигляду саме в процесі глибокої духовної еволюції і тому „ховають у собі безодні історичних конотацій” [118, 18, 19].

¹⁹⁷ Так, на одному з Інтернет-сайтів з цього приводу читаємо цілком симптоматичне твердження: „Те, що сучасна літературознавча термінологія у популярному виконанні є суцільна загадка й двозначність, — це вам будь-який першокурсник філфаку пояснить” [див.: 266].

¹⁹⁸ Гадамер стверджує, що „не буває суто термінологічного слововживання, і навіть найштучніші, ненормальні для мови вирази... повертаються до живого життя мови. Непрямо це підтверджується ще й тим, що досить часто термінологічні розбіжності не утримують у мові, а тому постійно дезавуюються реальним слововживанням. Це, очевидно, означає, що їм доводиться поступатися вимогам мови” [118, 384].

Але, здійснюючи герменевтичний досвід у поняттях, тлумач „навіть гадки не має про те, що він вносить до витлумачення себе самого й свої власні поняття. Мовна формула до того тісно переплетена з самою думкою інтерпретатора, що вона ніколи не перетворюється для нього на окремий предмет розгляду”. У процесі мовлення і діалогу між переданням та гуманітарними науками „весь час іде утворення понять”, але не в сенсі уживання інтерпретатором нових або незвичних слів, а в тому сенсі, що „розуміння завжди містить у собі момент аплікації”¹⁹⁹ й остільки весь час здійснює подальший розвиток понятійності”, яка наскрізь пронизує базоване на єдності слова й справи саме розуміння [118, 373, 374].

Але, будучи завдяки такому пронизуванню вживаними тлумачем не зовсім так, як ремісник застосовує свій інструмент, задіяні при інтерпретації поняття виявляються такими, що „взагалі не тематизовані у розумінні. Їх призначення — щезнути, розчинитися в тому, чому вони, витлумачуючи, дозволили заговорити. Парадоксальним чином витлумачення правильне тоді, коли воно спроможне до подібного зникнення” [118, 368]. У свою чергу, таке зникнення означає, що здійснюючі витлумачення поняття „не є довільним допоміжним засобом, який ми залучаємо до справи і після використання відкидаємо набік”. Навпаки, ці поняття „входять до внутрішнього членування самої справи (яка є смыслом). Слѡва, що витлумачує, стосується те ж саме, що й до всякого слова, коли у ньому завершується мислення: воно позбавлене самого характеру предметності. Як виконання розуміння воно є актуальністю дієво-історичної свідомості, а відтак — дійсно спекулятивним: воно невловне у своєму власному бутті, і все ж воно відкидає той образ, що постає перед ним” [118, 437]²⁰⁰. Правда, призначене для зникнення поняття „має бути все ж таки представленим. Можливість розуміння від можливості подібного наступного тлумачення” [118, 368].

9. *Площина специфіки гносеологічного процесу в гуманітарних науках, ролі традиції та розуміння прогресу в них.* На відміну від притаманного сфері природничих наук цілкового заснування самоусвідомлюваних висновків дослідника на користуванні його влас-

¹⁹⁹ Про проблему аплікації зрозумілого смислу в історико-гуманітарних науках — див.: [118, 309–316, 355].

²⁰⁰ Мова тлумача — „де вторинний феномен мови порівняно... з безпосередністю міжлюдського взаєморозуміння чи зі словом поета. ...І все ж мова тлумача є всеохоплюючою маніфестацією мовної стихії загалом” [118, 437].

ною свідомістю²⁰¹, „процес, що передує висновкові в гуманітарних науках, — це неусвідомлюваний умовисновок”, що пов’язує практику гуманітарної індукції „з особливими психологічними умовами. Вона <ця практика> вимагає своєрідного чуття такту, й для неї необхідні різноманітні духовні якості, наприклад, багата пам’ять і визнання авторитетів” [118, 15].

Відповідно цілком органічною природі гуманітарних наук виступає присутність в них дієвого моменту традиції, який, за словами Гадамера, „становить їх істинне єство й характерну особливість...” [118, 263]. Цінність і значення гуманітарного дослідження, з урахуванням того, що великі досягнення гуманітарних наукових практик практично не старіють, вимірюються „не просто масштабом самих фактів. Навпаки, факти видаються нам по-справжньому значущими лише завдяки тому, хто спромігся їх зобразити..., тій точці зору, з якої нам їх показують. Ми приймаємо те, що існують різні аспекти, що одні й ті самі історичні факти по-різному зображуються за різних часів або з різних позицій. Ми знаємо, що такі точки зору... є неначе взаємовиключними умовами, що існують кожна сама по собі, а об’єднуються лише в нас самих. ...Минуле існує лише в різноманітності таких голосів, що й утворює єство історичної оповіді, і ми причетні до нього й прагнемо брати в ньому участь. Власне сучасне історичне <і загалом гуманітарне> дослідження — це не тільки дослідження, воно ще й опосередкування передання”. Таке історичне і загалом гуманітарне дослідження „саме робиться немов предметом нашого історичного досвіду, оскільки в ньому лунають щоразу все нові голоси, відлуння минулого”. Ось чому гуманітарне дослідження не може розглядатися виключно тільки „з точки зору прогресу та надійності здобутих результатів” [118, 264]. „Прогрес дослідження, — читаємо у Гадамера, — не всюди розуміється як його розширення, як проникнення до нових до нових галузей чи відкриття нових матеріалів, навпаки, він розуміється як досягнення

²⁰¹ Зв’язок прогресу математики чи природничих наук з історичним моментом, коли їх прогрес сам по собі є масштабом для спостереження їх історії, становить лише вторинний інтерес, який „не торкається пізнавальної цінності власне природознавчого чи математичного пізнання”. Вплив традиції на науки про природу відбувається „у такій формі, наприклад, коли у певні періоди набувають переваги певні напрямки досліджень”. Проте не це, а „закон самої справи” дає науковому дослідженню в математичних і природничих науках закон розвитку: саме „закон самої справи” розкривається „назустріч методологічним зусиллям ученого” [118, 263–264].

вищого ступеня рефлексії при постановці питання”. А це, в свою чергу, дозволяє прокласти собі шлях герменевтичній свідомості, що „примушує дослідника замислитися щодо самого себе” [118, 265].

У галузі гуманітарних наук, які вже мають найдавніші традиції, це призводить до реабілітації значущості поняття класичного, а вивчення власної класичної давнини повертає собі належну об’єктну перевагу. При цьому поняття класичного, зберігаючи в собі попри все певну присутність елементу нормативності, вже не сприймається як надісторична цінність, а „означає тепер певний часовий відтінок, фазу історичного розвитку”. Як і історична свідомість, яка „завжди містить у собі ще й дециду понад те, що вона сама схильна визнати”, класичне теж „є чимось більшим за поняття визначеної епохи чи стилю, і водночас не претендує на надісторичну цінність. Воно означає... винятковий спосіб самого історичного буття, ствердження історичної цілісності, яке... утворює множинність буття для чогось істинного”. Класичне є те, що „здатне устояти перед історичною критикою, оскільки його історична перевага, сила та обов’язковість його значущості, котра стверджує сама себе, йдуть попереду будь-якої історичної рефлексії та зберігаються в ній” [118, 267]. Будучи історичною реальністю, до якої належить і якій підпорядкована історична свідомість, класичне „вихоплюється із безперервної зміни часів, у всій мінливості їхніх смаків, — воно досягне безпосередньо”, володіє тривалістю і надійністю, невідчужуваним і незалежним від часових обставин значенням, сучасністю будь-якій добі, хоча і втілює у собі норму, ретроспективно співвідносну „певній одномоментно-неповторній величині у минулому” [118, 268]²⁰².

²⁰² Ця величина саме здійснювала певну класичну норму, яка „вирізняється на тлі усвідомленого занепаду й історичної дистанції. Не випадково поняття класичного, класичного стилю формуються саме за пізніх часів: Каллімах і тацітівський „Діалог” відіграли у цьому відношенні головну роль”. Історизація поняття відриває його від його коренів, через що самокритика історичної свідомості у своєму становленні щоразу «поновлює у правах нормативний елемент у понятті класичного, а також історичну неповторність його здійснення. Всякий „новий гуманізм” відмежовує від давнини, початкового гуманізму, усвідомлення безпосередньої та обов’язкової приналежності до свого зразка, що, як минуле, недосяжний і водночас присутній як сучасне. Таким чином у „класичному” набуває свого найвищого вираження загальний характер історичного буття, що зберігає себе серед руйн часу. ...класичне є те, що зберігається, *тому що* воно само себе означає й само себе глумачить; ...те, що доходить до нас ... як те, що звертається до сучасності так, ніби промовляє спеціально для неї. Те, що називається „класичним”, передовсім не потребує подолання істори-

Проблема теоретико-літературного знання у структурі
літературознавчого дослідження літератури як різновиду
науково-пізнавальної діяльності

Принципово важливим джерелом розробки методологічних проблем сучасного літературознавства є також розгляд структури літературознавчої діяльності і літературознавчого знання у відповідності з загальними параметрами сучасної науково-гносеологічної роботи загалом. Це стосується зокрема питання про співвідношення в літературознавчому дослідженні певного внутрішньогалузевого спрямування власне теоретичної і практичної (історико-літературної) складових, і стосується фактичного ставлення всередині літературознавчого „цеху” до теорії літератури і суто теоретичного знання як таких.

В умовах фактичної (хоча і часто приховуваної) недовіри до теорії літератури, взятої, так би мовити, у її самоті²⁰³, стало вже загальним місцем, навіть штампом, твердження про роз’єднаність в ній теоретичного й історичного начал і про те, що подолання цієї роз’єднаності можливе шляхом створення історичної теорії літератури, при цьому, правда, виникає небезпека перетворення її в історію літератури. Проте, хоча б з огляду на існуючі сьогодні загальні наукознавчі уявлення, варто переоцінити вказану роз’єднаність і не вбачати в ній тільки риси недосконалості.

Як відомо, ще на початку XX століття В. М. Перетц досить скептично ставився до тодішніх власне теоретичних підходів до розгляду літератури, які він ототожнював з відомими йому досвідами естетичної і філософської критики словесного мистецтва. Проте це не означає, що він применшував роль теорії літератури чи заперечував необхідність теоретико-літературних досліджень як таких. Будучи насамперед представником практичного літературознавства — істориком літератури, В. М. Перетц цілком зрозуміло розглядав роль теорії літе-

чної дистанції — воно саме, в постійному опосередкуванні, здійснює таке подолання. Отже, класичне перебуває... „поза часом”, хоча сама подібна позачасовість є способом історичного буття» [118, 268, 269].

²⁰³ «Заняття теорією (чи методологією), — стверджує О. Дмитрієв, — загалом дуже специфічна сфера філологічної дослідницької практики, від надмірного захоплення якою майже завжди прийнято застерігати талановитих студентів і аспірантів, котрим пропонується в першу чергу випробувати будь-які схеми в (історичному!) матеріалі, щоб уникнути спокуси схоластичних вправ у галузі „чистої теорії”» [180, 235].

ратури перш за все крізь призму завдань, які стояли тоді перед історико-літературною галуззю літературознавства. Адже саме через історію літератури наука про літературу активно репрезентувала себе, починаючи з другої половини XIX століття, як власне науку у системі наук, що цілком відповідало тодішній сциєнтичній, позитивістській соціокультурній атмосфері. Разом з тим цей видатний український і російський учений чітко зазначав: „Головним ворогом наукової історії є теоретичні засновки, *навіяні ззовні, а не такі, що витікають із сутності літературного матеріалу*” [362, 103; курсив мій. — І. К.]. Звідси цілком закономірно, що у своєму описі диференціації сфер історико-літературних досліджень В. М. Перетц відніс „історичну теорію літературної творчості”, разом з історичною поетикою (у розумінні О. М. Веселовського), до літературознавчих студій вищого гатунку [див.: 362, 91]. У цьому відношенні справедливі твердження про те, що „теорія літератури не може не бути історичною” [145, 312–313; 212, 3], повністю знаходяться у векторі мислення В. М. Перетца.

Та все ж, як на мене, не можна не враховувати одну важливу обставину: для того, щоб теорія літератури була справді науковою, їй повинні бути притаманні основні риси наукової теорії як такої. Спрямованість на пізнання саме *сутності* художніх явищ і мистецтва слова загалом зумовлює домінуючу роль у сфері теорії літератури орієнтації на оперування максимально абстрактними категоріями, „які значно віддалені від предметів чуттєвого пізнання, від понять, які стали звичними” [422, 62]. Згадаймо, що серед оточуючих нас предметів (речей) немає ні „літератури” взагалі, ні „художніх творів” взагалі²⁰⁴, а є тільки численні та різноманітні конкретні художні тексти як естетично і художньо-семіотично упорядковані системи. Оскільки сутність будь-яких, в тому числі й художніх, явищ дійсності „не задана людині безпосередньо і не може бути відображеною у чуттєво-наочній формі”, то вона може відображатися тільки у логічній формі пізнання, в конструктивній діяльності мислення по створенню „системи теоретичних об’єктів і схем” [480, 222, 223].

Звідси можна стверджувати, що теорія літератури, як і будь-яка наукова теорія, займається (чи, принаймні, повинна займатися) конструюванням ідеальних і ідеалізованих моделей літературно-

²⁰⁴ Так само не існує і такої речі, як культура, а є лише слово / поняття „культура”, навколо якого і точаться суперечки [див.: 150, 17].

художніх явищ (їх можна назвати теоретичними об'єктами). При такому конструюванні створюється особливий, штучний світ, в якому теоретичні категорії включаються у структуру законів теорії [див.: 363, 52; 107, 116].

Проте все це не применшує значення літературної (як і будь-якої іншої) теорії, оскільки, аналізуючи конкретний твір, дослідник як специфічний реципієнт (метачита²⁰⁵) так чи інакше співвідносить втілену у ньому художню систему з певним ідеальним уявленням про належне, бажане, принаймні, можливе чи припустиме для даного різновиду явищ. Так створюється теоретична картина мистецтва як такого, потреба у якій зумовлена необхідністю пізнання його реального референта — конкретних художніх творів [див.: 480, 222, 219]. Така природа теоретичного знання, зокрема включеність теоретичних понять у структуру законів теорії, „дозволяє отримати певні знання на основі формальних перетворень, передбачених у його <закону> формулюванні, тобто без звернення до спостережень або експериментів” [107, 116; див. також: 155, 143–146]²⁰⁶.

Хоча абстрактність теорії зумовила те, що «більшість наукових понять, всупереч „здоровому глузду”, не може бути безпосередньо і прямо співставленою зі звичними об'єктами оточуючого нас світу» і, більше того, „істини науки... не можуть бути піддані безпосередній практичній перевірці” [422, 62, 63]²⁰⁷, все ж варто додати, що ця не-

²⁰⁵ Про літературознавство як своєрідне метачитання — [див.: 153, 297].

²⁰⁶ Така позиція знаходить своє підтвердження у парадигмі традиційної логіки, про що Г.-Г. Гадамер ще 1954 року писав: „У традиційній логіці розум означає спроможність робити висновки, тобто здатність набувати знання з чистих понять без залучення нового досвіду. ...<З точки зору традиції (греки, Кант)> розум наявний там, де мислення самодостатнє собі: ...у сполученні розмаїтого в єдність принципу. Отже в суті розуму <який при цьому завжди є історично обмеженим> закладена цілкова непідлеглість, відсутність зіткнень із чужим і випадковим голих фактів” [120, 103, 104].

²⁰⁷ Про це ж писав і Г. П. Щедровицький, коли характеризував співвідношення об'єкт–предмет, зокрема зазначаючи: „...предмет наукового дослідження ніколи не співпадає і не може співпадати зі сферою практики та практичного мистецтва” [523, 321]. Тут, правда, не завадить (хоча б для послаблення категоричності судження) той факт, що звичне розповсюджене протиставлення думки і справи, теорії і практики не стовідсотково підтверджується досвідом великої історико-філософської традиції. Так, В. Бібіхін цілком доречно нагадав, по-перше, Арістотеля, який у своїй „Етиці Нікомаховій” (X 8, 1178 в 7–8) писав про досконале щастя як деяку теоретичну енергію, тобто таку теорію, яка одночасно є повнотою дії, і, по-друге, Плотіна, з точки зору якого „практика є те, у що сповзає людина, що слабне для теорії... Лю-

можливість безпосередньої практичної перевірки — не абсолютна²⁰⁸, як не абсолютний антагонізм між донауковим („здоровий глузд”), науковим (проблемним) та постнауковим (підсумково-результативним) знаннями²⁰⁹.

При цьому діяльнісний (системомислєдїяльнісний) підхід акцентує на тому, що теоретичні знання отримують на основі структурної моделі об’єкта, і вони синтезують у собі набір початкових розрізнених знань про об’єкт. Звідси теоретичні знання є істинними знаннями лише стосовно до репрезентованого у структурній моделі ідеального об’єкта. В свою чергу, процедура виведення теоретичних знань з моделі вважається здійсненою правильно, якщо вона проводиться у відповідності з існуючими мислиннєвими нормами. Саме правильність процедури забезпечує теоретичним знанням істинність та необхідність. У такому випадку, пояснює Г. П. Щедровицький, „структура, утворена зі знакової форми теоретичного знання та ідеального об’єкта, ...буде замкнутою й не матиме у собі неузгодженостей змісту” [511, 657, 656].

Разом з тим варто зважити і на те, що знакова форма знання живе і функціонує як стосовно ідеального об’єкта, так і у відношенні до багатьох відмінних між собою об’єктів практики, завдяки чому теоретичне знання зазнає дуже своєрідного перетворення: „його знакова форма спочатку ніби виринається зі смислового зв’язку з ідеальним об’єктом, а потім <перекидається> на об’єкти практичного опе-

ди, коли у них перестає ставати сил для думки, починають займатися тінню думки — практикою. Та ці місця, — зазначає В. Бібіхін, — належать якраз до непопулярних в історії філософії” [див.: 87, 169].

²⁰⁸ Ще Г. П. Щедровицький 1977 року зазначав, що саме протиставлення „практичної діяльності” і „пізнання”, практики і теорії є сумна спадщина сцієнтичного минулого і тому варто відмовитися від цієї опозиції. Пізнання „стало практичною діяльністю, теорії стали матеріальною силою...”; „предмет є продуктом практичної чуттєвої людської діяльності, і рефлексія практичної діяльності виходить з так трактованого предмета і відбиває його, тобто... відображає перетворений досвід нашої практичної діяльності, а мислення потім переробляє і фіксує в нових формах зміст рефлексії і самє потім стає практичною діяльністю...” [515, 509, 512].

²⁰⁹ «Кожний з цих моментів, — справедливо зазначає Ю. М. Лотман, — потребує інших. Зокрема, наука не тільки бере сирий матеріал зі сфери повсякденного досвіду, але й потребує контролюючого зіставлення свого руху зі світом „здорового глузду”, тому що цей наївний і грубий світ є тим єдиним світом, у якому живе людина. ...Висновком зі сказаного є те, що науці не слід братися за вирішення ненаукових за своєю природою або неправильно поставлених питань...» [295, 19–20].

рування, утворюючи у зв'язку з ними нові структури знань²¹⁰. Таким чином, одна і та ж знакова форма виявляється елементом відразу багатьох структур знань і відповідно до цього вона несе у собі різні смисли” [511, 657]. Але якщо теоретичні знання за такого підходу виявляються „необхідно істинними”, то знання про одиничні об’єкти практики, одержані шляхом трансформації теоретичних знань, „завжди є лише *гіпотетичними* та *ймовірно істинними*” [511, 657]²¹¹.

Вказане вище перетворення теоретичних знань у практичні (= перенесенню знакової форми з ідеального об’єкта теорії на реальні об’єкти практики) і є, власне кажучи, „основний процес життя знань”, є тим, „у чому вони існують як знання”, і тим, „заради чого ми їх... створюємо”. І здійснювати це перетворення дозволяє така побудова знакової форми теоретичних знань, за якої забезпечується її відносна самостійність і зберігається її власний сенс і зміст „незалежно від того, чи береться вона в системі теоретичного знання чи поза цією системою” [511, 658].

Крім цього, не зайвим є і більш послідовне врахування структури теоретичного знання (наприклад, загальна теорія і прикладна теорія), складові рівні якої мають різний ступінь наближеності до практики й різний ступінь застосованості в аналізі останньої.

Усе це безпосередньо стосується і теорії літератури як різновиду теоретичного знання загалом, тому що дає чітко зрозуміти, що характеризувати конкретні теоретичні літературознавчі концепції і тим паче визначати ступінь їх істинності неможливо без реконструкції тієї ідеальної структурної моделі відповідного художнього явища, в межах якої ці теоретико-літературні концепції зберігають свою чинність, бо зміна структурних моделей (як і певних онтологічних картин) неминуче повинна вносити принципові зміни у зміст і вектори розгортання теоретико-літературної думки. А це, в свою чергу, свід-

²¹⁰ Інакше кажучи, тут йдеться про перетворення теоретичних знань в практичні знання.

²¹¹ «Ця достатньо очевидна обставина, — пояснює Г. П. Щедровицький, — до останнього часу не усвідомлювалась в теоретичній епістемології і не враховувалась у практиці наукових досліджень перш за все тому, що при такій процедурі породження „практичних знань” об’єкти практики не тільки розглядалися крізь призму ідеальних об’єктів, але й... ототожнювалися з ними. У цьому випадку практичні знання... <втрачали свої відмінні риси>... і тому на них переносилися усі уявлення про істинність і всі критерії істинності, що були вироблені в логіці для теоретичних знань» [511, 657].

чить про непрямолінійність і небезпосередність відношень між теорією і практикою і в сфері науки про літературу, де ці діяльності репрезентовані загальною (традиційною) теорією літератури як провідним представником теоретичних літературознавчих дисциплін й історією літератури як представником практичних літературознавчих дисциплін.

Загальна теорія літератури прагне у своїх категоріях узагальнювати перш за все стійкі, константні, інваріантні²¹² і тому статичні (= функціонально наскрізні у своїй ймовірності й варіативній динаміці) стосовно природи самого об'єкта пізнання характеристики. У такому випадку, як писав І. К. Горський, вона постає „абстрактним вченням про словесне мистецтво”, яке не застосовується на практиці²¹³, не знаходить свого втілення в художніх творах і не стає критерієм досконалості [155, 148]²¹⁴. Звідси можна припустити, що

²¹² Зауваження сучасних дослідників про те, що художня література при очевидній можливості опису в багатьох варіантах „опирається визначенню в *інваріантні* <тобто у відриві від її конкретних реалізацій>” [589, 11], не означає знецінення загально-теоретичних підходів до осягнення феномена словесного мистецтва, натомість явно актуалізує власне методологічну проблематику самої науки про літературу, переводячи справу у площину проблеми статусу літературознавства і співвідношення літературознавчої діяльності зі своїм предметом — літературою, яке, слушно зазначає С. Зенкін, „зовсім не таке ж, як у фізиці чи економіці” [див.: 204, 330; методологічну за своєю суттю проблему статусу науки про літературу С. Зенкін подає у традиційному формулюванні, відносячи її до „фундаментальних проблем теорії літератури”].

²¹³ Ця теза все ж вимагає смислового обмеження, тому що в ній відчувається протидія тенденції до оцінки теоретико-літературних студій виключно з точки зору можливостей їх безпосереднього практичного використання. Така тенденція, здається, явно присутня в огляді С. Зенкіна, зокрема в його характеристиці вад радянського теоретико-літературного стандарту у виконанні Г. Поспелова. „Струнка” схема Поспелова, читаємо в огляді, була „непридатною для практичного аналізу літературних творів” [див.: 204, 321]. Разом з тим я не переконаний в абсолютній слушності таких безапеляційно однозначних у своїй категоричності тверджень. Досить зважити хоча б на те, що без належного уявлення про славнозвісні три літературних роди, які (не без підтекстової іронічності) неодноразово згадує С. Зенкін як складові однозначно засуджуваної ним звичної у минулому „стандартної схеми”, неможливе будь-яке хоча б скільки-небудь компетентне *власно літературознавче* висловлювання, незалежно від того, стосується воно творів, де певна родова схема реалізується в максимально „чистому” вигляді, чи творів дифузного або синтетичного стосовно їх родової природи гатунку.

²¹⁴ Більше того, не те що теорія, але загалом наукові знання „принципово не можуть бути використані у практиці — їх потрібно переробляти в інші види і типи знань”, зокрема у практико-методичні знання. Така системомислєдальнісна інтерпретація суттєво відмінна від традиційної філософсько-епістемологічної парадигми предста-

властива загальній теорії літератури роз'єднаність теоретичного й історичного начал має своїм витоком саму природу даного виду наукової діяльності. А якщо це так, то зберігається потреба в існуванні певної перехідної ланки (компромісної зони) між загальною теорією літератури й історією літератури, між теоретичними і практичними дисциплінами в структурі сучасного літературознавства²¹⁵. Цю ланку можна назвати *прикладною*²¹⁶ (=спеціальною) *теорією літератури*, яка дозволяє максимально можливою мірою реалізувати чинну вимогу, згідно з якою „єдино допустимою концепцією літератури буде та, що створюється не заради краси понять, а заради зрозумілості текстів, у розрахунок на їх прочитання. Концептуальність, яка не виростає в поезику, стає ще одною перешкодою на шляху до тексту” [482, 21]²¹⁷.

влення знання, виходить з того, що різним типам знань властиві відповідно різні способи їх включення у практику [див. про це докл. 508, 445, 444]. Але, навіть зважаючи на те, що „багато з формальних знань, які входять в систему теорії, неминуче втрачають безпосередній операціональний зв'язок з одиничними об'єктами практики”, той самий Г. П. Щедровицький все ж наголошує на тому, що „сама теорія виправдана і може існувати в системі культури лише до тих пір, поки в її складі залишається достатньо велике число формальних знань, які можна безпосередньо виносити на об'єкти практики, і, по суті справи, сама теорія завжди існує і розгортається тільки заради них” [511, 662].

²¹⁵ Про необхідність перегляду традиційних уявлень про структуру літературознавства з виокремленням теоретичних аспектів даного питання, про що я вже писав у своїй статті „Теоретичні аспекти структури сучасного літературознавства” [див.: 243], свідчать і нові російські й українські підручники з теоретико-літературних дисциплін. Так, у підручнику А. О. Ткаченка „Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)” [605, 7–22], а також у новій „Теории литературы” В. Є. Халізева [611, 7] фактично відтворюється традиційний поділ літературознавчих дисциплін на „допоміжні” та „головні”. Правда, В. Є. Халізов при цьому враховує застереження В. В. Прогорова про те, що перші (бібліографія, джерелознавство, текстологія) одночасно є і „базовими”, тобто належать „до основоположних, ...опорних галузей літературної науки”, а другі (історія літератури, теорія літератури”) є „надбудовними” (там само). Проте усвідомлення теоретичної проблемності й актуальності питання про структуру сучасного літературознавства і у В. Є. Халізева, і в А. О. Ткаченка практично відсутнє.

²¹⁶ Я при цьому враховую, що сама „прикладність” — це складна властивість. Бути „прикладним”, як вважається в загальній методології, означає існувати щонайменше у трьох сферах діяльності: 1) у сфері породження; 2) у сфері переносу та впровадження; 3) у сфері використання [див. про це: 508, 434].

²¹⁷ При цьому прикладна теорія літератури — це все ж таки теорія, тому що, як і будь-яка інша теорія, „пропонує розглядати велику територію з певної відстані...” [393, 582].

Така прикладна літературознавча теорія, функцію якої до моменту виникнення самостійної науки про літературу активно виконували різноманітні „Поетики” [див.: 155, 145–147; 410; 322], на її сучасному етапі неминуче повинна розробити свій категоріальний апарат, який складався б з категорій, які були б максимально (наскільки це можливо для теоретичного знання) наближеними до художньої практики, а тому були б здатні якнайкраще враховувати динамічне поєднання у структурі художніх явищ стійкого і мінливого [див.: 140, 117–127; 331a, 31–94]. Варіантом такої прикладної теорії літератури можна вважати ту літературознавчу дисципліну, тенденції до формування якої проявилися в європейській науці, починаючи з 1940-х років [див.: 212, 3–9; 331, 66], і яка спробувала себе теоретично осмислити десь у середині 1980-х років під загальною назвою „історична поетика” [212; 475; 282; 213]. Прикладною такою теоретичну дисципліну справедливо назвати тому, що вона придатна до безпосереднього застосування як у сфері історії літератури, так і у сфері літературної критики. Зокрема, опираючись на художню концептуальність стійкого і мінливого в структурі літературних явищ²¹⁸, така історична поетика постає „як своєрідне схрещення синхронної і діяхронної площин осмислення літератури” [140, 127] і в практичному плані може служити „керівництвом” (чи регулятивним фактором) у сфері поточної творчої діяльності²¹⁹. Таке розуміння історичної поетики, здається, не суперечить реальним тенденціям історії розвитку літературознавчої думки з часів Античності і до кінця XX століття і відповідає первісному основному призначенню поетики як такої у всі часи [155, 145–149, 142–143]. Нарешті, саме в сфері такої

²¹⁸ Цей аспект розглядався як вагомий і при структурно-семіотичному підході до літератури, про що яскраво свідчать хоча б наступні слова Р. Якобсона: „Усякий сучасний стан переживається у його часовій динаміці; інакше, як в поетиці, так і в лінгвістиці при історичному підході треба розглядати не лише зміни, але й постійні, статичні елементи” [530, 467].

²¹⁹ Правда, теза І. К. Горського про керованість поточної творчої діяльності з урахуванням тенденцій доби Постмодерну зберігає свою чинність лише стосовно дослідницької діяльності, тому що відношення між літературно-художньою творчістю і літературною теорією настільки складні, опосередковані, неоднозначні і варіативні, що говорити про „керованість” тут неможливо. Так само поняття „регулювання” доцільно забрати з площини прогностичного підходу (лінійна опозиція „прогрес–регрес”) і перевести його тлумачення в систему діяльнісного підходу, враховуючи позицію В. О. Лефевра, який ще в 1960-ті роки зазначав: „Але ж прогнозів не буває і не може бути. ...У світі діяльності є плани, проекти і програми. Які там можуть бути прогнози?” [цит. за: 505, 547].

історичної поетики можливо, на мій погляд, створити сучасну наукову методику історико-літературного аналізу, яка базувалась би на „фіксованих методах аналізу, дослідницьких алгоритмах” (в межах можливостей алгоритмізації у сфері гуманітарної науки), які акумулюють у собі повторюваний у широкому спектрі літературознавчих робіт дослідницький досвід [295, 21]²²⁰.

Разом з тим включеність літературознавчого дослідження в сферу науково-гуманітарної діяльності зумовлює не тільки певну його регламентованість і підпорядкованість загальним правилам останньої, але й підлеглість певному розподілу праці всередині самої галузі літературознавства у відповідності до структури науки про літературу і специфіки спрямувань її конкретних дисциплін. Так, якщо в теоретичному плані у центрі уваги опиняється питання про те, як взагалі можна розуміти художній твір в його самобутній буттєвості (в його іманентності, екзистенціональності, чи, говорячи по-аристотелівськи, субстанціональності), то історія літератури як дисципліна практичного літературознавства, у віданні якої знаходиться увесь доступний на даний час емпіричний літературознавчий матеріал, аналізує, що необхідно для розуміння-контакту з твором саме зараз, тобто в даний історичний момент. Метою історії літератури постає створення (засобом реконструкції) зони актуальної діалогічності як шляху входження в буттєву сферу історико-літературних явищ.

Такою цільовою настановою виправдовується звичне архівування (чи каталогізація) в історико-літературній галузі різнорівневих літературних фактів та конкретних суспільно-літературних й інших умов їх виникнення, що існували на різних історичних відрізках еволюції мистецтва слова і пов'язаних з зовнішніми реаліями конкретних національних літератур, письменників тощо (традиційний історико-літературний метод). І тут само собою зрозуміло, що поява того чи іншого письменника завжди пов'язана з якимось конкретним емпіричним часом і простором, які його безпосередньо живлять і спонукають до творчості. Та це — спонукання до руху у напрямі не

²²⁰ Про необхідність у літературознавстві вказаного повторюваного дослідницького досвіду Ю. М. Лотман говорив у зв'язку з потребою більш глибокої розробки методики аналізу внутрішньої структури художнього тексту (структурно-семіотичний метод чи структурна поетика). Але це не знімає проблеми і стосовно інших сфер літературознавчої діяльності. Загалом про розрізнення теоретичної та історичної поетики див. також: [372, 10, 11, 14–15].

до повсякденності, звичності, емпірії, а до буття — в той інший вимір життя, який первісно органічний мистецтву і який дає митцеві ґрунт для внутрішньої самодостатньої та самототожної реалізації.

Так само будь-який твір з'являється, уперше прочитується, вперше оцінюється (якщо цей акт дійсно відбувся) в якомусь конкретному історико-літературному оточенні, на конкретному культурному фоні, реалії яких неминуче входять в його предметну структуру і в його первісно передбачувану позатекстову частину. Та при цьому будь-який класичний твір — більший за часопростір свого виникнення, він не поглинається ними, не зводиться до них, більше того, починає жити після них в іншій рецептивній свідомості, бо репрезентує, несе у собі те, що незнищено, тому що первісно не належить емпіриці. Тому усі історико-літературні наукові жанри перш за все потрібні постільки, оскільки вони дають змогу рецептивній свідомості здійснити свій особистий контакт з конкретним художнім текстом, здійснити з ним акт взаємопорозуміння (дешифрування), відчувати текст як живе народження буттєвої думки і як розгортання буттєвості літератури, і таким шляхом долучити усе це до свого індивідуального буттєвого досвіду. Забезпеченню умов реалізації такої мети врешті-решт служить і фактографічне архівування / каталогізація фактів літературної еволюції, без чого історія літератури неможлива, хоча і виключно до нього вона не повинна зводитися (краще підтвердження цього позитивістське літературознавство культурно-історичної школи в російському і українському літературознавстві або західна лансонівська історія літератури).

Звичайно, для історії літератури, як і будь-якої історичної науки, важливим залишається момент *вдячної пам'яті* про те, що було в минулому літературному розвитку, хто був у ньому, як жив, творив, чим переймався, як рухався до своїх творчих звершень і т. і.²²¹ Інакше кажучи, літературна еволюція, як і все на світі, має свою смертну емпіричну плоть, для якої первісно притаманне прагнення до руйнації, забуття, зникнення, знищення, тобто усе те, чому вперто і постійно покликана протистояти фактографічна частина історико-літературної науки. Проте це повинна бути також і *жива пам'ять*,

²²¹ Тут цілком доречно згадати бернсівські рядки з поезії „До портрета Роберта Фергюссона, шотландського поета”, які в перекладі на російську С. Маршака звучать так: „Проклятьє тем, хто, наслаждаєсь песней, Дал с голоду поэту умереть” [23, 22]. Невдячне безпам'ятство, здається, нічим не краще від того, про що писав Р. Бернс.

яка зі сфери минулого стає елементом теперішнього, тобто сучасної рецептивної свідомості, і жадається цією свідомістю. Така пам'ять перестає бути історією як лише минулим і стає невід'ємною складовою буттєвого теперішнього, і в цьому сенсі вона перестає бути власне історією в звичному (емпіричному) розумінні цього слова, виявляючись актуальною сучасністю в буттєвій, неемпіричній сфері життя, гострота і глибинність причетності до котрої відчувається і переживається значно сильніше і глибше, ніж причетність до метушливого, хаотичного емпіричного сьогодення²²².

Методологічні застереження до основних проблемно-тематичних рівнів теоретичної концепції літератури

Якщо зібрати й систематизувати розкидані по різних роботах різноманітного тематичного спрямування міркування на провідні теоретико-методологічні теми, то методологія концепції теорії літератури виявиться зорієнтованою на наступну низку принципів:

1. Принцип циклічності руху мистецтва в історичному просторі та часі і нелінійності стосунків між різними історико-літературними добами. Мистецтво, зазначає з цього приводу відомий сучасний український літературознавець Д. В. Затонський, «виразно тяжіє до руху циклічного: Відродження проголошувало, ніби успадковує античність, романтизм наслідував Середньовіччя, модернізм — романтизм. ...мистецтво у повсякденному розумінні слова взагалі не розвивається... Воно або „є”, і, значить, здатне „залишати-ся”, або його взагалі „нема”» [200, 38].

І далі, спираючись на літературно-естетичні міркування класика французької реалістичної прози XIX століття Гюстава Флобера та філософсько-естетичну позицію видатного німецького філософа XX століття Мартіна Гайдеггера, Д. В. Затонський робить логічний висновок про те, що неможливо протиставляти наступні епохи і покоління письменників митцям попередніх історико-літературних епох як більш розвинутих менш розвинутих, як кращих гіршим і т. п., а натомість, слідом за Г. Флобером, варто звернути увагу на те, що з плином часу мистецтво не „покращується”, а „змінюється” і при цьому не тільки щось отримує, але щось суттєве і втрачає.

²²² Частково матеріал цього підпункту представлений у моїй статті: [243].

Саме цю думку несе в собі процитоване Д. В. Затонським висловлювання Ґ. Флобера: греки „володіли пластичною формою, якої ніхто вже не поверне; рядитися по-їхньому для нас — безумство... З часів Гомера людська свідомість змінилася. Пасок Венери тріщить на череві Санчо Панси” [200, 38].

Усе це неминуче актуалізує настанову на неупередженість і загальном відкритість до сприйняття різноманітних художніх і культурних феноменів, яка, за великим рахунком, базується на методологічному усвідомленні відстоюваної ще італійським філософом і соціологом Дж. Віко (1668–1744), французьким філософом-просвітителем і письменником Ж.-Ж. Руссо (1712–1778) і німецьким філософом-просвітителем Й. Г. Гердером (1744–1803) ідеї принципової рівноправності і самоцінності всіх епох і народів, що утворюють культурно-історичний світ, на ґрунті чого і можлива продуктивна реалізація настанови на розуміння, а не на однозначне оцінювання.

Ця ідея знаходиться у підґрунті знаменитої тези німецького історика ХІХ ст. Л. фон Ранке, який у 1854 р. проголосив: „Кожна епоха по-своєму безпосередньо звернена до Бога, і цінність її полягає не в тому, що буде після неї, а в її власному існуванні, в її самості” [див.: 553, 644]. Інакше кажучи, кожна епоха цікава і важлива сама по собі, незалежно від наступного історичного процесу²²³.

Більше того, теза Л. фон Ранке виражала «ідею „множинної істини”, оскільки за всіма без винятку „епохами” зберігається вагомий сенс, гарантований їх безпосередньою причетністю до центру» [див.: 256, 33]. При цьому варто зазначити, що ідея Л. фон Ранке, як відомо, була викликана цілком очевидним вже для Й. Г. Гердера конфліктом між просвітницькою вірою в лінійно-поступальний рух людства, коли кожен попередній етап історії перетворюється в простий підготовчий щабель для наступного етапу, з одного боку, та необхідністю визнати самоцінність кожної культури й кожної історичної епохи, з другого.

Правда, у подальшому відбувся крах цієї ідеї, і вона в ХХ ст. була фактично заперечена як в структуралістській, так і в постструктуралістській філософії: якщо у французького етнолог-структураліста К. Леві-Стросса різні епохи і культури розглядаються як „коаліція”, виявляються позбавленими внутрішнього зв’язку між собою й істо-

²²³ Саме так проінтерпретував тезу Л. фон Ранке один з провідних медієвістів А. Я. Гуревич [див.: 171, 18].

рія втрачає будь-яку динаміку, то у французького ж філософа-деконструктивіста Ж. Дерріди історична динаміка постає втіленням хаосу, розглядається як „карнавал” різномісності, різноплоскощинності, різноспрямованості, в якому немає жодного, навіть „мінімального семантичного ядра”, і така історія не знає, як пише Г. К. Косиков, ні початку, ні мети, ні істини, ні неправди, ні правоти, ні вини [див.: 256, 34].

Критично поставився до тези Л. фон Ранке і німецький філософ ХХ ст., один із творців філософської герменевтики Г.-Г. Гадамер [див.: 118, 198–199, 217 й ін.]. Та все ж не тільки в межах традиційної історико-літературної науки, але й загалом в межах глибинно орієнтованої на традицію гуманітарної (включаючи філологічну) діяльності теза Л. фон Ранке не втрачає, як на мене, своєї певної продуктивності, бо налаштовує саме на розуміння різноманітних історико-культурних і мистецьких (в тому числі літературно-художніх) феноменів, а не на непродуктивне упереджене і суто суб’єктивно-оцінне ставлення до них.

2. *Принцип літературної спадкоємності, що традиційно формулюється через проблему традиції і новаторства, як фундаментальний закон історичного розгортання світового літературного процесу.* Культурі як вторинній моделюючій системі, яка має у порівнянні з природним світом штучний характер, властива всеохоплююча і неминуха глибинна традиційність. Як „точка перетину свободи й історії”, як те, що у своєму формуванні „вимагає... згоди, прийняття, турботи”, традиція за своєю власною суттю — „це збереження того, що є, збереження, що існуватиме за будь-яких історичних перемін”²²⁴. ...збереження старого — це така ж вільна установка, як і переворот чи оновлення. Тому ні просвітницька критика традиції, ні її романтична реабілітація не охоплює її справжнього історичного буття” [118, 262].

У цьому відношенні наш час і його розмаїті художньо-мистецькі практики не є винятком із правила. Новітнє мистецтво, зазначав ще 1974 року Г.-Г. Гадамер, «не лише протиставляється традиції, а черпає з неї свої власні сили й енергію. Головне полягає в тому, що і

²²⁴ У цьому відношенні Г.-Г. Гадамер акцентує на тому, що навіть „там, де життя змінюється швидко й різко, як наприклад, у революційні епохи, — і там, за всіх видимих змін, зберігається куди більше старого, ніж звичайно уявляють собі, й це старе володарює, поєднуючись із новим, утворюючи нову спільність” [118, 262].

перше й друге пов'язані як складники єдиного цілого, чия назва — мистецтво. Не лише тому, що жодний митець без знання мови традиції не зміг би реалізувати своїх власних творчих дерзань. І не лише тому, що глядач або слухач <і загалом — реципієнт> ніби незмінно перебуває водночас і в минулому і в теперішньому. ...Наше повсякденне життя — це вічний рух крізь одночасність минулого і майбутнього. Здатність іти вперед з цим обрієм відкритого майбутнього і неповторного минулого в своїй душі — це суть того, що ми називаємо „духом”. Мнемозина, муза пам'яті, муза засвоєння, яка панує там, є одночасно музою духовної свободи. Пам'ять і згадка, які несуть у собі мистецтво минулого, традицією нашого мистецтва і відвагу нового експериментування з нечуваними суперечливими, взаємозаперечними формами, — це так само свідчення роботи духу. І ми мусимо запитати себе: що впливає з такої єдності того, що було, й того, що є?» [114, 58].

Таким чином, йдеться не лише про те, що художня мова минулого тісно пов'язана з її теперішнім руйнуванням²²⁵, але й про те, що новаторство цілком правомірно розглядати як форму живого існування і актуальної реалізації традиції. У цьому відношенні звертання до традиції не тільки „не суперечить тяжінню до новизни” [263, 107], але й передбачає, виступає первісною базовою умовою реалізації цього останнього.

При цьому варто враховувати, що у полі ідеї синтезу культур як генерального механізму здійснення літературної спадкоємності традиція, будучи стрижнем історичного розвитку будь-якого національного письменства або „гравітаційним полем” спадкоємності, формується і усвідомлюється не просто в результаті подвійної обумовленості, як вважає Ю. І. Султанов [див.: 426, 50], а саме *на перехресті, перетині* двох векторів розвитку — вертикального (вплив внутрішніх для кожної національної літератури чинників) та горизонталь-

²²⁵ Принципова необхідність такого взаємозв'язку як однієї з глибинних закономірностей історичного руху художніх структур була добре теоретично обґрунтована структуралістами, які добре розуміли, що без попереднього встановлення у мистецтві заборон знецінюється (не може отримати смислоутворюючої функції) процедура подальшого зняття останніх. Звідси, як писав свого часу Ю. М. Лотман, „коли ми говоримо про боротьбу структурних тенденцій, ми маємо справу не зі знищенням однієї з них і заміною її іншою, а з появою раніше заборонених структурних типів, художньо активних лише на фоні тієї попередньої системи, яку вони вважають своїм антагоністом” [295, 64].

ного (вплив зовнішніх чинників, куди входить все розмаїття міжлітературних взаємодій і зв'язків). У такій ситуації цілком обґрунтованим є висновок про те, що поняття „домінанти” національних літератур і „трансформація” «знаходяться між собою у такому діалектичному взаємозв'язку і взаємозалежності, як „традиція” і „новаторство»» [426, 51].

Як наслідок цього, можна обґрунтовано говорити про принципово багат шарову структуру літературно-художнього феномена, яка, крім усього іншого, відбиває у собі складну динаміку взаємодії у літературному процесі стадіального (= глобальні епохи) і національного складових компонентів. Роботи С. С. Аверинцева, П. О. Грінцера, М. К. Мамардашвілі, Д. С. Наливайка й ін. дозволяють сучасному дослідникові зробити в цьому відношенні наступний методологічний висновок: „У процесі тривалого розвитку світової літератури художня свідомість кожної глобальної епохи стає характерною ознакою і кожної національної літературної традиції. Але в кожній національній традиції в межах даної глобальної епохи є і свої специфічні національні особливості художньої свідомості, які стають „домінантами” національних літератур і за своєю суттю визначають своєрідність і самобутність як традиції кожної національної літератури, так і самої національної культури в цілому» [426, 51].

Крім цього, вказана структурна багат шаровість літературно-художнього феномена суттєво проблематизує питання про його так звану індивідуальну своєрідність. Адже дійсно, якщо виходити з логіки історико-літературного процесу і врахувати всі його основні часові складові, то вихід в зону індивідуальних властивостей літературно-художнього явища можливий (нехай і в ідеалі) тільки завдяки редукції, коли з його сумарних показників буде вилучено не тільки те, що пов'язує його, скажімо, з конкретною художньою системою певного митця, але й те, що споріднює їх обох з:

— певним літературним напрямом (течією, школою тощо) і відповідним йому творчим методом;

— з певними історичним поколінням, періодом, століттям, літературною епохою (сукупністю століть), стадією / ерою / глобальною епохою (сукупністю епох) як ключових одиниць періодизації історико-літературного процесу²²⁶.

²²⁶ Про періодизацію літературного процесу — див.: [92, 5–8].

І тільки те, що залишиться, можна вважати власне індивідуальною складовою літературно-художнього феномена. За таких умов можливість прямолінійного, буквального тлумачення поняття „індивідуального” стосовно мистецтва втрачає будь-який шанс бути практично зреалізованою, та й саме поняття „індивідуальна своєрідність” стає проблематичним.

3. *Базовий, вихідний принцип сучасної історичної поетики, з точки зору якого літературні явища повинні студіюватися з урахуванням складної єдності та діалектичного співвідношення в їх цілісності константного і динамічного, незмінного і мінливого, структурного й історичного, автоматизуючого і деавтоматизуючого, загального й індивідуального, текстового і позатекстового, інтегрального і диференціального.* З такої точки зору художнє явище потрібно розглядати на перетині діахронних і синхронних параметрів, у діалогічно-динамічній площині знаходження / позазнаходження інтерпретатора-метачитача як суб'єкта пізнання. Стосовно останнього я маю на увазі ініційовану М. М. Бахтіним і переосмислену Л. М. Баткіним опозицію „находимости / вненаходимости”, яку, гадаю, цілком органічно можна поєднати з вектором гадамерівської інтерпретації основ сучасної філософської герменевтики як спільної загальнометодологічної бази гуманітарних наук в сучасний період їх розвитку²²⁷.

Так, М. М. Бахтін ще у 1970 р., спростовуючи тезу про те, що „для кращого розуміння чужої культури треба немов переселитися в неї і, забувши свою, дивитися на світ очима цієї чужої культури”²²⁸,

²²⁷ Тобто сучасна філософська герменевтика є сьогодні для гуманітарних наук, осмислених у їх принципових відмінностях від наук природничих, тим, чим колись (принаймні десь до І-ої пол. — середини ХХ ст.) для наук взагалі була (чи вважалася) філософія як така. При цьому, як вважає Г.-Г. Гадамер, роль сучасної герменевтики цим не обмежується [див. про це: 118, 438–439].

²²⁸ Спростування подібної тези знаходимо і у Г.-Г. Гадамера, зокрема у першому томі його праці „Істина і метод” (1960), де читаємо: вимога зректися власних понять і мислити лише у поняттях епохи, яка розглядається, виявляється „наївною ілюзією. ...Законна вимога історичної свідомості — розуміти епоху, виходячи з її власних понять, — означає насправді щось зовсім інше. Вимога відсунути набір сучасні поняття зовсім не означає наївного перенесення себе у минуле. Швидше це — історично обмежена вимога, що взагалі має сенс тільки стосовно наших власних понять. Історична свідомість зраджує себе саму, коли, прагнучи до розуміння, хоче позбутися того, що тільки й робить розуміння можливим. Насправді ж *мислити історично* — означає *проводити ті зміни, яких зазнають поняття минулих епох*, коли ми самі починаємо мислити цими поняттями. Історичне мислення завжди, від

наголосив, що творче розуміння не відмовляється від себе, від свого місця і часу, від своєї культури і разом з тим нічого не забуває. Творче розуміння, яке несе в собі нове і те, що збагачує, базується на позазнаходжуваності (рос. „внезаходимости”) суб’єкта розуміння. Тобто йдеться про те, що одну культуру можна по-справжньому відкрити тільки в дзеркалі *іншої* культури саме тому, що ця друга культура інша. Між ними в процесі розуміння починається наче „діалог, який долає замкнутість й однобічність... культур. Ми ставимо чужій культурі нові запитання, яких вона сама собі не ставила, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові смислові глибини. Без *своїх* запитань не можна творчо зрозуміти нічого іншого і чужого... При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються й не змішуються, кожна зберігає свою єдність і *відкриту* цілісність”²²⁹, та вони взаємно збагачуються”. Та-

самого початку, містить у собі опосередкування цих понять із нашим власним мисленням. Спроби усунути з витлумачення свої власні поняття не тільки неможливі, але й безглузді. Адже тлумачити саме й означає: ввести до гри свої власні передпоняття: аби думка тексту дійсно здобула мову” [118, 367].

Безумовно, знаючи і враховуючи положення Г. -Г. Гадамера, схожі думки висловлює і Г. Р. Яусс: „Якби первинний горизонт минулого життя не був завжди огорнений пізнішим горизонтом нашої сучасності, то тоді не було б можливим і саме історичне розуміння. Бо воно може усвідомлювати минуле в його інакшості тільки тоді і настільки, наскільки інтерпретаторові вдається вирізнити чужий горизонт від власного. Робота історичного розуміння — це свідоме здійснення поєднання обох цих горизонтів. Той, хто думає, що зможе досягнути іншого горизонту минулого лише завдяки відверненню погляду від власного горизонту своєї теперішності, той уже неодмінно вносить до своєї позірної об’єктивної реконструкції минулого суб’єктивні критерії відбору, перспективізації та оцінки. Такі критерії, без яких не може постати жоден зв’язок значень, залишаються непроглядними як і упередження, допоки перед-розуміння не стане прозорим як випереджувальна акція, і не набуде здатності коригуватися відповідно джерела чи тексту на власне запитання” [532, 368–369].

²²⁹ Подібне, правда, в аспекті стосунків „текст–інтерпретатор”, знаходимо знову ж таки у Г. Г. Гадамера, який, говорячи про „герменевтичну розмову”, зазначає: «По-між двома учасниками такої розмови <текстом та інтерпретатором> відбувається, неначе між двома живими людьми, комунікація, що переважає звичайне пристосування один до одного. Текст надає мовного вираження певній справі, але те, що саме це йому вдається, — заслуга інтерпретатора. Участь беруть обидві сторони. Тому те, що має на увазі текст, зовсім не схоже на якусь непохитну точку зору, яку вперто обстоюють і яка наводить того, хто хоче зрозуміти, лише на одне — і єдине запитання: яким чином міг інший дійти настільки абсурдної думки? У цьому смислі при розумінні, поза всяким сумнівом, йдеться зовсім не про „історичне розуміння”, що реконструює процес появи тексту. Навпаки, ми прагнемо „зрозуміти сам

ким чином, хоча твір літератури „розкривається перш за все в диференційованій єдності культури епохи його створення”, та все ж „замикати його в цій добі не можна: повнота його розкривається тільки у великому часі” [75, 506]²³⁰.

Правда, це зовсім не означає цілковитого спростування чинності історичного принципу у розгляді літературно-художніх феноменів в аспекті так званого „малого” часу, яке може призвести виключно до негативних наслідків. „...Найсміливіших прихильників сучасних методів і похмурих традиціоналістів, — зазначає з цього приводу І. Шайтанов, — нерідко споріднює одне — невміння реконструювати культурний контекст і незацікавленість ним. І Шекспір — наш сучасник, і Пушкін — наш сучасник, і хто завгодно — наш сучасник... Формула, яка була в 1960-ті роки інструментом зняття, як тоді казали, хрестоматійного глянцю. Але потім, ідучи за нею і забувши її первісний сенс, все більш безцеремонно... почали втручатися в минуле, ...звалювати в одну купу здобуте з різних культурних шарів..., не помічаючи свого відчуження <від минулого>, свого просто-напросто нерозуміння <минулого>. ...нам сьогодні більше не

текст”. Однак це означатиме, що власні думки інтерпретатора від самого початку беруть участь у відбудові смислу тексту. Дійсно, визначальним є власний горизонт інтерпретатора, але не як певна власна точка зору, яку вперто зберігають чи прощтовхують, а, швидше, як думка й можливість, що її ми вводимо до гри й ставимо на карту, й вона допомагає нам справді усвідомити собі те, що говориться в такому тексті. Вище ми вже описували це як процес злиття горизонтів <завдяки якому стає можливим герменевтичне розуміння як результат автентичного діалогу між минулим і сучасним, як акт саморозуміння чи розуміння нашої історичної реальності та її нерозривності з минулим>. Тепер ми вивчаємо цей процес як *спосіб здійснення розмови* — розмови, в якій набуває вираження певна справа, причому не тільки моя справа або справа мого автора, а спільна наша справа» [118, 359; 416, 603].

І у П. Рікера читаємо, що „сама інтерпретація розкриває глибинний намір подолати дистанцію, культурне віддалення, а також враховує сенс сучасного розуміння, який людина творить сама” [387, 289]. Пор. у Г. Р. Яussa: експлікація Гуссерля структури досвіду „потребує поширення, якщо йдеться про те, щоб зрозуміти текст, горизонт сенсу якого стає вже не безпосередньо наданим, а відчувається внаслідок часової дистанції. Тоді треба... дотримуватися критичної вимоги літературної герменевтики... — свідомо розгортати напругу між текстом і сучасністю” [532, 375–376].

²³⁰ Тут доречно пригадати філософську поему Парменіда „Про природу”, де богиня справедливості Діке закликає юнака пізнати і „безстрашне серце досконалої істини”, і „позбавлену справжньої достеменності думку смертних” [див. про це: 612, 151].

стає у нашому спілкуванні з культурним минулим... реконструктивного бачення історії” [482, 21]²³¹.

І саме для цього треба усвідомлювати неприпустимість спрощення колізії позазнаходжуваності, проти якого 1989 року застерігав Л. М. Баткін. Зокрема учений мав на увазі необхідність врахування того, в якій часовій системі координат розглядається літературне явище — в системі „малого часу” чи „великого часу”. „Великий” і „малий” часи, зазначає Л. М. Баткін, — це дві різні структури культурного часу, а не різні тривалості. Тривалість має тільки „малий час”, який оцінюється хронологічно, в якому все (як *ціле*) історично відбувається одне за одним, з’являється і неминуче гине [71, 17]. З точки зору „малого часу”, наприклад, Середньовіччя, яке тривало 11 століть, і Відродження, яке в Італії охопило 3 століття, — це явища різної тривалості, які можуть розглядатися в аспекті генези і детермінованості (як дві безпосередньо сусідні доби — як попередня і наступна). Так само і наша сучасна свідомість, наше сучасне світосприйняття — це теж наш „малий час”. Саме в системі „малого часу” актуально діє історичний вектор, завдяки якому наш сучасний досвід не входить в культуру минулих епох, як і в наш „рішуче”, як пише Л. М. Баткін, досвід не входить досвід завтрашнього і далеких майбутніх часів.

Разом з тим, продовжує свою думку Л. М. Баткін, у „великому часі” відсутня будь-яка тривалість і строга послідовність епох. „Великий час” — це час точковий, і в будь-якій точці можлива зустріч усіх сенсів, де в діалог вступають все нові і нові культурні „голоси”, чим і досягається подолання замкнутості „малих часів”. Саме в цій системі координат хронологічно розкидані в різних епохах художні постаті і явища виявляються разом з нами моментами одночасної людської культури як світу сенсів, який завжди і суцільно зараз, завжди суцільно актуальний і так само завжди не готовий, не закінчений, завжди заповітний — такий, що тільки має постати, здійснитися. Ось чому великий російський поет ХХ ст. О. Мандельштам дійсно мав рацію, коли ще у 1920-ті рр. писав про класику: „Вчораш-

²³¹ Подібне — див. у наступному твердженні Г. Р. Яусса середини 1970 років: для того, щоб схопити процес естетичного сприйняття, а також конституцію значення у зміні горизонтів прочитання текстів, сенс яких відчувається внаслідок часової дистанції, „треба розпізнати хибний висновок про безпосередність, позірно позачасову всесучасність усього класичного мистецтва, уникнути наївного прирівнювання історично далекого тексту до власних сподівань смислу...” [532, 375].

ній день іще не народився”; „Отже, жодного поета ще не було. Ми вільні від тягара спогадів. Зате скільки радісних передчуттів: Пушкін, Овідій, Гомер” [314, 78].

У результаті методологічним принципом фактично висувається вимога розглядати літературні явища в постійному поєднанні аспектів „малого” і „великого” часів на основі нашого власного часу — теперішнього — як часу живого. Цей методологічний принцип Л. М. Баткін називає методологічною бінокулярністю і характеризує її як „важкодосяжну ідеальну позицію, що повинна знову і знову розпадатися на погляд зсередини і погляд ззовні і знову рефлексивним зусиллям історика збиратися воєдино всупереч (але й *завдяки!*) докорінному історико-культурному астигматизмові” [71, 20]²³².

До всього цього, правда, варто додати одне зауваження, а саме: вектор думки М. М. Бахтіна, як і застереження Л. М. Баткіна, так чи інакше сходяться до тієї площини, в межах якої відомий німецький філософ ХХ ст. Г.-Г. Гадамер розглядав поняття дієво-історичної свідомості і дієво-історичного моменту в рамках герменевтичного досвіду в своїй фундаментальній праці „Істина і метод” (1960), де зокрема писав: „...*мислити історично* — означає *проводити ті зміни, яких зазнають поняття минулих епох*, коли ми самі починаємо мислити цими поняттями. Історичне мислення завжди, від самого початку містить у собі опосередкування цих понять із нашим власним мисленням. Спроби усунути з витлумачення свої власні поняття не тільки неможливі, але й безглузді. Адже тлумачити саме й означає: ввести до гри власні перед-поняття: аби думка тексту дійсно здобула мову” [118, 367].

Така позиція не порушує власної внутрішньої заданості твору (того сприйняття, на яке твір первісно орієнтований) і водночас передбачає перцептивну, аперцептивну та рецептивну²³³ свободу чита-

²³² Бінокулярність — від фр. binoculqire <лат. binī, пара, два + oculus око> — двоокий; бінокулярний зір — це зір, який здійснюється двома очима і який надає змогу бачити світ рельєфним. Астигматизм — а + гр. stigmē точка — недолік оптичної системи, який полягає у тому, що промені, що вийшли з однієї точки об’єкта, не збираються знову в одній точці і зображення виходить розпливчасте.

²³³ Під перцепцією та аперцепцією тут розуміється первісне лаяйбніцове розрізнення простого сприйняття як загальної властивості усіх речей-монад і усвідомленого сприйняття [див. про це: 614, 6–8]. В свою чергу, у випадку з рецепцією тут йдеться про творче (в ідеалі глибинно діалогічне) продукує через взаємодію з інтерпретацією сприйняття на тлі складної взаємодії як свідомих, так і підсвідомих механізмів.

ча, враховує його право на особисте сприйняття твору, на його індивідуальне естетичне переживання, без чого не відбудеться необхідний для діалогу з твором контакт, в основі якого — двоєдиний принцип свободи і кваліфікованості сприйняття.

4. *Принцип єдності вихідного теоретичного постулату літературознавчого дослідження мистецтва слова.* У справі формування наскрізних методологічних застережень щодо літературознавчої діяльності особливої уваги, як на мене, вимагає рівень вихідного постулату як загальної світоглядно-методологічної засади гносеологічно і евристично компетентного розгляду красного письменства. Адже саме з ним пов'язана методологічна роль теорії літератури, на якій свого часу активно наполягав П. М. Медведєв. «Розробку теорії художньої творчості, — читаємо у цього чільного представника „кола Бахтіна“, — потрібно починати з початку і поновому. Розробка ж будь-якої сфери знання неможлива без попереднього з'ясування її (цієї сфери знання) методологічних передумов. Таким чином, *методологія теорії художньої творчості* — ось те, з чого повинна починатися будь-яке будівництво...» [326, 11].

Питання про вихідний постулат не належить до сфери істинності, а є суто справою в и б о р у . Критерієм цього вибору є відкриття необхідного для вирішення поставлених гносеологічних цілей горизонту (простору), на якому здатен зреалізуватися необхідний і неминучий при формуванні нового знання методологічний і теоретичний синтез. Зміна вихідного постулату не передбачає при цьому простого (механічного) нехтування попередніми засадничими позиціями, а мусить відбуватися у безпосередньому критичному переосмисленні останніх, що надасть змогу не втратити властивий їм позитив і одночасно актуалізувати його в іншому, більш широкому просторовому мисленнево-концептуальному регістрі. Наявність єдиного вихід-

мів і чинників (пор. з тлумаченням Ю. Крістевою зв'язку рецепції з супровідним процесом „виробництва“ та характеристику рецепції як форми обумовленого часом „постредагування“, обґрунтування якої знаходимо у В. М. Топорова — див. про це: [614, 45]). Отже, вказане розуміння перцепції певним чином кореспондується з позицією С. Дубровскі, який називав перцепцією „спосіб появи світу зцентрованим“ (177, 637), і розходиться з тлумаченням цього поняття Ч. Тейлором, який цим терміном іменував активне сприйняття [див.: 433, 409]. А вказане розуміння рецепції перегукується з тлумаченням І. Фізера, який цим поняттям називає таке сприйняття, яке надає відчуття естетичного предмета і при цьому не збігається з процесом інтерпретації [див.: 416, 348].

ного категоріально позначеного постулату надає дослідницькій діяльності і отриманому в її результаті знанню той внутрішній стрижень, завдяки якому вони стають зрозумілими, доступними осягненню і трансляції.

Упродовж великого історичного часу функцію такого вихідного постулату виконувала теза про міметичну природу мистецтва слова, переводячи проблему визначення специфіки мистецтва перш за все у площину стосунків останнього з нехудожньою (позамистецькою) дійсністю²³⁴. Саме в утвореному таким шляхом горизонті активне використання отримала *категорія відображення*, яка попри всі зміни в соціокультурній ситуації, в історичному русі філософсько-естетичної думки продовжує свою активну присутність в сьогодиншій теоретико-літературній думці та практичному літературознавчому вжитку²³⁵, не говорячи вже про стереотипи масової літературно-естетичної свідомості.

Разом з тим таке інерційне використання категорії відображення як вихідної у визначенні поняття художньої літератури і відповідно поняття літературно-художнього образу, базоване не стільки на гносеологічно-евристичній доцільності, скільки на звичці, а то й ритуалі, виявляє принципову конфліктність між відповідними теоретичними настановами та можливістю їх послідовного проведення у практичному аналізі художніх творів. Конкретно я маю на увазі наступне:

²³⁴ Як відомо, співвідношення *мистецтво і дійсність* стало головною проблемою для Г. Е. Лессінга, Д. Дідро, Г. В. Ф. Гегеля та В. Г. Белінського, які, за словами Г. Д. Гачева, були заклопотані „перш за все проблемами змісту. Звідси народжуються категорії: ідея, характер і обставини, предмет мистецтва, художня правда, форма і зміст, народність, художність, ідейність” [134, 31].

²³⁵ „У сучасному літературознавстві знаходимо широкий діапазон міметичного трактування літературно-художнього образу: від розуміння літературно-художнього образу як відбиття чи навіть віддзеркалення емпіричного світу до художньої трансформації лише якоїсь сторони, окремої реалії чи фрагмента дійсності, що існує поза літературним твором” [569, 427–428]. Те, що міметичне тлумачення мистецтва слова не відійшло в минуле, а продовжує активно функціонувати у нашому літературознавстві, свідчить й одне з новітніх літературознавчих видань, де читаємо: „При звичайному творчому процесі письменник *відображає об’єктивну дійсність*, виходячи з суб’єктивного сприйняття та розуміння світу й особистого досвіду, втілює свої думки і почуття”; «Ліричний герой — друге ліричне „Я”... поета, *форма відображення його духовного світу*»; „Сатира... — ...специфічна форма *художнього відображення дійсності*...” [567, 330, 296, 509; курсив мій. — І. К.].

1). Якими б уточненнями не супроводжувалося тлумачення категорії відображення (мімесису / наслідування / відтворення, творчого освоєння, моделювання тощо)²³⁶ стосовно визначення сутності мистецтва слова, методологічно незмінним практичним наслідком тут логічно залишається те, що, аналізуючи конкретний твір, в ідеалі мусимо шукати об'єкт відображення і послідовно зіставляти відображення з цим об'єктом, щоб оцінити твір з точки зору так званої „правдивості відтворення” у ньому дійсності. Причому позалітературна (позатекстова) дійсність-об'єкт в такій ситуації неминуче отримує первинне значення, а витвір мистецтва — вторинне, похідне, несамостійне. Інакше кажучи, за такого підходу передбачається, що ще до аналізу твору і поза останнім має існувати якийсь точно визначений об'єкт-не-твір (а значить, і абсолютно адекватне знання про нього), тобто те, чого насправді нема і не може бути. Крім того, якщо бути до кінця послідовним, то увесь аналіз будь-якого літературно-художнього твору неминуче зводиться до пошуків прототипів і так званих „реальних життєвих ситуацій”, щоб у порівнянні з ними встановлювати міметичну вартість образів цього твору²³⁷.

²³⁶ Колишній офіційний і в цьому відношенні граничний варіант таких „уточнень” міститься в роботах М. Б. Храпченко [див., наприклад: 468, 31–36; 469, 344–351 й ін.].

²³⁷ Показово, до речі, що свідомі і переконані адепти ідеї мистецтва як відображення дійсності (наприклад, прихильники гасла — мистецтво повинно давати факти) виявлялися насправді байдужими до мистецтва як такого і зверталися до його творів з мотивів, які до нього безпосереднього відношення не мали. Тому мало цікавилися, зокрема, філософсько-естетичним питанням про відношення мистецтва до дійсності. Це свого часу помітив І. Я. Франко, коли аналізував основні засади російської „реальної критики”, фундатором якої був, як відомо, М. О. Добролюбов. У своїй студії „Із секретів поетичної творчості” І. Я. Франко писав: «...хибним видається мені погляд т. зв. реальних критиків, сформульований Добролюбовим... Що особливо дивує нас..., так се *цілковите знехтування штуки „реальною” критикою*. Для неї твір штуки має таке саме значення, як явище дійсного життя, отже, артистичне оповідання буде так само цінне, як газетярська новинка. Розбираючи артистичний твір, реальний критик поперед усього буде докопуватися, чи введена писателем у його творі людина правдива і можлива в дійсності? Значить, коли писатель малює портрет дійсної людини або подасть її біографію, то для реального критика се буде цінніше від повісті Гоголя або Гончарова. І що цікавіше, Добролюбов *не подає нам ані натяку на те, яким способом критик буде справджувати вірність і дійсність осіб, описаних у артистичнім творі, або вірність і дійсність настроїв, зображених в лириці*. Чи надається йому тут метод статистичний, чи описовий, чи який інший? І чи твір найвірніший пересічній дійсності буде найліпший? І чи вірно авторові малювати явища виїмкові, людей видуманих і серед більш або менш виду-

Проте такого не знайти навіть у найактивніших адептів „марксистсько-ленінського літературознавства”, для яких настанова на відображення мистецтвом дійсності (наслідок концепції економічного базису / ідеологічної надбудови та підходу до мислення як до натурального об’єкта чи породження природи²³⁸) була наріжною теоретико-методологічною засадою. А це свідчить про те, що теоретико-методологічна настанова про (умовно кажучи) міметичну природу мистецтва слова не може бути практично зреалізованою в повному обсязі, не кажучи вже про те, що вона не здатна охопити всі наявні

маних обставин? На се все „реальна” критика не дає ніякої відповіді. На ділі ж, оскільки вона розвивалась була в Росії в 50-тих і 60-тих роках, се була переважно пропаганда певних суспільних та політичних ідей під маскою літературної критики. Як пропаганда вона мала своє велике значення; як літературна критика вона показала далеко не на висоті своєї задачі». Разом з тим літературний твір „поза обсягом втілених у ньому соціальних, політичних та релігійних ідей, т. є. поза обсягом тенденції авторової” висуває перед нами „питання про відносини штуки до дійсності..., про те, чи і наскільки тенденції авторові зв’язані органічно з виведеними в його творі фактами і впливають з них? Буде се задача, може, й скромна, та проте важна, бо, тільки зробивши оту роботу, можна знати, чи можна на підставі якогось твору робити якісь дальші висновки про соціальні, політичні чи релігійні погляди автора, чи, може, сей твір як недоладний треба без дальшої дискусії кинути між макулатуру» [450, 52, 53; курсив мій. — І. К.]

Останній курсив у наведеній цитаті, який підкреслює ідею органічності художнього твору, або, говорячи сучасними словами, виводимості його художнього змісту з його художньої структури, внутрішньо споріднений з тим, на чому наголошував 1923 року Лев Троцький, виступаючи проти ідеї так званої „пролетарської культури”. «Т. Плетньов, — читаємо у цього російського політичного діяча, — у цікавій статті про „Шляхи пролетарської поезії” висловлює ту думку, що твори пролетарських поетів, незалежно від їхньої художньої ваги, значні вже своїм безпосереднім зв’язком з життям класу. На зразках пролетарської поетичної творчості Плетньов з достатньою переконливістю показує зміни настрою робітничих поетів в залежності від перебігу життя і боротьби пролетаріату. Цим т. Плетньов доводить, безперечно, <що багато > продуктів пролетарської поезії... є значними культурно-історичними документами. Та це ще не означає, що вони є документами художніми. ...слабкі, а тим більше безграмотні вірші не створюють пролетарської поезії, бо не утворюють поезії взагалі. ...”Дайте нам хоч коструbate, але своє”. Це фальш і брехня. Коструbate мистецтво не є мистецтво і, отже, трударям не потрібне...» [440, 158, 159, 160, 161; курсив мій. — І. К.]. Таким чином, Л. Троцький суттєво розходиться з утилітарною позицією авторитетного російського критика М. Добролюбова і своїм відчуттям специфіки естетичної природи словесного мистецтва наближається до підходу І. Я. Франка, і процитоване його судження не втрачає своєї теоретичної чинності і сьогодні.

²³⁸ Саме на цих підвалинах розгорталася ленінська теорія відображення і її інтерпретація у сфері естетики [див., до прикладу: 219, 3–109 й ін.].

на сьогодні різноманітні мистецькі практики²³⁹. Ось чому постійні спроби радянських теоретиків літератури та методологів літературознавства репрезентувати по-своєму зінтерпретовану міметичну сутність мистецтва сприймаються радше як обов'язковий ритуал, ніж як вільна гносеологічно-евристична діяльність.

2). Міметичне визначення мистецтва засобом категорії відображення так чи інакше спирається на сциєнтично-лінійні стосунки мистецтва і дійсності (як би саме поняття дійсності не трактувати²⁴⁰), які неминуче, попри суб'єктивну волю дослідника, зумовлюють відношення одновекторної підпорядкованості, втіленої у розхожій формулi „мистецтво відображає життя”.

Разом з тим очевидна фактична стійкість і живучість поняття *mimesis* (*imitatio*, наслідування), приналежного до царини великої традиції формування естетичних понять, не дозволяє просто вивести його з ужитку як таке, що втратило свою чинність. Навпаки, саме розглянувши цю категорію у найбільш органічній для неї сфері (тобто без будь-якого домішку нігілізму), її можна повноцінно прорефлексувати для того, щоб одержати актуальну на сьогодні методологічну інформацію. У цій справі, яка вже має свій досвід, зацентую лише на таких рівнях.

В першу чергу це стосується рівня походження й історії функціонування. Як відомо, поняття наслідування є античним за своїм походженням, зокрема виступає основоположним поняттям у Арістотеля. Тому цілком закономірно, що традиційне обґрунтування погляду на мистецтво слова як на відображення дійсності відбувається саме засобом апеляції до авторитету Арістотеля, що чітко проартикульовано і в сучасному українському літературознавчому слов-

²³⁹ Тут, мабуть, не зайвим згадати про те, що, наприклад, для А. Чехова, якого зазвичай репрезентують як письменника-реаліста, сенс і призначення красного письменства не зводилися до звичного визначення реалізму як „відтворення дійсності у формах самого життя”, як „змалювання повсякденних фактів, характерів, інтересів, побуту і т. і.” (саме на цих визначеннях з різноманітними напрямми і нюансами їх тлумачень базується розгляд реалізму XIX ст. у відомій свого часу книзі [див.: 134, 173, 174 й наст.]. За припущенням відомого дослідника російської літератури XIX ст., Чехову «неабияк набридли розповсюджені судження про нього як про „побутописця”, який зображає життя „у формах самого життя” (як вже сформулювали за радянських часів)» [435, 139].

²⁴⁰ Про варіанти тлумачення поняття дійсності див.: [108, 90]. До речі, складність поняття дійсності не заперечували також керманічі й адепти колишнього офіційного радянського літературознавства [див., наприклад: 468, 22–24].

нику, де читаємо: «Міметичне розуміння категорії літературно-художній образ (коли уявний світ визнається за більш чи менш докладне відтворення дійсності у художній формі) розробив ще Арістотель: Мистецтво є наслідуванням і художнім відтворенням не лише того, що є, і того, що було, але в однаковій мірі й того, що може бути з вірогідністю або ж з необхідністю» [569, 427].

Правда, очевидним постає те, що ужиткова стійкість поняття місесису пов'язана не стільки з прагненням йти у його тлумаченні строго за Арістотелем, як з можливістю його найширшого тлумачення [див. про це: 119, 18]²⁴¹. У самого ж Арістотеля, який, як відомо, не створив теорії мистецтва у широкому сенсі слова²⁴², поняття наслідування означало не просто „вільне ставлення до дійсності, яку митець може показувати по-своєму”, на чому наголошує В. Татаркевич [див.: 432, 252] (і це зберігає можливість переходу до поняття відображення), а перш за все, як вважає Г.-Г. Гадамер, спосіб репрезентування чогось оригінального у самому собі як наявного і тому справжнього, що не тільки суттєво обмежує перехід до категорії відображення / відтворництва, але й саму цю категорію переводить у стан факультативної [див.: 119, 22]. У такому векторі розгляду явище наслідування розкривається не через відношення відповідності відтворюючого (імітації / мистецтва) до відтворюваного (оригіналу / дійсності)²⁴³, а через поняття гносеологічного упізнання – ладу – наближення до світу – порозуміння²⁴⁴. „Сенс мімічної вистави,

²⁴¹ В свою чергу, В. Татаркевич вважає, що теорія наслідування збереглася головним чином в силу традиції [див.: 432, 253]. Але наявність вказаної цим же ученим такої ж за своїм часом тенденції до супротиву цій теорії не дозволяє, як на мене, спиратися у пошуках причин стійкості міметичної концепції виключно на інерційно-авторитетніший фактор.

²⁴² Арістотель створив теорію трагедії і саме з приводу трагедії він впровадив поняття наслідування, яке було ключовим терміном Платонові критики поезії. На відміну від Платона, Арістотель надав поняттю наслідування позитивного, основоположного значення [див. про це: 119, 250–253].

²⁴³ До речі, і з точки зору Р. М. Рільке, як зазначає сучасний дослідник, „було б безглуздо приписувати творів глибину в залежності від того, що вкладає в нього зір спостерігача (наприклад, шукати схожість скульптурного портрета з оригіналом)” [див.: 370, 109].

²⁴⁴ Схожими є міркування Г. Д. Гачева, який теж акцентував увагу на категорії „упізнання”, процитувавши наступне місце з Арістотелевої „Поетики”: «Упізнання... позначає перехід від незнання до знання... Найкраще упізнання, коли його супроводжують перипетії, як це відбувається в „Едіпі”», тобто „зміна подій до протилежного... за законами ймовірності чи необхідності” [див.: 135, 30]. «Пізнання

— пише з цього приводу Г.-Г. Гадамер, — зовсім не в тому, що у впізнаванні зображеного ми повинні зважати на ступінь ототожнення й уподібнення до оригіналу. ...суть наслідування саме в тому й полягає, що ми бачимо в зображеному зображене. ...Не відрізнєння від зображення, а нерозрізнєння, ідентифікація — той спосіб, у який відбувається впізнання, як і пізнання справжнього. ...Те, що відкривається в наслідуванні, саме і є суттю речі²⁴⁵. Це дуже далеко від будь-якої натуралістичної теорії, але й від будь-якого класицизму” [119, 22–23]²⁴⁶.

будь-якої речі, — розгортає свою думку Г. Д. Гачев, — на своєму шляху відразу стикається з едіповими труднощами. Адже Едіп усе знав — та не впізнавав. ...центральна колізія міфу про Едіпа особливо випукло виявлена в трагедії Софокла „Цар Едіп”: смертному повідомлена через оракула воля богів і йому відома його визначена наперед доля у загальному вигляді. Це, здається, уже означає все — і в той же час нічого не означає, бо означати щось можна лише через життя людини Едіпа, через його пристрасть, волю, розум, покладання часткових цілей, їх досягнення, зіткнення з мільйонами випадковостей. ...<Панорама людського мислення засвідчує>, що „споковнічні” питання і проблеми є, і кожна доба повинна... „упізнати” їх у своєму обличчі (бо їх нема, якщо їх не впізнали). У цьому впізнаванні люди кожної миті з трепетом і хвилюванням відчувають і підтверджують свою спорідненість з людством, людьми усіх епох, суспільств і поколінь, прилучання до всього ними пройденого шляху, до тієї великої традиції, яка і крізь нас також піде вперед і в майбутнє, — і в той же час споглядають у цьому „впізнаванні” своє особливе, притаманне тільки „нашій” добі» [135, 24, 25, 27]. Не зайвим буде згадати стосовно проблеми *упізнавання* і учителя Арістотеля — Платона, суть теорії пізнання якого, як пише А. М. Чанишев, «полягає у тезі, що „знання — це пригадування (анамнезіс)” того, що душа колись знала, а потім забула. В діалозі „Менон” хлопчик-раб, який ніколи не навчався геометрії, рішає геометричну задачу, нібито пригадуючи те, що він колись знав. Правда, він рішає її в результаті навідних питань Сократа. Але так чи інакше метод анамнезіса метод сходження до ідей, до загального не шляхом узагальнення окремого і одиничного, а шляхом пробудження у душі забутого знання, знаходження його в ній: „Знайти знання у самому собі — це і означає пригадати”» [612, 264].

²⁴⁵ Отже, гегелівське визначення образу як сутності справи у притаманній для цієї сутності реальності [див.: 139, 386] вочевидь сягає саме арістотелівської традиції мислення.

²⁴⁶ І в іншому місці цей німецький філософ зазначає: наслідування — це, з точки зору античності, такий зорієнтований на увесь фізичний світ (природу) імітаційний процес, який дозволяє «вивільнити „мистецтво” з-поміж просто практичних умінь» і акцентує на тому, що «„твір” не є „справді” тим, що він відображає, а лише імітує відображення»; ...тут не продукується нічого справжнього, а тільки щось, „споживання” чого не є справжнім споживанням, а своєрідно здійснюється на споглядальному зосередженні на видимості... Таке наслідування... немає нічого спільного з натуралістичною або реалістичною зацикленістю сучасної теорії мистецтва» [114, 61]. Ось чому Г.-Г. Гадамер свідомо виключає зі свого розгляду античної міметичної

Згідно з ученням Арістотеля, мистецтво — це „спосіб упізнавання, коли разом з упізнаванням <передумовою якого є наявність об'єднувальної традиції, де всі знаходять спільну мову> поглиблюється самопізнання, а отже, і близькість зі світом”. Звідси *мімесисом*, за Арістотелем, називається здійснене прагнення «до того, щоб сягнути своєї власної дійсності» і, як наслідок, пережити „диво того ладу, який ми називаємо „космосом”» [119, 23, 25].

Відволікаючись зараз від конкретних античних уявлень щодо проявів ладу, які охоплюються найдавнішим поняттям наслідування²⁴⁷, можна стверджувати, що смисловий горизонт арістотелівського поняття *мімесису* включає в себе не тільки свій звужений історично-інтерпретаційний варіант, реалізований у категорії відображення / відтворництва, але й конкурентні поняття *вираження і знаку*, які теж виявилися більш локальними на фоні коректно витлумаченої традиційної арістотелівської категорії²⁴⁸.

Другим рівнем є рівень послідовного концептуального проведення. Звернувшись до чинників, які в помірковано-матеріалістичній парадигмі мислення (на зразок, скажімо, Ю. Б. Борєва [див.: 91]) так чи інакше висувалися в якості реальних факторів літературно-художньої діяльності і зобразивши їх дію у схематичному вигляді (див. *рис. 1* на наступній сторінці), можемо сформулювати на підставі категорії відображення наступні висновки:

— художній образ-твір безпосередньо (лінійно) відображає творчий процес, у якому через слово з його основними властивостями, спираючись на психологічні механізми творчості, матеріалізується

теорії мистецтва „тривіальну теорію крайнього натуралізму, згідно з якою просте уподібнення природі є сенсом мистецтва” [119, 18]. Тут варто згадати також те, що і в грецькій мові найдавніше значення слова *наслідування* „не означало повторення, а надто не означало повторення бачених речей” [див.: 432, 250].

²⁴⁷ Згідно з найдавнішим поняттям наслідування, пише Г.-Г. Гадамер, „існує три прояви ладу...: світовий лад, музичний лад і душевний лад” [119, 25]. Дійсність цих ладів, які ґрунтуються на наслідуванні чисел, формує, за піфагорійцями, числа і чисті співвідношення чисел.

²⁴⁸ Поняття „вираження” та „знаку”, які претендували замінити нормативне (не суто арістотелівське, а певним чином трансформоване) поняття „наслідування” у ролі вихідної категорії дефініції мистецтва, за всієї своєї (хоч і обмеженої) чинності, є все ж недостатніми для того, щоб пояснити те специфічно нове, що принесло з собою мистецтво ХХ ст. [див. про це: 119, 20]. Слід зважити на те, що „Поетика” Арістотеля не була нормативною у тому відношенні, в якому була нормативною „Поетика” Буало. Звідси поняття *мімесису* у Арістотеля теж не може вважатися суто нормативним.

те ідеальне уявлення (задум), який виник у внутрішньому світі митця під впливом активно сприйнятих ним елементів об'єктивної дійсності. Навіть ця схема нібито лінійних відношень показує, що мистецький твір і позамистецька дійсність максимально віддалені один від одного;

— художнє „відображення” завжди є непрямим, опосередкованим, трансформуючим²⁴⁹ і в цьому відношенні щодо дійсності спотворюючим і таким, яке не підлягає контролю виключно свідомих факторів і волі суб'єкта творчого процесу. В такій ситуації аналізувати художній твір як продукт творчої діяльності означає (якщо бути послідовним) встановлювати механізми вказаної спотворюючої трансформації, що, в свою чергу, можна зробити, лише маючи „достеменно-об'єктивні знання” про об'єкт, що неможливо. І навіть якщо припустити можливість існування таких знань, то і тоді залишиться незрозумілим, навіщо тоді потрібне „спотворююче дзеркало” мистецтва, коли *ніби* є неспотворюючі форми відображення²⁵⁰.

У цьому відношенні значно послідовнішими у своїх поглядах на літературу як мистецтво були теоретики ЛЄФу, зокрема М. Чужак, С. Третьяков, О. Брік та ін. творці теорії виробничого мистецтва та мистецтва-життебудови, коли свідомо дискредитували класичну літературу за її неспроможність точно відображати позалітературну (= зовнішню, об'єктивну, емпіричну) дійсність [див. про це, наприклад: 281, 29]. Так само показовим є і те, що „література факту”, яка висувалася лєфівцями як альтернатива красному письменству, з самого початку і не намагалася себе презентувати як мистецтво слова у традиційному значенні цього поняття. М. Асєєв з цього приводу чітко написав: „...ЛЄФ проти художньої літератури, за фактичний матеріал, за свідчення часу” [66, 103; див. також: 94, 32–34]. Я вже

²⁴⁹ Ще у пролозі до комедії Арістофана „Жінки святкують Тесмофорію” поет Аґа-тах говорить: „Чого нам бракує у природі, те пропонує нам наслідування” [див.: 22, 183]. «Таке розуміння *mimesis*, — пише з цього приводу В. Татаркевич, — мав на увазі славнозвісний філолог XIX сторіччя Ваґлен, коли визначав її як „поетичну трансформацію” (*dichterische Umbildung*) даного матеріалу» [432, 253].

²⁵⁰ Така якість, зокрема за сциєнтичної доби, приписувалася власне науці. Звідси співвідношення художнього та наукового пізнання, в тому числі і як шлях до визначення специфіки мистецтва, продуковане як адекватне лише власне сциєнтичною парадигмою мислення, а поза нею це співвідношення є неадекватним і тому ґносеологічно непродуктивним [див. про це, наприклад: 116, 154].



Рис. 1

не кажу про славнозвісний заклик О. Бріка покинути писати картини і замість цього взятися за розмальовування ситцю. Ця теза попри усю свою нонсенсність принаймні не містить у собі лукавства, а, навпаки, цілком відверто проголошує те, що безпосередньо обгрунтоване теоретичними поглядами лефівців.

Крім того, такі складові наведеної схеми, як „слово” і „авторський задум”, теж не дають можливості розглядати стосунки між мистецтвом і дійсністю, між митцем, творчим процесом і твором як результатом творчого процесу (тобто матеріалізації задуму) у координатах лінійно-міметичної парадигми.

Так, слово чи природна мова як матеріал словесного мистецтва є не чимось пасивним, суто інструментальним і індіферентним щодо своїх функцій, а є, так би мовити, „суб’єктно” активним чинником творчої (у широкому розумінні слова) діяльності, який має власну і причому „високу суспільну активність ще до того, як до нього доторкнулася рука митця” [295, 31], який передбачає особливі стосунки між словом і думкою.

На всьому цьому наполегливо наголошували свого часу ще В. Гумбольдт та О. Потебня. „Мова, — зазначав видатний німецький філолог і фундатор сучасної теорії мовознавства, — по сутності є... діяльність..., тобто сам процес виробництва. ...мова <як сукупність актів мовлення> є вічно повторюване зусилля (робота, Arbeit) духу зробити членороздільний звук вираженням думки. ...саме існування духу можна собі уявити тільки в діяльності і як діяльність. ...*Мова є орган, який утворює думку.* ...Через те що почуття і діяльність людини залежать від уявлень, а уявлення — від мови, то усі загалом відношення людини до зовнішніх предметів обумовлені тим, як ці предмети представляються їй у мові. Людина, висновуючи <витворюючи> з себе мову, тим же актом вплітає себе в її тканину; кожен народ обведений колом своєї мови і вийти з цього кола може, тільки перейшовши в інше” [цит. за: 377, 26, 27, 29].

Оскільки, тлумачить далі О. Потебня міркування В. Гумбольдта, „усе, що є в душі, може бути добуто тільки її власною діяльністю”, а „мовлення і розуміння — лише різні прояви (wirkungen) однієї і тієї ж здатності мовлення (Sprachkraft)”, то „розмін мовлення і розуміння не є передачею даного змісту (з рук в руки): у тому, хто розуміє, як і в тому, хто говорить, цей зміст повинен розвинутися з власної внутрішньої сили; усе, що отримує перший, полягає тільки у збудженні (з боку того, хто говорить), яке гармонічно настроює його”

[377, 28]²⁵¹. При цьому „зміст слова... у будь-якому разі не дорівнює навіть найбіднішому уявленню про предмет, і тим паче невичерпній силі властивостей самого предмета. ...Слово утворюється із суб'єктивного сприйняття і є відбитком не самого предмета, а його відображення у душі” [377, 29; курсив мій. — І. К.].

Отже, існує неминуча відмінність у суб'єктивному змісті думки у того, хто говорить, і у того, хто розуміє, і самі їх думки «сходяться тільки в слові. ...За Гумбольдтом, „ніхто не думає при певному слові те, що інший”, і... навіть тоді, коли нерозуміння... неможливе, коли, скажімо, обидва співрозмовники бачать перед собою предмет, про який йдеться, ...навіть тоді, кожен в буквальному сенсі дивиться на предмет зі своєї точки зору і бачить його своїми очима. Отримана таким шляхом відмінність у чуттєвих образах предмета... збільшується у величезній мірі від того, що новий образ у кожній душі застосовує інше сполучення попередніх сприйнять, інші почуття, і в кожній утворює інші комбінації. Тому будь-яке розуміння є разом нерозуміння, будь-яке узгодження в думках — разом неузгодження» [377, 94].

Таким чином, „зміст, який сприймається засобом слова, є тільки удавановідома величина, ...думати при слові саме те, що інший, означало б перестати бути собою і бути цим іншим, ...тому розуміння іншого, у тому сенсі, у якому зазвичай береться це слово, є така ж ілюзія, як та, коли нібито ми бачимо, сприймаємо і т. ін. самі предмети, а не свої враження; ...<хоча це і> велична ілюзія, на якій будується усе наше внутрішнє життя. В чужу душу дійсно не влізеш, та багато вартує вже одне те, що, при розумінні, до наших власних уявлень додається думка, що мислимий нами зміст належить і іншому. В слові людина знаходить новий для себе світ, не зовнішній і чужий її душі, а вже перероблений і асимільований душею іншого...” [377, 95].

У подальшому розвитку літературознавчої думки активна розробка російськими формалістами (В. М. Жирмунським, Б. М. Томашевським й ін.) уявлення про поетичну мову як про „порушення” правил звичайної мови теж здійснювалася з метою формування такої теоретико-літературної парадигми, яка мала замінити натуралістич-

²⁵¹ Мовлення, пояснює в іншому місці О. Потебня, „тільки збуджує розумову діяльність того, хто розуміє, який, розуміючи, мислить своєю власною думкою” [377, 95].

ну, як пише Ю. Крістева, концепцію літератури як відображення (вираження) реальності [див.: 261, 487].

У свою чергу, *авторський задум* — це теж не те, що лінійно керовує творчим процесом і підкоряє його собі. Категорія *автора* пережила у другій половині ХХ століття суттєве переосмислення і втратила свою субстанціональну вагу, переставши бути тим інваріантним критерієм, який у співвідношенні „авторська воля/задум – твір” функціонально виконував ту ж роль, що і дійсність в опозиційній парі „література – життя”. Це означає, що художній текст не є репродукцією автора, а художній твір не слід обмежувати задумом автора (*mens auctoris*), а значить, категорія автора виводиться з площини вирішення питання про істинність художнього тексту/твору. Це добре розумів вже видатний український учений О. О. Потебня, який у своїх поглядах, що знайшли своє втілення у його роботі „Думка і мова”, спирався на погляди В. Гумбольдта та його школи. „Задум митця і грубий матеріал, — писав ще 1862 року О. О. Потебня, — не вичерпують художнього твору, відповідно до того, як чуттєвий образ і звук не вичерпують слова. ...Чи схиляє митець коліна перед своїм творінням чи піддає його заслуженому або незаслуженому осуду — все рівно, він ставиться до нього як цінитель, визнає його самостійне буття. Мистецтво є мова митця²⁵², і як засобом слова не можна передати іншому своєї думки, а можна тільки пробудити у ньому його власну, так не можна її повідомити і у творі мистецтва; тому зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається вже не в митці, а в тих, хто розуміє. ...Цей зміст, проєктований нами <реципієнтами>, тобто такий, що укладається у самий твір, дійсно обумовлений його внутрішньою формою, та міг зовсім не входити в розрахунки митця, котрий творить, задовольняючи тимчасові, часто-густо вузькі потреби свого особистого життя” [377, 130].

Такий висновок О. О. Потебні базується на загальній — за великим рахунком неміметичній (навіть якщо враховувати використану вченим термінологію²⁵³) — теоретико-методологічній засаді, згідно з

²⁵² „На слово, — читаємо у О. О. Потебні, — не можна дивитися як на вираження готової думки. ...слово є вираженням думки лише в тій мірі, в якій служить засобом до її творення... ...митець, у якого була б уже готова ідея, не мав би особисто для себе жодної потреби висловлювати її в образі...” [377, 131].

²⁵³ Причому не тільки традиційну для тогочасної естетики, але й ту, що пов’язана з психологією, адже, як відомо, О. О. Потебня намагався активно використовувати у

якою мистецтво «є не безпосереднє відображення природи <в найширшому сенсі цього слова>, а певне видозмінення цього відображення. Між твором мистецтва і природою знаходиться думка людини; тільки за цієї умови мистецтво може бути творчістю. Гумбольдт, узявши за вихідну точку мистецтва *дійсність* (...у сенсі сукупності безпосередніх сприйнять, позбавлених ще будь-якого опрацювання), має повне право сказати, що „царство фантазії (під якою тут можемо розуміти взагалі творчу здатність душі) рішуче протилежне царству дійсності, і настільки ж протилежним є характер явищ, які належать до обох цих сфер”. „...художній твір і створіння природи належать не до однієї і тієї ж сфери і непорівнянні одним і тим самим масштабом”, точно так само, як чуттєвий образ і представлення його в слові не належать до одного continuum форм душевного життя» [377, 132, 133, 129].

І через сто років у подібному ж концептуальному руслі буде рухатися думка тепер вже не українського, а видатного німецького вченого, одного із творців сучасної філософської герменевтики. Жодне зі слів, читаємо у Г.-Г. Гадамера, «навіть те, що втілює ідею святого пророцтва — не означає те, що воно називає. ...мовленнєве утворення прив'язане до мовного вживання, у зв'язку з чим „слово взагалі” має узагальнююче значення й імплікує суспільні зв'язки. ...Навіть коли це і єдине слово „так”, що означає згоду, воно може означати незрівнянно більше, ніж є на думці у того, хто його промовляє» [121, 28]²⁵⁴. Завдяки мові мистецтва стає зрозумілим, „як мало

розгляді філологічних проблем досвід психологічної науки, тому його в історії літературознавства вважають представником психологічної школи.

²⁵⁴ Це нагадує Гегелеве тлумачення „божественної природи мови”, яке він дав у першому розділі своєї „Феноменології духу”. Саме завдяки такій природі, коментує думку німецького філософа Г. Д. Гачев, мова «не дозволяє нам висловити те, що ми хочемо сказати. Так, вказавши на річ і сказавши про неї „це”, ми вважаємо і сподіваємося, що передаємо одиничність, неповторність саме цієї речі. Насправді ж ми висловлюємо про неї те, що є спільним у неї зі всім на світі, бо все є „це”, про все можна сказати „це”. Тобто, прагнучи висловити найодиничніше, ми висловили найзагальніше. Подібно до цього, коли ми хочемо вказати на особливе... місце у просторі, чи момент у часі словами „тут” або „тепер”, то ми висловлюємо знов ж такі лише найзагальніші й абстрактні ідеї — простору і часу, бо будь-яке місце може бути „тут”, а кожен момент — „тепер”. ...”божественна природа мови” виявляється і в тому, що мова висловлює, і більше того, що розуміє людина, і навіть говорить про те, що та зовсім не хоче сказати. У кожному... свідомо і цілеспрямовано висловлюваному сенсі... мова дає висловитися і тому, що припускається, — і хмара цих непередбачених значень супроводжує будь-який рух абстрактно-однозначної думки»

важить думка автора інформації для визначення суб'єкта розуміння" [117, 14]²⁵⁵: для читача „важливим є не автор мовлення, а те, що є написаним. Але увага зосереджується на самому читачеві” [116, 155, 154]; „усе, що промовляє до нас як належне до успадкування... ставить перед нами завдання зрозуміти його, і це розуміння принципово не є відтворенням у нас самих думок когось іншого” [117, 14], так само, як „значення, притаманне прекрасному в мистецтві, мистецькому творові, відсилає нас до чогось, що не лежить безпосередньо²⁵⁶ у доступному для сприйняття зовнішньому як такому” [114, 78]²⁵⁷.

[135, 62, 64]. Варто також у зв'язку з цим знову нагадати про О. О. Потебню, який, тлумачачи судження В. Гумбольдта про мову як творчість, писав: „Слово однаково належить і тому, хто говорить, і тому, хто слухає, а тому значення його полягає не в тому, що воно має певний сенс для того, хто його промовляє, а в тому, що воно здатне мати сенс загалом. Тільки через те, що зміст слова здатен зростати, слово може бути засобом зрозуміти іншого. Фактори, наприклад, статуї — це, з одного боку, безплотна думка скульптора, неясна для нього самого і недосяжна нікому іншому, з іншого — кусок мармуру, який немає нічого спільного з цією думкою; але статуя не є ні думкою, ні мармуром, а щось відмінне від своїх виробників, вона втілює у собі більше, ніж вони. Синтез, творчість дуже відмінні від арифметичної дії: якщо агенти художнього твору, які існують до нього самого, позначимо через 2 і 2, то він сам не буде дорівнювати чотирьом” [377, 129].

²⁵⁵ Усе це принципово обмежує вагомість нехудожньої самоінтерпретації митця: „...митці послуговуються формами мистецтва. Якби вони могли сказати в словах те, що мають сказати, то тоді вони не прагнули б творити як митці” [119, 17].

²⁵⁶ За поняттям „безпосередності” часто криється той „догматизм чистого сприйняття, який завів у глухий кут нашу теорію пізнання”. Між тим „безпосередній феномен — це завжди бачення чогось-через-щось, а не чуттєве сприйняття” [123, 128].

²⁵⁷ Можна, нарешті, ретроспективно згадати і про те, що і у Канта відбувається зняття міметично-репрезентаційної вимоги до мистецтва, та й Гегель не вважав художній образ відображенням абстрактного поняття істини [див. про це: 116, 154], як не вважав поезію наслідуванням дійсного як справжнього Платон.

Згідно з Кантовою теорією мистецтва, пише Г.-Г. Гадамер, „мистецтво прекрасного не мусить бути правильним представленням понять чи ідеалів, що їх ми високо підносимо як такі своїм моральним глуздом” [119, 21]. Що ж стосується санкціонованої гегелівської тези „прекрасне у природі — це відображення прекрасного у мистецтві”, то вона теж пережила своє критичне осмислення, яке вилилося врешті-решт у три наступних положення: 1. „Те, як нам подобається природа, залежить радше від смакових інтересів, які в кожному випадку формуються й визначаються художньою творчістю часу”; 2. Твір мистецтва «подобається нам з „чисто естетичної” точки зору зовсім не так, як подобається квітка чи, скажімо, орнамент»; 3. Прекрасне в природі „промовляє не в тому сенсі, в якому промовляють твори, створені людьми й для людей і які ми зємо творами мистецтва” [117, 9]. Мистецтво як наслідування наслідування для Платона „завжди віддалене на велетенську відстань від того, що є справжнім” [див.: 119, 22; 121, 37, 46].

Наведені думки німецького філософа примушують згадати відому тезу Р. Барта про „смерть автора”, яку він 1968 року обґрунтовував (до речі, цілком в дусі фроммівського „модусу буття”, а також типологічно близько до антипсихологічної тенденції діяльнісного підходу Г. П. Щедровицького) саме самоцінністю самої художньої оповіді: „...якщо про щось *розповідається* заради самої розповіді, а не заради прямого впливу на дійсність, тобто... поза будь-якою функцією, крім символічної діяльності як такої, — то голос відривається від свого джерела, для автора <як суб’єктивності і тілесної totoжності> настає смерть, і тут починається письмо. ...народження читача доводиться оплачувати смертю Автора” [70, 384, 391]²⁵⁸.

Згодом, в умовах розгортання постструктуралістських тенденцій в гуманітарній сфері і наростання постмодерністичних текстів у власне літературному просторі, проблема автора розглядається Ж. Деррідою у площині деконструктивістської проблематики, почасти позначений терміном „метафізика присутності”. Цей термін, як відомо, був уведений у теоретичний обіг Ж. Деррідою для позначення загальної філософської і метафізичної традиції, яка ґрунтується на вірі у „присутність”, тобто певний уніфікований трансцендентальний пункт посилення, що гарантує інтелігібельність та владу його дискурсу. І найкращим зразком концепції „присутності” вважається трактування мовлення як слів реального мовця, який є авторитетним джерелом і базою значення, мовлення, а також трактування такого мовлення як сутності твору, значення якого закорінюється в авторитетність „автора”. І саме такому логоцентризму чи моноцентризму Дерріда протиставив антилогоцентричну концепцію письма (*écriture*), яке, згідно з логікою думки філософа, існує і функціонує незалежно від автора, від первинного джерела, „батька тексту” [див.: 416, 610, 611].

Власну розгорнуту позицію стосовно проблеми автора знаходимо і у М. Фуко, зокрема в його праці „Слова і речі: археологія гуманітарних наук” та есе „Що таке автор?”. Цілком у започаткованому ще Р. Бартом векторі М. Фуко критично ставиться до традиційного розгляду автора, який знаходить у сучасній йому літературній кри-

²⁵⁸ Тут принагідно можна пригадати, що ще задовго до Р. Барта мотив „смерті автора” по-своєму присутній у творчості російського поета початку ХХ ст. М. Волошина, зокрема у його вірші 1910 р. „Теперь я мёртв. Я стал строками книги...” [див. про це: 98, 41 й ін.].

тиці²⁵⁹. І саме такій традиційній точці зору він протиставляє інший спосіб розгляду, зазначаючи: „...автор не є невичерпним джерелом значень, якими наповнений твір, автор не йде попереду твору, він є певним функціональним принципом, який у нашій культурі дозволяє обмежити, вилучити і змінити, або, інакше кажучи, який перешкоджає вільній циркуляції, вільному маніпулюванню, вільній композиції, декомпозиції чи рекомпозиції уяви. ...Отже, автор — ідеологічна фігура, що може характеризувати стиль, в якому ми побоюємось розмноження значення. ...З XIX ст. автор виконував роль регулятора домислу... і досі, попри всі історичні зміни, складається враження, що авторська функція залишається сталою за формою, за своєю складністю і навіть за способом екзистенції. Я вважаю, якщо наше суспільство змінюється, то... авторська функція може зникнути настільки, що фантазування та його полісемантичні тексти знову стануть функцією... із системою обмеження, яка не буде тривалішою від автора, але яка матиме риси визначення і набування досвіду” [458, 611–612].

Разом з тим показово, що М. Фуко не дискредитує категорію автора як таку, а перш за все намагається знайти їй автентичну інтерпретацію, тобто таку, в межах якої ця категорія має значення, може вважатися чинною і несе у собі певні історичні тенденції культурного буття людського суспільства. Про це свідчить принаймні той спосіб міркування, який втілюється у наступних положеннях філософа:

— «Спосіб розуміння поняття „автор” встановлює привілейований момент індивідуалізації в історії ідей, знання, літератури, філо-

²⁵⁹ «Сучасна літературна критика, — читаємо в есе „Що таке автор?”, — не зосереджує свою увагу на автентичності, і досі розглядає автора традиційно: автор забезпечує основу не тільки для пояснення певних подій твору, але й для пояснення їхньої трансформації, спотворення, різних модифікацій через його біографію, соціальний стан, через виявлення його основного задуму. ...Окрім того, автор є особливим джерелом вираження того, що існує в більше або менш завершених формах, що однаковою мірою і з однаковим значенням проголошене в творах, ескізах, листах, уривках тощо. ...Було б неправильно ототожнювати автора з реальною постаттю письменника, так само як і ототожнювати його із видуманим оповідачем; функція автора виникає і діє у власному розділюванні, у цьому поділі і цьому проміжку... Автор дозволяє скоротити зловияснене розмноження значень у світі, він обережно ставиться не тільки до власних ресурсів і багатств, але й також до власних дискурсів та їхніх значень. Автор є, отже, і принципом ощадливості у розмножуванні значень. Як результат, ми повинні повністю змінити традиційне уявлення про автора» [458, 605–606, 611].

софії та науки. Навіть сьогодні, коли відновляємо історію концепцій літературного жанру чи філософських шкіл, ці категорії видаються слабкими і вторинними у порівнянні зі стійкою фундаментальною одиницею автора» [458, 598];

— «Із визначення поняття „твір” виникає багато запитань. ...недостатньо сказати, що ми можемо обійтися без автора і вивчати сам твір. Поняття „твір” і єдність, яку воно позначає, є такими ж проблематичними, як і статус автора» [458, 600];

— „Зникнення автора, яке з часів Малларме стало подією, що постійно повторюється, є суб'єктом для серії трансцендентальних бар'єрів. ...Недостатньо повторювати порожню тезу про те, що автор зник. Недостатньо також підтримувати після Ніцше твердження, що Бог і людина померли звичайною смертю. Ми повинні заповнити простір, який залишився порожнім після зникнення автора, вивчити розташування щілин та порожнин і спостерігати за відкритостями, які спричинили ті зникнення» [458, 601];

— „...ім'я автора не просто елемент дискурсу, ім'я автора виконує певну роль щодо наративного дискурсу, утверджуючи класифікаційну функцію. Таке ім'я припускає групування в цілість певної кількості текстів, їх визначення та розрізнювання методом протиставлення іншим текстам. Крім того, воно встановлює зв'язок між текстами. ... Ім'я автора служить для характеристики певного способу існування дискурсу. Факт, що дискурс має автора, ...показує, що той дискурс не є звичайне, буденне мовлення, яке просто надходить і відходить, і не щось таке, що можна негайно спожити. ...це мовлення, яке мусить утримуватись певним способом, і яке в даній культурі мусить мати певний статус. ...Ім'я автора проголошує появу певного дискурсу, встановлює і вказує статус цього дискурсу в культурі і суспільстві» [458, 602–603];

— „...літературні дискурси утвердились тільки тоді, коли вони пожертвували авторською функцією. Сьогодні про кожен текст ми запитуємо: звідки він узявся? хто його написав? коли і в яких обставинах? який його початковий задум? Значення, яке приписують текстові, його статус і його вартість залежить від того, як ми відповідатимемо на ці питання. Якщо вважати текст анонімним, або як послідовність випадковостей, то їхня <випадковостей> гра тепер базується на новому відкритті автора. Оскільки літературна анонімність є щось нестерпне, то ми можемо її сприймати тільки як загадку. У ре-

зультаті цього, авторська функція сьогодні виконує важливу роль в нашому розумінні літературних творів” [458, 604];

— «Усі дискурси, яким би не був їхній статус, ...розвиватимуться в анонімності звучання. І тоді ми вже не почуємо запитань...: хто насправді говорить? чи це справді він? чи хтось інший? наскільки це є автентичним чи оригінальним? і яку частку свого глибинного „я” цей „він” виражає в своєму дискурсі? Але з’являться інші питання...: які є способи екзистенції цього дискурсу? ..як хтось може собі його привласнити? як виглядає те місце в ньому, в якому розмістилися б можливі суб’єкти? хто може брати на себе функції цих різних суб’єктів? І поза тими питаннями ми можемо почути щось важке, але виразно байдуже: „Яке має значення те, хто говорить?”» [458, 612].

Тому за всієї очевидної прихильності до бартівської тези про „смерть автора”²⁶⁰, позиція М. Фуко стосовно проблеми автора є, як на мене, більш складною і неоднозначною, як і загалом його дискурсологія²⁶¹.

Цікаво, що аналогію з бартівською концепцією „смерті автора” та поглядами Фуко на проблему автора дослідники російської літератури першої половини ХХ століття знаходять у поетиці В. Каверіна, К. Вагінова, раннього Л. Леонова („Злодій”) і навіть М. Шагінян [див. про це докл.: 280, 51–52], я вже не кажу про цілком зако-

²⁶⁰ Саме так характеризує М. Зубрицька позицію М. Фуко, коли пише: «...Фуко зацікавлений дискурсом... Для Фуко поняття дискурсу первинне щодо висловлювання, дискурс не постає із суми певних висловлювань. Суб’єкт висловлювання не отожднюється з автором чи тим, хто матеріалізує певний вислів. Цей суб’єкт — тільки „порожнє місце”, позиція, яку мусить зайняти будь-яка особа, щоб стати автором певного формулювання у певному дискурсі. ...Автор не „виражає себе” у письмі. ...автор помер і <Фуко> трактує автора як „що”, а не „хто”. ...автора усмертнює власний текст, у якому зникає авторська індивідуальність і разом з нею щось таке, як „твір” і „письменство”, від-авторське письмо. ...<У тексті говорить автор як „функціональна засада” і такий> автор-функція — це своєрідний вимір дискурсу, в якому діють обмеження, вибір, винятки... Ідеальне суспільство обійшлося би без автора-особи, а „полісемантичні тексти” були б загальнодоступні як дискурс, що не вимагає присутності фігури автора» [416, 596–597].

²⁶¹ „Дискурсологія Фуко, — зазначає М. Зубрицька, — не має чітких меж, бо сам термін „дискурс” так і не набув у французького філософа строгості і послідовності формулювання, незважаючи на те, що Фуко найчастіше вживає його майже в усіх своїх працях. У пізніх працях Фуко поняття дискурсу стає ще розлогішим і більше невизначеним” [416, 597].

номірну присутність тісних і прямих зв'язків з ідеями постмодерністичної естетики у власне постмодерністичній літературі²⁶².

Проте важливо пам'ятати і те, що в результаті розгортання і розвитку постмодерністичних тенденцій та масового експлуатування постмодерністичних ідей у новітніх літературних текстах ми одержали якісну зміну пріоритетів і, відповідно, вихід постмодерністичної теорії на новий етап, який, за великим рахунком, можна назвати етапом *постпостмодернізму* (of after-postmodernism). На цьому актуальному етапі, починаючи десь з середини 1980-х років, відбувається зокрема відмова від концепції „смерті автора / суб'єкта”, натомість дослідники заговорили про „воскресіння суб'єкта”, про пошук виходу з „кризи ідентифікації”, про „справжність суб'єктивного” (Ж. Бодріяр²⁶³), про пошук так званих „нових суб'єктивностей”²⁶⁴. „Воскресіння суб'єкта”, зазначає з цього приводу сучасна

²⁶² Прикладом тут може слугувати роман Є. Попова „Майстер Хаос”, про який читаємо у Г. Ю. Мережинської: модель картини дискретного світу, що розбився, цілком за Ж.-Ф. Ліотаром, на тисячі уламків, які стали матеріалом мовних ігор, створюється за допомогою набору газетних заголовків, штампів радянської, російської і західної преси, анекдотичних і абсурдних історій, дорожніх нотаток оповідача, роздумів письменника Безобразова (він загинув, буквально втопившись у хаосі власних фантазій — „смерть автора”), а також уривків літературних текстів [див. про це докл.: 597, 184].

²⁶³ На думку Ж. Бодріяра, втрата антропоцентричної суб'єктивності й індивідуального стилю призводить до „соціальної” ущербності постмодернізму, а тому ці якості повинні бути подолані [див. про це: 597, 136; 376, 20–21]. Пор. з твердженням американського письменника й літературознавця Дж. Барта, висловлене ним у полеміці з творцями „нового роману”: „сюжет роману невикорінний, а відміна індивідуальності в епоху масової культури залишається декларацією, тому що явно суперечить прагненням кожного вважати себе особистістю” [цит. за: 174а, 253; коментар до тверджень Дж. Барта — див.: 597, 130].

²⁶⁴ Г. Ю. Мережинська «Вектор змін... був таким: від постмодерністичної класики деконструктивізму з її принциповим відштовхуванням від усіх попередніх філософських і художніх систем до більш м'якої модифікації, в рамках якої переглядаються деякі вихідні принципи, що сприймаються тепер як крайнощі. Як подібну модифікацію тлумачать зараз новий напрям... after-postmodernism, а також деякі пізні праці Ф. Джеймсона, Д. Фоккема й ін. ...<На місце реконструкції, децентрації, заперечення істини, реальності, цілісного суб'єкта прийшли> протилежні інтенції: нове відкриття реальності, пошуки цілісності, „реанімація суб'єкта” й ін.» [597, 10–11]. Спільними особливостями в американській та російській літературах у цьому процесі «стають, по-перше, „компроміс” між постмодернізмом і реалізмом, названий... <М. Ліповецьким> слідом за С. Стріхл „актуалізмом”, по-друге, художнє дослідження „звичайної людської долі”, яка сприймається на противагу симулякрам як реальність. Таким чином, відбувається „воскресіння суб'єкта”» [597, 202, 204, 206–207; 280, 311].

дослідниця, «інтерпретується дослідниками по-різному, та в будь-якому разі йдеться про необхідність повернення уявлень про цілісність особистості, відновлення в літературі антропоцентричного виміру, а в процесі комунікації — можливості адекватного „прочитання”, розуміння „Іншого”» [597, 201]. Додам до цього лише те, що у сфері українського літературознавства така постпостмодерністична тенденція є суголосною теоретичній (навіть отнологічній) розробці проблеми автора, яка втілена в студіях представника донецької теоретичної школи В. В. Федорова, що базуються на подальшому розвитку низки ідей, висловлених у ранніх роботах М. М. Бахтіна [див.: 448; 447].

Нарешті, зазначу, що осторонь вказаних тенденцій не залишилася і сфера власне літературних практик, де дослідники відзначають факти пародіювання низки провідних постмодерністичних стратегій — інтертекстуальності, децентрації, в тому числі і стратегії „смерті автора” і заміщення його скриптором тощо²⁶⁵.

У зв'язку з усім цим тут цілком доречно пригадати, так би мовити, допостмодерністичний і тим паче до-*пост*постмодерністичний літературознавчий досвід Б. О. Кормана, який на відміну від Р. Барта не відкидав категорію автора, а навпаки, створив детальну літературознавчу теорію автора, яка вважається однією з головних заслуг цього вченого перед літературознавчою наукою. З одного боку, Б. О. Корман цілком в дусі панівної доктрини пише, що „художній твір відображає життя”, але тут же робить важливу конкретизацію такого постулату: „Але відображення життя і саме життя не тотожні” [592, 9]. Якщо ж зняти наліт обов'язкової і тому вимушеної за радянських умов ідеологічної риторики, без якої жодна книга тоді не могла побачити світ, а також врахувати те, що Б. О. Корман наполягав на принциповому розрізненні позахудожнього біографічного образу письменника і художнього образу автора, який входить у структуру твору і визначається виключно нею [див.: 592, 9–17; 254а, 63–71], то стане зрозумілим несумісність його тлумачення категорії автора в літературі з радянською літературознавчою парадигмою мислення, яка базувалася на категорії „відображення”. У цьому відношенні має рацію

²⁶⁵ Це, зокрема, стосується роману-притчі (чи роману-пародії) „Кись” [див. про це: 216, 205–206]. Автор цього твору — Т. Толстая — в одному із своїх інтерв'ю не без іронії висловила наступне: „Але якщо автора не існує, то, може, і Дерріда не існує? Та ні, Дерріда все-таки існує, а більше ніхто...” [438, 250].

Б. Ф. Єгоров, у якого читаємо: в детальній теорії автора, розробленій Б. О. Корманом, «завжди відчувається своєрідний захист дистанційованості..., своєрідної автономності автора, а за образом автора виникає і автономія творця твору. ...Удосконалена методика аналізу, детальніша класифікація різного роду співвідношень автора з іншими компонентами художнього... світу *протистоять* марксистській схемі, марксистській *теорії відображення*, яка прагне зробити творчу особистість служницею „об’єктивної дійсності” і дуже не любить різні суб’єктивні і суб’єктні фактори» [191, 402; курсив мій. — І. К.].

Усе вищезазначене аж ніяк не ізолює мистецтво від життя, не ліквідує факту співвідношення художнього тексту у всій його цілісності з зовнішньою щодо нього позамовною дійсністю, навпаки, примушує пильніше замислитися над незамінністю і відмінностях мистецького твору у текстовому розмаїтті людського існування і діяльності. Саме на цьому цілком слушно наголошував Г.-Г. Гадамер, коли ще 1971 року писав: „Безсумнівно, вимога встановлення зв’язку з історичною реальністю звучить у сформованому тексті. ...<Але саме те, що художник може у творі змінювати реальні умови>, може всіляко фантазувати, переходячи всі можливі межі справді існуючих історичних умов, доводить..., як високо завдяки поетичному формотворенню може піднятися історично дійсний матеріал — навіть у тому випадку, коли цей останній видається зовсім незмінним. Цей випадок чітко відрізняється від ситуації, коли історик, послуговуючись мистецтвом зображення фактів, описуватиме подію з художнім ухилом” [121, 45, 46].

Таким чином, звернення до наявного досвіду аналітики історії функціонування поняття *мімесису*²⁶⁶ теж дає підстави для перегляду

²⁶⁶ Я свідомо не згадую тут відому книгу німецького літературознавця Е. Ауербаха „Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur” (Bern, 1946, 3-є доп. вид. 1964; рос. пер. під назвою „Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе” вийшов у Москві 1976 р.). Справа в тому, що під мімесисом, як пише М. Верлі, тут розуміється не риса реалістичного стилю (на зразок близькості до фактів, грубої матеріалістичності, реалістичного „наслідування”), а відповідне духові часу „тлумачення дійсності” в сенсі начерку стилю, який передус в літературі будь-якій тематизації. Згідно з такою настановою Е. Ауербах розрізняє в історії західноєвропейської літератури дві стилістичні традиції (чи дві протилежні, хоча і взаємопов’язані можливості західноєвропейського стилю) — античну, що базується на розділі стилів (на підставі розрізнення понять високого і низького), та християнську, що ґрунтується на змішуванні стилів і не знає відмінностей між

традиційних лінійних уявлень про сутність мистецтва слова та його стосунки з позалітературною дійсністю, і загалом виводить за межі легітимності розхоже у своїй масовості і звичності тлумачення міметичної природи художньої творчості на основі категорії відображення²⁶⁷. Це не означає повне усунення цього поняття з можливих характеристик мистецтва, проте засвідчує необхідну локалізацію сфер його вживання, змінює його місце у загальній ієрархії літературознавчих категорій, забираючи у нього статус вихідного засадничого концептуального терміна.

Натомість такою загальною категорією, на якій може базуватися вихідний постулат сучасного розгляду художньої літератури, як на мене, постає категорія *буття*, якою і слід замінити у цій ролі традиційну категорію *відображення*. Саме таку заміну передбачає подолання у сфері науки про літературу лінійно-сциентичної парадигми мислення.

Розгляд мистецтва, як і людської культури загалом, в аспекті проблеми буття сягає своїми витокami ще часів грецької античності. Так, основні концептуальні параметри *категорії буття* і той горизонт осягнення, який нею відкривається, були окреслені ще у VI столітті до н. е. основоположником елейської школи в давньогрецькій філософії, однією з ключових постатей у європейській філософській традиції загалом — Парменідом, коли він намагався осмислити те „Одне”, котре *дійсно є*, тому і може бути осягнуте і висловлене. Про це „Одне” Парменід писав:

Но в границах великих оков оно неподвижно,
Безначально и непрекратимо: рождение и гибель
Прочь отброшены...
Один только путь остаётся,
„Есть” гласящий; на нём — примет очень много различных,
Что нерождённым должно оно быть и негибнущим также,

вказаними поняттями. Враховуючи це, а також небажання Е. Ауербаха вплутуватися у суперечки щодо самого поняття реалізму (а саме історії реалізму присвячена його праця), М. Верлі вказує на певну сумнівність заголовка Ауербахової книги — „Mimesis”, тим паче, що обрані для розгляду 19 незалежних один від одного і різних за часом європейських текстів інтерпретуються за принципом „вільної гри з текстом” і „на підставі декількох варіантів, котрі розроблялися поступово і не були заздалегідь обумовлені певною метою” [див. про це: 108, 90–92].

²⁶⁷ На категорії відображення базується так зване міметичне розуміння сутності мистецтва слова, за якого „уявний світ визнається за більш чи менш докладне відтворення дійсності у художній формі” [569, 427].

Целым, однородным, бездрожным и совершенным.
 И не „было” оно, и не „будет”, раз ныне всё сразу
 „Есть”, одно, сплошное,
 ...оно завершено. Отовсюду, подобное глыбе прекруглого Шара,
 От середины везде равносильное, ибо не больше,
 Но и не меньше вот тут должно его быть, чем вот там.
 [40, 296, 297]

Репрезентоване у Парменіда *Одне / Єдине*²⁶⁸, читаємо в авторитетній інтерпретації тексту давньогрецького філософа, «характеризується і як *буття*, вічність і нерухомість, однорідність, неподільність і завершеність... Для богів нема ні минулого, ні майбутнього, а існує тільки одне теперішнє. Такому буттю відповідає і мислення, так що „мислити і бути є одне і те ж”, тобто одне і те ж за своїм змістом...: „Одне і те ж думка і те, на що думка спрямовується”. Таке буття... ніколи не може бути небуттям, оскільки це останнє Парменід характеризує як щось сліпе і непізнаване; буття завжди, всюди і однаково є, небуття ж ніколи і ні в чому не існує. Буття в жодному разі не може і походити з небуття чи якимось чином містити його в собі”²⁶⁹.

²⁶⁸ Пор. з досвідом передфілософії Індії (термін А. М. Чанишева): в деяких гімнах Рігведи втілена думка про єдність богів, згідно з якою Агні, Індра, Яма, Варуна й інші імена богів — це різні назви, які давали мудрі „єдиному буттю” [див. про це: 612, 59].

²⁶⁹ Оскільки Парменід визнає по-справжньому існуючим тільки те, що підлягає мисленню і висловлюванню, він змушений спростовувати існування небуття, бо воно немислиме і не може бути виражене в словах. А немислиме воно тому, що сама думка про небуття робить небуття буттям в якості предмета думки [див. про це: 612, 152, 153]. На відміну від Парменіда, Горгій (V ст. до н.е.) відокремлює одне від одного мислення, мовлення і буття і звертає увагу на внутрішню суперечливість судження про те, що небуття існує, тому що тут приховується твердження, згідно з яким щось повинно і існувати, і не існувати: небуття не повинно існувати, бо воно мислиться неіснуючим, однак воно повинно існувати, бо воно є не-суще, тобто оскільки воно є. «Тут Горгій, — коментує А. М. Чанишев, — повторює помилку Парменіда, ототожнюючи зв'язку „є” з предикатом „є”, що неправильно. ...судження „небуття існує” — хибне, оскільки воно в предикаті стверджує те, що заперечує в суб'єкті. Та це було встановлено пізніше Арістотелем...» [612, 212, 288, 289].

Дійсно, в „Метафізиці” Арістотеля є стисле і повне формулювання основного закону буття, де говориться: „Разом існувати і не існувати не можна; „...неможливо, щоб одне і те ж разом було і не було притаманне одному і тому ж в одному і тому ж сенсі” [див.: 64, 126, 125]. Разом з тим, так звана проблема зв'язки не спростовує продуктивності самої вихідної парменідівської ідеї про тотожність буття і мислення. Адже формулюючи закон буття і мислення, Арістотель, як відомо, спирався на свого учителя Платона, а буття Платона своєю незмінністю і вічністю подібне до буття Парменіда, та й сам Арістотель, як і Парменід, був прихильником „тотожності

...Парменід підкреслює тут сталість, стійкість, самототожність мислимого предмета і ...мислення про нього. ...те, що він називає єдиним і буттям, він нітрохи не вагається уявляти собі у вигляді кулі і мислити обмеженим, бажаючи висунути на перший план його <буття> цілісність» [570, 7; курсив мій. — І. К.]²⁷⁰.

Так чи інакше парменідівське *буття* — це усе те, що знаходиться в опозиції до зовнішньої зримої повсякденності, до звичного протікання людського життя. У такій парадигмі мислення буття належить до сфери непсихологічного і постає як розуміння²⁷¹, можливість буття — як можливість розуміння, а закони буття — як закони розуміння [див. про це: 308, 52]. А у полі розуміння — свій простір і свій час, які теж протистоять звичному просторові і звичному часові. Так, у бутті немає учора (минулого) і завтра (майбутнього), а є тільки сьогодні (теперішнє), тому що розуміти можна тільки тут-і-тепер. Буття не можна довго утримувати, його не можна раз і назавжди присвоїти, його не можна механічно передати і тим паче тиражувати. Більше того, бути/розуміти не можна колективно: буття можна переживати тільки індивідуально, хоча воно одне для всіх, єдине і неподільне. Буттям не можна володіти, і ним не можна

буття і мислення: форми мислення для нього є форми буття, і навпаки. ...отже, як ми мислимо предмет, говорить і про те, який предмет у дійсності» [див.: 612, 250, 286, 288]. До речі, давньокитайська мова не мала дієслова-зв'язки „бути”. Проте в даосизмі всеохоплююче світоглядне поняття „дао” позначає те первоначало, першооснову усього сущого, яке характеризується, як і „буття” у Парменіда, вічністю, несотвореністю, повсюдністю, невідокремленістю нікому і диференціюється на безіменне „дао” (у сенсі *постійності*, а не абсолютної відсутності) та „дао”, що має ім'я. І саме *знаходження імені* перетворює безіменне „дао” (небуття) у буття. У цьому відношенні за всього отождолення безіменного „дао” з небуттям, а „дао”, що має ім'я, з буттям [див.: 612, 46–47] фраза з § 40 трактату „Даодецзін” про те, що „у світі все народжується у бутті, а буття народжується у небутті” [див.: 183, 127] не є концептуально еквівалентною тезі про походження (чи не походження) буття з небуття у давньогрецькому категоріальному формулюванні. Нарешті, варто пригадати, що закон збереження буття — головний пункт вчення елеатів, відомий у латинському формулюванні „ex nihilo nihil fit” („з нічого не буває нічого”), — вперше сформулював послідовник Парменіда і останній представник школи елеатів іонієць Мелісс (V ст. до н.е.) у словах: „з нічого ніколи не може виникнути щось”. „Цей закон, — пише А. М. Чанишев, — був прийнятий усіма античними філософами незалежно від того, визнавали вони існування небуття у світі чи ні” [див.: 612, 178].

²⁷⁰ Пор. з М. Гайдеггером, у якого буття — це рух по невидимій кривизні сфери, це повернення до себе [див. про це: 370, 103].

²⁷¹ М. К. Мамардашвілі писав з цього приводу: „Я не бачу буття тому, що в мене є психологія. ...сфера розуміння у греків — сфера непсихологічного” [308, 52].

заволодіти засобом якого-небудь формулювання²⁷². У бутті можна тільки перебувати, у нього можна *тільки на час* поринути (рос. „впасть”²⁷³), та в момент цього поринання, якщо воно дійсно відбулося, не можна залишитися незмінним, не можна уникнути подолання себе, не можна не змінити структуру своєї свідомості.

Виходячи з „дивного” парадоксу життя, згідно з яким „життя вічне, якщо відбулося хоча б один раз” [308, 11], творчість художника є актом об’єктивованого поринання в буття, є об’єктивована форма існування життя (спосіб буття) і в такій якості вона вічна. Звідси до неї цілком можна віднести те, що М. К. Мамардашвілі говорить про вічну сучасність великих мислителів: відбувшись засобом думки, вони „живуть, населяючи той же самий життєвий простір тією мі-

²⁷² Пор. у М. Гайдеггера: «Що „є” буття? Чи маємо ми право дослідити у „бутті”, *що* воно таке?» За М. Гайдеггером, будь-яке *що* усього лише є, дане у бутті, а значить не саме по собі буття [див.: 460, 221]. Саме ж буття вислизає від фіксації: „Не те що буття десь існує саме по собі і, крім того, ще вислизає від розгляду; ні, вислизання буття як такого — це і є саме буття” [див.: 460, 232, покликання 21; 544, 251–252].

²⁷³ Виходячи з платонівської твердження про те, що учорашня чеснота не має значення, бо на ній не можна „спати”, тобто заспокоїтися як на чомусь уже раз і назавжди досягнутому, М. К. Мамардашвілі зазначає, що *бути-знати* означає у філософській традиції пастернаківське „впасть в неслыханную простоту”, що можливо тільки зараз (тут-і-тепер) і неможливо відкласти на завтра, оскільки це би порушувало вихідний засновок про неподільність, завершеність, повноту всеосаяжності і цілісність буття. У бутті, розмірковує грузинський філософ, аналізуючи античну філософську традицію, яке не є якимось предметом поряд з іншими предметами і до якого через це неможливо застосувати усі предметні й філософські терміни, — в такому бутті «можна лише бути чи не бути, але якщо „бути”, то „повністю». Ось чому, підсумовує М. К. Мамардашвілі, „у сфері буття нема минулого і майбутнього — все у теперішньому” [308, 39, 40, 42 й ін.].

Одночасно це поринання у буття (= рос. „впасть”) може бути зіставлене і з міркуваннями М. Гайдеггера про здійснення розуміння буття, розкритого (розізнєність = просвіт), у буттєвому осягненні, яке здійснюється присутністю. ...Розуміння буття як зрозумілого, тобто розкритого, відбувається подібно до будь-якого розуміння, що здійснюється за способом присутності, у модусі *кидання себе*, проєкта, із ситуації *вкинутості*” [464, 68; курсив мій. — І. К.]. І далі: «До буття належить припання йому істина як розкритість, як непотаємність. Тому необхідно сказати: „Буття має місце, тільки якщо є розізнєність, тобто якщо є істина”. Але істина як розізнєність буття є, тільки „якщо існує таке суще, яке здатне розкривати, тобто прояснювати”. Це розкриття належить „до способу буття такого сущого”, воно належить до *вкинутості*, яка кидає себе в той чи інший проєкт, до екстатично-горизонтоутворюючої часовості присутності. Буття „має місце” ...тільки якщо існує істина, тобто якщо існує присутність» [464, 79–80; там же вказані відповідні покликання на твори М. Гайдеггера].

рою, якою ми його населяємо”, вони „наші сучасники у тій мірі, в якій ми можемо закинути себе чи дещо може закинути нас у буття” — деяку форму життя, яка суттєво відрізняється „від нашого повсякдення, буденності, де діють закони розсіювання, забування, розпаду наших станів” [308, 9, 18].

Після тривалого періоду забуття в післядекартівській філософії категорія „буття” (зокрема питання про сенс буття) була у XX столітті реабілітована М. Гайдеггером [див. про це: 572, 104, 789–790]²⁷⁴, розроблялася Г.-Г. Гадамером, а також виявилася однією з ключових категорій у роботах Е. Фромма.

Як відомо, в класичній метафізиці-онтології, включаючи її реформаційні модифікації, запропоновані у XIX–XX століттях католицькими філософами, неогегельянами, неокантіанцями і феноменологами (проект феноменології як онтології Е. Гуссерля) „буття” мислилося, як зазначає Н. В. Мотрошилова, всупереч тому факту, що „тільки через людське буття (буття-свідомість) буття як таке може стати проблемою” [339, 16]. За такого підходу категорія „буття” як „буття взагалі” виявляється гранично широкою і — головне — відчуженою від індивіда, тому цілком закономірно «традиційно риси „буття” передбачалося вбачати зовні, причому деяким безособовим, майже божественним оком» [339, 16–17].

На відміну від Е. Гуссерля, якого цікавили загальні структури свідомості самі по собі, М. Гайдеггер, спираючись «на те, що і тіло, і свідомість, і саме існування людини „вбудовані” у світ», зосередив свою увагу на «такому зв’язку свідомості зі світом, через який „промовляє” сам світ», який хоча незмірно могутніший за людину, але саме через неї «являє себе дещо іншими способами, та не менш успішно і наполегливо, ніж через землю, гори, поля... „Буття” для Гайдеггера і є вихідною єдністю людини і світу» [339, 43]²⁷⁵.

У такому подоланні попередньої безособовості розгляду стосовно *буття*, як і одночасно у виведенні проблеми буття зі сфери ви-

²⁷⁴ Не буде хибним вважати, що у чомусь подібну гайдеггерівську роботу по активній реабілітації античної категорії „буття” на теренах колишнього радянського простору здійснював М. К. Мамардашвілі.

²⁷⁵ Пор.: «Буття як таке, а з ним його шуканий сенс даний у нашому розумінні буття, у буттєвому розумінні того існуючого, яким ми самі є і яке... йменується „присутністю”. Буття, розізнане у розумінні, дає присутності можливість вступати у стосунки до існуючого, яким воно саме є і яким воно не є. Розуміння буття має „буттєвий спосіб людської присутності”» [464, 71; курсив мій. — І. К.].

ключно *однополюсної* (лінійної, одновекторної) суб'єктивно-індивідуальної психологічної залежності, якою так чи інакше живилася те-за про протилежність суб'єкта і об'єкта пізнання, М. Гайдеггер, га-даю, певним чином актуалізовував проблемне коло тієї світоглядно-мисленнєвої традиції, яка репрезентувалася у другій половині XIX — початку XX століть у поетичній формі Ф. Тютчевим, у формі філософського дискурсу — В. Дільтеєм, а у другій половині XX століття втілювалася у філософсько-методологічній рефлексії Г. П. Щедровицьким.

Так, у одному зі своїх відомих віршів 1855 року Ф. Тютчев опи-сав визначальний простір існування людини у світі. Він зокрема пи-сав:

Душе, пророчице моя!
О, серцю, зрушене в тривозі,
О, як ти б'єшся на порозі
Немов *подвійного* буття!..
[8, 25; курсив мій. — І. К.]²⁷⁶

Попри усі інші можливі інтерпретації²⁷⁷ ці тютчівські рядки ціл-ком органічно корелюються з центральною і антиоб'єктивістською (стосовно традиційної сциєнтичної абсолютизації поняття „об'єктив-ності”) тезою філософії В. Дільтея про *життя* як спосіб існування людини в культурно-історичній реальності і спосіб існування самої цієї реальності, *життя* всеохоплююче, яке творить із себе усе нові й нові форми духу, потребує розуміння себе і продуктів своєї діяль-ності. У цьому відношенні принциповим для гуманітарних наук за-лишається вимога В. Дільтея, яку він обґрунтовував у своєму „Всту-пі до наук про дух” (1883), говорячи про людину як вихідну (почат-кову і кінцеву) точку для логіки і ґносеології²⁷⁸.

²⁷⁶ В оригіналі ці рядки мають такий вигляд: „О вещая душа моя! / О, сердце, пол-ное тревоги, / О, как ты бьешься на пороге / Как бы *двойного* бытия!..” [45, 173; ку-рсив мій. — І. К.].

²⁷⁷ Приклади таких тлумачень див., наприклад: [224, 67, 73, 74, 76].

²⁷⁸ Подібне знаходимо у М. Гайдеггера, у якого читаємо: «Світ не може бути тим, чим він є і який він є, завдяки людині, але не може бути і без людини. Це... пов'язане з тим, що... „буття” (Sein)... вимагає людини для свого явлення, збере-ження і формування» [83, 243–244]. Людина, зазначається в одній з інтерпретацій Гайдеггерових поглядів, є єдиною істотою, яка не заперечує і не стверджує, а ста-вить питання „чому”, тобто є єдино відомим, говорячи російською, „бытийствующим”. Вона „відрізняється від тварини наявністю духу, який може брати участь у так-бутті речей. Антропологія, в якій отримали розвиток ідеї Шерера <про те, що

В. Дільтей, як відомо, наполягав на тому, що в основу пояснення пізнання і гносеологічних понять необхідно покласти „уявлення про людину у всій різноманітності її сил, про людину як істоту, що хоче, відчуває, репрезентує”, адже ми „уявляємо й осягаємо світ лише остільки, оскільки він переживається нами, стає нашим безпосереднім переживанням” [цит. за: 572, 219]. *Життя* для німецького філософа — це перш за все безпосереднє переживання, це завжди *людське* життя. Саме *людське життя* як найбезпосередніша реальність (а не прояв, образ чи відображення якоїсь реальності), підвладна не стільки раціональності, скільки ірраціональності, знаходиться у підґрунті гуманітарних наук, які прагнуть осягнути її через *пізнання людської діяльності* та її духовних продуктів, через пізнання духовного світу людини через різні об’єктивації, у яких він реалізується²⁷⁹.

вже тварина має певний інтелект>... розглядала людину в її специфічному життєвому обрамленні як відкрити світові і тим самим духовну істоту. Це коректування поняття духу Гайдеггер спробував поєднати з модусом пізнання духу та історії й спробами виявлення історикоутворюючих сил, до яких звертався німецький ідеалізм” [364, 180–181, 173, 187].

Пор. з П. Рікєром, на думку якого „не існує символів без людини, яка говорить...; тільки у мові всесвіт, бажання, зображення отримують доступ до чуттєвості; щоб зрозуміти світ, завжди потрібне слово” [387, 296]; Л. Гольдманом, який, звертаючись до Ж. Дерріди, говорив: „Припустимо... ви маєте... позицію діалектичну. Ви досить просто вважаєте, що науки є щось витворене людиною, що історія не є помилкою, що те, що ви називаєте теологією, є щось на зразок загальноприйнятої спроби не говорити про те, що світ впорядкований, а що він теологічний і що людське буття — це щось таке, що базується на можливості надання слову значення, якому те слово, зрештою, чинитиме опір. ...надати значення світові, в чому і полягає функція людини...” [177, 436]; пор. також з ідеєю про те, що „історія проходить через Дім людини” (див.: 596, 177).

²⁷⁹ Правда, *безпосередність* переживання як „внутрішнього буття, що далі не розкладається” [118, 209] може бути правильно сприйнятою лише з врахуванням того, що „і за Дільтеєм, і за Гуссерлем... поняття переживання обертається на суто теоретико-пізнавальне”. Зокрема щодо феноменології Гуссерля це означає наступне: «Одиниця переживання розуміється не як частина реального потоку переживання окремого „Я”, а у вигляді інтенційного відношення. „Переживання” у ролі смислової одиниці тут також <як і у Дільтея> телеологічне. До тієї міри, за якою щось переживається та розуміється, існує тільки переживання. ...поняття переживання, за Гуссерлем, перетворилось на широке найменування всіх актів свідомості, сутнісна структура яких і становить інтенційність. ...Кажучи, що те, що виявляється у переживанні, означає життя, ми скажемо не більше того, ніж коли б ми стверджували, ніби останнє — це... те, до чого ми повертаємося. ...Коли щось зветься переживанням чи оцінюється як таке, то воно завдяки значенню включається до смислового

Оця орієнтація власне на *діяльність* (зокрема діяльність, зафіксовану у знаках) споріднює філософію В. Дільтея з діяльнісним підходом Г. П. Щедровицького, як зближує їх між собою й антипсихологічна спрямованість обґрунтування наукової діяльності, яка дозволяє В. Дільтею не тільки локалізувати і значним чином делегітимізувати стосовно „наук про дух” звичну для сцієнтизму полярність суб’єкта й об’єкта, але й іншу притаманну сцієнтизму опозицію — між раціональним й інтуїтивним²⁸⁰. Такою ж спробою подолання суб’єктивізму, протилежності суб’єкта й об’єкта пізнання й ін. звичних ґносеологічних колізій була і постановка М. Гайдеггером питання про *буття*.

Гайдеггерівське *Dasein* (*Da* – „тут”; *Sein* – буття), яке, за словами М. Зубрицької, характерне своєю сказаністю, оскільки воно нескінченно само розкривається у мові, яка сама про себе говорить і яку до моменту цієї сказаності не можна пізнати [див.: 416, 227], — це *Dasein* у М. Гайдеггера поміщається в центр онтології, завдяки чому „у якості поля дослідження поставала внутрішня індивідуальна свідомість, власна свідомість дослідника, а в якості інструмента — феноменологічний розсуд <рос. усмотрение> сутності” [339, 16–17].

цілого. Те, що вважається переживанням, може бути усунене іншими переживаннями... або життєвим процесом узагалі, в ході якого не пережите „ніщо”. ...Те, що може бути назване переживанням, є конституюваним у пам’яті» [118, 70]. Але з іншого боку, зазначає Гадамер, „у понятті переживання відображається ще й певне протиставлення життя поняттям. Переживання — це наголошена безпосередність, що позбавляє сенсу будь-яке судження. Все ж бо, що пережите, пережито самотійно, воно належить до єдності цього індивіда, але водночас містить у собі ні з чим не змішане, не відтворюване свідчення про життя конкретного індивіда, що береться загалом. Так само в ньому, відповідно до суті справи, не закінчується й те, що за його допомогою може передаватися чи закріплюватися у ролі його значення. ...під тим, що ми емпатично називаємо переживанням, розуміється щось...безумовно невичерпне в аспекті пізнавальної дефініції свого призначення” [118, 71]. Таким чином, в Гадамеровій аналітично-систематизаційній інтерпретації поняття „переживання” характеризується двобічністю: з одного боку, воно „не вичерпується функцією слугувати останньою даністю й фундаментом для всіякого пізнання”, а з іншого — в ньому „закладено й дещо таке, що потребує визнання та висуває нездоланну проблему: його внутрішні стосунки з життям” [118, 71].

²⁸⁰ Герменевтичний метод у В. Дільтея, зазначає сучасний дослідник, постає чимось третім, яке має як відмінні, так і спільні риси і з об’єктивною методологією природничих наук і з безпосередньою художньою інтуїцією. Гуманітарна наука має справу з опредмеченою людською діяльністю і культурою, з об’єктиваціями (елементарними людськими знаннями, творами історії, філософії, мистецтва, науки тощо) — своєрідними *текстами*, які підлягають *розшифруванню* [див. про це докл.: 572, 219–220].

При цьому звернення до чинника індивідуальної свідомості у гайдеггерівському тлумаченні *Dasein* не означало повернення до суб'єктивізму чи психологізму, бо *буття* у гайдеггерівському сенсі є тим, що „принципово не схоплюється емпіричною”²⁸¹ свідомістю”, є тим, про що питається заради знаходження того, що мусить бути випитано, тобто заради знаходження *сенсу буття* [337, 156, 157]²⁸². Тут принципово важливо, що буттєва питальність (*рос.* вопрошание), на думку інтерпретаторів М. Гайдеггера, визначається у філософа „як пошуки, котрі *вже скеровуються* шуканим”, коли основними моментами зв'язку запитування і шуканого виступають: запитане, запитування у, опитане, чи допитане, і випитане [337, 157]²⁸³.

Головне у русі до буття у Гайдеггера — це *услухання* (Hörchen, Ver-nehmen) в те, про що і як говорить *наодинці з собою* мова, коли називає речі. Мова, про яку йдеться у М. Гайдеггера в зв'язку з буттям, — це не побутова мова (*das Gerede*), не поверхова мова, не емпіричне говоріння, не розмова-без-коріння, а це справжня / істинна мова (*die Sage*), яка здатна виявити себе, виразити свою сутність, своїм корінням сягає екзистенційного виявлення тут-буття, безпосе-

²⁸¹ Термін „емпіричний”, пояснює В. І. Молчанов, вказує лише на те, що свідомість спрямована на предмет і здатна відтворювати схоплені предметності. Звідси „емпірична свідомість” включає в себе свідомість у модусах сприйняття, пам'яті і т. і., здатність бачити ідеальні предметності на зразок геометричних співвідношень тощо [див.: 337, 156].

²⁸² «Вислів „сєнс буття”, — коментує сучасний німецький дослідник, — означає перш за все наступне: буття в якості буття, буття як таке або саме буття у своєму притаманному йому сенсі на відміну від питання про існуюче як суще, тобто про існуюче у його бутті. ...питання, що тут висувається, примикає до традиційної проблематики Парменіда, Платона й Арістотеля... таким чином, що... <Гайдеггер> відходить від питання в його традиційному вигляді як питання про суще у його бутті, віддаючи перевагу більш споконвічному питанню про буття як таке» [464, 63]. При цьому актуалізація *буття* не може сприйматися як деактуалізація М. Гайдеггером *суцього*, тому що, будучи принципово відмінним від існуючого і будучи одночасно буттям *суцього* і не будучи нічим із *суцього*, гайдеггерівське *буття* саме в такій якості „визначає суще як суще. Без буття суще як таке не могло б виявитися і бути збагнутим” [464, 74].

²⁸³ Я зараз не вдаюся до компетентного розгляду того, наскільки гегелівською є структура питальності (*рос.* вопрошания) у М. Гайдеггера, чи досягнув М. Гайдеггер мети у своїй постановці питання про буття, чи базується у нього інтенційність запитування на способі буття того, хто питає, чи ні — усе це професійна справа філософів. Для мене в даному разі важливим було те, що з суб'єкта пошуку (реальної свідомості, що запитує) сенсу буття у гайдеггерівському горизонті розгляду знімається *абсолютна монополія* на керування самим пошуковим процесом.

редньо співвідносячись з онтологічною істиною буття [416, 227]²⁸⁴. Той, хто мислить, «повинен належати мові, якщо він бажає пробитися до внутрішньої побудови самої речі як сукупності її складових архаїчних вимовлянь: річ, раз вона плакається у відкритості чутного буття, повинна ніби „рухатися”, вперше виговорювати себе...» [370, 109].

І таку мову, таке буттєве ви-говоріння «вухо чує не тому, що є такий орган чуття, який відповідає за дієвість процесу слухання. Тому сфера фізіології, яка студіює звуки і шуми стосовно людського вуха і яка розуміє під ними певні коливання повітря із заданою частотою, зовсім не належить до смислу слухання і не зачіпає його навіть частково. *Те, що слухається, чується не вухом.* ...<Річ чутна чи видима> не внаслідок оптичного чи фізіологічного контакту, а через її *близькість* до нас. ...Можна слухати і не чути, можна дивитися і не бачити. Інакше кажучи, для Гайдеггера, і слухання, і бачення є позачуттєвими феноменами і скоріше входять в якості квазічуттєвих умов в розумові структури²⁸⁵. Мислення у гайдеггерівському розумінні — це те, що здатне слухаючи бачити, і бачити слухаючи (*Das Denken ist ein Er-hören, das erblickt*). ...та сам розумовий досвід ...належить мові, яка називає речі за певними правилами, які в той же час є і правилами мислення, і правилами відчуття. ...<Так, беззвучний, занурений у глибоке мовчання „голос буття” ми почуємо>, якщо зможемо належати мові, якою промовляє буття сущого. Цар Едіп почув „голос буття”, прозрів для справжнього бачення, коли втратив зір. Під баченням і слуханням Гайдеггер розуміє щось подібне до *зрячої сліпоти* царя Едіта. ...Тобто ми повинні бути настільки пасивні (глухі і незрячі), щоб дозволити мові говорити з самою собою без будь-якого втручання з нашого боку» [370, 110, 111]. Що ж

²⁸⁴ Висловлювання, читаємо у М. Гайдеггера, „ніколи не буде розмовляти з нами, допоки ми пояснюємо його тільки історично і філологічно. Висловлювання рідкісним чином виражає себе тільки тоді, коли ми відкидаємо вбік наші власні висловлювання повсякденного уявлення, коли ми починаємо мучитися сумнівами стосовно того, у чому полягає хаос, сум'яття (*die Wirnis*) сьогодишньої світової долі” [546, 367]. «„Сум'яття світової долі”, — коментує це висловлювання М. Гайдеггера, — в яку вплетений хаос долі особистої, — ось та створена самою історією трагічна площадка духу, яка дозволяє осмислити напруженість, неминучу при зв'язування мислення з буттям» [339, 39].

²⁸⁵ Тут, до речі, методологічна спрямованість поглядів М. Гайдеггера явно споріднює його позицію, крім усіх інших, з позицією того ж Г. П. Щедровицького, якій властивий такого ж гатунку антипсихологізм.

стосується людини, то вона „говорить лише тоді, коли історично відповідає (be-stimmt) мові” [370, 117]²⁸⁶.

У М. Гайдеггера, як відомо, *буття* артикульоване двома буттєвими визначеннями: *essentia* (щойність) та *existentia* (наявність, спосіб буття, справжнє існування). При цьому для усього існуючого *немає тільки одного способу існування* і будь-яке суще відрізняється від іншого як своєю щойністю, так і своїм способом буття²⁸⁷. Особливо це стосується того існуючого, чий спосіб існування не *existentia* (наявність), а буттєво-розуміюче екзистування. „Буттєвий спосіб екзистенції, — читаємо з цього приводу у сучасного інтерпретатора філософії М. Гайдеггера, — диктує для присутності... не щойність, а *хтойність*. Ким кожного разу виявляється присутність, визначається зі способу, яким вона у своєму бутті ставиться до цього свого буття. Буття присутності ніколи не артикулюється на *essentia* та *existentia*, воно розчленовується на екзистенцію і хтойність. ...Буття у його відмінності від сущого ... артикульоване не єдиним, а багатьма способами” [464, 77].

Нарешті, сутність того, що М. Гайдеггер називав *буттям*, яскраво проявляється і у його хронотопних характеристиках. Коли єдність буття постає як така, що дається у єдності сенсу буття, то це означає, що *єдність буття*, з точки зору М. Гайдеггера, дається у єдності *екстатично-часової* та *горизонтоутворююче-темпоральної* розімкненості (чи просвіту) буття загалом [464, 79]. Темпоральність, часовість *Dasein* „є звернений у своєму протіканні в минуле (*Vorgängige*) горизонт розуміння, поданий <рос. предпосланный> будь-якому

²⁸⁶ А значить, розмірковує з цього приводу В. Подорога, у Гайдеггера «говорить не просто мова, мова в якості діалекту — мова „землі”, „основи”, — і... певна, цьому діалекту приналежна тілесна практика, навик праці чи жест» [370, 117].

²⁸⁷ У М. Гайдеггера знаходимо наступні способи існування: *екзистенція* (спосіб наявності, який наперед визначає в якості щойності, говорячи російською, „вещность вещи”; моє власне буття); *співприсутність* (спосіб буття іншого, коли інший постає для мене як чужий); *підручність* (в якості щойності обумовлює приналежність); *життя* (зумовлює самостійну щойність живої істоти, яку не можна репрезентувати ні як „вещность”, ні як приналежність); *сталість* (спосіб буття геометричних та арифметичних співвідношень, який зумовлює їх щойність [див. про це: 464, 77, 78]. При цьому, як відомо, М. Гайдеггер вирізняє два типи сущого: 1) суще, яке має характер присутності (буттєва конструкція присутності) і 2) суще, яке не має характеру присутності, — і способи присутності і „відсутності” не подібні між собою і є такими, що не виводяться з єдиного способу буття.

ставленню до суцього. Цей трансцендентальний час не може бути схоплений в категоріях вульгарного розуміння часу (час як протікання часу)” [63, 57–58]²⁸⁸. М. Гайдеггер говорить про к’єркегорівську „мить”, в якій діє сам час як те, що власне робить можливим Dasein у його дії: час постає як те, що „розкривається” — як „мить”, яка завжди вже зачепила нас (wir von ihr angegangen sind) в обходженні з суцим і стосовно нас самих [див.: 63, 60–61]. Same „на такий стан справ націлене поняття темпоральності. ... Dasein, про який говорить Гайдеггер, залишається у своїй часовості відкритим місцем, у якому розкривається світ як смисловий горизонт розуміння буття” [63, 61; курсив мій. — І. К.]²⁸⁹. Звідси поняття т в о -

²⁸⁸ Загалом, зазначає В. Анц, „основна ідея темпоральності — це не тільки подальший розвиток Гуссерлевої інтенційності у її трансцендентальному значенні”, вона близька також „тому розумінню часу, яке виразилося у християнській традиції” [див.: 63, 57–58].

²⁸⁹ Як відомо, С. К’єркегор сформулював категорію *мить* у розгорнутій примітці до діалогу Платона „Парменід”, яка міститься у його праці „Поняття страху”. Цей шлях В. Анц описує наступним чином: «Вихідна теза примітки: „Мить є не-суще за певного часу”. К’єркегор доводить: мить у Платона є категорія переходу між Вже-не і Ще-не. Цей момент перетворення, „тепер”..., — який знаходиться між єдиним і багатим чим <рос. многим> чи між спокоєм і рухом, між рівним і нерівним — не може бути мислимим, хоча він і є, якщо користуватися масштабом грецького поняття буття (бути – бути існуючим – бути присутнім) і якщо час мислиться як протікання часу. За таких посилань... <мить> залишається... загадкою... Мить як моментальний рух не „є”, вона минає. ...Щоб можна було зупинити становлення, загалом рух суцього, щоб воно було присутнім (present sei), мусить бути спочатку „зупинений” („angehalten”) час. Тільки там, де „зупинений” час, тобто у „відитовхуванні” від часу як протікання часу, є „тепер”, „мить”, „зупинка” (Haltepunkt), в якій є теперішнє і в тотожності з ним минуле і майбутнє, тобто в якій є часовість (Zeitlichkeit). Це означає: у „миті” часовість потрапляє в поле зору у такому бутті, у якому минуле і майбутнє протікають (Angegangensein) в теперішньому. Де зупинено „час”, там „тепер” стало „миттю”. Як „зупинка” мить не є визначення часу, бо „визначення часу полягає у тому, щоб проходити повз”... Вона потрапляє в поле зору, якщо, як формулює К’єркегор, „у миті вічність торкається до часу”. Або..., якщо індивідуум в страху починає усвідомлювати свою здатність бути (Seinkönnen), свою свободу як можливість, яка є підлягає переживанню і завжди вже пережита. У такому і тільки такому розумінні мить є „атомом вічності”. Про вічність можна усвідомлено говорити лише у зіставленні з миттю, тому що в ній спалахує дійсність свободи як можливість, а тим самим і можливість буття в істині. Тому К’єркегор просто послідовний, коли відносить мить до „історичної сфери”..., тобто сфери страху і часовості, яка з’являється у ньому, а відтак історія кожен раз особлива.„мить” не є більш моментальне у проходженні часу, вона є точка першоджерела часовості, в якій „зупинено” час і присутня... вічність. ...мить знаходиться поза буттям <у грецькому розумінні цього слова> і поза часом. ...мить має не тільки екзистенційний, але й онто-

ру (нім. Her-vor-bringen, рос. про-из-ведение) за змістом у Гайдеггера значно ширше, ніж поняття „твір мистецтва” і фактично означає певний ракурс/регістр розгляду того чи іншого феномена, коли останній розглядається як спосіб відкриття (Entbergung), тобто істини [див. про це: 465, 141]²⁹⁰.

Проте важливо, що саме у поетичному мисленні М. Гайдеггера побачив нову умову бачення „буття”, відмінного від існування. І це не випадково у випадку, коли здійснюється спроба віднайти інший вимір у сприйнятті речей і їх буття на тлі продумування самого мислення в основі. Поставивши перед собою питання про „чашечність чаші” (= рос. вещьность вещи) і намагаючись про-братися крізь багатовікові культурні нашарування (для чого, до речі, і потрібна редукція) «до деяких першоджерел, „першопозицій”²⁹¹, ...завдячуючи яким ...буття в собі і для себе здатне від-

логічний сенс як ...присутність міжбуття (inter-esse) між минулим і майбутнім» [63, 59–60; курсив мій. — І. К.].

І для М. Гайдеггера, поставати може тільки те, що триває, і саме його «ми повинні затримати, щоб його не відніс рвучкий потік часу... На волю повинно вийти те, що рухає суцим у цілому... Повинно відкритися буття, щоб з'явилося суще. Тобто повинно відкритися те, що триває недовго... Фіксація минулого, незважаючи ні на що — ось роль, „довірена турботі і службі поетів”» [127, 255].

Саме цей і йому подібний контекст дає змогу адекватно розшифрувати концептуальний вектор позиції А. Марієнгофа щодо сутності поезії, яка втілена в його твердженні про те, що „не мистецтво <як роблення руху статичним> боїться життя, а життя боїться мистецтва, так як мистецтво несе смерть...” [320, 40]. Позицію А. Марієнгофа можна також зіставити з гіпотезою Р. М. Рільке, згідно з якою річ як твір виникає з *деформації* (зміни, розробки та обмеження) динамічної (рос. текущей) поверхні видимого — байдужої до того, що її визначає, утворює і обмежує, поверхні як зменшення (рос. убывания) усього відомого, незахопленого в своїй сутності [див. про це: 388, 139]. „Виявити сутність речі, — коментує гіпотезу Р. М. Рільке сучасний інтерпретатор, — і тим самим розкрити її як твір — це означає *зупинити* біг і мерехтіння поверхонь, які швидше закривають від нас речі пеленою безперервного руху, ніж відкривають. Скульптура Родена стала для Рільке ідеальним прикладом великого перетворення повсякденних поверхонь у світові речі” [370, 108; курсив мій. — І. К.].

²⁹⁰ „Про-из-ведение”, прочитуємо для зручності російською пояснення В. Хьосле, „выводит из сокровытости (Verborgtheit) в несокрытость (Unverborgenheit), — и тем самым затрагивает отношение к aletheia” [465, 141].

²⁹¹ Як відомо, ще для молодого Гайдеггера феноменологічна філософія сприймалася радикальною через те, що вона вела назад, до першоджерела. «Це першоджерело повинне знову і знову поновлятися, і феноменологія через це з початку і перш за все є деструкція, яка вивільняє втрачене й утаєне. 1969 р. на одному з семінарів Гайдеггера у Провансі дійшли висновку, що подія буття, яка припускає існуюче в іншому бутті, можна було б визначити як „першоджерело”, якщо будуть виключені „будь-які домішки онтико-причинного характеру”» [364, 178].

крити... себе людині» [339, 44], М. Гайдеггер і звернувся до мистецтва, якому віддав перевагу у порівнянні з технікою, наукою, філософією, політикою²⁹². На відміну від останніх, мистецтво, на думку німецького філософа, здатне забезпечити найбільш неопосередкований, не спотворений, не деформований численними культурними нашаруваннями минулого діалог людини і світу (= репрезентувати „чашечність чаші”). Тобто як зазначає Н. В. Мотрошилова, «у мистецтві увагу Гайдеггера особливо привертає здатність митця ...дати <речам> можливість „узяти слово”, як „беруть слово” селянські черевики на відомій картині Ван Гога: вони розповідають про селянина, селянську працю виразніше, точніше, глибше, „сутнісніше”, ніж тисячі вчених слів. Утім, через слова, якщо дати їм особливим чином „висловитися”, також здатні „промовляти” самі речі» [339, 45]. При цьому не менш важливим видається і те, що мистецтво, говорячи про щось, завжди не меншою мірою говорить і про себе, і це теж, як на мене, слугує реалізації вказаного гайдеггерівського завдання.

Такий загальний підхід до поезії, у якому остання за своїми онтологічними характеристиками органічно зближується з *тут-*

²⁹² Мистецтво і поезія були для Гайдеггера єдиною альтернативою пануванню суб'єктивізму та техніцизму [див. про це: 337, 156].

Правда, у сприйнятті позиції М. Гайдеггера щодо мистецтва і поезії варто зважати і на певні обмеження стосовно неї, які надає наявна критика Гайдеггерових поглядів про споконвічне першоджерело і шляхи руху до нього. Ось приклад такої критики: «...претензія на істину повинна ще усвідомити свої власні межі, зіставити себе... з життям чи з Dasein... Гайдеггер відкидає занадто багато як традиційну ілюзію, яке в певних рамках має здоровий глузд — наприклад, націленість на результат у математиці..., завдання самостійної практичної філософії та й „розум” загалом. У відповідь на цю критику Гайдеггер зазвичай говорив, що, перш ніж знову знайти розум (чи почуття результативності математики, завдання практичної філософії), він хотів би вийти на первісний рівень. Та тут, всупереч мисленневому жестові Гайдеггера, варто проголосити, що первісність може бути тільки разом з конкретією і в ній, а не до неї. Тільки з різних периферійних точок кола чи спіралі можна визначити „центр”, до якого ми вправі звернутися як до першоджерела <ви-току>. Оскільки ці пошуки первісного центра мають різні перспективи, потрібно свою власну спробу піддати самокритичному обмеженню і зіставити її з іншими спробами» [364, 178]. Інакше кажучи, вимога первісності за рахунок конкретизації вважається критиками Гайдеггера помилковою. Наслідком цієї помилки, зазначає О. Пьогеллер, є те, що, скажімо, відмінності між політикою і мистецтвом у площині Гайдеггерових пошуків первісності так і залишаються неясними, через що „ролі політики та мистецтва визначаються не у відповідності з реальністю” [див.: 364, 182].

буттям (Da-sein), яке завжди *тут-і-тепер*²⁹³, яке первісне *завжди-і-повністю*, М. Гайдеггер сформулював у своїй роботі „Гельдерлін і сутність поезії”, де, зокрема, писав:

«Поезія нагадує ілюзію чи сон, якщо порівнювати її з реальною і крикливою дійсністю, в якій нібито ми живемо. Насправді ж бо все якраз навпаки: дійсною є мова поета і завдання, яке він здійснює своїм існуванням...

Сутність поезії подібна до марева. Та це вона сама собі надає такої непевної, ілюзорної форми. І це при тому, що так міцно прикорінена до Землі. За своєю сутністю вона є становленням, закоріненням у Землю.

Поезія, як *поставання буття*, обмежена подвійно... Становлення буття обмежене знаками Богів. І водночас слово поета є тільки тлумаченням „голосу народу”... Поет стоїть посередині між Богом і народом. Його викинуто, викинуто у це *Між*, між Богами і людьми. І тільки тут, тільки тут уперше вирішується питання, ким є людина і в якому ґрунті вона закорінює своє існування: „...людина все ж мешкає поетично на цій Землі”.

Невтомно і щораз наполегливіше, ...пряміше Гельдерлін проривається в своїй поезії у це *Між*. Саме тому ми й говоримо, що він є поетом поетів» [цит. за: 127, 258, 259, 260].

Оце „*Між*” з його семантикою *проміжності* (Zwischen, рос. промезуточность, яка не є відсутністю [див.: 370, 106]) вказує на одну з визначальних, зокрема хронотопних, характеристик поезії (= художнього твору) як буттєвого феномена і в такій якості інтерпретується в контексті філософствування М. Гайдеггера, зокрема у зіставленні і зв’язку з його стратегією *розриву*²⁹⁴ і відповідно з його розумінням категорії *буття*.

М. Гайдеггер розглядав твір мистецтва (і загалом опозицію *думка* (Denken) / *поезія* (Dichten)) у просторових категоріях своєї стратегії розриву (Riss). Для нього поетичні образи і образи мислення „зіставляються через *близькість* і *розрив* близькості, бо поезія і думка можливі лише як модуси ландшафтного твору, вони виділяються одне з одного завдяки розриву, і тільки твір може заснувати їх близькість:

²⁹³ Про основні філософсько-естетичні категорії М. Гайдеггера див.: [181, 63–87].

²⁹⁴ Показово в цьому відношенні, що стратегія розриву розглядається М. Гайдеггером у роботі під назвою „Першоджерело художнього твору”, у якій філософ намагається з’ясувати внутрішній лад мистецького твору.

розриву, так як розрив вказує на єдність різного в близькості, знімаючи будь-яку можливу дистанцію між тим, що зазнало розрізнення”. Під розривом М. Гайдеггер розуміє „малюнок”, „обрис” і такий розрив, що зближує, „є згин <рос. сгиб, нім. *Zwiefalt* — гра поверхні, яка у скульптурному образі порушує зв’язок між внутрішнім і зовнішнім; гра згинів стверджує межу речі>. ...Ландшафт є *окреслення світу*, ...саме *малюнок* того простору, в якому збігаються, не втрачаючи відмінностей, думка і поезія” [370, 105, 106]²⁹⁵.

Розрив у М. Гайдеггера — це „те, що завжди *між* діючих сил, він *місце*, де вони стикаються одне з одним, переймаються, досягаючи рівноваги в сукупній дії сил світу і землі, просвітленого і затемненого, явленості і неявленості” [370, 103]. Цей розрив постає як суперечка, яка втягує протилежно спрямовані діючі сили у походження їх єдності із спільної основи: „Земля прямує вверх і до себе по лініях невидимої кривизни *буття як сфери*. Здіймання і є самозачиненням землі за допомогою сил світу. Це повернення землі до себе через здійснення народжує твір; саме він усякий раз знімає напругу сил... ...земля і світ відповідають одне одному здійсненням речі як твору (картини, храму, вірша, філософського трактату чи скульптури)” [370, 103; курсив мій. — *І. К.*].

Звідси річ / твір постає у М. Гайдеггера *абсолютною поверхнею*, тобто *сферою*, що знову змушує пригадати Парменіда з його репрезентацією завершеного *Одного* (= Буття), яке „*отовсюду, подобное глыбе прекруглого Шара*”. Ця сферичність як буттєва якість твору, за логікою міркувань М. Гайдеггера, теж (тобто поряд з іншими) обумовлює *автономію мистецтва у його стосунках* зі світом. «Твір мистецтва, — читаємо з цього приводу у сучасного інтерпретатора німецького філософа, — відкидає глибину світу, яка не в змозі „увійти” у твір і стати завершеною в собі поверхнею — поверхнею не „для”, а поверхнею „в-собі”. І тільки поверхня, здатна до подібних трансформацій, утворює глибину для того, хто осягає твір мистецтва, сама ж поверхня як у собі завершена не знає відмінності між внутрішнім і зовнішнім: вона вільно перетікає від своїх зовнішніх

²⁹⁵ Ситуація розриву, крім вказаних відповідників, описується М. Гайдеггером такими еквівалентами, як „подвоєння”, „дублювання”, „складка”, „злам” (*Zwischen, Zwischen-fall*). До речі, поняття *згину складки* (*Zwiefalt*), як вважає В. Подорога, у подальшому знаходить свій розвиток у французів — феноменолога й екзистенціаліста М. Мерло-Понті та постструктуралістів М. Фуко і Ж. Дельоза [див. про це докл.: 370, 119].

образів до внутрішніх, ніби сповнена байдужості до того, хто шукає глибину, останній сенс» [370, 120]. І тут знову дається взнаки спорідненість міркувань М. Гайдеггера і Р. М. Рільке, адже для них обох „твір тоді стає твором, коли він є завершеною у собі поверхнею, відокремленою від усіх інших і здатною вмістити в себе усі інші. *Твір як мікрокосм, ... як окремий світ, ніколи не рівний жодному іншому і такий, що не може бути зведений до іншого, самодостатній і абсолютний, бо володіє усім необхідним*: речовиною-матерією, поверхнею-дотиком, яка відмежовує і спрямовує, і, нарешті, світловим середовищем, яке... подібно до атмосфери відразу ж створюється навколо твору” [370, 108; курсив мій. — І. К.].

З даною просторовою характеристикою сутності художнього твору у М. Гайдеггера пов'язане і уявлення про *специфічну діалогічність* буттєвої сфери, провідним репрезентантом якої є саме мистецтва. Для того, щоб не втратити специфіки лінгвістичної гри, на якій будується інтерпретація Ж.-Л. Нансі вказаного гайдеггерівського уявлення, наведемо її найбільш показові місця в російському перекладі, який у даному випадку видається найбільш близьким до оригіналу.

Ж.-Л. Нансі пише: „Буття, наявне буття є те, що споріднює нас з іншими”. Буття не є спільним у сенсі якоїсь спільної власності, воно „*со-вместно*. ... Сообщество бытия, а не бытие сообщества — вот то, о чём надлежит вести речь. Или ещё лучше: сообщество существования, а не сущность сообщества...”. Теза про здійснення *в-сообществе* = фактична *сов-местность*. **В-со-обществе** — це **в**, як видно з інтерпретації Ж.-Л. Нансі, містить у собі низку концептуальних сенсів, зокрема: у цьому **в** як позначенні поля і засобу здійснення нема нічого колективного, це **в** постійно відвертається від опозиції чи зв'язки „індивідуально-колективне”; у цьому **в** присутнє зовсім інше: сенс чи логос „сам по себе означает раздел, перераспределение, диалог, диалектику, различие тождественного. Смысл разделяем, сообщаем, ... по определению *совместен*. Смысл составляет моё отношение к себе как к соотнесённому с другим”. Буття без іншого є „бесконечное допущение самого себя”, тобто воно не має сенсу. „Сенс *сенсу* — починаючи з емпіричного і закінчуючи всіма іншими сенсами — у тому, щоб зазнавати впливу ззовні, бути під впливом зовнішнього, а також у тому, щоб самому впливати на це зовнішнє”. «Смысл состоит в разделении этого „*в-месте*” (в „*совместности*”)». *Со-вместность* як розділ *в-месте* (тобто сенсу) ⇒ *со-*

общество: „...мы *со-вместно* существуем перед лицом исчерпания общего смысла, и в этом исчерпании мы как минимум есть вместе с другими, есть *со-вместно*”. Питання про „*со-*” (укр. „спів-” = спільність) — це питання про „*місце*, простір-час, ...про модус, режим сигніфікації <означування> загалом”. Ці „*с-*”, „*со-*” чи „*со-обща*” має на увазі наявність зовнішнього. Логіка цього „*со-*” — *со-бытия*, Mit-Sein, яке, за Гайдеггером, постає у часі корелятом Dasein, є логікою *межі* (граничності, рос. предела), того, що перебуває *між* двома чи багатьма, між суто внутрішнім і суто зовнішнім, належачи усім і нікому, не належачи при цьому і самому собі. „*Со-бытие*” — це *призупиненість* в якості одночасної відкритості, тобто „сингулярностей”²⁹⁶ одна до одної”. «„Бути зверненим до...” — значить перебувати на межі, там, де внутрішнє і зовнішнє дані одночасно, де ні внутрішнє, ні зовнішнє не дані як такі». Здійснення „зверненості до...” означає непереборний опір „*со-бытия*” спільності і розпаду. «Необхідність *со-бытия* не є необхідністю фізичного закону, і той, хто хоче її відкрити, сам мусить... відкритися їй (це і можна назвати „філософією”, „письмом” *та* розділом, що їх зв’язує». Буття „завжди дане в модальності *зверненості до...*”. Нема загального буття, „но *есть бытие-в-месте*”. Тут *в*, як „*со-*” та „*сит*” у латинському слові *сообщество* — це не спосіб зв’язку, а „швидше... буття *в якості* відношення, тотожне. ...Буття само по собі не є власною достеменністю, не є рівним собі, ні своєму сенсові. Одна справа існування, друге — спільнота <рос. сообщество>, третє — те, що забезпечує їх зверненість. Одне може працювати тільки завдяки іншому” [див.: 347, 91, 92, 96, 97, 98, 99 й ін.; курсив мій. — І. К.]

Про цю ж специфічну буттєву діалогічність, але в іншому аспекті, йдеться і там, де М. Гайдеггер, характеризуючи сутність мови / мовлення, коментує рядки Гельдерліна „*З того часу, як ми є мовленням І чуємо одні одних*” з його вірша „Ти, примирителю, котрий ніколи не вірив...”, і в цьому коментарі з’ясовує питання про те, чим є насправді, в своїх основах так звана інтегративність мовлення. Зокрема М. Гайдеггер пише: «Здатність говорити і здатність слухати — є однаково первинні. Ми є мовленням: можемо одне одного вислухати. Ми є мовленням — а це водночас означає, що це мовлення нас

²⁹⁶ Під *сингулярністю* розуміється те, що кожен раз заново утворює точку експозиції, прокреслює перетин меж, у напрямі до яких здійснюється кожен раз акт відкритості.

об'єднує. Те, що мовлення є об'єднаним, полягає у тому, що істотне слово щоразу вказує на Одне і Те Same — на щось, з огляду на що ми консолідуємося як самості, на основі чого ми є чимось цілним, а отже, й собою. ...Там, де йдеться про *об'єднане, скупчуюче* мовлення, там істотне слово повинно бути прив'язане до Одного і Того Самого. Без цього зв'язку... неможлива навіть суперечка. Одне і Те Same може по-різному виявитися тільки в світлі чогось триваючого, чогось сталого. ...*Скупчуючим* мовленням ми є з того часу, відколи „є час”. Відколи постав час і був затриманий, тобто саме історичність є способом, яким ми є. Ми є *скупчуючим* мовленням настільки, наскільки ми є історичними — одне стосується іншого, є тим самим» [127, 254]. І далі стосовно одночасності наявності Богів, появи світу і постання мови: „Відколи мова здійснюється належно, як мовлення, Боги доступаються до слова і з'являються на світ. ...Справжнє мовлення — мовлення, яким ми є, — ...полягає у тому, що Боги отримують свої назви, а світ стає словом. Але Боги можуть втілитися в слово тільки тоді, коли вони самі траплять у нас своїм покликом. Слово, що називає Бога, завжди є відповіддю на такий поклик. І щоразу ця відповідь впливає з відповідності, яку накладає на нас доля. Тільки тепер, коли Боги роблять наше існування мовою, ми стаємо перед вибором — чи посвятити себе їм, чи ні. ...Щойно Боги вводять нас у мовлення, відразу ж з'являється час, одразу ж основою нашого існування стає мовлення. Це і є поясненням і обґрунтуванням тези, згідно з якою мова є найважливішим чинником існування людини” [127, 255].

Принципового значення у цьому відношенні набуває також тлумачення М. Гайдеггером у його „Листі про гуманізм” висловлювання Гельдерліна про „*поетичність*” *земного перебування* (життя, мешкання, *рос. обитание*) *людини*. «Думка, — зазначає М. Гайдеггер, — влаштовується у домі буття, в якості якого розташування буття в його історії робить схильним єство людини на перебування в істині буття. Це перебування є сутність „буття в світі” (див.: „Буття і час”...). Наявна там вказівка на „усередині-буття” як на „перебування” зовсім не етимологічна гра. Згадка у доповіді 1936 року гельдерлінівського „Всеzasлужено, і все ж поетично / Людина мешкає на цій землі” — зовсім не прикрашення думки, що рятується з науки в поезію. Розмова про дім буття — зовсім не перенос образу „дому” на буття; швидше навпаки, з сутності буття, обміркованої так, як вима-

гає справа, ми можемо якось осмислити, що таке „дім” та „перебування”» [459, 351–352].

Саме витлумачуючи метафору „поетичності людського існування на цій землі”, М. Гайдеггер і дає характеристику поезії на підставі категорії буття:

1. «„Поетично мешкати” означає перебувати в присутності Богів та близькості до сутностей речей. Те, що в своїй основі людське існування є „поетичним”, водночас говорить нам, що, як таке, яке становлять, воно не є заслугою, а даром» [127, 256; розрядка моя — *І. К.*]²⁹⁷;

2. „Поет називає Богів і всі речі тим, чим вони є. Це не є надання назви чомусь, що попередньо вже було відоме — суще іменується тим, чим воно є, тільки завдяки істотному слову поета. Отже, суще стає *власне як суще*. ...Речі починають сяяти тільки після того, як ми первинно назвемо Богів і їхня сутність перейде у слово. Тоді людське існування отримує сильні зв'язки та основу. Сповідь поета є поставанням не тільки тому, що дає сильну основу людському існуванню на його ґрунті. Коли ми розуміємо, що сутність поезії є поставанням буття через слово, то ми можемо розкрити істинність слів...” [127, 256; розрядка моя — *І. К.*];

3. «Основоположна поетичність нашого існування свідчить, що поезія — це далеко не якась невинна гра. ...поезія — це становлююче називання буття і сутностей всіх речей: тобто... висловлювання... саме таке, яке витягує все, про що ми потім щодня розмовляємо і сперечаємось. Тому мова не є матеріалом, який застає поезія, щоб його потім обробити, саме поезія робить мову можливою. Поезія є прамовою історичного народу. ...Основою люд-

²⁹⁷ Це положення М. Гайдеггер розтлумачує наступним чином: „...щось, що триває, ніколи не ліпиться з того, що минуло. Просте не можна видобути безпосередньо зі складного. Міра не лежить там, де немає міри. Ми не знайдемо опори у безодні. Буття ніколи не є сущим. Так як буття і сутність речі у кожному з випадків не можуть бути виведені з допомогою обрахунків з того, що існує — вони повинні бути сотворені, установлені і подаровані, причому з усією свободою. Саме в цьому і полягає суть поставання, становлення” [127, 255; курсив мій. — *І. К.*].

Пор. інтерпретацію Ж.-Л. Нансі стосовно буття як дару: завжди, за будь-яких варіантів конститування буття і сенсу, присутнє „те, що продовжує залишатися *запропонованим* в якості <далі даю слово російською> *со-вместности*. Те, що дароване, не можна ні захопити, ні привласнити, точніше у самому привласненні, яке приймає дар, ті, що приймають, залишаються відкритими невизначеності (свободі) того, що дарується, тому в ньому, що є непривласнюваним” [347, 100].

ського існування є мовлення, мовлення як говоріння. Однак прямою є поезія як становлення буття. Мова з різних причин є „найнебезпечнішим з благ”. Тобто поезія є найнебезпечнішою справою і водночас „найневиннішим із занять”. І тільки тоді, коли ми охопимо ці дві дефініції в їх єдності, зможемо зрозуміти сутність поезії у всій її повноті» [127, 256–257; розрядка моя — *І. К.*]²⁹⁸.

Загалом вказана „поетичність” сягає своїм корінням буттєвої приналежності діалогічного²⁹⁹ за своїм внутрішнім спрямуванням і сутністю *мислення*, яке „не виникає”, а „є, тому що є буття”: „...мислення є поетизування, хоча не тільки створення віршів у сенсі поезії... Мислення буття є первісний спосіб поетичного вислову. У ньому перш за все мова і приходить до проговорювання (*Kommt... die Sprache zur Sprache*), тобто виступає у своїй сутності. Мислення первісно і означає *dictare* — диктувати. Мислення є те першо-поетизування (*Urdichtung*), яке передує будь-якій поезії, але також передує поетичному в мистецтві...” [546, 324, 348]³⁰⁰.

²⁹⁸ Хід думки М. Гайдеггера явно кореспондується з позицією О. О. Потебні (а також і В. Гумбольдта, на якого український учений увесь час покликається) стосовно слова і поезії попри усі відмінності між ними. Пор. у О. О. Потебні: 1) „Слово не є... зовнішнім додатком до готової вже у людській душі ідеї необхідності. Воно є... за-сіб створювати цю ідею, тому що тільки за допомогою нього відбувається і розклад думки. Як у слові вперше людина усвідомлює свою думку, так у ньому ж перш за все вона бачить ту законність, яку потім переносить на світ” [377, 114]; 2) „...думка в слові перестає бути власністю того, хто говорить, і отримує можливість життя самостійного по відношенню до свого творця. <Маючи це на увазі> ми зрозуміємо важливість наступних слів Гумбольдта: „На мову не можна дивитися як на щось (*ein Stoff*) готове...; вона завжди (тобто постійно, перманентно — *І. К.*) твориться, причому так, що закони цього творіння визначені, та обсяг і деяким чином навіть рід творіння залишаються незвичайними”. ...Мистецтво теж творчість, у тому самому сенсі, в якому і слово» [377, 129]; 3) бачачи у художньому творі „ті ж ознаки, що і в слові, і, навпаки, відкриваючи в слові ідеальність та цільність, властиві мистецтву, ми робимо висновок, що і слово є мистецтво, саме поезії. ...перше слово є поезія” [377, 137, 138].

²⁹⁹ Центральне питання Гайдеггера, зазначає Н. В. Мотрошилова, — «як і чому „вислів” (*Spruch*) стає способом діалогу (*Zweigsprache*) з тим, *про що* „говорить” вислів чи, точніше, *що само говорить* через вислів (*Gesprochene*)» [339, 39].

³⁰⁰ Мислення і поетизування, про яке говорить Гайдеггер, „як про такі, що установилися багато раніше, і яким був притаманний пошук вихідного самоусвідомлюючого самоствердження, протистоять усім видам тоталітаризму”, що тим паче важливо з огляду на те, що „право на первісне <спокоєвчине, одвічне> в розвитку історії надається тільки вільному індивідові” [364, 181, 182]. У цьому плані варто нагадати і слова, які, за спогадами Гайдеггера, він чув від французького поета Р. Шара:

Саме виходячи зі своїх уявлень про сутність поезії, які базувалися на по-новому актуалізованій категорії *буття*, М. Гайдеггер підійшов і до постановки питання про функції мистецтва у технічно детермінованому світі (тобто мистецтва доби *по-ставу*, *Ge-stell*), де повинна втратити свій сенс категорія *безумовного / Абсолюту / Буття* — того, що не може бути зробленим і „тому знаходиться в основі будь-якого роблення <рос. делания>” [465, 147]³⁰¹. Сучасне філософові мистецтво ХХ століття, тобто мистецтво, яке зазнало впливу техніки, за Гайдеггером, «не відображає, а скоріше робить видимими можливі, причому неіснуючі світи, в які ...входить також наш, дійсний даний світ. Технічний прийом у цьому мистецтві <конструювання форм³⁰²> поновлюється у своїх правах завдяки постулату про нашу скінченність <рос. конечность> та її зв'язку з долею, завдяки прийняттю власної смерті (часто „ліричні” підписи під картинами додатково нагадують про ці поетичні корені мистецтва). Коли таким чином у технічному показує себе поетичне як доленосне прийняття скінченності, тоді розгортання технічного приймає характер прориву у щось нестримне, яке не знає кордонів, меж та перешкод» [364, 185]. Отже, і в умовах по-ставу, коли відношення до Абсолюту заслоняється і приховується, Гайдеггер вважає твір мистецтва / мистецтво безпосереднім вираженням Абсолюту / Буття.

Загалом гайдеггерівська інтерпретація твору мистецтва, яка реалізує прагнення проникнути у більш глибокі виміри мистецтва, є, за визначенням В. Хьосле, не рецептивно-естетичною, а *діяльнісно-естетичною*³⁰³, у площині якої, розглядаючи радикальні зміни функ-

„Позбавлення людини коренів... — це кінець, якщо мислення і поетика знову не стануть могутньої ненасильницькою силою” [цит. за: 364, 187].

³⁰¹ В. Хьосле так реконструює логіку міркувань М. Гайдеггера: „Хоча... людина всюди зустрічає лише плоди своєї діяльності і тим самим себе саму, вона насправді сьогодні ніде не зустрічається з собою, зі своєю сутністю. По-став якраз робить схованими не тільки попередні форми відкритості на зразок твору <рос. про-изведения>, poiesis, але й спотворює саму істину” [465, 143].

³⁰² Як зазначає О. Пьогелер, у своїх поглядах на джерела твору мистецтва і роль мистецтва в технічно детермінованому суспільстві М. Гайдеггер виходив з духу творчості П. Клее та з поглядів цього митця. які він виклав у своїй промові про сучасне мистецтво 1924 року в Йені. „У своїй творчості, — пише О. Пьогелер, — Клее як теоретично, так і практично намагався вибудовувати композиції і конструкції мистецтва з елементарних і більш складних форм” [364, 185].

³⁰³ Тут В. Хьосле вказує на роботу М. Гайдеггера „Der Ursprung des Kunstwerks” (1935–36) [545, 1–74].

цій мистецтва в умовах епохи по-ставу³⁰⁴, осягають його, це мистецтво, „не стільки через окремі технічні нововведення, як серійне виробництво, скільки через *радикальну зміну відношення до дійсності*” [465, 148; курсив мій. — І. К.]³⁰⁵.

Нарешті, саме категорія *буття* посіла чільне місце і в одного з провідних представників неофрейдизму Е. Фромма (1900–1980), в центрі уваги якого (і це споріднює фроммівський підхід з певними засадами зокрема В. Дільтея) постійно знаходилася проблема людини, взята в її соціокультурному вимірі. Відстоюючи еволюційний соціобіологічний принцип історизму, Е. Фромм запропонував концепцію, вибудовану на основі тези про *буття* і *володіння* як два протилежні за своїми параметрами способи існування людини у світі і одночасно як дві неальтернативні (співіснуючі) потенційні можливості людської природи [див.: 456, 203, 282, 287 й ін.].

Ці потенційні можливості обґрунтовуються Е. Фроммом інакше, ніж це спостерігається у великій історико-культурній традиції³⁰⁶, і подаються як неальтернативні, тобто як не такі, що співвідносяться між собою виключно в системі однозначного вибору за принципом „або–або”. „Вибір між володінням <= зануреністю в емпіричний світ речей, у світ небуття, не-розуміння> і буттям суперечить здоровому глуздові. ... Володіння і буття — це ...два основних способи існування, два різних види орієнтації та самоорієнтації у світі, дві різні структури характеру, перевага однієї з яких є визначальною для всього, що людина думає, відчуває, робить. ...людям властиві обидві тенденції: ...одна з них — тенденція *мати* (володіти) — в кінцевому рахунку бере силу в біологічному факторі, у прагненні до самозбереження³⁰⁷; друга тенденція — *бути*, а значить віддавати, жертвува-

³⁰⁴ Цьому присвячене видання: [552].

³⁰⁵ Саме завдяки цьому, на думку В. Хьосле, Гайдеггеріві ідеї про сутність сучасного мистецтва, поступаючись представникам Франкфуртської школи (В.-А. Адорно, Г. Маркузе й ін.) в конкретності естетичного аналізу місця і ролі мистецтва в індустріальному суспільстві, перевершують їх за своєю глибиною [див.: 465, 148].

³⁰⁶ З цього приводу Е. Фромм нагадує, що саме альтернатива „володіння чи буття” була стрижнем систем великих Учителів життя: Будда вчив, що людина для досягнення найвищого ступеня свого розвитку не повинна прагнути володіти майном; Ісус (див.: Лк 9 24–25) учив: „Бо хто захоче спасти свою душу, той її погубить; а хто погубить свою душу задля мене, той її врятує. Яка ж користь людині, що весь світ здобуде, себе ж саму погубить або занепасть?” [див. про це: 456, 202].

³⁰⁷ „У Талмуді, — пояснює Е. Фромм, — є легенда, де в поетичній формі виражається концепція заглушення істини: коли народжується дитина, ангел торкається її

ти собою — отримує свою силу в специфічних умовах людського існування і внутрішньо притаманній людині потребі в подоланні самотності засобом єднання з іншими. Так обидва ці суперечливих прагнення живуть у кожній людині, та від суспільної структури, її цінностей і норм залежить, яке з них стане домінуючим” [456, 211, 287]. Єдине, що слід додати — не тільки від суспільства, але й від самої людини, бо зв’язок між суспільством і людиною не може зводитися виключно до лінійної одновекторності, а містить у собі актуальну двовекторність, включаючи зворотність впливу і акт свідомого вибору людини, що є обов’язковою у своїй неминучості умовою культуротворення³⁰⁸.

Звідси проблема органічного, продуктивного культуротворчого існування людини у світі зводиться до свідомого встановлення певного співвідношення протилежних прагнень, до питання про те, яке з них буде домінуючим, засадничо спрямовуючим, а не до повної і нежиттєздатної, культурно непродуктивної за своєю суттю відмови від одного з них. А це, в свою чергу, дозволяє знайти нериторичну відповідь на давнє питання про роль і значення мистецтва, художньої реальності у її зіставленні з емпіричним світом і матеріальними потребами людини, на питання, чому не можна і не потрібно жити за книгою або тільки у вигаданій реальності художнього твору (якими б вони привабливими не здавалися), чому не можна і не треба відмовлятися і від позамистецької емпіричної повсякденної реальності, так само як і не треба занурюватися виключно у хаотичний буден-

чола, щоб вона забула ту істину, яку знала в момент народження. Якщо б дитя не забувало її, його подальше життя стало б нестерпним” [456, 280–281].

³⁰⁸ Це добре розумів Й. В. Гете, як засвідчує його вірш 1813 року „Знайшов” [див.: 27, 265–266]. У цій поезії, яку наводить у своїй книзі і Е. Фромм [див.: 456, 205], вбачаючи у ній втілення гетевської концепції дослідження природи, є дещо більше: тут міститься ідея на *відповідальний вчинок* — на свідомий вибір людиною *буття* в умовах першого пориву до *володіння*, що знову ж таки засвідчує актуальну присутність у людині обох якісно різноспрямованих прагнень. Розуміння вказаної двовекторності присутнє також у структурі характерів центральних героїв роману у віршах О. С. Пушкіна „Євгеній Онегін”. «Могутньому нівелюючому впливові середовища, — зазначає з цього приводу Ю. М. Лотман, полемізуючи з Г. О. Гуковським, — може бути протиставлена така ж могутня сила духовного опору особистості, оскільки саме середовище не тільки створює людину, але й активно створюється нею. Саме це боріння створює життя романного героя XIX ст., початок чому покладено „Євгенієм Онегіним»” [595, 89, 90].

ний світ, нехтуючи при цьому сферою буттєвого модусу існування³⁰⁹.

Проте вказана неальтернативність *буття* і *володіння (небуття)* як двох модусів існування людини у світі і відповідно двох герменевтичних реєстрів його осягнення не знецінює принципової важливості врахування тієї їх протилежності і непаритетності, яку усвідомлювали ще з давніх-давен.

У основі модусу *небуття*, який безпосередньо і первісно орієнтований на зовнішні, статичні, відокремлені від екзистенціональних цінностей людського життя речі, знаходяться: нескінченність прагнення до присвоєння і панування за принципом „я є тим, що маю і що я споживаю (= знишую, руйную)”³¹⁰; патологічний страх *не мати*; стосунки підкорення слабшого або підлаштовування під сильнішого; тотальна конкуренція (або переможець, або переможений); приєднання чужого без його пізнання на основі збільшення кількості; механічність й утилітарна прагматичність зв'язків зі всім навколишнім; прагнення брати усе готове і позбавлення себе некомфортності від самостійного мислення і необхідності приймати самостійні рішення; спрямованість до речей, які стабільні і піддаються статично-

³⁰⁹ Пор. з інтерпретацією Парменіда та Піфагора у М. К. Мамардашвілі: «... у тексті Парменіда сказано: „У буття нема ні появи, ні минулості”. Зазвичай коментатори це розуміють у тому сенсі, що заперечували становлення, зміну фізичних предметів у часі... Та Парменід говорив не про це... Адже предмети — з'являються і зникають, каяття розчиняється — я не можу постійно залишатися у стані каяття через поріг моєї чуттєвості і за способами її організації (не можна бути вічно схвилованим). Про це говорив Піфагор, і це потім добре розуміли... творці театру. Їх розуміння полягало у наступному: треба так побудувати машину театру, щоб із того, що сталося, раз і назавжди дістати сенс і не повторювати того, через що необхідно зазнавати якісь стани, бо утримувати їх за законами людської чуттєвості неможливо. Щось перестає нас дратувати, тому що почуття притупляються, і якщо щось залежить від притуплювання почуттів, то це „щось” розсіюється і зникає. Піфагор саме цю проблему намагався вирішити — як утримати це щось. У Парменіда повторюється те ж саме. ...» [308, 44–45]. У нашому природному режимі життя „ми не можемо невідзначено довго чи нескінченно довго утримувати думку і бути у ній зосередженими”. Така зосередженість — тільки моменти, „момент збирання себе”, яким є, наприклад, молитва для релігійних людей. Ми „не перебуваємо увесь час у бутті, а тільки деколи торкаємося до нього. До того, що вже є, незруйновно, непорушно, вічно (де нема... нескінченної зміни каяття і вчинку)”. А потім ми неминує з нього <з буття> випадаємо: ми не можемо вічно хвилюватися; навіть якщо ми відшукали сенс, усе одно якимось іншими частинами нашого життя ми знаходимося під владою нашого фізико-психічного апарата...” [308, 46–47, 55]. І, нарешті: „ми самі є частиною реального світу, навіть якщо при цьому деколи є частиною буття” [308, 47].

му опису; відсутність орієнтації на розвиток (страх перед можливою невдачею); відчужена активність (результати активності завжди поза людиною і відокремлені від неї, чому і придатні до кількісного накопичення); повна підвладність лінійному часовому виміру „у минулому – у теперішньому – у майбутньому” [див. про це докл.: 456, 196, 197, 206, 214–216, 221, 217, 226, 228, 229, 259–260, 269, 272–273, 305, 308 й ін.]. Усе це — ті ж самі складові, які утворюють ситуацію цілковитої несвободи, що первісно базується на феномені руйнації і принципової недіалогічності³¹⁰. Тут активно діють прагматична винахідливість, спритність, спрямовані на перемогу, подолання, захоплення, та немає місця справжній самоцінній і тому не утилітарній вільній творчості³¹¹.

³¹⁰ Саме це, на думку Е. Фромма, добре ілюструють такі поетичні рядки Теннісона: „Возросший средь руин цветов, Тебя из трещин древних извлекаю, Ты предо мною весь — вот корень, стебелёк, здесь на моей ладони. Ты мал, цветок, но если бы я понял, Что есть твой корень, стебелёк, и в чём вся суть твоя, цветок, Тогда я Бога суть и человека суть познал бы”. „Щоб осягнути природу і людей — коментує Е. Фромм, — Теннісону... потрібно володіти квіткою, і в результаті цього володіння квітка гине. ...Відношення Теннісона до квітки є вираженням принципу володіння, хоча в даному разі не чимось матеріальним, а знанням” [456, 204, 205].

³¹¹ Уособленням модусу небуття, є, на думку Е. Фромма, язичницькі боги, Сатана та гетевський Мефістофель. Так, мета грецьких і германських язичницьких героїв — мати, поневолювати, примушувати, завойовувати владу і утримувати її, руйнувати, грабувати, а підсумок їх життя — гордія, влада, слава, перевага в умінні вбивати [див. про це: 456, 206, 243, 319]. В свою чергу, показово, що паралельно з успіхами освіти, техніки (яка первісно повинна була забезпечити панування людини над природою, а пізніше, як вважав М. Гайдеггер, почала активно підкорювати собі людину — див. про це: [465, 147]) й мистецтв (у ремісничому тлумаченні слова: „вміння виробляти речі за певними правилами”) зростав страх перед сатаною і його підлеглими (відьмами, демонами). І це закономірно, бо ще з давніх-давен диявол вважався „тисячеумільцем”, майстром на всі руки, якому притаманні ученість, надзвичайна пам’ять і якому в поцейбічному (земному світі) доступні таємниці всіх ремесел і ключі від усіх замків. „Князь світу цього” переслідував і уяву М. Лютера, за словами якого, „диявол хоча і не доктор і не захищав дисертації, та він дуже вчений і має великий досвід; він практикувався і вправлявся у своєму мистецтві та займається своїм ремеслом вже скоро шість тисяч років”. І в 1525 році лідер Реформації в своєму „Посланні стосовно книжки проти селян” стверджував: „Ми всі заручники диявола, який наш князь і бог”. «Тілом і добром своїм, — продовжує М. Лютер у „Коментарі до послання до галатів”, — ми поневолені дияволу... Хліб, що ми їмо, питво, що ми п’ємо, одяг, яким ми користуємося, ...повітря, яким ми дихаємо, і все, що належить до нашого плотського життя, — все його царство» (див. про це: 590, 217–218). Саме такій спрямованості до тотального володіння (небуття), на думку

Підвалини *буття*, за Е. Фроммом, утворюються абсолютно протилежним чином, бо *буття* первісно орієнтоване на живу самоцінну людину як культурний і культуротворчий феномен. „Люди, — писав ще за часів європейського Середньовіччя М. Екхарт, — повинні думати не стільки про те, що вони повинні *робити*, скільки про те, які вони *є насправді*... Краще зосередьтесь на тому, на чому базується ваша робота” [цит. за: 456, 250]. „Наше буття, — коментує ці слова Е. Фромм, — це реальність, той дух, котрий спонукає нас, той характер, котрий мотивує нашу поведінку; і навпаки: вчинки і думки, відокремлені від нашої динамічної суті, не існують” [456, 250]. Провідними факторами існування у модусі буття є: принцип — „я є те, що я є як такий, і тому центр мого існування знаходиться в мені самому, а мета моя — стати самим собою” [див.: 456, 260, 199, 292, 206 й ін.]³¹²; налаштованість на духовно-смыслову динаміку, розвиток з опорою на власний досвід, творчість, постійне самовдосконалення як спосіб існування у світі, саморефлексію, на принципово вільний самоцінний діалог³¹³ з собою і всім оточуючим без будь-яких намі-

Е. Фромма, близькі сучасні уявлення про добро і цінності: „Найбільші цінності нашого життя полягають у тому, щоб бути сильнішими за інших...” [456, 319].

³¹² Пор. у кінців: найвища цінність — свобода, а саме негативна свобода, тобто „свобода від...”. Негативна свобода кінців, зазначає з цього приводу А. М. Чанишев, добре проглядається зі слів римського стоїка, який жив значно пізніше, — Епіктета, який знав твори засновника кінізма Антисфена (до речі, учня Горгія і Сократа). Антисфен, розповідав Епіктет, „навчив мене тому, що є моїм і що мені не належить. Багатства не мої, родичі. близькі, друзі, слова, звичні цінності, спілкування з людьми — усе чуже. — Що ж належить тобі? — Мої уявлення, вони, — вчив... <Антисфен>, — нікому не підвладні, залежать тільки від мене, і ніхто не може їм завадити, ніхто не примусить користуватися ними інакше, ніж я хочу”. Відповідно щастя полягає в тому, щоб жити, нікого не боячись і нічого не встидаючись [див.: 613, 106, 107, 109].

³¹³ У буттєвому модусі існування, зазначає Е. Фромм, людина спирається не на те, що вона *має*, а на те, що вона *є*, тобто на те, що вона жива істота і що у спілкуванні учасники діалогу *залишатимуться самими собою* і тому будуть сміливо на все реагувати. Саме діалог допомагає людині позбавитися своєї самотності, свого егоцентризму і страху перед іншим, тому що у діалозі „вже не важливо, хто правий”. Учасники діалогу в однаковій мірі отримують задоволення і радість від взаємного спілкування [див. про це: 456, 221]. Усе це так чи інакше змушує згадати і певні підвалини герменевтичного методу В. Дільтея (роль опредмеченого у тексті *Ти* для *Я* — див. роботу В. Дільтея 1900 року „Виникнення герменевтики”), а також має безпосереднє відношення до загального сприйняття мистецтва слова, генетично і структурно орієнтованого, як це показав М. М. Бахтін, на діалогічну ситуацію.

рів однобічного впливу чи заволодіння³¹⁴ і без будь-яких претензій на володіння істиною, безпосередність і свобода у сприйнятті світу і людей, відсутність страху перед ними³¹⁵. „Передумовами модусу буття, — писав Е. Фромм, спираючись попри все інше і на М. Екхарта, — є незалежність, свобода і наявність критичного розуму”, які необхідні для внутрішньої *невідчуженої активності*³¹⁶ людини, для продуктивного використання своїх людських потенцій, для постійного оновлення, яке означає вихід з рамок власного ізолюваного я, тобто наявність глибокого інтересу до оточуючого світу, прагнення до чого-небудь, до діалогічної відкритості і віддачі³¹⁷, до творення себе і по-справжньому людського (включаючого культурні потен-

³¹⁴ У цьому відношенні знов ж таки, вслід за Е. Фроммом, можна звернутися до досвіду історії поезії, зокрема до хокку М. Басьо 1687 року: „Уважно придивившись, / Я побачив, / Що попід тинном грицики цвітуть” [2, 54]. У Басьо, на відміну від ліричного героя з вірша Гете „Знайшов”, навіть не виникає бажання зірвати квітку: він лише „уважно придивляється”, щоб „побачити” квітку, прагнучи виключно до її споглядання, аби стати з нею єдиним. У Басьо у поетичній формі втілюється саме буттєвий спосіб перебування людини у світі, коли вона здатна бути щасливою тим, що продуктивно використовує свої здібності і відчуває себе в єднанні зі всім світом [див.: 456, 204, 205–206]. Тема буттєвого модусу існування людини присутня також у вірші Гете „Власність”, на який теж покликається Е. Фромм [див.: 456, 206].

³¹⁵ Усе це дає нагоду пригадати досвід античних філософів. Так, Сократ вважав, що він є «приставлений богом до афінського народу...», щоб не давати своїм співгромадянам впадати у духовну сплячку і піклуватися про свої справи більше, ніж про самих себе. Під „справами” Сократ розуміє тут прагнення до збагачення, військову кар’єру, домашні справи, промови у народних зборах, заколоти, повстання, участь в управлінні державою і т. і., а під „піклуванням про самого себе” — моральне й інтелектуальне самовдосконалення» [612, 224–225]. У свою чергу, Арістотелів бог — це „мислення мислення”, а любити бога означає любити самого себе й досягати ентелехії <здійснення> у своїй діяльності, тобто повної реалізації потенції [див. про це: 612, 329, 302].

³¹⁶ „За невідчуженої активності я відчуваю *самого себе* як *суб’єкта* своєї діяльності. Невідчужена активність — це процес народження, створення чого-небудь і збереження зв’язку з тим, що я створюю. ...моя активність є прояв моїх потенцій. ...я і моя діяльність єдині” [456, 272–273]. Саме таке розуміння поняття справжньої, тобто продуктивної для людини і суспільства, активності по-різному розробляли у свій час Арістотель, Фома Аквінський, М. Екхарт, Спіноза й інші видатні мислителі минулого [див. про це: 456, 274–276].

³¹⁷ Перейти у площину буття означає припинити „пов’язувати свою безпеку і почуття ідентичності з тим, що маємо”, означає припинити триматися за своє „я” і свою власність: «„Бути” — значить відмовитися від свого егоцентризму... чи, за висловленням містиків, „стати „незаповненим” і „убогим”» [456, 270–271]. Таку ж позицію знаходимо і у Старому (роль Суботи — Shabat) та Новому (Ісус Христос) Заповітах [див. про це: 456, 235, 237–240, 243].

ції і саму налаштованість на культуротворення) світу [див.: 456, 270, 250 й ін.]³¹⁸.

Вказана протилежність безпосередньо стосується і вихідної позиції реципієнта у спілкуванні з літературно-художнім твором³¹⁹, яке

³¹⁸ Уособленням модусу буття є мученик, який цілковито протилежний язичницькому герою. Е. Фромм пише з цього приводу: „...усі відгалуження християнства характеризує одна ознака — це віра в Ісуса Христа як спасителя, котрий віддав своє життя заради любові до ближніх. Він був героєм любові, героєм без влади, який не удавався до сили, не хотів нічого *мати*. Він був героєм *буття*, він ділився з людьми, давав їм те, що мав. ...Християнський герой був мучеником, згідно з іудейською традицією, вищий подвиг — це віддати своє життя за Бога чи ближнього” [456, 318, 319].

³¹⁹ Таке ж розрізнення Е. Фромм проводить і стосовно таких провідних чинників людського життя, як пізнання, навчання, бесіда, пам'ять, влада, знання, віра; таких ключових категорій, як гріх і прощення, активність і пасивність й ін., які отримують самостійні і принципово відмінні тлумачення у кожному з вказаних двох реєстрів [див.: 456, 215–218, 220–221, 226–230, 304–306 й ін.]. А це знов ж таки зумовлює недоречність презентації буттєвих характеристик одноплосинними поняттями у лінійному реєстрі *причинно-наслідкових* стосунків, які були покладені у центр так званої лєнінської теорії відображення як методологічного підґрунтя колишнього радянського літературознавства. У цьому відношенні варто врахувати згоду сучасних філософів з М. Гайдеггером у тому, що причини і наслідки речі не становлять її сутності, що в ХХ ст. „все більшою мірою роблять фатальну помилку, зводячи пізнання сутності до пізнання причин”, хоча (і це вже критика гайдеггерівського підходу) вирішення питання про сутність не повинно ліквідовувати інтересу до тих реально існуючих причинних зв'язків, які обумовлюють реалізацію сутності [див.: 465, 145].

Так чи інакше, але буттєві і небуттєві явища не можуть інтерпретуватися за допомогою одних і тих самих категорій, бо належать до *різних* паралельних площин і через це не підпадають під стосунки лінійної сумірності. Нехтування цим, а тим паче свідоме нехтування, призводило у минулому і призводитиме у майбутньому лише до підміни предмету і понять розмови і свідчитиме про те, що цілі такої розмови не мають нічого спільного ні з пізнанням, ні з свободою, ні з творчістю, ні загалом з повноцінним культуротворчим діалогом, а мають суто прагматичну мету зомбуючого заволодіння людською свідомістю. „Ті, хто володіють... символами влади <а не є владою> і мають від цього вигоду, — читаємо у Е. Фромма, — повинні придушити у підлеглих їм людей здатність до реалістичного, критичного мислення і примусити їх вірити вигадкам, ...якими безсловесними робляться люди, гублячи незалежність, здатність вірити власним очам і покладатися на власну думку. Повірівши у вигадки, вони перестають бачити дійсність у її істинному світлі” [456, 226].

Тут цілком доречно пригадати також досвіди російської „революційно-демократичної критики” (еволюція від В. Г. Белінського до Д. І. Пісарєва) та офіційної радянської партійної (у сенсі лєнінського визначення партійності літератури) літературної критики і літературознавства, оскільки у центрі їх уваги була не література як така, взята у своїй самості, а література як засіб суспільної боротьби або як частина загальнопартійної справи. Причому якщо для критики як самостійного

відбувається через акт читання, причому не тільки так званого звичайного читача, але й метачитача, яким є дослідник літератури. Читання за принципом *небуття/володіння*, вважає Е. Фромм, перетворюється ніби у сон наяву, не викликає продуктивної реакції, текст „просто проковтується” [456, 222]. Таке читання, яке, гадаю, стосується не тільки так званого дешевого роману, як вважає Е. Фромм, але й високохудожньої літератури, стимулюється бажанням довідатися про фабулу твору, який перетворюється лише в засіб емоційного збудження: знаючи кінець, читач володіє всією прочитаною історією не як елементом художнього світу твору, а як такою, що жила в його власній пам’яті. Таким чином, вільного різнорівневого діалогічного контакту реципієнта з твором як *власне з твором мистецтва* не відбувається, а сам реципієнт виступає в ролі залежного від власних емоцій споживача, а не співавтора, який у процесі художнього сприйняття переживає стан справжньої свободи і розкріпачення³²⁰.

Натомість читання за принципом *буття* дозволяє реалізувати первісно передбачувану мистецтвом слова як вже сформованим естетичним феноменом настанову на читання як творчий акт, як співтворчість, настанову, на яку, як відомо, завжди розраховує справжній митець. Спілкування з художнім твором у модусі буття має суто діалогічну природу, реалізує читача як діяча, повноправного і активного суб’єкта певної творчої діяльності, який під час спілкування з мистецтвом не перестає бути собою³²¹, хоча і не залишається не-

різновиду суспільно-літературної діяльності це, в принципі, припустимо (врахування реалій її історичного функціонування не дозволяє дійти іншого висновку), то для літературознавства, яке попри все претендує на статус науковості чи принаймні одного з видів пізнавальної діяльності, така підміна має виключно негативні наслідки, тому що не тільки суттєво гальмує його власний розвиток, але й принципово дискредитує його.

³²⁰ Нагадаю у зв’язку з цим міркування Г. О. Гуковського 1960-х років про так званий „найвний реалізм” у сприйнятті літератури, які хоча і висловлені видатним ученим у відповідній для того часу понятійній лексиці, та все ж рухалися, на мою думку, у близькому до фроммівського змістовному векторі [див.: 164, 32–34, 265–266 й ін.].

³²¹ „Читачі, — писав свого часу В. В. Набоков, — народжуються вільними і повинні вільними залишатися” [343, 27]. Тому необхідна певна корекція у тлумаченні ігрової природи мистецтва, яка не дозволяє в буквальному сенсі отождествлювати мистецтво з грою. „Поезія нагадує гру, — читаємо з цього приводу у М. Гайдеггера, — проте не є грою. Гра об’єднує людей, але в ній кожен забуває про себе. Тоді як в поезії людина зосереджується тільки на основах свого існування. При цьому вона досягає спокою..., що не знає меж, в якому залишаються живими всі сили і зв’язки...” [127, 258]. Разом з тим не

змінним. Такий читач у спілкуванні з твором словесного мистецтва: а) вчиться подумки розмовляти з текстом, звертатися до нього з власними питаннями; б) вчиться бачити притаманні тексту суперечливості і визначати їх смислоутворюючу функцію; в) вчиться відрізняти нові смислові і перспективно актуальні пласти тексту від того, що виявилось вичерпаним епохою життя автора тексту; г) шукає власний хронотоп у художньому світі твору, з якого він здатен критично сприймати текст, тобто бачити ті місця, де автор сам порушує ті правила, які визнає для себе, де автор, так би мовити, лукавить чи втрачає власну відповідність собі тощо³²².

При цьому важливо, що по-фроммівськи протрактоване *буття* протистоїть не тільки *володінню*³²³, але й *видимості*³²⁴, тому належить до ствердження істинної реальності особистості чи речі: „Твердження, що хтось чи щось є, стосується сутності особи чи речі, а не їх видимості” [456, 211, 210]³²⁵. У такому подвійному протистоянні

буде перебільшенням сказати і про те, що питання про той чи інший вплив мистецтва, про сенс його існування, про його роль і значення у людському і суспільному житті — це проблема перш за все споживачів мистецтва, від яких далеко не в останню чергу залежить те, чим мистецтво стане у їх житті, як і те, наскільки здатні вони брати участь у грі [див.: 230, 94; або: 241, 8].

³²² Подібну, але дещо в інших формулюваннях характеристику читання за принципом буття, яка переноситься і на читання наукової літератури — див.: [456, 222–223].

³²³ У характеристиці протистояння *буття* / *володіння*, де *буття* означає справжню причетність до існуючого, Е. Фромм спирається на роботу Дю Марє 1769 року „Істинні принципи граматики” [див.: 456, 207].

³²⁴ У зв’язку з цим пригадується основна думка діатриби „Про явище і сутність”, яку написав елліністичний кінік III ст. до н. е. Телет Мегарський: краще *бути*, ніж *здаватися*.

³²⁵ У даному разі Е. Фромм спирається на дослідження Е. Бенвеніста етимології слова „бути”. У своїй роботі 1966 року „Проблеми загальної лінгвістики” Бенвеніст відкрив нове значення слова „бути” не як дієслова-зв’язки (граматичний показник тотожності між суб’єктом і атрибутом), а як самостійного дієслова, яке означає „реальність існування того, що є” і констатує „його чи її достовірність та істинність” (див.: там само). У свою чергу, і у М. Гайдеггера, на відміну від традиційної логіки, проблема зв’язки слугує „відправною точкою для розгортання фундаментально онтологічної проблеми, яка корениться в істинному характері буття як такого. Виявлення, що здійснюється предикативним висловлюванням, є предикативним розкриттям сущого, котре як таке спирається на допредикативне, первісне розкриття цього сущого. Істинність висловлювання є предикативна істина, що коріниться у допредикативній істині сущого, тобто в його допредикативній виявленості. Допредикативне розкриття сущого коріниться... в розумінні буття сущого, яке підлягає розкриттю. У цьому розумінні досягається розімкнутість буття..., яка належить до

формулювання „я знаю” означає участь у процесі продуктивного мислення, де руйнуються ілюзії, відбувається проникнення за зовнішню оболонку явищ до самих його коренів: „Знати не означає володіти істиною; це значить проникнути за поверхню явища і, зберігаючи здатність критично до нього ставитися, прагнути активно наблизитися до істини. ...Для тих, хто *знає*, незнання рівнозначне знанню, бо і те, й інше є часткою процесу пізнання, хоча в цьому випадку незнання не означає неосвіченості бездумних. Оптимальне знання за принципом буття — це *знати глибше*” [456, 227, 228]³²⁶.

Буттєва інтерпретація мистецтва знайшла своє втілення у XX столітті не тільки у філософів, але й у поетів, яскравим свідченням чого є літературно-критичні статті М. І. Цветаєвої, де порушуються фундаментальні проблеми теорії поетичного мистецтва. Ці статті щодо її власне художньої творчості постають цілком самостійним явищем літературно-критичного, теоретико- й історико-літературного гатунку³²⁷, якому властивий високий філософсько-естетичний рівень, що вимагає для їх дешифрування належного філософського і філософсько-естетичного контексту.

Найважливішими складовими цього контексту можна вважати, як мінімум, наступні чотири. Це — антична філософія, християнство, західноєвропейська філософія першої половини XX століття та російські філософія і релігійно-філософська думка останньої третини XIX — першої половини XX століття. Свідченням цього є такі найбільш показові висловлювання М. І. Цветаєвої:

1. «Будь-який поет, по суті, емігрант... Емігрант Царства Небесного і земного раю природи. ...Емігрант із Безсмертя у час, неповерненець у своє небо. Візьміть найбільш різних і думкою вишикуйте їх

екзистенції присутності, <i>і</i> робить можливою... розкритість, чи істину, ...сущого. ...У розімкнутості як істині (непотаємності) буття коріниться розкритість як істина (непотаємність) сущого, яка, в свою чергу, забезпечує предикативну істину висловлювання” [464, 79–80; тут же містяться і відповідні цитати з праць М. Гайдеггера].

³²⁶ В даному разі Е. Фромм спирається як на досвід релігійної традиції (Будда, іудейські пророки, Ісус Христос), середньовічної схоластики і містицизму (М. Екхарт), так і на концептуальні викладки З. Фрейда та К. Маркса. Усіх їх об’єднує розуміння буття як пізнавальної повноти, глибини (див., зокрема, значення давньоєврейського слова *jadoa*), позбавлення від ілюзій (*нім.* Ent-täuschung, *укр.* роз-чарування, *рос.* раз-очарование).

³²⁷ Наприклад, значною мірою опираючись саме на літературно-критичні статті М. І. Цветаєвої, Є. Еткінд свого часу обґрунтовував концепцію внутрішньої єдності російської поезії XX ст. [див.: 190, 189–211].

в ряд, на чисму обличчі — присутність? Усі — там. Ґрунтовність (рос. „почвенность”), народність, національність, расовість, класовість — і сама сучасність, котру творять, — усе це тільки поверхня, перший чи сьомий шар шкіри, з якої поет тільки-но й робить, що вилізає. „Котра година? — його запитали *тут*. — А він відповів допитливим: Вічність” — Мандельштам про Батюшкова... По суті, усі поети усіх часів говорять одне. І це одне так само залишається на поверхні шкіри світу, як сам зримий світ на поверхні шкіри поета» [473, 363–364];

2. „...вся поезія... буде дана... у кожному поеті, бо поезія не подібноється ні в поетах, ні на поетів, вона у всіх своїх проявах — одна, одне, у кожному — вся, так само як, по суті, нема поетів, а є поет, один і той самий з початку і до кінця світу, сила, що забарвлює у кольори даних часів, племен, країн, мов, осіб, що проходить через її, силу, несучих, як ріка, тими чи іншими берегами, тими чи іншими небесами, тим чи іншим дном. (Інакше ми б ніколи не розуміли Віллона, котрого розуміємо цілком, незважаючи навіть на суто фізичну незрозумілість деяких слів. Саме повертаємося у нього, як до рідної ріки)” [470, 399].

3. „Чиста лірика живе почуттями. Почуття завжди одні. ...Вони дані відразу усі... Почуття... завжди починаються з максимуму, а у великих людей і поетів на цьому максимумі залишаються. ...Почуттю не потрібен привід, воно саме привід для всього. ...Почуттю нема що роботи на периферії видимого, воно — у центрі, воно саме — центр. ...Зачарований круг. ...Думка — стріла. Почуття — круг” [474, 431].

У наведених висловлюваннях спостерігається складна взаємодія, синтетичне переплетення „категорій” різних приналежностей: дефініцій грецької філософії, до яких так чи інакше знову повернеться у своїх пошуках західноєвропейська філософія ХХ століття, та біблійних символів, дефінізованих у розвитку богословської і релігійно-філософської думки.

Так, основний вектор міркувань М. І. Цветаєвої базується на протиставленні двох сфер існуючого — емпіричної сфери (того, що у звичайній мові називається приземлена реальність, повсякденне життя) і сфери буття, яка є самодостатною, самототожньою, має свої специфічні параметри, які не збігаються з параметрами емпіричних явищ і понять. Саме до протиставленої життєвій емпіриці сфери буття належить, за М. І. Цветаєвою, мистецтво, тому поезія не може

первісно вимірюватися категоріями чужої для неї сфери буденного людського існування, а митець виявляється прибульцем з іншого, але не менш (якщо не більш) реального світу. Саме тому для М. І. Цветаєвої неважливо, що Маяковський — партійний поет, Пастернак — з революцією, а вона сама — ні з ким. Важливою є тільки їх загальна приналежність до буттєвої, висловлюючись сучасною філософською мовою, сфери, яка ще з часів Античності ототожнюється з вічністю (позачасовістю) — з тим, що раз відбувшись (= висловившись), вже не може не бути.

До так сприйнятої цілком можна застосувати парменідівські характеристики буття, і тоді можливість поезії може трактуватися як наслідок занурення людської самосвідомості в описане грецьким філософом *Одне*, завдяки чому можливий сам факт повноцінного поетичного вислову, в якому неможливе знищення мови і акт висловлювання не руйнуватиме саму основу і можливість поетичного мислення. Саме з цим вічним, повним, безупинним, завершеним і зцентрованим парменідівським *Одним—Буттям—Шляхом—Кулею*, а також з гайдеггерівською тезою про поезію як *поставання буття*, виявляються пов'язаними, як на мене, ключові характеристики сутності поезії, які можна зустріти у твердженнях М. І. Цветаєвої про поезію загалом та про М. Пруста, А. Ахматову, О. Мандельштам і О. Блока зокрема. Я маю на увазі наступні висловлення:

а) про М. Пруста: «Коли я на якому-небудь французькому літературному зібранні чую всі імена, окрім Пруста, и на своє невинне здивування: „Et Proust? <А Пруст?>” — „Mais Proust est mort, nous parlons des vivants <Але ж Пруст помер, а ми говоримо про живих>”, — я кожного разу ніби з неба падаю: за якою ж ознакою встановлюють живий чи помер письменник? Невже Х. живий, сучасний і дієвий тому, що він може прийти на ці збори, а Марсель Пруст через те, що нікуди вже ногами не прийде, — мертвий? Так міркувати можна лише про скороходів» [470, 400]³²⁸;

³²⁸ Подібні думки через півстоліття знайдемо і у відомого грузинського філософа Мераба Мамардашвілі, який писав: «...мене вразила абсолютна близькість... Пруста... до мого досвіду... Я не випадково говорю про сучасність Пруста. Я маю на увазі і те, що його письменницький досвід починався чи задумувався у формі ... не традиційного роману, де основним „сюжетним” стрижнем повинно було бути зведення Прустом рахунків з літературною критикою, тобто фактично з тим, як сприймається твір і що від особистості у ньому вичитується (критиком, читачем)..., маючи на увазі під „романом” рух розплутування життєвого досвіду й одночасно визначення місця

б) стосовно чотиривірша О. Мандельштам „Звук осторожный и глухой...”: «Звук яблука, яке падає, акустичне бачення округлості. ...Ця строфа є тим самим падаючим плодом, котрий дав поет і від якого, як і від двовірша Ахматової [„Я на правую руку надела Перчатку с левой руки...”], народжуються надзвичайно широкі круги асоціацій. Кругле і тепле, кругле і холодне, августівське — Августове (імперське), Парисове, грецьке, Адамове (горлове)...» [474, 438];

в) про О. Блока: „Виняток — чистий лірик, у якого були ...і розвиток, і історія, і шлях, — Олександр Блок. ...цей шлях — тільки втеча по колу від самого себе» [474, 439];

г) про даність і недидактичність мистецтва: „Чому навчає мистецтво? Добру? Ні. Розуму? Ні. Воно навіть себе самого навчити не може, бо воно — дане” [471, 381]³²⁹.

Для найменування батьківщини поезії і митця М. І. Цветаєва вживає християнський символ *Царство Небесне* і романтичний мотив, що сягає ще часів давньої буколіки, *земний рай природи*, які поєднуються архісемою, яку можна сформулювати так: „те, що не належить до власне людського світу” (тобто не зачеплене гріхом, розпадом, брудом, тотальною руйнацією, метушливою буденщиною). Тут знову підкреслюється протилежність поезії усьому, що не є вона, і ця ідея — один з лейтмотивів літературно-критичних статей

тексту мистецтва у такому русі загалом і в долі (й особистісному обличчі) автора зокрема... Мене як читача, як філософа зачепило перш за все одне: акт читання як життєвий акт (й зрівняння цього інтелектуального акту з „читанням” сенсу будь-якої іншої доленосної зустрічі, чи то зустріч з квітами глоду чи з нещасним коханням). ...Пруст, як і багато інших..., зрозумів, що так звана романтична фікція (можна додати сюди і теоретичну, поетичну і т. п. фікцію) прямо пов’язана з одвічним, життєвим для людини смислом, що *мистецтво* словесної побудови є способом існування істини, дійсності, і що її не можна прищепити научанням, і вона не передіснує у готовому вигляді. І це кинуло дивне світло на сам акт читання» [309, 156–157].

³²⁹ Аналогічну точку зору в другій половині ХХ ст. зустрічаємо у російського письменника В. Шаламова, який зазначав: „У новій прозі — після Хіросіми, після самообслуговування в Освенцимі та Серпантинній на Колимі, після війн і революцій — усе дидактичне відкидається. Мистецтво позбавлене права на проповідь. Ніхто нікого вчити не може, не має права вчити. Мистецтво не ушляхетное, не покращує людей. Мистецтво — спосіб жити, але не спосіб пізнання життя...” [Цит. за: 207, 171]. Пор. також з наступним твердженням М. К. Мамардашвілі, які стосуються філософії: „Філософія не дає жодних знань, вона нічого не повідомляє, тому що запам’ятати нічого не можна, хоча і є товсті книги. Філософія може тільки повідомити певний спосіб думки, котрий постійно повинен відтворюватися людиною на свій власний страх і ризик” [308, 26].

М. І. Цветаєвої — акцентується і у її висловлюваннях про В. В. Маяковського: „...у віршах все дозволено. Ні, саме у віршах — нічого. У приватному житті — все. ...Скандальності особистого життя... — тільки очищення *того* життя, щоб *там* було чисто. У житті насмічено — у зошиті чисто. У житті гучно — у зошиті тихо” [472, 603; курсив мій. — *І. К.*]³³⁰.

Присутні у наведеній цитаті позначення „там”, „те життя” є не що інше, як повна протилежність „тут”, „цьому життю”, і тому М. І. Цветаєва обирає найкраще ім'я цій протилежності — *Царство Небесне*³³¹, посланцем якого вважає поезію і митця. Звернення до цього християнського символу не випадкове у Цветаєвої, мабуть, і тому, що саме він отримав досить суттєву (в тому числі в напрямі аналогічної опозиції) аналітичну розробку в творах російських філософів, починаючи з другої половини XIX століття. На ґрунті абсолютних (найвищих, безумовних) понять „одкровення”, „свободи” і „слави” (в межах „бути — бути досконалим”) вибудовував своє тлумачення Царства Бога В. С. Соловйов [див.: 294, 140–141]. Шляхом до Царства Небесного, яке перебуває не в історичному, а в екзистенціальному часі, вважав етику творчості М. О. Бердяєв. Причому розуміння цього екзистенціального часу як такого, що не знає протилежності між об'єктом і суб'єктом, не знає різниці між минулим і майбутнім, між початком і кінцем, як часу метаісторії, в якій перебуває „сенси історії”, котрий „по той бік історії”, і яка, ця метаісторія, руйнує детермінізм лінійного історичного часу, — усе це з очевидністю знову ж таки породжує асоціацію з давньогрецькою філо-

³³⁰ Через багато років після смерті М. І. Цветаєвої Й. Бродський у своїй Нобелівській лекції, зокрема у міркуваннях про специфіку поезії піде тим же шляхом „Мистецтво взагалі і література зокрема, — говорив у 1987 році великий російський поет, — ...тим і відрізняється від життя, що завжди уникає повторення <„кліше”>. ...розвиток його <мистецтва> визначається не індивідуальністю митця, а динамікою та логікою самого матеріалу, попередньою долею засобів, які вимагають знайти (чи підказують) кожен раз якісно нове естетичне рішення. Маючи власну генеалогію, динаміку, логіку і майбутнє, мистецтво не синонімічне, а, в кращому разі, паралельне історії, і способом його існування є створення кожен раз нової естетичної реальності” [95, 8–9]. Це ж стосується і співвідношення мистецтво / природа, про що свого часу так писав П. Сезанн: «Тільки дурні кажуть: „Художник завжди нижчий за природу”. Ні, він їй *паралельний*. Якщо тільки він свідомо не втручається...» [404, 276; курсив мій. — *І. К.*].

³³¹ „Царство Боже”, — пише Марко; „Царство Небесне”, — пише Матей, у відповідності до навиків мови рабинів; обидва вислови рівнозначні» [див.: 576, 1220].

софською категорією *буття* (парменідівське *Одне*), а в подальшій перспективі — з сучасною її розробкою, скажімо, в працях М. К. Мамардашвілі³³². Якійсню відмінною сферою буття, де припиняється, говорячи російською, „дурная бесконечность” звичайних прагматичних уявлень і діє абсолютна завершеність, абсолютне благо, сприймав Царство Боже і В. Ф. Ерт [див.: 294, 417].

Поєднання М. І. Цветаєвою в характеристиці онтології поезії складових грецької категорії *буття* та християнського (почасти дефінізованого) символу *Царства Небесного* здійснюється на підставі такої спільної і разом з тим ключової буттєвої властивості справжньої поезії, як „всечасовість” (рос. „всевременность” [473, 370]), яка через свою онтологічну приналежність теж є якісно відмінною від фізичного і історичного простору і часу і тому може сприйматися по відношенню до них як *поза-часовість*. У такому сенсі цветаєвське метафоризоване поняття „все-часовості” теж викликає цілу низку асоціативних зв'язків в історії світової філософської думки. Наприклад, поза емпіричною часовістю і поза емпіричним простором розташовується достеменно „я” (пуруша) в одній з найдавніших індійських філософських систем санх'я [див. про це: 613, 89], справжнє *буття* у Плутарха, почасти *Єдине* Плотіна [див. про це: 613, 333–334, 401]. Про неприналежність задуму митця законам часу писав Боецій, який відносив задум до буттєвої, за великим рахунком, сфери промислу, а не зреалізованої долі [див. про це: 613, 451]. Нарешті, цікаво було б проаналізувати цветаєвські „все-часовість” поезії і тлумачення поета „неповернення у своє небо” у контексті з таким положенням Шеллінга: „...чуттєве споглядання, допоки воно таке, ...межує з ніщо. Якби я продовжив його в якості споглядання, я припинив би бути *Я*... ..там, де чуттєве споглядання, де зникає все об'єктивне, є тільки безмежна протяжність, без повернення до само-

³³² Пор.: а) у М. О. Бердяєва в його „Опыте эсхатологической метафизики”: уся справжня творча діяльність „здійснюється в екзистенційний час” і є „божественно людською”; у реальному світі „сонце знаходиться поза мною”, у світі метаісторичному, тобто екзистенціальному, „сонце повинно бути в мені і випромінювати світло на мене” [див. про це: 294, 313, 314, 309]; б) ідею консубстанціональності (тотожності між собою) субстанціональних діячів М. О. Лосського; в) філософський підхід, який розробляв у 1970–1980-х роках М. К. Мамардашвілі, і який втілювався у його книгах „Как я понимаю философию” [307], „Стрела познания (набросок естественноисторической гносеологии)” [312].

го себе. Якби я продовжив інтелектуальне споглядання, я припинив би жити. Я перейшов би тоді з часу до вічності” [487, 94].

Цветаєвські тези про „позачасовість” поезії та про неподільність поезії на поетів (+ неможливість індивідуалістичного заволодіння нею, присвоєння собі тощо³³³), буттєва єдність поезії як вираження її надособистісності, завдяки якій вона і може бути сприйнятою (чому ми і можемо, за словами М. І. Цветаєвої, розуміти Війона), має певний зв’язок і з ідеєю консубстанціональності субстанціональних діячів (надчасових і надпросторових суб’єктів пізнання), яку розробляв російський інтуїтивіст М. О. Лосський. Він зокрема писав: «Субстанціональний діяч — ідеальна, надпросторова і над часова сутність і як така виходить за межі різниці між психічними і матеріальними процесами: це „метапсихофізична” сутність (цей термін вживає В. Штерн у своїй книзі „Persons und Sache” — „Особистість і річ”). ...Як носії творчих сил субстанціональні діячі індивідуальні і незалежні, та як носії основних абстрактно-ідеальних форм вони тотожні й утворюють єдине буття; отже, навіть у своєму незалежному аспекті вони взаємно координуються до такого ступеня, що і забезпечують можливість інтуїції, любові, симпатії..., тобто можливість безпосереднього, інтимного спілкування» [294, 324, 326]³³⁴.

Таким чином, розмірковуючи в своїх статтях над сучасністю Маяковського і Пастернака, Пруста і Рільке, про свою власну, як поета, сучасність, М. Цветаєва фактично говорить про духовну природу мистецтва як такого, яке, колись виникнувши, постійно існує у твор-

³³³ „Говорячи про оновлення як стрижень лірики, — пише М. І. Цветаєва, — я ...говорю ...лише про повернення ліричних хвиль при незмінній ліричній сутності. Хвиля завжди повертається, і повертається завжди іншою. ...Що таке хвиля? Структура і мускул. ...вивчивши напам’ять свою власну думку, я повторюю її як чужу... Творчо, тобто мою, може бути тільки інтонація, тобто почуття, з яким я вимовляю її і змінюю її словесну форму, і мовне і смислове сусідство, в яке її ставлю. Та коли, наприклад, я пишу на білому листі голу формулу, котру колись знайшла: *Etre vaut mieux qu’avoir* (краще бути, ніж мати), я повторюю формулу, яка так само не належить мені, як будь-яка алгебраїчна формула. Річ можна створити тільки один раз” [474, 436, 437]. Якщо останнє речення М. І. Цветаєвої явно перегукується з наведеними вище думками Й. Бродського, то процитована нею її власна фраза — *Etre vaut mieux qu’avoir* (Бути краще, ніж мати) — постає однозначною відповіддю на питання, яке винесено в назву відомої праці Е. Фромма „To Have or to Be?” („Мати чи Бути?”, 1976), і ця близькість, мабуть, теж не є випадковістю.

³³⁴ Додам, що, на думку М. О. Лосського сфера краси є однією з тих сфер, де можливе досягнення кінцевої мети життя будь-якої особистості — живої, абсолютної повноти буття [див.: 294, 330].

чості кожного митця. Мистецтво, у розумінні М. І. Цветаєвої, вічне не приналежністю до непродуктивної безкінечності механічного (тавтологічного, буквального) повторення³³⁵, а в сенсі приналежності до буття в його внутрішній парадоксальності, коли бути (трапитися, відбутися) означає „існувати завжди” [див.: 308, 9], означає неможливість просто піти в минуле і перетворитися в раритет, архівний примірник чи пам’ятку.

Поезія (в її неподільності) у розумінні М. І. Цветаєвої існує сама по собі, і її єдність не залежить від людини, та й сама вона більша за людину. Тобто в основі цветаєвської філософської естетики знаходиться той самий постулат, на якому, згідно з М. К. Мамардашвілі, базуються всі великі філософії і релігії світу, а саме: „реально є, існує якесь інше життя, більш реальне, ніж наше повсякденне”, і воно „також живе, та живе інакше..., в іншому часі, в іншому просторі...” [308, 23].

Безумовно, не тільки М. І. Цветаєву в російській (і не тільки) літературі XX століття цікавили теоретичні питання художньої творчості. Проте вона, гадаю, одна з небагатьох, у кого кут зору на ці проблеми не був локальним, спорадичним, вузько цеховим і побічним щодо її власної творчості. Теоретична думка М. І. Цветаєвої так само напружена, так само відчайдушна, самовіддана, як і її поетичні твори, тому що теж стосується того найголовнішого для поета, що не може бути не висловленим, від чого не можна відмовитися чи відсунути на периферію, у площину інтелектуального і загалом духовного маргінесу. У цьому — іманентні витоки фундаментальності цветаєвської художньо-теоретичної думки („художньо-“, тут немінуче, бо і в теорії Цветаєва поет), а сутність цієї фундаментальності в тому, що критичний дискурс М. І. Цветаєвої 1930-х років базується на максимальній смисловій сконцентрованості слова, ключових метафоричних понять-домінант, які акумулюють у собі і відроджують пам’ять про величезний досвід світового філософствування від найдавніших часів і аж до вже післяцветаєвської сучасності.

Безпосередній зв’язок мистецтва з буттям-розумінням, яке принципово відмінне від повсякденного емпіричного життя і звичних

³³⁵ Саме ствердження такої приналежності мистецтва до безкінечності тавтологічного повторення, гадаю, і присутнє об’єктивно в стереотипній фразі про вираження мистецтвом загальнолюдських цінностей, що нібито не мають ані часової, ані просторової батьківщини, — фразі, яка прийшла на зміну не менш завзято тиражованому в недалекому минулому заклинанню про класовість мистецтва.

чуттєвих перцепцій людини, позбавляє слухності усі спроби зведення мистецтва до відображення чогось зовнішнього по відношенню до нього, чи до служіння чому б то не було у повсякденному емпіричному існуванні, і переводить проблему сутності і специфіки мистецтва в зовсім іншу методологічну і загальнотеоретичну площину. У межах цієї площини актуалізуються не тільки певні наскрізні філософські і філософсько-естетичні тенденції, але й літературно-естетичні позиції, які відстоювалися, скажімо, в російському суспільно-літературному житті „демократичних” 1920-х років. Зокрема розгляд мистецтва слова через співвідношення з філософською категорією буття як позначення іншого виміру, який не можна описати термінами, що застосовуються зазвичай стосовно емпіричного потоку (= світу не-буттєвості), змушує пригадати гносеологічний потенціал позицій імажиністів. Так, А. Марієнгоф в своїй роботі „Буян-Остров. Имажинизм” 1920 року писав: „Життя буває моральним і аморальним. Мистецтво не знає ні того, ні другого”; „Не мистецтво боїться життя, а життя боїться мистецтва, бо мистецтво несе смерть... Від одного дотику поетичного образу стигне кров речі і почуття... Краса — синонім строгості. Строгість вимагає нерухомості. Мистецтво робить рух статичним” [320, 40].

Так само актуалізується й естетична платформа „Серапіонових братів”, яка знайшла своє теоретичне втілення в статті Л. Лунца „Почему мы серапионовы братья” (1922), де читаємо: „Твір може відображати епоху, але може і не відображати, від цього він гіршим не стане. ...твір повинен бути органічним, реальним, жити своїм особливим життям. ...Не бути копією з природи, а жити нарівні з природою. Ми говоримо: Лускунчик Гофмана ближчий до Челкаша Горького, ніж цей літературний босяк до босяка живого. Тому що і Лускунчик, і Челкаш вигадані, створені митцем, тільки різні пера малювали їх” [300, 57].

Нарешті, інтерпретація мистецтва на засадах категорії *буття* вносить концептуальну ясність у питання про застосування щодо мистецтва категорії *сучасність*. Виходячи з „дивного” парадоксу життя, згідно з яким „життя вічне, якщо відбулося хоча б один раз” [308, 11], творчість художника є актом об’єктивованого поринання в буття, є об’єктивована форма існування життя (спосіб буття), і в такій якості вона вічна. Звідси: до неї цілком можна віднести те, що М. К. Мамардашвілі говорить про вічну сучасність великих мислителів: відбувшись засобом думки, вони „живуть, населяючи той же

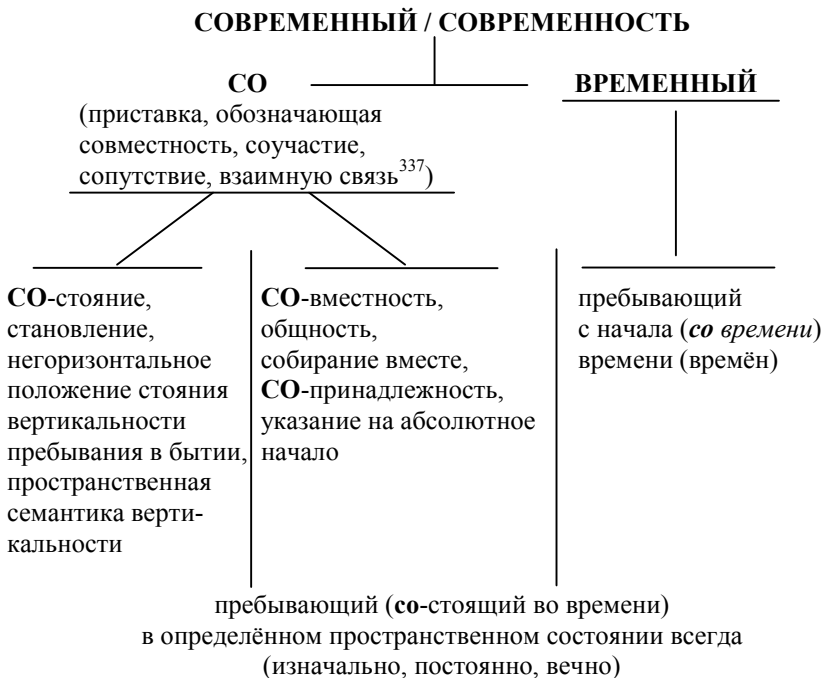
самий життєвий простір тією мірою, якою ми його населяємо”, вони „наші сучасники у тій мірі, в якій ми можемо закинути себе чи дещо може закинути нас у буття” — деяку форму життя, яка суттєво відрізняється „від нашого повсякдення, буденності, де діють закони розсіювання, забування, розпаду наших станів” [308, 9, 18]. А значить, художній твір минулого, як і філософські тексти, є сучасним актуально-присутньому теперішньому часові (глибинно спорідненим) перш за все не сукупністю зафіксованих словами ідейних, етичних й ін. уявлень, а тим, що М. К. Мамардашвілі в руслі античної філософської традиції називає конструктивною стороною, тобто способом певної творчої (культуротворчої) роботи, способом творення людиною самої себе, зусиллям самотворення [308, 11].

Якщо у бутті-розумінні немає учора, якщо воно завжди цілісне, повне і дане усе відразу, якщо воно відбувається / перебуває завжди, то логічно зробити висновок про те, що учора не можна і розуміти, що буттєво-актуальне повинно бути завжди актуальним, тобто вічно сучасним — так само, як людина не може відмовити собі у прагненні *бути*, тобто у прагненні упорядковувати свої уявлення про себе і про світ, зробити своє існування чимось більш осмисленим, ніж хаос повсякденного життя з його потоком суперечливих вражень. Причому тут йдеться не про конкретний зміст творів і навіть не про конкретику їх мовленнєвої форми. Тут мається на увазі те, що так зінтепретована сучасність стосовно мистецтва має жити одночасно двома джерелами: по-перше, буттєвістю самих художніх текстів, а по-друге, наявністю здатності до буттєвості у їх реципієнта. Об’єднуючим фактором тут виступає буттєвість самого розуміння, яке тлумачиться не як якийсь результат, а як єдність шляху, як сам рух до буття, який розгортається за своїми загальними і єдиними законами. Цей рух в теоретико-літературній площині можна сформулювати питанням: як взагалі можна розуміти художній твір? чи як взагалі можна *бути* / *відбуватися* у художньому світі?

Ось чому можна вважати очевидним, що такі традиційні і в той же час фундаментальні категорії літературознавства, як художній образ, художній твір, стиль, жанр й ін. не можуть бути однозначно визначені остаточно і кінцево не через „нерозвиненість” науки про літературу, а через специфіку буття-розуміння — шляху, який увесь час доводиться проходити кожному заново і неможливо якось пройти за всіх раз і назавжди, шляху, який не можна стандартизувати, алгоритмізувати і т. і. Такі категорії завжди сучасні тому, що вони, як і

сфера буття, знаходяться у постійному становленні, відродженні і є категоріями шляху (руху, входження), а не результату.

Так чи інакше, але на відміну від ужитку слова „сучасність” в якості лексеми природної мови (скажімо, української, російської й ін.) як первинної моделюючої системи, де в цьому слові актуалізується перш за все значення часової локальності (+ просторова семантика горизонтальності³³⁶), в ролі категорії метамови науки, яка несе на собі відповідне філософсько-естетичне навантаження, лексеми „сучасний” / „сучасність” (рос. „современный” / „современность”) повинні розглядатися в певній системі категорій. Це знову ж таки зручно проілюструвати на прикладі російської лексеми „современный” за допомогою такої схеми, яку для кращої лінгвістичної наочності подаю російською мовою:



³³⁶ Це добре видно на прикладі російського слова „современный”. Це слово етимологічно калькує латинське *synchronus* чи давньогрецьке *σύγχρονος* і означає одночасність, збіг у часі [див.: 583, 706; 577, 458].

Таким чином, не пориваючи у префіксі „со-” певний зв’язок з своїм загальним мовним значенням, лексема „современный”, взята вже як наукова категорія, отримує в постпрефіксальній (кореневій) частині зовсім інше, навіть протилежне семантичне наповнення, акцентуючи тепер не часовий, а позачасовий аспект³³⁷.

У такому категоріальному потрактуванні лексеми „сучасний” / „сучасність” виступають однією зі складових термінологічного ряду, який втілює відому ще з часів давньогрецької філософії концепцію буття і мислення, і актуалізують ті її основні концептуальні вектори, про які М. К. Мамардашвілі писав: «...під мисленням мається на увазі „розум” як певний *стан*, в якому він спів-належить <рос. „со-принадлежит”> буттю..., коли розум разом з буттям. ...Те, що ми розуміємо <що називається буттям чи тим, що вимагає розуміння і тільки в розумінні постає> ...є одночасно *поставаючим*..., завжди відокремлене від будь-якого існуючого... зібране, з’єднане як логос..., що уявити як образ деякого вертикального... стану: стояти вертикально і не спати... (Сон — це образ розсіювання і забуття, а пам’ять — значить триматися разом) [308, 62–63]»³³⁸.

При цьому буттєва просторовість (вертикальність), яка співвідноситься з повнотою і не-локальністю, не втрачає зв’язку зі структурами часу. Якщо *бути* можна тільки повністю і вічно, і тільки після того, як якось станешся/відбудешся, і якщо *бути* (входити до сфери

³³⁷ Див.: [579, 168].

³³⁸ Так чи інакше, але мусить бути різниця між вживанням слова „сучасність” як звичайної лексеми даної природної мови, як звичного поняття в повсякденних масових видах дискурсів, з одного боку, і, з другого — як складової метамови науки, яка призначена позначати особливу гносеологічну реальність, недосяжну для звичайної природної мови. Причому я маю на увазі розрізнення не з точки зору однозначної лінійності оціночної опозиції (на зразок „добре / погано”). Говорячи про природну мову і метамову науки, я маю на увазі дві *принципово відмінні можливості, дві різні границі*, властиві дискурсам (парадигмам, епістемам) двох різних в семіотичному відношенні мов. Якщо ж повернутися до термінологічного вжитку поняття „сучасність”, то в межах літературознавчої систематики буде цілком виправданим і доцільним розрізняти також нюанси потрактування вказаного поняття в теоретичному і практичному літературознавстві, зокрема в галузях теорії літератури та історії літератури, кожна з яких перслідує свої специфічні цілі в загальній гносеологічній сфері науки про літературу.

³³⁹ У філософії XX ст. вказаний термінологічний ряд знайшов своє втілення у М. Гайдеггера, зокрема в ідеї так би мовити *специфічної діалогічності буття*, про що йшлося вище.

буття як до іншого, неемпіричного виміру) власне означає бути сучасним, то можна стверджувати, що категоріальне наповнення поняття „сучасний” народжується *на перетині* просторових і часових характеристик. З одного боку, воно характеризується при допомозі просторових ознак положення, а з другого — цілком зіставляється з таким проміжним богословським поняттям середньовічного сприйняття часу, як *aevum*, тобто „вік”, „створена вічність”, яка має початок, та не має кінця, і яка присутня уся відразу, хоча і має послідовність³⁴⁰. Таким чином, можна говорити про наявність в категоріальному наповненні поняття „сучасний” („сучасність”), як і в категоріальному наповненні фундаментального поняття „буття”, можливості теоретичного синтезу певних філософських (у широкому розумінні слова) традицій.

Перетин в категорії *сучасність* просторової і часової концептуальної семантики дозволяє зняти наліт стереотипності зі сприйняття міркувань багатьох митців про так звані „вічні теми” і „вічної сучасності” мистецтва, під чим розуміють зазвичай відповідність змісту творів (зображених автором думок, почуттів, образів і проблем) читачам різних історичних діб. Справжня сучасність в мистецтві — це і та „таємна сучасність”, та „внутрішня тема”, про які писав і розмірковував свого часу М. Пришвін і які, з його точки зору, є „пробним каменем істинної творчості” [див. про це: 379, 545].

Як відзначає Р. Радзюк, для М. Пришвіна ключовим є поняття єдиного цілісного безперервного процесу життя, по відношенню до якого поділ на минуле, теперішнє і майбутнє виявляється умовним, формальним, бо „незалежно від часу і місця кожен факт буття має якесь відношення до кожного з нас і тому може сприйматися нами як сучасний, тобто допомагає глибше осягнути сенс оточуючого нас світу у світлі цілісного процесу життя” [382, 168]. Правда, польський дослідник розглядає літературно-естетичні погляди російського письменника, не використовуючи контексту тенденцій розвитку світової філософської думки. Проте звернення М. Пришвіна при розгляді питання про сучасність в мистецтві (хай і не в суто термінологічному значенні) до таких понять, як *буття*, *цілісність*, *єдність*

³⁴⁰ Проміжною категорія *aevum* називається тому, що займає середнє положення між категоріями *aeternitas* (вічність як атрибут Бога, що не має ані початку, ні кінця) і *tempus* (час життя людства, має початок і кінець). [Див. про це: 171, 129–130, 124–128].

життя і т. п., можна вважати показовим, симптоматичним і таким, що асоціюється з тими неподільністю, цілісністю і повнотою явленості завжди існуючого у теперішньому буття, про яке писав ще Паменід.

У свою чергу, і літературознавчий дискурс (якщо він *насправді* в і д б у в с я) в ідеалі не може бути не-сучасним стосовно буття-розуміння, бо в протилежному випадку він буде явищем емпіричного потоку, являючи собою розмову про щось таке, що відбувається, але без усвідомлення ситуації, в якій воно відбувається, а значить, такий дискурс буде відтворювати чи втілювати в собі те, що стародавні люди називали небуттям. Це пов'язано з тим, що і метамова науки теж знаходиться у постійному становленні і її не можна отримати раз і назавжди (в сенсі придатного на всі випадки життя стереотипу).

Усе це безпосередньо стосується проблеми осмислення сучасних вимог до літературознавчої діяльності, її цілей, завдань, структуризації, внутрішнього поділу праці тощо. Належне врахування того факту, що художній твір живе-постає тільки у сприйнятті, тобто у розумінні конкретного реципієнта, якому не можна нав'язувати ззовні будь-яке тлумачення, з очевидністю, як на мене, проявляє роль літературознавства не як традиційної емпіричної науки (хоча неминуча і достатньо вагома доля емпіричності тут природно присутня), а перш за все як науки гуманітарної, яка служить забезпеченню самої можливості розуміння, але не замінює його. Якщо є презумпція сприйняття поезії у широкому сенсі цього слова, на якій наголошував Ю. М. Лотман³⁴¹, то мусить існувати і *презумпція розуміння* поезії. Власне забезпечити історично-необхідні умови індивідуальної реалізації історичним же реципієнтом цієї останньої і покликане, попри усі інші свої завдання, сучасне літературознавство.

³⁴¹ Розглядаючи художній текст в категоріях структурної поетики, Ю. М. Лотман у своїй відомій книзі „Анализ поэтического текста. Структура стиха” пише: „...уявлення про те, що позасистемні ... <незначущі> елементи даного тексту, якщо він функціонує як нехудожній, можуть бути системними і значущими при реалізації їх естетичної функції, ...складає презумпцію сприйняття поезії. Як тільки у сукупності текстів, які утворюють дану культуру, виокремлюється група, що визначається як поезія, одержувач інформації налаштовується на особливе сприйняття тексту... Таким чином, для того щоб текст міг функціонувати як поетичний, потрібна присутність у свідомості читача *очікування поезії*, визнання її можливості, а в тексті — певних сигналів, які б дозволили визнати цей текст віршованим” і, можна додати, загалом художнім [див.: 295, 63].

Здійснення сучасного аналізу літератури означає конкретну реалізацію можливості живого контакту свідомості реципієнта з твором як постійним народженням і життям художньої думки в її кожен раз новому становленні в рецептивній свідомості. А це неможливо без належної теоретичної бази у розумінні мистецтва слова, яка власне і формує наповнення того, що називається *жаданням очікуванням поезії* і без чого художня література неможлива. Причому цю базу не можна отримати вже готовою, як результат чужого досвіду, бо вона теж належить до сфери розуміння-шляху-буття, а отже, кожен раз вимагає зусиль реципієнта — вона живе як дійсний факт свідомості лише у постійному становленні і розгортанні. Звідси аналізувати літературу у сучасній літературознавчій парадигмі означає рухатися до її буттєвості як самопідставного живого явища без долучення (я вже не кажу заміни чи підміни) якихось інших цільових настанов³⁴². Тим паче немає змоги говорити про розуміння конкретного художнього твору як про факт мистецтва, не маючи уяви про літературу як таку в її внутрішній, іманентній, самодостатній сутності. І це останнє питання теорія літератури теж кожний раз (при зміні гносеологічних парадигм) повинна для себе вирішувати заново.

Таке, базоване на постійному введенні і переосмисленні провідних літературознавчих дефініцій здійснення сучасного літературознавчого аналізу літератури дозволяє реципієнту як живому, діючому суб'єктові свідомого суспільно-історичного життя по-справжньому, продуктивно і з користю для себе долучитися до світу буття мистецтва слова у всій його повноті і завершеності, нічого не відкидаючи і нічим не нехтуючи. Саме на такому шляху можна дійти до відкриття в реально можливому для даної живої рецептивної свідомості нового горизонту розуміння, який виведе з небуття-нерозуміння тексти, які хоча і емпірично виникли у різні історичні часи, та все ж несуть у собі єдність та цілісність (повноту) непідвладного емпіричному лінійному часові буття. А це, мабуть, і буде:

— тим „примирительным елеєм”, про який писав 1850 року Ф.Тютчев у вірші „Поезія”;

— тим подоланням егоїзму та нігілізму, здатних вирвати сформовану ХХ століттям людину з цілісності культурного світу, на чо-

³⁴² Інші цільові настанови щодо мистецтва слова цілком допустимі, але вони будуть належати царинам інших наук, які мають свої власні — не суто літературознавчі — цілепокладання.

му наголошували Е. Фромм та М. Мамардашвілі [див. про це: 456, 193–198; 308, 61, 62 й ін.];

— тим простором і можливістю того „відповідального вчинку”, про який ще наприкінці 1910-х років писав М. Бахтін, а життєву необхідність якого для кожного живого культуротворчого індивіда через проблему вибору людиною самої себе (принцип суб’єктивності „або–або”, Entweder–Oder) філософськи обґрунтував більш ніж за півстоліття до Бахтіна С. К’єркегор [див. про це: 181, 7–42].

Таким чином, саме у горизонті категорії *буття*, де основним орієнтиром є чинник свободи, вільної (завдяки своїй компетентності) дії, можна органічно і концептуально поєднати такі категорії в характеристиці мистецтва, як самопідставність, самодостатність, цілісність, структурність, повнота, тотальність поставання/становлення, творчість/співтворчість, діалогічність, розуміння як спосіб присутності, істинність, тріаду текст–твір–художній світ, символічність і багатозначність образу тощо. Крім того, у горизонті розгляду словесного мистецтва як буттєвого явища: 1) знімається лінійність у стосунках тексту з позатекстовою реальністю і при цьому остання не підлягає нігілістичному запереченню, а входить у дію методу реконструктивної редукції, який, на відміну від поверхово осягнутої деконструкції, передбачає фактор активної відтворюючої пам’яті; 2) ліквідовується тоталітарність у стосунках автор / читач, інтерпретатор / читач, а літературознавство, попри усі інші свої внутрішньогалузеві і загальнокультурні задачі, отримує змогу займатися не пошуком єдино правильних тлумачень художнього тексту, не пропагандою і агітацією за конкретні змісти, як це було за радянської доби, не реалізацією читання, так би мовити, за самого читача, а забезпеченням належних інформаційно-аналітичних умов для самостійного, вільного і адекватного спілкування реципієнта з літературно-художніми творами.

Більше того, саме у топосі категорії *буття* літературознавство отримує, як на мене, можливість чітко визначитися у власних методологічних засадах як гуманітарної науки, не зіставляючи себе з підвалинами точних наук як з якимось обов’язковим еталоном.

Незважаючи на те, що новітня філософія вбачає в абсолютизації категорії *буття* одну з причин так званої „смерті філософії” [див.: 572, 105], варто все ж визнати, що саме актуалізована цією категорією налаштованість на постійно прояснюване розкриття присутності

як конкретної єдності речей і людини найбільш органічна і близька сферам гуманітарних наук. Гадаю, що, саме спираючись на досвід філософсько-естетичної розробки категорії *буття* і теоретичне узагальнення ключових характеристик буттєвих явищ у зв'язку зі специфікою мистецтва слова як самоцінної творчої діяльності, сьогодні можна належним чином не тільки прояснити і концептуально упорядкувати традиційну теоретико-літературну проблематику, але й надати їй необхідної двовекторності, спрямувавши її не лише на художню спадщину, але й на ще не завершені у своєму поставанні сучасні літературні практики.

Послідовне методологічне проведення у літературознавчих дослідженнях цих фундаментальних характеристик явищ буттєвого ґатунку, до яких належить мистецтво, дозволяє науці про літературу утримуватися в межах своєї автентичності, компетентності і завдяки цьому не втрачати своєї чинності, тому що не нав'язує вже готові висновки, до яких, незважаючи ні на що, повинні дійти майбутні дослідження, як це було у випадку марксистсько-ленінської методології, а дає ту необхідну предметну сітку, яка відкриває для цих досліджень продуктивний методологічний простір.

Загалом найважливіше, на мою думку, в актуальній саморефлексії самих підвалин науки про літературу, з чим пов'язаний сучасний розгляд будь-якої літературознавчої проблематики, полягає, попри усе інше, з усвідомленням неминучих (якщо дотримуватися принципу послідовності) методологічних і технологічно-методичних наслідків тих чи інших загальнотеоретичних припущень³⁴³. А це, в свою чергу, не тільки дозволить реально ліквідувати ритуальну присутність теорії літератури в студіях практичного літературознавства, але суттєво сприятиме дійсному подоланню славнозвісного розриву між теоретико-літературною й історико-літературною сферами, оскільки будь-які аналізи конкретного історико-літературного матеріалу отримуватимуть свою чинність і легітимність тільки у тому разі, якщо вони є результатом послідовного практичного проведення певної системи теоретичних засад і будуть внутрішньо узгоджені з ними³⁴⁴.

³⁴³ Ось, до речі, чому можна цілком вважати методологічно хибною думку Г. Д. Гагчева про марність суперечки стосовно того, що є мистецтво — художнє мислення, пізнання, відображення чи діяльність? [Див.: 134, 6–7].

³⁴⁴ Матеріал цього підпункту з різним ступенем повноти представлений в моїх роботах: [228, 227, 245, 250, 229].

1.2. ПРОБЛЕМА ВНУТРІШНЬОГО СТАНУ ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ГАЛУЗІ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Теорія літератури як одна з традиційних галузей в структурі науки про літературу, яка в таких же традиційних (за своєю усталеністю і звичністю) класифікаціях літературознавчих дисциплін мала статус провідної, тепер переживає далеко не кращі свої часи в тому сенсі, що її стан чим раз далі робиться все більше примарним. І йдеться не просто про наявність певної кризової ситуації всередині цієї галузі (кризи у будь-якому розвитку неминучі), прояви якої вбачають у низькому методологічному рівні маси теперішніх теоретико-літературних робіт (їх „сповзання” із суто теоретичних позицій [див.: 412, 4]), у загальному емпіризмі панівних ще з минулих часів типів літературознавчих робіт (публікаційних, біографічних, поетологічних), у малочисельності чи навіть спорадичності студій узагальнюючого, концептуального характеру [див.: 384, 249–250]³⁴⁵. Йдеться про незрівнянно серйознішу ситуацію, наявність якої так

³⁴⁵ До речі, цей же автор через два роки після публікації вказаної роботи знову просигналізує про низький теоретичний рівень російських літературознавчих, зокрема історико-літературних студій, зазначаючи, що в історико-літературних роботах «загальна оптика, кут зору, під яким розглядається література, залишився тим самим: ...ігнорування відмінностей у сприйнятті і орієнтація на єдино „правильне” тлумачення літературного твору. ...В теоретико-методологічному плані робота більшої частини вітчизняних літературознавців характеризується *відмовою від теорії*... Дискусій, особливо з питань теорії, нема...» [383, 299; курсив мій. — І. К.]. Є, здається, усі підстави визнати актуальним анекдот, наведений Д. Каллером: „Ви терорист? Ну, слава богу. А мені почулося, що Мег сказала, що ви — теоретик” [217, 22].

У зв'язку з цим на думку спадають не тільки ті сучасні дослідники, які намагались у недавньому минулому чи намагаються тепер актуалізувати теоретичні проблеми історії літератури [див., наприклад: 290, 24–25; 157, 14–22], але й яскраві і неординарні постаті більш віддалених часів. Зокрема, я маю на увазі колишнього співробітника відділу класичної російської літератури Інституту світової літератури РАН, учня В. Ф. Переверзева У. Р. Фохта (1902–1979; до речі, 1923 року він закінчив Ніжинський інститут народної освіти). „Теоретик божою милістю, — пише Б. Ф. Єгоров, — він, займаючись в історичному плані, головним чином, Пушкіним і Лермонтовим, понад усе цікавився теоретичними висновками з історико-літературних студій, тому основні теми його книг і статей — методи письменників ХІХ століття (романтизм і реалізм), типологія різновидностей методів, внутрішні закони літератури, методологія сучасних літературознавців” [191, 391; там же вказані найбільш показові студії вченого].

достатньо однозначно і чітко продекларована в новітніх літературознавчих виданнях як „смерть теорії літератури”.

Перш ніж аналізувати конкретні аргументи на користь „смерті сучасної теорії літератури як самостійної дисципліни”, звернемо увагу на те, що за своїм загальним спрямуванням така заява не є чимось суто оригінальним чи таким, що ставить теорію літератури в якесь особливе у своїй самотності положення. Справа в тому, що сьогодні мотив смерті (занепаду, кінця, загибелі, поразки тощо) чого б то не було є звичайним, активно експлуатованим наскрізним загальним місцем. Причому кінець пророкується або констатується ледь чи не всьому: й історії, і філософії, і культурі, і літературі, і особистості, і слову — усього й не перелічити³⁴⁶. З огляду на це констатація „смерті сучасної теорії літератури” — це окремий прояв певної загальної тенденції, без усвідомлення сутності якої неможливо розібратися і зі станом справ у літературознавчих галузях і дисциплінах.

Вказана тенденція виникла не сьогодні, її тривале розгортання (і часто паралельно з іншими тенденціями) свідчить про те, що вона представляє (маніфестує) собою таке глобальне явище, яке не можна звести до меж моди чи чогось суто поверхового. Я маю на увазі наявну сьогодні в європейському світі *соціокультурну ситуацію*, яку умовно можна назвати *Постмодерном* і правомірно інтерпретувати як новий етап історичного та культурного розвитку, як формування і складне по своїй неминучій конфліктності розгортання певного глобального стану цивілізації, коли повинен відбутися „радикальний цивілізаційний поворот, який передбачає орієнтацію на ідеал глобальної цивілізації як єдиного планетарного соціоприродного комплексу, що оформляється на основі етнокультурного різноманіття й організаційного поліцентризму” [336, 5; див. також: 268, 223–229; 102, 3; 318, 94; 201, 3–4, 24–31; 429, 59–60]³⁴⁷. У цьому

³⁴⁶ Для прикладу можна назвати хоча б збірник „Після філософії: кінець чи трансформація?” [366] чи 26 число львівського культурологічного часопису „І” за 2002 рік, який повністю присвячений темі так званого „топосу поразки” і в якому, зокрема, можна прочитати такі статті з характерними назвами: [див.: 89а; 198; 319; 407].

³⁴⁷ Правда, в деяких з указаних робіт, що інколи видно вже з їх назв, поняття постмодерну і постмодернізму вживаються як синоніми. В такому разі їх автори послуговуються констатаціями на кшталт наступної: «...поняття „постмодернізм” — гетерогенне, лексично нестабільне, тому його можна розглядати як сумісне буття

відношенні можна цілком погодитися з Ж.-Ф. Ліотаром, який стверджував: „Стан постмодерну немає нічого спільного як з розчаруванням, так і з сліпою позитивністю встановлення кордонів... Постсучасне знання... відточує нашу чуттєвість до відмінностей і підсилює нашу здатність терпіти взаємоневідповідність” [278, 12].

Відразу зазначу на необхідності розрізнення Постмодерну і постмодернізму, продуктивність якого сьогодні вже починає усвідомлюватися певним числом дослідників. Як на мене, слід погодитися з пропозицією вживати поняття постмодернізму на позначення певної течії, стилю, напрямку (скажімо, у літературному розвитку сьогодення), типу ідеології, філософствування, позиції світоглядного ставлення до наявного історико-культурного досвіду, різновиду поетики, певних різновидів конструкцій текстів, способів літературного письма, типу критики тощо³⁴⁸, яке протиставляє себе усьому іншому, звичному, авторитетному для того, щоб вивільнити простір для власного існування і розгортання, реалізувати претензію на абсолютну новітність (= достеменність). При цьому постмодернізм, знаходячись зокрема на теренах України та й Росії в невластивих для себе умовах³⁴⁹, встиг вже породити свої власні стереотипи,

„тенденцій-суперників”, що постійно змінюється і тяжіє до мультикультуралізму» [див.: 429, 60].

³⁴⁸ Див. таке розуміння постмодернізму: [415, 12; 158, 30; 344, 26].

³⁴⁹ Як Україна, так і Росія належать до країн, які ще, за великим рахунком, не вступили в добу Постмодерну, по-справжньому не досягнули на тлі дієво-історичного досвіду своєї культурної національної свідомості, глибинну постмодерну буттєву проблематику. У вигляді інертного впливу відлуння локального постмодернізму, яке з великим запізненням докотилося до нас із Заходу (тому С. Грабовський і заговорив словами булгаковського Воланада про „осетрину второй свежести”), Постмодерн ніби тільки пролунав у пострадянському світі, який «(теоретично — Другий світ у процесі переходу від Модерну до Постмодерну) насправді значною мірою є премодерним. ...Відтак ...і стрибок-ривок (чи еволюційний перехід) до нової культури, нового суспільства, нової людини... для постсовєтської частини Другого світу видається вкрай проблематичним. Принаймні, допоки не будуть вповні вирішені ті проблеми, які є типологічними для „реального”, „системного” (за умовності цих термінів) Модерну» [158, 23–24]. Щось подібне спостерігаємо і в Росії, стосовно якої І. С. Скоропанова пише: „Доводиться констатувати, що російське суспільство до постмодернізму і відбитих ним віянь залишилося байдужим і радше їх відторгає. Російські постмодерністи можуть сказати про себе, як колись Мандельштам, що приносять суспільству дари, яких воно сьогодні не потребує, значення яких не усвідомлює” [599, 526]. Причина цього та, що „нічого не змінилося у тому колективному несвідомому, яке і вершить історію” [82].

кліше, форми мовленнєвої поведінки, навіть обмеження і заборони³⁵⁰ щодо звертання до певних різновидів мисленнєвих систем (парадигм) і надати усьому цьому, всупереч своїм же вихідним настановам на необмеженість й антитоталітарність, статус обов'язковості³⁵¹. Роблячи виклик усьому попередньому, покладаючись тільки на силу заперечення і панічно боячись будь-якого ствердження, так протратований постмодернізм свідомо чи несвідомо саме заперечення перетворює у ствердження, декларований демонтаж цінностей — у цінність. А боротьба зі всім застиглим і тоталітарним, яка в результаті породжує нові застиглості й тоталітарності, — це відомий історичний випадок, який, як мінімум, уже розігрувався у долі європейського романтизму в першій половині XIX століття. Тому є підстави стверджувати, що так зінтерпретований постмодернізм — це явище локального часового виміру³⁵², яке, мабуть, вже досить суттєво себе автоматизувало

³⁵⁰ Про введення у постмодернізмі нових табу — див.: [158, 19–20; 299, 280]. Більше того, в спеціальних роботах про постмодерністичну літературу міститься висновок про те, що літературний постмодернізм вже посідає місце узвичаєного явища, що до нього вже звикли, а значить, ніша претензійної новітності чи новизни знову виявляється незайнятою і виникає потреба у чомусь іншому, хоча, правда, це інакше може бути зовсім не новим і не рівноцінним самому літературному постмодернізму, незважаючи на всі його крайнощі. „Постмодернізм у російській літературі, — читаємо у новітньому академічному дослідженні, — встиг втратити ефект новизни, але для багатьох він, як і раніше, залишається досить дивним незнайомцем” [599, 5].

³⁵¹ „...Тепер у нас в моді постмодернізм, — зазначав у середині 1990-х років новітній російський письменник Є. Радов. — ...Якщо ти постмодерніст, ти повинен створювати певний текст, ти повинен грати культурою...” [376, 165; курсив мій. — І. К.]. Тому не випадково у сучасних дискусіях про постмодерністичну літературу можна знайти і певну настороженість щодо цього явища, яка, треба визнати, не є безпідставною чи упередженою. Так, М. В. Теплінський пише: „Особисто я ставлюся до літератури постмодернізму з великою пересторогою, вважаю, що увага до цього явища... взагалі дещо перебільшена... у світовому літературному процесі постмодернізм є лише однією з альтернативних естетик — і не більше. У принципі постмодернізм має таке ж право на існування, як будь-який інший плин у культурному просторі. Лежить лише насильницьке впровадження і постмодерністських теорій, і відповідних текстів у сферу шкільної літературної освіти. ...Мені пригадується, що навіть соціалістичний реалізм у свій час не пропагувався з таким запалом” [376, 3–4].

³⁵² Так, Х. Фостер розбиває історію західного постмодернізму на два періоди: 1) середина 1960-х — аж до 1990-х років та 2) з початку 1990-х років [див.: 539, 10–11 й ін.; див. про це: 391, 25–26]. В свою чергу, сучасна білоруська дослідниця російської постмодерністської літератури, автор чи не єдиного підручника для вищої школи з даного періоду в історії російської літератури XX ст. І. С. Скоропанова

і стереотипізувало, не знявши при цьому ту проблематику існування літератури як мистецтва, якою було викликане до життя³⁵³.

У такому розумінні теперішній постмодернізм у літературі є однією зі складових наявної сьогодні у своєму незавершеному розгортанні глобальної соціокультурної ситуації *Постмодерну*, яка ніяк постмодернізмом не вичерпується і до нього не зводиться. Можна погодитися з позицією, згідно з якою постмодернізм починає добу Постмодерну і є її першим періодом [див.: 187, 207–208]³⁵⁴.

пише про тридцятилітню історію російського літературного постмодернізму — кінець 60-х — кінець 90-х років XX ст. [див. 415, 5, 7].

³⁵³ Підстави для такого висновку дають хоча б такі висловлювання тих, кого так чи інакше відносять саме до постмодерністів у пострадянській літературі кінця XX — початку XXI століття. Так, один з організаторів і авторів альманаху „Метрополь” і основоположників новітньої російської альтернативної культури, прозаїк, есеїст, романіст В. Єрофеев пише: „Та література, яку створюють тепер молоді хлопці тут і на Заході, буде знищена технікою, у неї бракує енергії. ...Література зараз знаходиться у словесному болоті” [376, 109]. У свою чергу, М. Берг, один з провідних представників новітньої російської альтернативної культури в Санкт-Петербурзі, публіцист, есеїст, романіст, засновник журналу „Вестник новой литературы”, теж вважає, що молоді петербурзькі письменники не відповідають у повному обсязі тим запитам і тим претензіям, які висуває сьогодні час до літератури, і загалом робить такий узагальнюючий висновок: „...ми взагалі знаходимося на переломі, і ми знаходимося у тому стані, коли одна хвиля досягла свого піку й валиться <йдеється про російський андеграунд чи концептуалізм>. Ми знаходимося у стані хвилі, яка опускається. Цей стан найневдаліший момент для прогнозів” [376, 51]. Загальну схематизацію (= стереотипізацію, клішованість) й передбачуваність концептуалістичного мистецтва, які повністю виключають з тексту проблеми відчуття буття чи нову соціалізацію індивідуума, відзначає й професор університету ім. МакГілла у Монреалі, спеціаліст у сфері сучасної російської літератури С. Ролл [див.: 376, 52]. В іншому ракурсі, але, за великим рахунком, про аналогічне в українській літературі пише представник академічних літературознавчих кіл Г. М. Сивокін: «...на сьогодні складається враження, що пошук у нашому письменстві суголосся з „духом часу”... обертається гонитвою за іміджем постмодерну <тут у значенні постмодернізму>...» [412, 6]. У більш узагальнюючому філософсько-культурологічному векторі думки, щось подібне можна знайти і в антиакадеміста, українського пост-, якщо не *постпостмодерніста*, В. Єшкілева, в недавній статті якого читаємо: глобальна декомпозиція культури, „її літеплисть (як і *мережева* тканина всіх нових феноменів суспільного буття) не потребує стрижня... Генерація нового культурландшафту не потребує нічого, крім стандартних елементів поміркованого рельєфу... Усі ігри виблекли і стали минулим. ...Стихія вередливих дистанцій історії, стихія нерегулярної пам’яті знову актуалізувалася для літературних *операторів від’ємності*. Хоча метапоезія... не спроможна заступити місце упорядкованості, але може її зруйнувати” [198, 47, 48].

³⁵⁴ Правда, М. Епштейн вживає термін „епоха постмодерності”.

Відповідно доречним є і диференціація понять „постмодерна культура” та „постмодерністська культура”. „Постмодерна культура, — пише І. С. Скоропанова, — це культура, яка створюється за доби постмодерну і яка включає в себе як постмодерністську й допостмодерністську, так і масову культуру (що у значній своїй частині є неповноцінним, кічевим двійником постмодерністської). Постмодерністська культура — це культура, яка прийшла на зміну модерністській і здійснює радикальну переоцінку цінностей на основі філософського скептицизму, релятивізму, плюралізму в їх новому, постсучасному розумінні” [415, 12].

Правда, я не переконаний у тому, що місце теперішнього літературного постмодернізму за критерієм значущості впливу і функціональної повноти можна ототожнювати, наприклад, з місцем гуманістичної літератури у соціокультурній ситуації європейського Відродження, тому що для ролі стрижневої тенденції, яку відігравав гуманізм (а значить, і гуманістична література) у структурі своєї історико-культурної доби, у теперішнього літературного постмодернізму занадто багато невизначеності і байдужості стосовно самоусвідомлення навіть себе самого. Він занадто грається безапеляційністю стосовно культурної спадщини і тотальним запереченням усього літературного минулого, занадто багато значення надає демонстрації власної епатажності, щоб на нього можна було спертися. Він занадто хоче бути нічим у какофонії своїх репрезентацій, а стрижень все ж мусить бути чимось.

Принципово іншим за рівнем і значущістю явищем, яке належить до іншої системи координат та іншого щабля історико-культурної динаміки, є *Постмодерн*. Якщо постмодернізм врешті-решт перейшов до розряду моди (краще свідчення цьому виникнення масових постмодерністичних текстів за принципом „так тепер носять”), то Постмодерн належить до того, що найадекватніше можна співвіднести з Долею, якої вже не можна уникнути, а можна тільки прийняти і пережити. А якщо це так, то тут вже не до іграшок та забав.

Витоки ситуації Постмодерну, як і подальшої культивування моти-ву смерті, сягають, щонайменше, досвіду критики засад західноєвропейської культури, яку Фрідріх Ніцше розпочав у своїй роботі 1878 року „Людське, занадто людське”, і його ж гасла „Переоцінка всіх цінностей!”, яким німецький філософ закінчив свого „Антихрис-

тиянина” (1888). Будучи пов’язаний з Ф. Ніцше через ідеї „філософії життя”, О. Шпенглер у своїй основній праці „Занепад Європи” (1918 – 1922) говорить про виродження західної культури, починаючи з XIX століття.

Та мусимо пам’ятати й те, що чи не відразу в філософії прозвучала й інша позиція, де продуктивність натхненного масування мотиву занепаду було поставлено під сумнів. Цю точку зору озвучив у своїй праці „Бунт мас” (1929–1930) Х. Ортега-і-Гасет, який займав перехідну позицію між „філософією життя” ніцшеанського гатунку та екзистенціалізмом XX століття і уявлення якого про буття, на думку В. Табачковського [431, 12], багато в чім тяжіють до культурного явища сьогодення — постмодернізму. Цей іспанський філософ зокрема писав: „Стільки вже говорилося про занепад Європи, що багато людей врешті-решт прийняли це за факт. Не тому, що вони поважно вірять у це, а радше тому, що вони звикли вважати це за істину, хоч, щиро кажучи, не пригадую собі, щоб вони в певний момент дійсно переконалися в цьому” [353, 97].

Крім того, не зайве згадати й те, що ніцшеанська „переоцінка цінностей” була викликана гуманістичним (у дусі Ренесансу) цілепокладанням — вирощуванням такого типу людини, в основі якого доблесть, тобто здатність до росту, накопичення сил, до впертого існування, подолання перешкод, і спонукалася прагненням повернути людині:

— „незалежний погляд на реальність, терпимість, обережність і серйозність у найменшому, *чесність і порядність* пізнання”;

— істину як бажання „бачити те, що бачиш, і таким, яким бачиш”;

— здоровий скепсис, безумовну свободу у стосунку до самої себе, здатність долати власну упередженість (= незмінність переконання);

— свободу і незалежність, за яких людина покладає себе як мету, покладає собі цілі „так, щоб спиратися на саму себе”;

— дисципліну духу і самовизначеність, без яких „не відкрити і ...найменшої істини”;

— почуття „шанобливості та дистанції, яка розділяє людей” (тобто оберігає їх особистість від зазіхань ззовні й одночасно унеможливорює „інстинктивне неприйняття будь-якої *іншої* практики,

будь-якого *іншого* підходу до цінності та користі”) в якості „найосновнішої *передумови* піднесення, зростання культури”.

Усе це і повинно, за Ніцше, уможливити „науку, культуру, піднесення, шляхетність людини”, справжню осмисленість її земного буття і земного щастя [див.: 349, 19, 20, 88, 80, 78, 18, 77, 71, 63, 62].

Так само і стосовно О. Шпенглера варто зважити на те, що мотив „занепаду Європи” у його тлумаченні не був беззастережно песимістичним. „Поети, як і критики, — писав канадський літературознавець і теоретик Н. Фрай у своїй книзі „Анатомія критики: чотири есе” (1957), — є більше послідовниками Шпенглера у тому сенсі, що у Шпенглера цивілізоване життя часто асимілюється органічним циклом росту, дозрівання, занепаду, смерті і потім відновою життя в іншій індивідуальній формі” [цит. за: 416, 167–168].

Отже, вже на самому початку Постмодерн спонукався не прагненням до смерті чи неминучої загибелі, тим паче їх естетизації, а прагненням до подальшого розгортання життя і спрямовувався на пошук адекватних його динаміці культурних форм, в яких би відбулося певне *повернення втраченого, відродження занедбаного*, новий прихід до *справжності (істини), щирості, достеменності існування людини у цьому світі*. Саме в цьому полягала суть ніцшеанського гасла «Переоцінка всіх цінностей!». „Як тільки, — писав М. Гайдеггер, — попередні вищі цінності пропали, то нове покладання цінностей неминуче постає стосовно них „переоцінкою всіх цінностей”» [461, 180].

Крім того, у порівнянні з так званими *епохами повноти*, до яких належить і доба Модерну, зміст ситуації Постмодерну — у її межовості. Через це *Пост-* (від лат. post „після”) має рацію лише стосовно завершення попередньої доби (= епістемі і парадигм дискурсів³⁵⁵) Модерну, але одночасно включає в себе і нове *Пре-* стосовно тієї майбутньої епохальної повноти (= нової епістемі, яка зреалізується в породжених нею нових парадигмах дискурсів), до виникнення якої *Постмодерн* приречений привести в майбутньому. У цьому і

³⁵⁵ Терміни *епістема, парадигма, дискурс* я вживаю в якості чинників такого системного ряду структурної приналежності: художній текст $\Rightarrow$ художній дискурс як сукупність / система текстів $\Rightarrow$ культурна парадигма як сукупність / система дискурсів $\Rightarrow$ епістема як сукупність / система парадигм. Кожна ланка цієї послідовності розташовується не лінійно, а в формі концентричних кіл із зростаючим радіусом від першого до останнього. Тобто тут передбачаються як відношення еквівалентності, так і можливість редукції.

полягає принципова продуктивність доби Постмодерну і її буттєвий потенціал. Епоха Постмодерну, як і будь-яка доба, „має свою життєву висоту”, базується на переконанні, що вона „перевершує всі інші минулі часи”. Звідси навіть нехтування всім минулим, невизнання класичних і вірцевих епох, загалом невизнання їх примусової авторитетності є нічим іншим, як способом висловлення прагнення „дивитися на себе, як на нове життя, що його не можна звести до нижчих, старовинних форм” [353, 37]³⁵⁶.

Постмодерн як ситуація — це маніфестація пошуку того культурного Шляху і Мови, на яких уможливорюється винайдення кореляції й узгодженості між інтенційністю людини і прагматикою її вчинків у емпіричному світі. А оскільки прірва між утилітарним і естетичним, між практичною діяльністю і вчинками людини (світові війни, масові геноциди усіх гатунків, техногенна небезпека, знищення науково-виробничою діяльністю природного середовища і т. і.) і базовими орієнтирами людської інтенційної діяльності (= наскрізні загальнокультурні цінності й орієнтири) все далі зростає, то прямо пропорційно до цього зростає і актуальність та потенціал Постмодерну, кульмінація якого як живої сучасної дієво-історичної соціокультурної ситуації, яку тепер активно переживає людська цивілізація, здається, ще попереду. Так чи інакше, але до згасання тут ще далеко — глобальний конфлікт загострюється і залишається не розв’язаним.

Ось чому стан і перспективи будь-яких культурних діяльностей людини (чи то наука, чи то мистецтво) на теперішньому етапі їх здійснення, включаючи й літературознавчу, і ще вужче — теоретико-літературну, мусимо оцінювати, виходячи з загальних умов актуальної нині двоїстої чи двошарової соціокультурної ситуації,

³⁵⁶ Якби наш час, пояснює іспанський філософ, „чувся занепалим, він мав би інші епохи, вищі від себе, а це було б те саме, що поважати, подивляти й шанувати їх формотворчі принципи. Наш час мав би чіткі й непохитні ідеали, хоч був би неспроможний здійснити їх. Але правда цілком протилежна: ми живемо в час, що чує в собі неймовірну здатність творити, але не знає, що творити. Він панує над усіма речами, але не є паном самого себе. Він чується розгубленим у власному багатстві” [353, 37–38]. Незважаючи на те, що це сказано ще у 1929 році, його актуальність навряд чи втратила свою вагу і сьогодні, хіба, може, дещо затушувалася тією інерцією, яка викликана узвичаєнням постмодерністичних претензій і практик. Але провідний вектор доби Постмодерну, в такий спосіб описаний Ортегою-і-Гасетом, залишився, на мою думку, незмінним.

тобто ситуації Постмодерну з врахуванням при цьому того, що не вирішеними в українському соціокультурному просторі залишаються і проблеми суто Модерної доби. Без цього неможливо ні вирішити, ні правильно поставити як злободенні питання новітнього світового літературного процесу³⁵⁷, так і загально-наскрізні (традиційні³⁵⁸) і спеціальні питання літературознавчої науки, до яких належать зокрема і проблеми жанрології. Постмодерн неминуче

³⁵⁷ «Наприклад: мовно-стилістична тактика і стратегія сучасного художнього висловлювання — що то є? Глобалізація культури як неясна ще, але реальна тенденція новітнього поступу культури й літератури в тому числі — що то тягне за собою? Маргінесне положення літератур з колоніальним минулим і можливостями вільного розвитку в умовах незалежності — що від цього слід очікувати? Перерв-ність і неперервність літературного процесу, зокрема в умовах т. зв. зламів епох або хоча б століть — як те можна трактувати? Роль міжнародних (міжконтинентальних?) контактів і впливів у царині літератури... ..криза канонів та поцінувань, характер сучасного поступу літератури, особливості функціонування та роль реценцій словесного мистецтва, оточення його різними... ЗМІ..., глобалізація як фактор нового розвитку літератури, саме поняття розвитку (чи прогресу) й аксіологічне педалювання терміна „розвинена — малорозвинена — нерозвинена” література хоча б у зв’язку з постколоніалізмом та ін.» [412, 6, 7, 8].

³⁵⁸ Наприклад, М. Наєнко пише про те, що „треба все-таки пам’ятати, що сакральність (тобто — священність) — риса художньої творчості загалом” [344, 22]. Але виникає питання: де межа такої сакральності? якого типу творів (в позааксіологічному, в прагматичному аспекті) стосується ця теза? як вона співвідноситься зі всім розмаїтим досвідом естетичних пошуків минулих епох — чи маємо в ній знову відкидання одного і утвердження іншого шляхом простого вибору? Свої питання викликає і проголошена С. Павличко вимога до феміністичної критики відтворювати об’єктивну картину, об’єктивний сенс літературного твору. Про яку об’єктивність тут йдеться? В якому значенні і якою мірою (в яких знов ж такі межах) ця позитивістська категорія може бути застосована до аналізу літературної творчості? Якщо ж знову йтиметься про механічний перенос категорії „об’єктивність” в сферу літературознавства і літературної критики, то отримаємо ще одне підтвердження тому висновку, що „українське літературознавство... залишається нині в принципі позитивістським...” [344, 25]. „Завдання... науковця (ще раз нагадаємо), — підкреслює М. Наєнко, — не суб’єктивно гудити чи підносити якесь явище, а всього лиш дати йому безстороннє історичне й теоретичне пояснення” [344, 27]. А що є ця „безсторонність”? Якщо це та сама об’єктивність, якої вимагала С. Павличко, то чи не означає це — вперед назад. Як ця бажана „безсторонність” тлумачиться хоча б в контексті ініційованої М. М. Бахтінім і переосмисленої Л. М. Баткінім проблеми „хронотопу” суб’єкта гуманітарного пізнання (опозиція *знаходження* / *позазнаходження*, в оригінальному російському формулюванні *находимости* / *вненаходимости*), і як вона враховує досвід філософської герменевтики другої половини ХХ ст., яка спеціально і ґрунтовно займалася ще, по суті, кантівськими питаннями про те, як взагалі можна щось розуміти і тлумачити, а також тим, що є істина в гуманітарній сфері (адже „безсторонність”, я так гадаю, передбачає за свою мету отримання істинності).

переносить свої риси і на галузь теорії літератури — ту галузь, „смерть” якої, поряд з іншими, вже встигли проголосити у друкованому слові.

Таке „свідцтво про смерть” сучасній теорії літератури чітко і прямо виписав Галін Тіханов, у якого читаємо: „Зараз, на зорі XXI століття, нам легше усвідомити і прийняти той факт, що теорія літератури як самостійна наукова дисципліна припинила своє існування. Обертаючись назад, ми можемо вирахувати термін і дати їй життя: це трохи більше семи десятків років, від зародження в кінці 10-х років XX століття <російська формальна школа> до згасання на початку 90-х років. ...початок 90-х — це остання стадія затьняжної агонії теорії літератури як самостійної сфери гуманітарних наук: відмова від теорії літератури заради семіотичних проєктів, що розуміються як різновид теорії культури (Лотман), чи у зв'язку з відходом у філософську антропологію (Ізер) свідчив про нездоров'я теорії літератури та її нездатність обходитися власними силами. ...Сьогодні ми, мабуть, пішли від теорії літератури, залишивши її позаду як специфічний невроз, який був притаманний світові інтровертованій зосередженості на літературному тексті і привілейованому відношенні до нього” [437, 75, 76, 86].

Головною „причиною смерті” далі вказується зміна статусу самої літератури і її відношень з „споживачем” в умовах залежності суспільства від потоку інформації та візуальних форм комунікації. Більш конкретно йдеться про те, що людина сьогодні репрезентована виключно споживацьким типом особистості, яка потребує від мистецтва тільки побутової розваги і лише шукає того, що легше, не вимагає зусиль, що комфортніше. В постіндустріальному суспільстві відбулося повне отоварення літературної продукції і твори мистецтва урівноважилися у правах і цінності з масовою мистецькою продукцією, вступивши з нею в конкурентну боротьбу на зразок будь-якої конкурентної боротьби за покупця між будь-якими товарами. В результаті йдеться про „смерть книги” через тотальну комп'ютеризацію, „смерть літератури”, бо „літературний твір мистецтва” вже не користується особливим статусом серед інших численних текстів, а тому і все те, що було пов'язане з твором, в тому числі і теорія літературного твору, оголошується таким, що відійшло в минуле, застаріло, втратило

свою актуальність для теперішнього, залишивши за собою хіба що ностальгічний інтерес [див.: 437, 76, 86].

Усе це пов'язує тезу про смерть теорії літератури з тезою про смерть самої художньої літератури як такої, як чогось самостійного, самодостатнього, такого, що має особливий статус і тому вимагає до себе окремої уваги і специфічного ставлення. І тут є своя логіка: якщо померла чи вмирає художня література, то навіщо ж нам теорія небіжчика? Тому спростування першої тези неможливе без спростування другої. А зробити це найкраще, прийнявши до уваги той простий у своїй незаперечності факт, що «попри всі чи не щорічні заяви про „кінець” і „катастрофу” мистецтва, що вони з'являються чи не за часів Давнього Єгипту, саме мистецтво своїми витівками дає ґрунт як для цих заяв, так і для прямо протилежних висновків» [158, 15]. А раз так, то така грайлива життєва поведінка самого мистецтва, включаючи і художню літературу, висуває в якості найадекватнішої щодо наук про мистецтва і їх сучасний стан позицію „інтелектуальної іронії”, з точки зору якої свого часу підходив до справ у філософії „герменевтично орієнтований постфілософ” Г. Блуменберг [див.: 89, 374–402]³⁵⁹. Принаймні за такої умови є надія не впасти в крайнощі і демагогію і втриматися у судженнях необхідного рівня теоретичної компетентності.

Якщо звернутися до конкретних висловів теперішніх критиків і письменників, що обстоюють ідею смерті літератури чи смерті конкретної національної літератури, то впадає в вічі факт того, що в цих судженнях йдеться принаймні про два предмети, принципово відмінні між собою.

Перша група тверджень стосується інтерпретації суті самої літератури. Так, новітній російський графік, прозаїк, романіст, драматург Володимир Сорокін пише: „Література загалом — це мертвий світ, як якесь кліше. Будь-яке текстуальне висловлювання чи будь-яке ліричне письмо первісно мертве і фальшиве. ...Література — це майстерність декоративних життєвих імітацій” [376, 117–118]. Тут конкретно мається на увазі виведення за рамки письма психологічних мотивів і чуттєвого начала людського світу, і цим дане твердження російського митця суголосне тому, що ми можемо

³⁵⁹ Звернення до досвіду Ганса Блуменберга доречне і тому, що цьому філософові притаманне „вельми стримане переосмислення попередників, виконане із відповідальністю перед сучасниками” [див. про це: 158, 15].

прочитати і в новітніх українських митців, зокрема у В. Єшкілева, який пише: „...пройшовши школу ситуації постмодернізму, ми вже твердо усвідомили: центри всіх чуттєво-предметних феноменів знаходяться ...на узбіччі буттєвого карнавалу”, тобто саме там, де, на думку івано-франківського філософа і письменника, література сьогодні має реальний шанс померти [див.: 198, 49]. Подібний вектор думки не є дуже новим хоча б тому, що сам мотив *літератури як смерті* вже розроблявся майже сто років тому, скажімо, російськими імажиністами, а саме А. Марієнгофом, який у своїй роботі 1920 року „Буян-Остров. Имажинизм” якраз і розвив думку про те, що „мистецтво несе смерть” [див.: 320, 40]³⁶⁰.

Зате друга група тверджень має безпосереднє відношення до суті розглядуваної мною проблеми. Предметом думки тут постає власне доля літератури у сучасній соціокультурній ситуації — у тій самій, в умовах якої проголошено і „смерть теорії літератури”. Найбільш радикально висловився з цього приводу новітній російський письменник, представник російської альтернативної культури І. Яркевич: „...я думаю, що сьогодні настає велика перерва в культурі... У подальшому буде перерва, літератури не буде, доброї літератури не буде, взагалі, напевно, ніякої не буде, так само як і культури, бо на рейки нової культурної свідомості” повинна перейти „більш-менш велика група, повинно з’явитися нове покоління, виховане вже на новій культурній свідомості” [376, 186]. Але й у І. Яркевича, і в інших представників російської альтернативної культури (скажімо, у М. Берга), на справедливую думку С. Ролл, розмови про „смерть літератури” є не чим іншим, як позначенням кризової ситуації в літературному розвитку сьогодення, яка пов’язана, крім усього іншого, з фундаментальним переосмисленням функцій літератури в суспільстві загалом [див.: 376, 45, 171, 174–175 й ін.]³⁶¹, тобто з традиційним

³⁶⁰ Теоретичний та історико-літературний контекстний матеріал позиції А. Марієнгофа див. у моїй статті: [229, 17–18].

³⁶¹ У подібному векторі тему „апокаліпсису культури” критично проінтерпретувала в категоріях фемінізму А. Жардін. Ті теоретики, відзначала вона, котрі з сумом констатують стан загального занепаду моралі, і, як наслідок цього, майбутнього апокаліпсису в культурі, забувають, що розвінчання старих цінностей є не що інше, як відмирання універсальної моралі, сформованої чоловічим „его” гетеросексуальної орієнтації [див.: 549]. Правда, загальна продуктивність феміністичної альтернативи, на яку розраховувала А. Жардін, у сфері літератури, мабуть, досить неочевидна, що визнають навіть ті, хто покладав на „жіночу літературу” свої надії. Серед

теоретико-літературним питанням, яке на порожньому місці, без урахування усього попереднього — і перш за все теоретико-літературного і художньо-естетичного — досвіду належним чином вирішити неможливо³⁶².

Разом з тим усі сучасні розмови про „смерть літератури” є, на мою думку, нічим іншим, як новою актуалізацією давньої теми виправдання мистецтва. Як показав Г.-Г. Гадамер у своїй роботі „Платон і поети” (1934), ще сократика через висунення нового філософського усвідомлення і трактування знання вперше в історії Заходу поставила мистецтво „перед вимогою своєї легітимації. Тут уперше з’ясувалося: зовсім не є чимось samozрозумілим, що передання традиційного змісту (в образотворчій чи словесно-художній формі), який у непевний спосіб сприймається і тлумачиться, має право на істину, на яку воно претендує” [114, 51].

До цієї ж давньої теми належить і відоме вчення Гегеля про „минулий характер мистецтва”³⁶³, в якому йшлося про те, що мистецтво більше не є чимось samozрозумілим, як було воно у грецькому світі, коли слугувало зображенню божественного. ...з закінченням доби античності мистецтво має видаватися таким, що потребує виправдання” [114, 54]³⁶⁴. Крім того, вказана гегелівська теза, на думку Г.-Г. Гадамера, засвідчувала те, що, вже починаючи з ХІХ століття, яке явило останню хвилю єдиної Модерної традиції, у мистецтві втрачається природна самоочевидна інтеграція між гро-

них — російський літературний критик новітньої альтернативної культури, есеїст, прозаїк О. Дарк, який відверто зізнається: „Раніше... я надавав великого значення і часто замислювався над роллю жіночої прози. ...Я вважав, що це буде якась нова фізіологія, онтологія і все, що завгодно. ...Але мої сподівання не виправдалися...” [див.: 376, 89, 90].

³⁶² Я не кажу реального чи емпіричного, бо якщо історичне буття словесності на різних її етапах брати у всій його позацензурованій сукупності (без свідомих історико-естетичних фільтрів, притаманних кожній історико-культурній добі), то виявиться, що вона завжди була поліфункціональною.

³⁶³ Конкретний аналіз концептуального змісту цієї гегелівської теорії та бібліографію з цього питання — див.: [114, 54–55, 80, 53 (2 покликання)]. До речі, вказане вчення Г. В. Ф. Гегеля „змушений був винести на обговорення” і М. Гайдеггер, для якого мистецтво і поетика були цікавими лише в тому плані, що „вони, проявляючись в пограничних ситуаціях Dasein, знаходять нові начала історії” [364, 184].

³⁶⁴ Тут варто згадати характеристику М. Гайдеггером сучасного мистецтва: „Головне залишається неясним, у чому воно <сучасне мистецтво> само бачить чи хоча б у чому шукає власну сутність” [83, 250].

мадою, суспільством, церквою і самовідчуттям митця, здійснена мистецтвом, коли воно перебувало у великому взаємозв'язку самовиправдання зі світом навколо себе і тому здатне було висвітлювати спільне для всіх розуміння, в тому числі і себе. „Вже в XIX сторіччі кожний митець усвідомлював, що самозрозумілості в стосунках між ним і людьми, серед яких він живе і для яких творить, більше не існує” [114, 53–54]. У XX ж столітті ці процеси значно посилюлися, зокрема у двох напрямках: по-перше, незрівнянно посилювся „стан відчуженості й шоку, в який новітня художня творчість ...вкинула нашу свідомість” [114, 55]; по-друге, XX сторіччя пододало історизм XIX сторіччя в тому сенсі, що все дотеперішнє мистецтво почало сприймати як щось віджиле [114, 54]. У цьому відношенні постмодерністичне глузування з мистецької традиції³⁶⁵, як і демонстративна відмова постмодерністів від будь-яких цінностей і визначеностей, від претензій на істину як таку є продовженням вказаної тенденції, а не якимось суперсучасним нововведенням чи відкриттям.

У свою чергу, знання наявного у повному розмаїтті минулого теоретико-естетичного досвіду важливе також з огляду на те, що реальність культури — це реальність штучного явища, протилежного за своєю суттю суто природним утворенням. Культура як паралельний природному, штучно витворений людьми світ, де люди завжди почувають себе більш безпечно і захищено (принаймні для цього вони його створюють), базується не на свавільному, незалежному від людини і суспільства несвідомому розгортанні, а саме на свідомому цілепокладанні і створенні того, що відповідає певній меті³⁶⁶. „Нас не виряджено в буття, як кулю з рушниці, що її траск-

³⁶⁵ Цей нігілізм може виявитися ще одним підтвердженням думки про те, що постмодернізм (у локальному значенні слова) „відданий... не так майбутньому, як зв'язкові теперішнього з минулим. Ця відсутність бачення майбутнього, чи (краще сказати) неготовність до ризику завести собі таке, призводить з необхідністю до згасання його антиелітарного імпульсу (пов'язаного з передсучасним і сучасним політичним мисленням) і завжди повертає його назад до способів виробництва і споживання, які базуються на антидемократичних... відносинах” [443а, 192].

³⁶⁶ Тут доречно згадати про роль сприйняття *саду* за доби європейського Бароко, коли великою популярністю користувалися твори з назвами „*Hortus*” („*Hortulus*”), „*Viridarium*” (лат.), „*Dzirdyn*” (італ.), „*Vrtic*”, „*Garlic*” (південнослов.), „*Ogród*”, „*Wirydarz*” (польське). Справа в тому, що у назві зі словом „сад”, яке уособлювало категорію мистецтва в його цілісності, міститься також «приховане протиставлення. В поняття саду входить перш за все його приналежність до сфери культури. Будучи

торія абсолютно визначена. ...Жити — це відчувати фатальний примус користуватися свободою, рішати, чим будемо в цьому світі”, тому що «цивілізацію ми не „знаходимо” навколо нас, вона не є самодостатня. Вона штучна і вимагає митця чи ремісника» [353, 40, 67].

Одну з очевидних рис нашого часу, як і усієї ще далеко незавершеної доби Постмодерну, в цьому відношенні складає найпротилежніша культурі як первісно штучному витвору людської цивілізації тенденція — тенденція просто плисти за течією, пускатися напризволяще, рішення нічого не вирішувати. Антикультурною ця тенденція є тому, що суперечить сутності людського світу як „репертуару наших життєвих можливостей”, як „нашій життєвій потенціальності”, що неминуче передбачає стосовно людини як культурної істоти активний, відповідальний і свідомий вибір [353, 35, 39, 40]. І якщо природа, спираючись на свої внутрішні закони і механізми ще якось може відновлюватися, нейтралізовувати негативні впливи і повертати собі після певних руйнівних катаклізмів необхідний їй баланс сил і розмаїття природних явищ і форм, то штучне походження культури не надає їй такої можливості: переривання культурної спадкоємності тут рівнозначне руйнації усієї культурної будови без шансу її відновлення³⁶⁷.

Інакше кажучи, якщо в природі можливі перерви, то культура перерв (культурного вакууму) не передбачає. Ось чому можна вважати теоретично і методологічно наївними сподівання на те, що

артефактом, матеріальною маніфестацією мистецтва, сад протистоїть природі як „проформі і хаосу”. З ним поєднується уявлення про ідеальний пейзаж. Сад — культурно освоєне й упорядковане середовище» [див.: 399, 173; 287, 43].

Так само чітке усвідомлення протилежності між природним і культурним знаходимо в поезії Й. Мандельштама. «Культурний універсум Мандельштама протистоїть природному, — зазначає з цього приводу сучасна російська дослідниця. — Космос в поезії Мандельштама приховує в собі деяку небезпеку для людини, викликає занепокоєння: серед астральних величин Людина в ліриці Мандельштама відчуває свою незахищеність, примарність („Так вот она, настоящая...”, „Я чувствую непобедимый страх...”). Культурний же універсум — людський, утверджує поета в думці про творчі сили людства (...*Сужа линейкою преемникам Петра, / Он учит: Красота — не прихоть полубога, А хищный глазомер простого столяра...*). Категорії прекрасного гармонії, духовності, самого буття в художньому світі Мандельштама незмінно пов’язані з творчістю рук і розуму» [602, 15].

³⁶⁷ „Культура і наука, — писав ще наприкінці 1960-х років Б. Ф. Єгоров, — можуть існувати лише за наявності пам’яті. Пам’яті про минуле, пам’яті про традиції, пам’яті про батьків і вчителів” [193, 282].

перерва в культурі і літературі (= пустота, зупинка, період відсутності будь-якої культури і літератури), яку пророкує І. Яркевич, може призвести до появи якоїсь „нової культурної свідомості”. Звідки тій „новій культурній свідомості” взятися? З нічого, принаймні, вона аж ніяк не народиться. Рівнозначно мусимо визнати неспроможними і безпідставними зазіхання певних „нових”, модних текстів взяти на себе функції належного і їх претензію замінити собою всі інші присутні й можливі у загальнокультурному масиві культурні тексти³⁶⁸.

Як тлом природи є сама природа, так і основою культури є сама культура³⁶⁹, а тому одні й ті ж самі терміни стосовно культури і стосовно природи мусять неминуче позначати різні поняття. Так, смерть у природі — це зникнення (загибель) з можливістю або відродження, або компенсації, коли функції зниклого бере на себе те, що залишилося. Провідним у природі залишається внутрішній механізм постійного відтворення, поставання (у звичайному, не термінологічному значенні цього слова), повторення.

Смерть же в культурі — це нездатність культурної форми виконувати культурні функції, це втрата потенції до подальшого розгортання, це стереотипізація, тавтологічне повторення, кліше, які вже не можуть забезпечити умови для культурного діалогу як продуктивної форми і способу реалізації живої дієво-історичної думки. Звідси смерть будь-якої культурної діяльності — це свідома відмова

³⁶⁸ Така сьогоденна потуга — це прояв тієї тотальної пересіченості, панування якої, на думку Х. Ортеги-і-Гасета, є чи не найхарактернішою рисою того великого періоду, подальше розгортання якого переживаємо і сьогодні. Саме ця пересіченість пануючого тепер типу людини визначає її прагнення „перебрати владу над світом, немов світ — це рай без слідів минулого, без традиційних і складних проблем” [353, 42].

³⁶⁹ „...Поняття природи, — пише Г. П. Щедровицький, — само задає особливий тип існування; ...це — така категорія, котра сама визначає типи існування” [500, 385]. Оскільки складові опозиції „природа-культура” рівноправні як члени однієї опозиційної пари, то можна стверджувати, що і поняття культури повинно бути такою категорією, котра сама визначає типи існування і не може зводитися до якогось „великого” конструкту, існування якого є існуванням у вигляді певної ідеальної конструкції. Так, «електромагнітне поле і теплова машина <які дійсно існують в природі> — це такі ж ідеальні конструкції, як і вічний двигун <якого в природі нема>, і у просторі наших ідей вони існують на рівних правах. Але простір існування наших ідей чи уявлень — це один простір, а простір „природи” — це простір принципово інший» [500, 384].

від культуротворення на тлі самої культури, а не суто утилітарної емпірики завжди обмеженого повсякденного „реального життя” чи, за словами Е. Фромма, існування в „модусі володіння/споживання”, тому що функція цього модусу сама по собі не культуротворча³⁷⁰.

Культурні діяльності, через які реалізується цивілізаційне культуротворення, зокрема мистецтво, література, наука, за всіх своїх зв’язків з емпіричним світом все ж належать до сфери фроммівського „модусу буття”, тобто є явищами буттєвого, а не емпіричного чи природного гатунку (= системи координат чи системи відліку). А в буттєвій сфері, як вважав М. К. Мамардашвілі, якщо вже щось відбулося, то назажди, воно вступило у вічність і вже нікуди подітися не може³⁷¹.

³⁷⁰ Існування (включаючи віру) за принципом володіння — це «володіння якоюсь відповіддю, яка не потребує жодних раціональних доказів. Відповідь ця складається із створених іншими людьми формулювань, які людина приймає в силу того, що вона цим „іншим” підкоряється... Це звільняє людину від важкої необхідності самостійно мислити й приймати рішення...» [456, 229]. Саме існування у „модусі володіння” — найсуттєвіша риса людини масового типу, під знаком бунту якої вже тривалий час розгортається життя сучасного європейського суспільства, а значить, і сама доба Постмодерну. Тому не випадково характеристики Е. Фромма існування у „модусі володіння” так збігаються з тим, що говорив свого часу про наявну сьогодні цивілізаційну ситуацію тотального панування пересічності (= бунт мас) Х. Ортега-і-Гасет [див.: 353, 15–20, 24, 39, 44–48, 55–59 й ін.].

³⁷¹ Філософія і мистецтво, на думку М. К. Мамардашвілі, — „це елемент творення людиною самої себе”. „За перебуванням і тривалістю людини в часі... історії... знаходиться робота, що постійно поновлюється, або зусилля з боку людини” по реалізації „бажання бути”. Тому філософські чи художні тексти, які створені людьми у різні історичні часи, глибинно споріднені між собою не за змістом уявлень, а за цим загальнолюдським „зусиллям”. Філософські чи художні (а, мабуть, і загалом культурні) тексти минулих часів „нам близькі і постають тією вічною сучасністю”, у якій виражається дивний парадокс життя: життя вічне, якщо відбулося (*рос. „жизнь пребыла”*) хоч один раз [див.: 308, 11, 10].

Ось чому абсолютизація конфлікту з традицією, жорстка альтернатива „або традиція-смерть, або антитрадиція-життя” є первісно методологічно і теоретично неспроможними, хоча б тому, що вже мали своїх „предків” у минулому історико-культурному просторі. Не секрет, що споконвіку існує і традиція ствердження, і традиція заперечення, поза якими, тобто не враховуючи досвід яких, нічого толком про сучасні їх прояви сказати неможливо. Заперечення традиції — це теж продовження певної традиції.

А в більш простому — індивідуально-досвідному — форматі є сенс погодитися з видатним представником сучасної американської культурної антропології, який дуже влучно помітив: „...бунтарство, на мій погляд, перехвалена чеснота: важливо не кидати погрози, що щось скажеш, а сказати. Крім того, є кращі

Тому проголошення смерті літератури, а разом з нею і кінця теорії літератури як науки, у новітніх умовах їх перебування чинниками суто емпіричного матеріального світу („модусу володіння”, куди належить індустрія розважальності, комп’ютеризація побуту і товарна конкуренція³⁷²) базується, як на мене, на методологічній недоречності (чи непорозумінні), яка полягає у сплутуванні явищ, які хоч і не ізольовані одне від одного, та все ж за своїм походженням належать до різних „систем відліку”, різних площин (світів) існування суцього. Це не означає, що стан художньої літератури і відповідно науки, для якої вона є предметом дослідження, нині безпроблемний і т. ін. Це лише означає, що стан цей правомірно виводити тільки з законів того тла, в межах якого наука і мистецтво є тим, чим вони є, і тому нічим іншим замінити бути не можуть.

А це тло культури як штучного у відношенні до природи утворення — це сфера „модусу буття”, де основним законом є наскрізний закон культурної спадкоємності, в зоні дії якого новаторство (= антитрадицію) правомірно розглядати як форму живого існування й актуальної реалізації традиції. Більше того, допоки буде жива (а не механічна чи тавтологічна), звернена у майбутнє, а не в минуле, культурна спадкоємність, доти буде те, що Ортега-і-Гасет називав *живучістю*, наявність якої унеможливило будь-який занепад чи смерть³⁷³. Інша справа, що закон цей діє не автоматично, а реалізу-

способи обходитися зі спадщиною, нехай і недосконалою, аніж викидати її на сміття” [150, 22].

³⁷² Тут достатньо зупинитися на явищі комп’ютеризації, яке принципово змінило стан так званої індустрії розваг і якому пророкують роль замінильника звичних форм культурної комунікації і самої культури як такої. Комп’ютеризація — це ще один переконливий факт неймовірного поступу техніки, яка ніби вже готова замінити собою все інше, замінити саму культуру у її традиційному розумінні. А тому доречно згадати критику Ортегою-і-Гасетом погляду Шпенглера, згідно з яким техніка може далі жити, коли завмерло зацікавлення засадами культури. „Я не відважуюсь повірити в таку річ, — писав іспанський філософ. — Техніка й наука нерозривні, і, коли немає зацікавлення чистою наукою заради неї самої, вона перестає існувати, а такого зацікавлення не може бути, коли люди перестають захоплюватися загальними засадами культури. Якщо цей запал пригасає..., сама техніка може пережити деякий час, а саме, поки триває інерція культурного імпульсу, що її створив. Ми живемо з технікою, але не через техніку. Вона ні відживляється, ні дихає сама, вона не є *causa sui* <причина самої себе>, а радше практичним, корисним осадом із зайвого, непрактичного заняття” [353, 63–64].

³⁷³ Ця живучість не дається готовою, вона є результатом великих і самостійних творчих зусиль, вимагає відродження, збереження і примноження шляхетності

ється у наполегливій і свідомій праці творчих особистостей (митців, філософів, учених)³⁷⁴.

У царині теорії літератури треба радше говорити не про смерть, а про величезну кількість необхідної роботи, яку ніхто за теоретиків і методологів не зробить. Ось до чого, а не до „кінця” чи „смерті” змушує той тон, який задало розвитку теоретико-літературної думки ХХ століття, зокрема напрацювання російської формальної школи, празького лінгвістичного гуртка, літературознавчої герменевтики, теорії художньої творчості і художнього сприйняття, феноменології читання, рецептивної естетики, структурної поетики, наново (щодо досвіду її ініціатора Олександра М. Веселовського) проінтерпретованої в 1980-х роках історичної поетики, нової хвилі досліджень у галузі літературознавчої компаративістики, яка розгорнулася наприкінці ХХ століття і не вщухає і понині.

Причому варто погодитися з думкою, що в теперішній ситуації, у порівнянні з „бурею й натиском” 1960–1970-х років, „найбільшу цінність мають не стільки революційні концепції, скільки грамотні

людського суспільства — тобто того, до чого безпосереднє відношення має культуротворча діяльність, насамперед філософія, мистецтво, наука, і далеко не в останню чергу літературознавство (якщо враховувати ту специфічну у порівнянні з іншими науками його сторону, яку Д. С. Лихачов називає „етичною”, що не має жодного відношення до моралізаторства чи нудної повчальності, а пов’язана з проблемою підвищення суспільних якостей людини як закону збереження сучасної людської цивілізації — див. про це: [285, 449–451; 242, 39–41]).

Пор. роз’яснення Д. С. Лихачовим специфічної „етичної” функції науки про літературу з наступним (тих же часів — середини 1970-х років) висловлюванням Г. Р. Яусса стосовно призначення літературної герменевтики: „Відтак право на власне тлумачення мусить підтвердитися як у тому, чи воно дозволяє знову по-новому і по-іншому розуміти текст, так і в тому, чи воно змушує входити в суперечність до роботи попередників власне право. Тільки цією останньою вимогою літературна герменевтика може виконати своєрідне літературне призначення, яке, за Марквардом, полягає у шансі інтерпретатора провести суперечку так, щоб вона не вилилася в політичну боротьбу на життя і смерть. Бо в горизонті естетичного досвіду є цілком справедливим, що навіть різні тлумачення не мусять суперечити одне одному, оскільки літературна комунікація відкриває такий діалог, в якому правдиве і хибне вимірюється єдино тим, чи сприяє інше тлумачення розгортанню невичерпного сенсу твору мистецтва” [532, 398–399].

³⁷⁴ Тут варто згадати погляд М. Гайдеггера на сутність того, що він називав *Überlieferung* („передача”, „передання”, „традиція”). „За Гайдеггером, традиція безсила триматися сама по собі, не здатна до самостояння; вона відновлюється в міру наполегливого повернення до джерел. Традиція самостійно не існує, вона кожен раз здійснюється заново” [див.: 460, 231, 18 покликання].

роботи з історії теорії — підведення підсумків, прослідковування концептуальних зв'язків й коріння, договорювання і проговорювання недоказаного метрами” [203, 340]. Саме на цьому тлі необхідне нове продумування усієї сукупності ключових проблем літературознавства і його самоідентифікації як науки, гносеологічної і загалом культуротворчої діяльності, пам'ятаючи при цьому про особливий статус теорії літератури в системі літературознавчих дисциплін, який надає їй не тільки певна міждисциплінарність, але й те, що її ідеї, за словами сучасного дослідника, „вільно, часто вільніше від своїх авторів, мандрують по світу, прививаються до чужих культурних традицій, утворюють єдину сітку інтелектуальної історії” [203, 340].

У тій великій роботі, яку доведеться здійснити теоретикам літератури, явно вирізняються принаймні наступні декілька найбільш очевидних аспектів.

По-перше, це аспект функціонування літературознавства в ситуації принципової інтегрованості наукового пізнання, подолання негативних наслідків тотальної спеціалізації³⁷⁵, яка призвела сьогодні до втрати, в тому числі літературознавством, цілісного уявлення про предметну сферу науки, про сутність і теоретичні межі її гносеологічного об'єкта і загалом до втрати так званої „онтологічної картини”³⁷⁶, яка забезпечує знанням необхідну цілісність. Загальна інтегрованість сучасного наукового пізнання спростовує оцінку інтенсивного запозичення теорією літератури категорій і концептуальних ідей з інших наук (скажімо, семіотики, семасіології, філософії, естетики, структурної лінгвістики, культурології тощо) як оз-

³⁷⁵ Про ці негативні наслідки у загальнокультурному плані — див.: [353, 79–85].

Яскраві свідчення таких негативних наслідків у сфері літературознавства знаходимо в сучасній бахтиністиці. Філософ і філолог, зазначає з цього приводу сучасний дослідник, «в теперішніх умовах можуть працювати так, нібито „іншого” зовсім не існувало, нібито цей „інший” займався малоцікавою і явно марною справою. Прихований або явний конфлікт між „літературознавцями” і „філософами” в бахтиністиці майже неминучий, бо у вирішальних, принципових речах розмова „за спеціальністю” виявляється недостатньою, тобто спільний предмет вимагає спільної мови розмови» [324, 67].

³⁷⁶ Цей термін реактуалізований у 2-й пол. XX ст. у сфері переосмислення завдань методології науки постпозитивістської доби Г. П. Щедровицьким [див.: 519, 14–15, 492–492, 497–498, 520–521 й ін.]. Показово, що в сфері сучасної теорії методики викладання літератури в школі важливість врахування вектору категорії онтологічної картини вже починає активно усвідомлюватися [див., наприклад: 428, 54–58].

наки її занепаду, тобто свідчення її неспроможності обходитися власними силами. Питання тут полягає в тому, як відбувається це запозичення — механічно-ілюстративно чи адаптаційно, інакше кажучи, з втратою власного предмета дослідження і розчиненні його в предметі іншої науки-донора чи, навпаки, з відкриттям нових своїх можливостей шляхом концептуальної специфікації запозиченого в межах особливостей предмета власної наукової сфери. А головне, що міждисциплінарні взаємодії, як і загалом міжгалузевий науковий обмін, виступають сьогодні одним із провідних джерел подальшого розвитку як окремих наук, так і наукової (у широкому сенсі слова) сфери культуротворення в цілому³⁷⁷.

³⁷⁷ Яскравим прикладом у цьому відношенні є творчість відомого представника американської культурної антропології К. Гірца, який активно запозичував навіть частину термінологічного апарату з літературної критики К. Берка, В. Персі і Н. Фрая, з філософії мови Л. Вітгенштейна і Дж. Остіна, з семіотики Р. Барта. Причому «саме потяг до подолання дисциплінарного канону, до проникнення в більш багатозначний простір інтерпретації і, якщо скористатися терміном самого Гірца, до „розмивання” традиційних бар’єрів, які звужують поле зору гуманітарія або суспільствознавця, був тим... важливим аспектом Гірца, який серйозно зацікавив літературознавців» [194, 57]. Особлива сила студій К. Гірца, на думку С. Грінблатта, полягала в тому, що в них знайомі і близькі літературознавцям терміни („уява”, „драма”, „знаки” й ін.) «виявилися придатними до вжитку до кола текстів, значно більш широкого і менш знайомого, ніж те, що літературні критики дозволяли собі залучати до аналізу. Інтерпретація культур” дала стимул до повернення того, що було втрачене. Літературна критика могла удатися до студіювання незнайомих культурних текстів, і ці тексти — які часто видавалися маргінальними, дивними, фрагментарними, непередбачуваними і невідшліфованими — у свою чергу могли вступати в цікаву взаємодію з близькознайомими творами літературного канону» [542, 19–20].

До речі, тут є нагода проілюструвати і зворотній вплив — літературознавства на антропологію. З початку 1980-х років, пише з цього приводу сучасний дослідник, в рамках інтерпретативної антропології почав визрівати „новий плідний союз антропології і літературознавства. Перехід до розуміння антропології як гуманітарної науки був істотно важливим для даного союзу, бо призвів до того, що все більше число антропологів стало переосмислювати специфіку свого ремесла”. Методи репрезентації, за допомогою яких можна возз’єднати розрізнені дискретні цифри (результати замірів) і створити певну умовну картину цілого (відтворити в гуманітарних науках соціальну і культурну реальність), є в нашій сучасній культурі за своїм ґатунком *літературними*. Адже сучасна культура є *writing culture* і тому „знаходиться під фундаментальною владою мови (на що Сепір так само наполегливо вказував антропологам, як і Вітгенштейн філософам)... ..антрополог неминуче спирається на той багаж, який йому дала наша літературна цивілізація. Саме тому Гірц береться за аналіз наративних стратегій Фолкнера, в якому він

По-друге, це аспект внутрішньої взаємодії літературознавчих дисциплін в межах внутрішньої структури науки про літературу. Перш за все я маю на увазі справжню реалізацію взаємозв'язку між теоретичними і практичними галузями і дисциплінами літературознавства. Адже не секрет, що напрацювання теоретико-літературної думки ХХ століття залишилися осторонь історико-літературної галузі³⁷⁸. Краще свідчення цьому — факт того, що всі існуючі історії літератури і вузівські підручники з історії літератури, методичні посібники і видання науково-популярного масового літературознавства фактично побудовані на результатах досліджень, проведених на засадах одного єдиного історико-генетичного методу з частковим використанням методу історико-функціонального. Звідки ж з'являються нові інтерпретації, якщо інтерпретаційні результати інших методологічних підходів, які давно реалізували себе після епохи панування лансонівського типу історико-літературних студій,

бачить чудового антрополога, чи за дослідження риторичних прийомів письма Б. Малиновського або Р. Бенедікт, у яких він вбачає зовсім не обділених талантом романістів” [194, 58]. І загалом „у США літературознавство (literary criticism...) було тією сферою знання, яка на початок 1980-х років об'єднувала дослідників, ...<які> більш чутливо реагували на... теми <нарративні стратегії, модель культури як тексту, ставка на читання тексту як на діалогічний процес>, ніж представники сусідніх дисциплін” [194, 57]. Бажання вийти за межі приписуваного канону в сферу діалогічності, багатозначності та difference, зазначає Р. В. Дейзенброк, усе більше підривало погляд на літературознавство як на якусь фіксовану дисципліну, форму знання і погляд, які припускають, що „в кожному тексті може бути тільки одне недвозначне, детерміноване значення” [535, 1023].

³⁷⁸ Показовими у цьому відношенні є спогади відомого французького літературознавця-структураліста Ц. Тодорова. У 1963 році, тоді 24-літній випускник Софійського університету, він попросився у декана Сорбонни на факультет, де вивчають „теорію літератури”. „Декан, — згадує Ц. Тодоров, — подивився на мене так, ніби я — інопланетянин, і надзвичайно прохолодно сказав, що у нього на факультеті теорією літератури не займаються і займатися не збираються” [цит за: 537, 230]. Саме на цей конкретний випадок послався Г. К. Косиков, коли так схаарактеризував стан справ у французькій критиці того часу: позитивістська „університетська критика”, яка з часів Брюнетьєра і Лансона займала командні висоти у французькому „офіційному літературознавстві” і яка на той момент (1960-ті роки) „давно вже втратила свій теоретичний пафос” і «з невідомою байдужістю» дивилася „на епістемологічні революції”, що відбувалися навкруги» [256, 5]. Додам лише, що саме цю теоретичну лакуну і намагалися заповнити спочатку російська формальна школа та „коло Бахтіна”, а пізніше — Тартуської школи Ю. М. Лотмана, яку відомий філолог Є. Еткінд свого часу визначив як „структуралізм з людським обличчям” [див.: 192, 164].

просто не враховуються, хоча вони є і не втрачають свій пізнавальний ефект³⁷⁹. Я вже не кажу про те, що сучасна історико-літературна робота мусить ставити перед собою й теоретико-літературні цілі, хоча б у межах власної наукової компетенції, тобто в межах теорії історії літератури. Ось звідки той низький теоретичний рівень історико-літературних робіт, про який говорять сьогодні у літературознавчій пресі. Звідси ж і непродуктивне, суто ілюстративне представництво історико-літературної складової у роботах власне теоретичного спрямування.

По-третє, це аспект нової актуалізації накопиченого світового і власного національного гносеологічного досвіду в напрямі звільнення його сприйняття від рецидивів епохи ідеологічного тоталітаризму, позитивізму, нового позитивізму і всього того, що не враховує нової (не позитивістської) постановки питання про специфіку гуманітарного знання і виведення його з системи ієрархічної моноцентричної зіставленості і підпорядкованості знання природничому. Я маю на увазі те, що ця актуалізація стосується перш за все наскрізних факторів історичного розвитку літературознавчої думки, стосується сфери традиційних літературознавчих проблем і ключових літературознавчих категорій, пов'язаних з цими проблемами, таких як літературно-художній образ, літературно-художній твір, художній текст, художній зміст і художня форма, художня ідея і художня структура, художнє мовлення, сюжет і фабула, художній час і художній простір, композиція і архітектоніка твору, художній стиль і літературний жанр, система жанрів, літературний рід і родовидова класифікація літературних творів й ін., — чинність яких не

³⁷⁹ Правда, у цій байдужості до методологічних і теоретичних проблем власної наукової галузі наші історики літератури не самотні і не оригінальні. Ця байдужість притаманна і зарубіжним мистецтвознавцям і критикам. Недарма Р. Краусс часто звертається до філіппік на адресу сучасної історії мистецтв, яка, на її думку, не подолала свого модерністичного походження й уникає обговорення питань методології. Історія мистецтва, зазначає вона, «продовжує існувати так, ніби нічого не відбувалося в історіографії, ніби не було ні питань, ні серйозних досліджень „проблематики причинності”». Р. Краусс виступає з викриттям типової манери сучасної історії мистецтв, якій властива „безперечна увага швидше до подробиць документації, ніж до самого предмета” [258, 224, 226]. Нагадаю тільки, що згадані дослідницею „проблематика причинності” (= сфера мотивації, інтерпретації, обґрунтування) і „предмет” (який не дається у готовому вигляді, а мусить бути вибудований) належить до компетенції методології, у даному разі — до методології мистецтвознавства.

відміняється застосуванням запозичених з інших наук термінів. Необхідність такої актуалізації зумовлюється й глибинною традиційністю науки про літературу, яка не в останню чергу залежить від характеру її предмета — самої художньої літератури, наскрізних у своєму функціонуванні рівнів її сприйняття, на що свого часу звертав увагу Ю. В. Манн³⁸⁰.

Вказана актуалізація літературознавства є реальним шляхом необхідної сьогодні його проблематизації, хоча б огляду на те, що, як влучно висловився Х. Ортега-і-Гасет, „живе лише те, що досі є проблемою, і це важливо не тільки для теорії” [354, 231].

Таким чином, проблема існування теорії літератури як наукової дисципліни — це проблема існування в парадоксальній ситуації, яка утворена вагомим зростом можливостей, які відкрив розвиток теоретико-літературних студій у XX столітті, і проблемою шляхів продуктивного використання цих можливостей як для наступного просування літературознавства загалом, так і для свого власного (теоретико-літературного) подальшого розвитку. Тобто існування

³⁸⁰ На проблему традиційності літературознавства Ю. В. Манн звернув увагу у зв'язку з питанням про необхідність розширення літературознавчого „інструментарію”, категоріального апарату науки про літературу за рахунок внесення в аналіз нових категорій. Але при цьому російський учений зазначав: «Треба повернути літературознавству все багатство й різноманіття властивого йому інструментарію, не бентежачись тим, що багато що з нього „старе” й „традиційне”. До речі про традиційність. Сама особливість предмета, який ми вивчаємо — художня література, — тягне за собою вічність і невід’ємність багатьох найпростіших категорій, примушуючи повертатися до них знову і знову, в інших контекстах і сполученнях. Тому думати, що такі поняття, як „тема”, „конфлікт” чи „персонаж”, сьогодні вже подолані й відійшли в минуле, було б надто наївно та необачливо. ...<Нехай новітні літературознавчі прийоми> й далі збагачуються і розвиваються, та не забудемо при цьому, що і на звичайній людській мові ми сказали ще одне одному далеко не все. Загалом поняття новаторства досить складне. ...в літературознавстві... незвичайність мови і прийомів — ще не показник новаторства; і тут „накопичення новизни” може відбуватися і в руслі традиційного і звичного» [317, 5, 6, 307; див. про це також: 195, 348, 349–350].

Єдине, з чим можна не погодитися з авторитетним російським ученим, так це з означенням традиційних літературознавчих категорій як „найпростіших”. Я думаю, що не перебільшу, коли скажу, що традиційні категорії науки про літературу, мабуть, є найскладнішими хоча б через те, що сфери, які вони йменують, відкинути чи заперечити не можна, а дати їм чітке і загальноприйняте термінологічне визначення так і не вдається. Правда, остання обставина пов’язана з проблемою мови як середовища герменевтичного досвіду і тому не випадково розглядається Гадамером у його філософській герменевтиці [див. 118, 384].

теорії літератури сьогодні — це не питання смерті, а питання життя. Вирішення цього питання потребує не механічного застосування наявного досвіду і знань, а його проблемної актуалізації, мета якої — нове *по-ставання*, нове *становлення* теоретико-літературної галузі і науки про літературу загалом, основним вектором якого є вихід на постановку стосовно літератури як мистецтва і історичного розвитку літературознавчої думки неординарних проблем, яких у інші часи не ставили, проблем, вирішення яких вимагає нових методологічних зусиль і базується на врахування усього розмаїтого досвіду літературно-художньої практики, включаючи новітні тенденції літературного процесу сьогодення³⁸¹.

1.3. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ ТА НЕОБХІДНІ ПЕРЕДУМОВИ І ШЛЯХИ ПОШУКУ СУЧАСНИХ ПІДХОДІВ ДО ЇЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО РОЗГЛЯДУ (ВАРІАНТ АНАЛІТИКИ НАЯВНОГО ЕВРИСТИЧНОГО ДОСВІДУ)

Філософська лірика в тій чи іншій національній літературі вже не раз привертала і привертає до себе увагу вітчизняних та зарубіжних літературознавців³⁸². Так, у русистичі, якщо не враховувати упорядковану П. Перцовим збірку поезій і критичних статей „Философские течения русской поэзии” (СПб., 1896), вивчення російської філософської лірики ХІХ століття почалося ніби відразу з узагальнюючої роботи — книги Є. О. Майміна „Русская философская поэзия. Поэты-любомудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев” (М., 1976), яка, за деяким винятком³⁸³, майже повністю базується на

³⁸¹ Матеріал цього підрозділу представлений у моїй статті: [244].

³⁸² Бібліографію з даного питання й варіант огляду основних тенденцій його попереднього дослідження в науці про літературу див.: [600, 8–38; 225, 177–182; 239, 19–31].

³⁸³ Йдеться про цитати з статті В. Орлова „Поэты-любомудры” [Лит. учёба. — 1940. — № 4–5] та книги Ю. Манна 1969 року „Русская философская эстетика” про значення і роль любомудрія [див.: 301, 4, 5], з статті Л. Гінзбург „Опыт философской лирики (Веневитинов)” [Поэтика: Сб. статей. — Л., 1929. — Т. V. — С. 59] про тематику перших німецьких романтиків, яка нагадує характер поетичної тематики у Хом’якова і Веневітінова й ін.

досвіді сучасної розглядуваним поетам літературної критики і близьких за своїм характером до неї джерел. Цитовані Є. О. Майміним спеціальні літературознавчі студії так чи інакше торкаються локальних питань, що існують самостійно й поза темою, винесеною автором у заголовок його книги³⁸⁴. Крім того ж формулювання „російська філософська поезія” відіграє, мабуть, роль нетермінологічного імені, яке, однак, надає темі певної аксіоматичної вагомості. А справжніми героями тут постають поети-любомудри (Д. В. Веневітинов, О. С. Хом'яков, С. П. Шевир'єв), О. С. Пушкін та Ф. І. Тютчев, а не власне російська філософська лірика в сукупності притаманних їй репрезентативних форм, яка, згідно з підсумковим твердженням Є. О. Майміна, постала „значним фактом, що сильно вплинув на хід розвитку <російської> літератури” першої половини XIX століття [301, 185].

Усе це пов'язане з загальним, так би мовити, традиційним (лансонівським, за західноєвропейською термінологією) історико-літературним підходом Є. О. Майміна, описовим за своєю суттю і таким, що не вимагає присутності активного теоретичного підґрунтя, послідовного врахування теоретичних аспектів обраної автором проблеми, не кажучи вже про постановку у зв'язку з останньою яких-небудь власне теоретичних питань.

Разом з тим далеко не все в критиці книги Є. О. Майміна, яка присутня у науковій літературі, є, як на мене, слухним. Так, навряд чи можна погодитися з твердженням, що Є. О. Маймін у розділі про Пушкіна нібито однаково апелює до лірики, поем і драм, тим паче, що з тексту рецензії Е. С. Соловей, в якій про це сказано, не зрозуміло, у чому полягає гріх такої апеляції [див.: 420а, 74]. Якщо мається на увазі висновок про те, що «і ліричні вірші медитативної властивості, і „Борис Годунов”, і „маленькі трагедії”, і поема „Мід-

³⁸⁴ Наприклад, праця Ю. М. Тинянова „Вопрос о Тютчеве” згадується у зв'язку з тричастинною композицією багатьох віршів Тютчева [див.: 301, 25, 170]; написана для шостого тому академічної „Истории русской литературы” (М.; Л., 1953) стаття М. І. Мордовченко „Веневитинов и поэты-любомудры” цитується для підтвердження тези про тематичну й ідейну близькість Шевир'єва до Тютчева [див.: 301, 90]; покликання на с. 92 на статтю І. Л. Альмі «Сборник Е. А. Баратынского „Сумерки” как лирическое единство» (Вопросы литературы. Метод. Стил. Поэтика. — Владимир, 1973) торкається питання про психологізм Є. Баратинського, посилання ж Є. О. Майміна на свою власну більш ранню статтю „Державинские традиции и философская поэзия 20–30-х годов XIX века” [див.: 301, 101] пов'язане з питанням про ставлення Шевир'єва до Державіна і т. і.

ний вершник” були великим внеском Пушкіна в російську філософську поезію» [301, 142], то на реальному історико-літературному фоні таке поєднання цілком допускає поняття „філософська поезія”, в яке лірика входить, але яке вона, лірика, ні в якому разі не вичерпує. Що ж стосується конкретних зіставлень у п’ятому („пушкінському”) розділі книги Є. О. Майміна, то вони здійснюються цілком коректно: лірика Пушкіна зіставляється з лірикою ж любомудрів, драматургія — з драматургією і т. д. А ось що дійсно в книзі Є. О. Майміна викликає сумнів і потребує критичного переосмислення, так це метафоричні пасажі на зразок: Пушкін „створив поетичні твори, які мають усі підстави називатися філософськими, в яких філософія стала справжньою поезією” [301, 142]. Такі фігуральні вирази, якими переповнена наука про літературу загалом, гарно звучать, та мало що в науковому сенсі прояснюють, зокрема у питанні про специфіку філософської поезії як словесно-художнього явища, зате любомудрів на тлі Пушкіна перетворюють в суто літературну пам’ятку музейного зразка.

У плані дослідження творчості окремих російських поетів, котрих прийнято називати поетами думки, поетами-філософами, принципове значення мають студії Ю. М. Тинянова та Л. Я. Гінзбург [див.: 443, 38–51; 143], де характеризується внутрішня, стильова логіка формування російської філософської лірики, яке призвело до появи у Ф. І. Тютчева небувалої ще мови філософської поезії, коли увесь вірш будується як єдиний символ і відбувається принципове зростання смислоутворюючої значущості одиничного контексту. У свою чергу, в книзі американської дослідниці С. Пратт „Російський метафізичний романтизм. Поезія Тютчева і Баратинського” [див.: 557] поети постали в єдності загального явища „російського метафізичного романтизму”, у порівняльному аналізі творчості й естетичних поглядів, впливу на них філософських ідей Ф. Шеллінга. Загалом основна увага була приділена характеристиці конкретних суспільно-літературних умов виникнення російської філософської лірики XIX століття, визначенню персонального представництва останньої як загального явища, створенню, за великим рахунком, літературних портретів того чи іншого російського поета³⁸⁵, здій-

³⁸⁵ Як зазначає Е. С. Соловей у своєму ґрунтовному огляді тенденцій наукового дослідження філософської лірики, портретно-монографічний аспект її вивчення домінує і в західному літературознавстві, про що свідчить наведений українською

сненню мотивного (мотивно-образного) аналізу конкретних поезій чи їх груп, встановленню тих чи інших паралелей між творчістю різних поетів і т. і. Причому філософські вірші російських поетів розглядаються С. Пратт з орієнтацією на проблему „романтизм / реалізм в поезії та літературі” і саме на рівні категорії „літературний напрям” здійснюється наукова ідентифікація того чи іншого поетичного тексту, групи текстів чи всієї творчості³⁸⁶.

Варто також назвати і деякі роботи, де студіюється філософська лірика в російській літературі ХХ століття, зокрема книги Н. Р. Мазепа „Поэзия мысли: (О современной философской лирике)” (К., 1968), О. І. Павловського „Советская философская поэзия” (Л., 1984), студії Л. М. Малюкової, присвячені вивченню російської філософської лірики 1950–1990-х років в аспекті її генези, проблематики і поетики [див.: 305; 304] та роботи Р. С. Співак [див., наприклад: 602]³⁸⁷.

Нарешті, слід відзначити, що в останні десятиліття ХХ століття проявилася тенденція до зростання перш за все в історико-літературній науці інтересу до філософської поезії в різних національних літературах і в різних культурних зонах [див. зокрема: 419; 385; 463; 211; 400; 434; 61; 174]³⁸⁸, яка в українському літературознавстві позначилася появою книги С. Д. Павличко „Философская поэзия американского романтизма. Эмерсон. Уитмен. Дикинсон” (К., 1988) і стосовно західноєвропейських літератур знайшла своє подальше втілення в роботах інших українських авторів [на зразок роботи:

дослідницею список відповідної літератури, де вказуються студії, що стосуються англійської „метафізичної” поезії першої половини ХVІІ століття, таких авторів, як A. Alvarez, F. Austin, P. Beer, H. Bloom, L. Cookson, J. E. Duncan, S. Gottlieb, I. Husain, J. Lull, B. Loughrey, D. Mackenzie, E. R. Miner, O. de Mourgues, V. K. Roy, M. C. Sloane, R. S. Varma, H. C. White [див.: 600, 8–9, 8–38].

³⁸⁶ Я вже говорив про це стосовно творчості Ф. І. Тютчева — див.: [225, 177–182].

³⁸⁷ У галузі методичної літератури для студентів вищих навчальних закладів України інтерес до російської філософської лірики позначився появою наступного видання: [609]. Правда, відповідаючи в основному корпусі змісту своєму жанру і практичному призначенню, воно, на жаль, рясніє прикрими помилками і недоречностями, починаючи з того, що, маючи обсяг 45 стор., чомусь ідентифікується як „монографія”.

³⁸⁸ Не зайвим буде вказати і на видання [610], де у вступному розділі не лише розглядаються особливості філософської поезії як феномена духовної культури, але й ведеться мова про значення філософської лірики для вивчення філософії у вищому навчальному закладі.

257, 263–282], а в сфері історії східних літератур роботами Ю. І. Султанова, присвяченими суфійській ліриці класичного періоду близькосхідної поезії [див., наприклад: 427, 75–90]. Одночасно в Україні зріс інтерес і до філософської та філософсько-релігійної поезії в історії своєї вітчизняної літератури [див.: 371; 420; 421; 600; 335; 84; 85; 348³⁸⁹].

Загалом саме з досвіду подібних вказаним різновидам літературознавчих робіт, в яких розглядається філософська лірика, Р. С. Співак виводить наступні висновки:

— „за всього накопиченого запасу тонких і точних спостережень сучасна літературна наука не дає системного аналізу філософської лірики, жоден з відзначених дослідниками її ознак не може бути покладений в основу поняття філософської лірики як цілісного художнього явища” [602, 5]³⁹⁰;

— не можна, як це зазвичай робиться, зводити аналіз філософської лірики „до розгляду філософських поглядів поета”, бо у такому разі „дослідник забуває, що світогляд митця відображається у його творчості опосередковано. За своєю природою художній твір не призначений, та й не здатний, бути ілюстрацією тієї чи іншої філософської доктрини” [602, 4];

— відсутність в теорії літератури „спеціального понятійного апарату для осмислення філософської інтенції художнього автора” породило „розрив між інтересом сучасної літературної науки і критики до художньо-філософської тенденції в мистецтві й емпіричним характером її інтерпретації. Останній проявляється у тому, що вивчення найважливіших історичних особливостей мистецтва ХХ століття розчиняється у спостереженнях над світоглядом, поетикою і майстерністю окремих авторів. Подібний емпіризм позбавляє аналіз цілеспрямованості і продуктивності через розбіжності у

³⁸⁹ Про монографію Є Нахліка див. мою рецензію: [226].

³⁹⁰ Подібний висновок Р. С. Співак робить і стосовно стану вивчення російської філософської лірики початку ХХ ст.: „Твори російської філософської лірики початку ХХ століття ...розглядалися як з боку ідейно-образного змісту, так і поетики. Однак аналізувалися вони поза системою філософської лірики як такої, а як одиниці інших художніх спільнот. У результаті неминуче залишалися нерозглянутими і навіть непоставленими суттєві для розуміння російського літературного процесу питання про роль і місце в ньому філософської лірики, її основних типів, жанрово-стильової своєрідності, історичних передумов її інтенсивного розвитку в післяжовтнєве десятиріччя” [602, 3].

визначенні сутності художніх картин світу, які критика називає філософськими” [602, 4].

Правда, оцінюючи зроблене у вивченні філософської лірики в галузі практичного літературознавства, варто враховувати, що історики літератури торкалися й теоретико-літературних проблем. Зокрема тут присутнє усвідомлення нетотожності філософської лірики і філософії, а також принагідне осмислення низки розрізень в межах цього літературно-художнього явища. Прикладом таких міркувань є наступні положення з вищеназваної книги Н. Р. Мазепи:

— „схильність до філософського роздуму... передбачає перш за все особливий лад поетичного мислення”, але при дослідженні філософської лірики „не можна обмежуватися вивченням однієї природи таланту митця”, тому що „до філософської лірики зверталися поети, які плідно працювали протягом багатьох років і не виказували схильності до поетичної медитації” [303, 4];

— коли ми говоримо про „поезію думки”, потрібно пам’ятати, що думка ця „саме поетична, тобто не існує поза своїм художнім вираженням, поза образною тканиною вірша. І філософська думка тут виникає, розвивається і втілюється не за законами наукового, а за законами художнього мислення. Для вираження такої думки першорядну роль відіграють і особливе поетичне узагальнення, і асоціативність, і художня деталь. Так виникає особлива якість, особливий характер поетичної думки, її специфіка, завдяки якій філософська ідея в поезії належить тільки їй, і значення і вплив на читача — це значення художньої ідеї. А значить, було б грубою помилкою вимагати від філософської лірики викладу філософської наукової концепції чи просто адекватного відображення положень філософії. Це і пояснює, чому, користуючись терміном *філософська лірика*, визначення *філософська* треба вважати умовним” [303, 7];

— „філософська проблематика неминуче пов’язується з так званими вічними темами... Та поява цих тем сама по собі ще не є абсолютною ознакою *філософської* лірики. І вірші про природу, смерть, любов зовсім не обов’язково... філософські вірші. Справа в тому, що загальнолюдський зміст є в кожному по-справжньому художньому творі” [303, 12].

Якщо не враховувати пов’язаного з впливом часу виходу цитованого видання трактування філософії як науки [303, 8], то загальний підхід української дослідниці ґрунтується на цілком

прийнятних засадах. Разом з тим це не позбавляє сенсу студіювання філософської лірики в галузі теоретичного літературознавства, яке хоча і в значно меншій мірі, та все ж здійснювалося паралельно з історико-літературними розглядами.

В русистичі ця тенденція знайшла відбиток у книзі Р. С. Співак „Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров” [423]³⁹¹. Вже назва цієї монографії позначає основну проблематику багатьох дослідницьких пошуків, в центрі яких опинилося, по суті, одне ключове питання — чи жанр (метажанр) філософська лірика чи не жанр. Для сучасного польського русиста К. Пруса філософська лірика — це не жанр, а одна з найважливіших жанроподібних форм [див.: 558]. Ті ж, хто визнає за філософською лірикою статус жанру, прагнуть виділити певну сукупність внутрішніх ознак філософських поезій, в тій чи іншій мірі обов’язкових, тобто таких, що дозволяють ідентифікувати поетичний текст чи творчість як приналежних до філософської поезії. І в цьому позитивному випадку вирізняються два варіанти формулювання жанрових ознак філософської лірики, які виводяться на підставі здебільшого літературно-художнього досвіду XIX–XX століть.

Перший, умовно кажучи, більш ранній варіант виокремлюється на базі розмежування філософської та медитативної лірики. Він спирається, по-перше, на тезу про те, що «не всі вірші, в основі яких лежить медитація, де роздуми постають „провідною рисою”, можна віднести до власне філософських віршів» [110, 41], і, по-друге, на відмінність домінант внутрішньої проблематики, за якої у філософській ліриці переважає проблематика світоглядна, а у власне медитативній — морально-етична [110, 43]. У підсумку такий варіант жанрових ознак філософської лірики акцентує на наступній сукупності їх характеристик:

- 1) прагнення до поетичного пізнання принципів, зв’язків, законів;
- 2) специфічне злиття емоційного і раціонального начал з домінуванням останнього;
- 3) вираження у вірші низки логіко-поетичних роздумів, наявність у ньому конкретних філософських ідей, відбитих кризь

³⁹¹ Шлях до цієї книги був розпочатий дослідницею ще в її невеликому навчальному посібнику [601].

призму морального досвіду особистості, наявність спроби поетичного вирішення однієї з вічних проблем;

4) наближеність до власне філософії, безпосередній зв'язок з філософськими поглядами поета, їх відображення і продовження у формі асоціативних (а не логічних, як у науці) роздумів [див.: 110, 40–45].

Другий, більш пізній, варіант узагальнення жанрових ознак філософської лірики складають:

1) буттєва проблематика і граничний масштаб узагальнень;

2) думка про людину в її родовій сутності і про споконвічні загальні цінності;

3) наявність кардинальних буттєвих опозицій, що виступають рушієм ліричного сюжету;

4) специфічне співвідношення і особлива єдність раціонального (інтелектуального, духовного) та емоційного начал.

При цьому зазначається, що вказані ознаки реалізуються в системі поезики філософської лірики, особливості якої утворюють, як мінімум, чотири поетологічні (тобто з плану засобів) показники: „ключові образи”, питальні конструкції, антитеза й афористичність [див.: 421, 38; 600, 14–15, 22, 294 й наст.].

Загалом, крім тільки-но процитованої книги Е. С. Соловей, показовим і таким, що теж достатньо повно демонструє наявний сьогодні (принаймні в межах східнослов'янського літературознавства) стан і рівень теоретичного вивчення феномену філософської лірики, є навчальний посібник Р. С. Співак „Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин. А. Блок. В. Маяковский” [602]. Причому показовість двох навчальних видань української (Е. С. Соловей) і російської (Р. С. Співак) дослідниць, які, до речі, вийшли вже другим виданням [600; 602]³⁹², стосується не тільки позитивних результатів дослідницької діяльності їх авторів, а пов'язаних перш за все з присутніми тут суперечностями, які актуалізують обрану для розгляду в них наукову тематику, зокрема з точки зору можливих перспектив її подальшого дослідження.

³⁹² Принагідно зазначу, що про характер охоплення об'єкта розгляду свідчить жанр цих двох книг — *навчальний посібник*, тобто функціональний варіант підручника, який, за словами Г. М. Сивоконя, „в силу своєї специфіки... завжди претендує на належну повноту... <викладених у ньому знань>, систематичність і стабільність. Це необхідно для вироблення фахової орієнтації...” [411, 22].

У даному аспекті доцільно звернутися спочатку до аналізу навчального посібника Р. С. Співак, у якому викладена теоретична концепція філософської лірики, що базується на обґрунтуванні необхідності розгляду цього літературно-художнього феномену саме в межах так званого „філософського метажанру”. Тим паче, що концептуальній позиції Р. С. Співак притаманна *визначеність і методологічна прозорість*, тобто присутність певного методологічного вибору і намагання його послідовно провести у конкретній науково-дослідній практиці. Тому тільки з’ясувавши сутність запропонованого підходу, можна віддати належне дослідницьким зусиллям ученого, а також зробити необхідні критичні висновки з його евристичного досвіду.

Багато з чим у навчальному посібнику Р. С. Співак можна погодитися. Так, російська дослідниця цілком слушно говорить про недоцільність непоодиноких випадків вживання означення „філософська” стосовно художньої літератури у синонімічному значенні майстерності і відповідно як фактору ієрархічної оцінки твору мистецтва слова³⁹³. Адже філософський роман дійсно не є вищим за роман історичний, а філософська лірика аж ніяк не переважає за своєю значущістю лірику психологічну тільки через те, що вони — філософський роман і філософська лірика — є „філософські”: „відмінності у предметі художнього зображення, — читаємо у Р. С. Співак, — не слід оцінювати ієрархічно, а сам факт приналежності твору до філософської лірики не є показником його високої художності й значущості” [602, 9, 4]³⁹⁴.

³⁹³ До речі, подібну думку знаходимо в 1999 році в української дослідниці І. Бетко, у якій зокрема читаємо: „Загалом у вітчизняних дослідників визначення певного твору як філософського має швидше оціночний, ніж типологічний характер. Звідси прив’язаність терміну до переважно вершинних надбань красного письменства. Початок подолання цієї тенденції <в українському літературознавстві> покладено в монографії А. Каспрука *Українська поема кінця ХІХ – початку ХХ ст.* <Київ, 1973>. Типологію поемних жанрів дослідник розглядає на прикладі філософської, соціально-побутової, фольклорної, історичної поеми” [86, 403].

³⁹⁴ Усе це явно нагадує досвід „Серапіонових братів” 1920-х років, одну з провідних настанов діяльності яких наступним чином сформулював Л. Лунц: „...ми вважаємо, що наш геніальний патрон, творець неймовірного і неправдоподібного <Гофман>, рівня Толстому і Бальзаку, що Стівенсон, автор розбійницьких романів, — великий письменник; і що Дюма <батько> — класик, як і Достоевський. Це не означає, що ми визнаємо тільки Гофмана, тільки Стівенсона. Майже всі наші брати — побутовці. Але вони знають, що і інакше можливе” [300, 57].

Причому це стосується і структурних рівнів художнього твору, зокрема такого провідного з них, як рівень сюжетний³⁹⁵: філософський характер сюжетної опозиції не входить у вимоги художності і не притаманний будь-якому ліричному творові, тому що „на морально-етичних і соціальних опозиціях, без піднесення їх до філософії, побудовані численні прекрасні вірші...” [602, 20–21].

Має рацію російська дослідниця і тоді, коли виступає проти розповсюдженої думки про те, що лірику робить філософською „вічна тема” [602, 12], і тоді, коли відзначає принципову роль контексту ліричної системи (чи творчості митця) для жанрової переідентифікації конкретного ліричного твору у напрямі надання йому статусу лірико-філософського твору.

Стосовно останнього Р. С. Співак зокрема пише: саме „у **контексті** багатьох прекрасних зразків **філософської лірики** Баратинського і Тютчева морально-психологічні твори цих поетів **теж сприймаються читачем як філософські**. І цей вплив контексту здійснюється перш за все шляхом підказки читачеві асоціацій моральних сюжетних опозицій з субстанційними, хоча сам вірш підстав для подібних асоціацій не дає” [602, 21].

Правда, з приводу процитованого (особливо його кінцівки) потрібно відразу ж внести певні корективи, наголосивши на тому, що філософська лірика може бути присутньою в ліричній системі не тільки в експліцитний спосіб, але й в, так би мовити, імпліцитній формі (адже все-таки визнається можливою відповідна контекстуальна асоціація).

Крім того, в даному разі варто також говорити не просто про „сприйняття читачем”³⁹⁶ первісно не-філософського поетичного твору як філософського, а про те, що такий твір, попри, говорячи структуралістською термінологією, первісний (початковий) код, здатен реально отримувати ще й вторинний (другий) код жанрового дешифрування³⁹⁷.

³⁹⁵ У даному випадку я маю на увазі сюжет як один з трьох обов’язкових складових рівнів (разом з художнім мовленням і композицією) художньої системи літературно-художнього твору як такого (див. такий підхід до сюжету: [272, 15]).

³⁹⁶ При цьому я цілком свідомий важливості методологічної настанови чільного представника „бахтінського кола” П. М. Медведєва на вивчення художнього твору саме як „об’єкту художнього сприйняття” [див. про це: 329, 199].

³⁹⁷ Використання у даному випадку структуралістської термінології не є зайвим, бо саме вона наочно переводить питання, що розглядається, в органічний для нього,

Не викликає заперечень твердження Р. С. Співак про те, що спільність філософських жанрів „не може бути вміщена у рамки одної стильової течії”, а значить, „визначити всю художньо-філософську структурну спільність саме як стильову не можна” [602, 53]. Натомість можна і припустимо говорити про спільну функцію налаштування читача на певний лад сприйняття, функцію „розпізнавального знака філософської проблематики” [602, 29], у якій „різні стильові прийоми даною структурою використовуються. У літературі різних історичних періодів, ідейно-художніх напрямів і національних традицій **вказана функція стилю мобілізує різні стильові засоби**. На цьому ґрунті дійсно можуть скластися стильові течії, які об’єднують ті чи інші твори філософської поезії, прози і драми, але — завжди пов’язані з якимось конкретним часом і ним обмежені. Можна, наприклад, говорити про стильову течію (чи течії) філософської драми 1970-х років і не можна — про стиль філософської драми в цілому” [602, 53].

Проте однобічно абсолютизувати таку конкретно-історичну прив’язаність теж неправильно, бо певним чином структурована спільнота творів з сильною філософською тенденцією, як пише Р. С. Співак, є одночасно і „метаісторичною”: „Вона змінюється у різні епохи, посідає в літературному процесі неоднакове місце, та свої основні особливості зберігає протягом усього культурного життя людства” [602, 50].

Так, філософську лірику можна знайти у творчій спадщині представників найрізноманітніших літературних напрямів і творчих методів, але це зовсім не означає, що вона разом з філософськими творами іншої родової приналежності утворює „новий метод”, тому що всі вони не пов’язані виключно „з якою-небудь історично-конкретною концепцією людини і світу” [602, 51]. Та й загалом до цих міркувань Р. С. Співак можна додати, що такі речі, як „художньо-філософська структура”, з одного боку, і „класицизм”, „романтизм”, „реалізм”, „експресіонізм” тощо, з іншого — це категорії за своєю „пропискою” різні, концептуально різноплщинні і тому не можуть підлягати монорівневому зіставленню.

Разом з тим реальний спосіб організації викладу матеріалу, „синтаксис” його текстуально-просторового розгортання, низка наскріз-

них формулювань і „тематичних” повторів, які дають змогу авторці посібника утримувати читачку увагу на важливих для неї момен-тах, дозволяють з очевидністю охарактеризувати основну інтригу евристичного досвіду Р. С. Співак по вивченню філософської лірики, а також внутрішню драматургію і драматизм відстоюваної дослідницею концептуальної позиції.

І справа тут не тільки в тому, що включення Р. С. Співак філософської лірики до деякої міжродової спільності філософських жанрів, яку пропонується назвати філософським метажанром, неминуче призводить до ототожнення специфіки філософської лірики зі специфікою вказаної міжродової спільності, а через неї і до непродуктивного нехтування в аналізі творів їх родовими відмінностями³⁹⁸. Рецептивно-полемічна інтенція стосується також не окремих побічних зауважень стосовно тих чи інших питань³⁹⁹ або чогось маргінального. Навпаки, гносеологічна цінність і продуктивність праці Р. С. Співак визначається якраз протилежним, а саме тим, що діалогічну критику викликають самі основи запропонованого підходу та його базова концептуальна логіка.

Головне питання, як на мене, полягає в наступному — чому Р. С. Співак неминуче повинна була вийти на обґрунтування категорії *метажанру* у своєму підході до філософської лірики? Причому, незважаючи на те, що ця категорія, з’явившись у літературознавчому вжитку десь з кінця 1970-х – початку 1980-х років, була і залишається дуже спірною, проблематичною, концептуально не розробленою, неадаптованою щодо системи літературознавчих категорій і не апробованою в практиці аналітичної роботи з художнім емпіричним матеріалом⁴⁰⁰.

³⁹⁸ Про це вже свого часу писала Е. С. Соловей у рецензії на монографію Р. С. Співак [див.: 420а; див. також: 600, 20].

³⁹⁹ Скажімо, я не впевнений в справедливості цілковитого віднесення усієї лірики Ф. Тютчева до художньої системи реалізму, як це робиться на с. 52 посібника. Певні заперечення викликає і те, що початковим пунктом у виникненні філософської лірики в світовій літературі обирається Давня Греція [602, 9]. Крім того, що, власне, дає прив’язка питання про момент виникнення філософської лірики до питання про час виникнення філософії? (Правда, заради справедливості слід зазначити, що такий самий підхід стосовно питання про початковий пункт еволюції філософської лірики у світовій літературі знаходимо і у навчальному посібнику Е. С. Соловей [див.: 600, 39–43 й ін.]). Аналогічні приклади можна продовжити.

⁴⁰⁰ Про це, а також про наявний досвід функціонування категорії „метажанр” в літературознавстві — див.: [369, 1–5].

І на це питання є чітка відповідь — тому, що їй треба було якось компенсувати фактичне знецінення у її підході *родової приналежності* філософської лірики, що, в свою чергу, є прямим наслідком свідомого методологічного вибору Р. С. Співак, яка у розмові про феномен філософської лірики спробувала всю увагу приділити не тому, що філософська лірика все-таки *лірика*, а тому, що вона *філософська*⁴⁰¹. У такій ситуації родові (тобто не умовні евристично-методичні, а реально-субстанційні стосовно дійсної природи об'єкта дослідження) ознаки лірико-філософських творів цілком логічно і закономірно виявляються зайвими, про що яскраво свідчить саме визначення метажанру як „структурно вираженого, нейтрального щодо літературного роду, стійкого інваріанту багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних спільним предметом художнього зображення” [602, 54]. А тому, коли в теоретичній частині Р. С. Співак називає філософську лірику „різновидом ліричної поезії” або „одним із структурних варіантів лірики” [602, 7, 9], то такі визначення у контексті її власної теоретичної концепції виглядають суто інерційними, ритуальними і риторичними, бо не мають вагомих практичних наслідків у подальшому розгортанні теоретичної концепції дослідниці. У свою чергу, непродуктивні практичні наслідки здійсненого теоретико-методологічного вибору не забарилися про себе заявити у всьому просторі вказаного посібника, втілившись у наступних його проблемних моментах.

1. Площина зіставлення категорій *об'єкт / предмет* художнього зображення — тема лірико-філософського твору. Заперечення викликає як фактичне не-розрізнення стосовно поезії загалом і філософської лірики зокрема понять „об'єкта” і „предмета зображен-

⁴⁰¹ Так, дослідниця відкрито проголошує, що її метою є студіювання російської філософської лірики початку ХХ століття у системі філософської лірики як такої. «Даний навчальний посібник, — читаємо в „Передмові”, — переслідує ціль... описати філософську лірику як специфічну змістовну структурну спільність, її основні різновиди та історичні передумови розквіту в російській літературі початку ХХ століття» [602, 5]. Згідно з цим уся увага спрямовується на спробу визначення саме специфічних рис досліджуваного явища на провідних структурних рівнях твору (об'єкт / предмет зображення, сюжет, хронотоп, образна і суб'єктна організація), а також (і з цього власне починається основний корпус книги) особливості зв'язку філософської лірики з філософією: «Вже сама назва „філософська лірика”, — пише Р. С. Співак, — вказує на те, що специфіка цього різновиду ліричної поезії полягає в його особливій близькості до філософії» [602, 7, 5, 6].

ня⁴⁰² і надання останньому домінуючої ролі у структурі філософського метажанру⁴⁰³, так і — особливо — протиставлення предмета зображення темі твору як більш значущого менш значущому [див.: 602, 12].

І справа тут не тільки в тому, що у своєму формулюванні і тлумаченні предмета зображення у філософській ліриці⁴⁰⁴ Р. С. Співак послуговується виключно екстралітературними чинниками — тезою В. Г. Белінського з другої статті його циклу „Сочинения Александра Пушкина” про три іпостасі людини (індивідуум – член якісно однорідної спільноти – носій ознак людського роду), переформульованою у науковій філософській літературі через категорії „одиничне”, „особливе”, „загальне”⁴⁰⁵.

Головне з точки зору специфіки літературознавства полягає в іншому: у наведеному в якості емпіричного підтвердження своєї позиції порівняльному аналізі оди Г. Р. Державіна „На смерть князя Мещерского” та вірша М. О. Некрасова „Скоро стану добычею тленья...” дослідниця відповідно до свого методологічного вибору повністю ігнорує семантичну структуру названих творів і особливості композиції тематичного образу в них. Адже у поезіях Державіна і Некрасова *мотив смерті* посідає різне місце: у першому випадку — це наскрізна тема, домінантна змістовно-структурна складова, а в другому — це зачин, привід для розмови, сутність якої (*тема*) з’ясовується далі у розгортанні ліричного сюжету.

Відповідно вказані твори присвячені не одній, як вважає Р. С. Співак [див.: 602, 12–13], а різним темам: у Державіна — темі всепідвладності людини смерті, у Некрасова — покайній темі. Згідно з цим в емпіричну частину (= матеріал ліричного пережи-

⁴⁰² „У структурі ліричного твору, яка відповідає вимогам власне філософського метажанру, родові, сутнісні особливості буття і свідомості людини утворюють одночасно предмет і об’єкт зображення” [602, 60].

⁴⁰³ Див.: „Предметом художнього зображення філософської лірики обумовлені найважливіші особливості її структури: суб’єктна організація, характер сюжетоутворюючих опозицій, особливості руху авторської концепції, структура і система художніх образів, художній час і художній простір” [602, 16, 54].

⁴⁰⁴ Див.: „...предметом художнього зображення у філософській ліриці виступають **родові, присутні особливості свідомості і поведінки людини** як суспільної істоти” [602, 7].

⁴⁰⁵ Тут Р. С. Співак покликається на відповідне місце у роботі: *Мысливченко А. Г. Человек как предмет философского познания.* — М., 1972 [див.: 602, 8, покликання 2 і 3].

вання) у семантичній структурі⁴⁰⁶ вказаних творів входять різні „предмети зображення”, які тематизуються знову ж таки у різних змістовних векторах. І навіть коли нібито можна говорити про „однаковість” предметів ліричного переживання, як це спостерігається у розглянутих Р. С. Співак поезіях О. С. Пушкіна „Я вас любил: любовь ещё, быть может...” і В’яч. Іванова „Мы — два грозой зажжённые ствола...”, то і тут те м и р і з н і, через що моделюються нетотожні ситуації: у Пушкіна в центрі ліричне „я” і панує минулий час, а у Іванова — „ми” і акцентується час теперішній (еліптичний пропуск дієслова теперішнього часу „є” в анафоричних рядках, які утворюють ефект композиційного „кільця” в загальній побудові цього поетичного твору). Недарма Б. В. Томашевський, Л. Я. Гінзбург та інші класики літературознавства надавали такого вагомого значення в ліриці саме темі⁴⁰⁷, адже предметом ліричного переживання (а не зображення, як пише Р. С. Співак, бо що, власне, зображає лірика?) — особливо у випадку його нерозрізнення з об’єктом — може бути, за великим рахунком, що завгодно, але вирішальне значення завжди буде за тим, у якому проблемно-смысловому полі обраний предмет репрезентується, тобто як саме він тематизується. Отже, предмет (він же матеріал) не може бути структурно-утворюючою складовою ні ліричного твору взагалі, ні творів філософської лірики зокрема. І можливе у даному разі застереження, що в науці про літературу, як правило, немає загальноприйнятих тлумачень більшості термінів і все залежить від того,

⁴⁰⁶ Концепцію семантичної структури ліричних творів — див.: [413, 5–45, 175–180].

⁴⁰⁷ «Дослідження специфіки віршованої мови, — читаємо в Л. Я. Гінзбург, — дозволяють стверджувати, що принципова відмінність поезії від прози — це відмінність семантичного ладу, що визначається особливостями ритмічного поділу вірша. ...У відчутному, наочному контексті ліричного твору, з його обмеженим обсягом і чіткими межами, виникають наскрізні асоціації, відбувається взаємодія слів, їх взаємне зараження і забарвлювання. Але слова дістають своє семантичне забарвлення не тільки у взаємному впливі і сплетінні. Їх також інтенсивно забарвлюють ті узагальнюючі теми, які не тільки дослідник, але й читач неминуче виокремлює з тексту в якості відповіді на питання — про що твір написаний? Вірш не можна звести до теми, але тему можна з нього вивести, від нього відокремити; і подібне абстрагування практично входить у процес естетичного сприйняття. Б. В. Томашевський писав: „Тема (про що говориться) є єдністю значень окремих елементів твору”. Тема у такому розумінні присутня в ліричному тексті як смысловое відношення, як свого роду домінанта, що керує значеннями слів» [149, 87].

як трактувати ті чи інші категорії, у даному випадку нічого істотно не змінює.

З огляду на це, а також враховуючи єдність природи поезії як мистецтва і відповідно її протиставленість усьому, чим вона не є і що можна назвати не-поезією, не варто, як на мене, не тільки надавати особливого значення відмінностям у „предметі зображення” в філософській ліриці у порівнянні з іншими різновидами ліричного роду літератури, але й тлумачити його за аналогією з розумінням цієї категорії у філософії (щодо нехудожньої сфери). Адже „художній предмет” на відміну від не-художнього не привносьється в творчу діяльність ззовні як готовий (а значить, *не* „виокремлюється зі світу об’єктів”, говорячи процитованими Р. С. Співак словами з філософського словника, і *не* „покладається в основу нової художньої дійсності”, висловлюючись її власними словами [див.: 602, 8]). „Художній предмет”, як відомо, породжується художньою структурою поетичного тексту і поза ними не існує⁴⁰⁸.

Отже, назва „філософська лірика” у власне літературознавчому аспекті говорить перш за все не про особливу близькість до філософії цього різновиду ліричної поезії, як вважає Р. С. Співак, а сигналізує про певну тематичну спільність численних ліричних поетичних творів саме як *ліричних і поетичних*, а не будь-яких інших. А філософія (як складова нехудожньої дійсності) у такому разі буде відігравати ту ж саму *спонукаючу* до художньої творчості роль, яку загалом позалітературна дійсність відіграє для митця як суб’єкта творчої діяльності.

2. Площина понятійної ідентифікації. Наскрізне концептуальне положення суто теоретичного розділу „Філософська лірика: загальне поняття” втілене у твердженні Р. С. Співак про те, що „**філософській різновидності усіх жанрів** (ліричного вірша, поеми, роману, повісті, драми) **притаманна спільна художня структура**” [602, 49]. У випадку ж з філософською лірикою родова специфіка цієї різновидності полягає у тому, що тут основне навантаження припадає на рівні „**суб’єктної організації та структури образу**” [602, 50].

Але показово, що підрозділ „Суб’єктна організація філософської лірики”, базуючись на відомій класифікації Б. О. Кормана форм ви-

⁴⁰⁸ У Ю. Б. Борева про це читаємо: „предмет, про який йдеться у тексті, поза цим текстом не існує”, через що і „поле відношень, на основі якого виникає спілкування реципієнта з художнім текстом, не існує до сприйняття цього тексту” [91, 211].

раження авторської свідомості в ліриці, займає лише півтори сторінки, третина з яких присвячена тезі про найменшу вживаність в філософській ліриці форми ліричного героя. Також впадає в вічі підкреслена на фоні усіх інших підрозділів посібника відсутність тут розгорнутих практичних ілюстрацій сформульованих положень, що явно суперечить прийнятій Р. С. Співак манері викладу матеріалу.

У свою чергу, не можна не помітити того, що і в підрозділі „Структура і система художніх образів філософської лірики” власне про „структуру” і „систему” образів в аспекті їх термінологічного тлумачення (і відповідно розрізнення) не сказано жодного слова, а вся увага спрямована на розмірковування про те, що „властива будь-якій ліриці **узагальненість художнього образу досягає межі в ліриці філософській**”, про роль стилю як розпізнавального знака філософської проблематики в ліриці, про раціоналістичну чіткість художніх образів в ній [див.: 602, 28, 29, 32]. Тому і тут закономірно не обійшлося без якихось незрозуміlostей. Що, приміром, означає протиставлення образу *сутності* об’єкта зображення і образу *враження* від об’єкта⁴⁰⁹? Як це можна *однозначно* розділити, тим паче щодо лірики? З іншого боку, що власне може пояснити таке твердження: „виявлення сутності завжди вимагає якоїсь розумової роботи” [602, 29]?

За усім цим у посібнику Р. С. Співак криється, як на мене, фактична відсутність моделі об’єкта дослідження, яку можна було б хоч описово об’єктивувати. Відсутність такого наскрізного інтегрального чинника неминує зумовлює не тільки заплутаність у формулюваннях тих чи інших положень⁴¹⁰, але й те, що конкретні теоре-

⁴⁰⁹ Тут також не зайвим згадати і відоме не тільки у філології, але й кіно естетиці (наприклад, у С. Ейзенштейна) положення про те, що художній зміст є здебільшого „впливом”, а не „повідомленням”, а виразити своє ціннісно-смісловне ставлення до чогось (через яке, до речі, власне і здійснюється вплив) без складової враження неможливо. Тут же можна пригадати і відоме толстовське висловлювання, згідно з яким „мистецтво починається тоді, коли людина з метою передати іншим відчуте нею почуття знову викликає його в собі і певними зовнішніми знаками виражає його” [439, 85–86].

⁴¹⁰ Прикладом такої ситуації є наступний абзац: „Для того, щоб система художніх образів спрацювала як засіб осмислення деструкції світу в аспекті його сутнісних закономірностей, образ повинен нести у собі велику можливість узагальнення, що забезпечується особливою художньою структурою, властивою філософським жанрам” [602, 328]. Що це, власне кажучи, означає і яке має відношення до поняття

тичні висновки дослідниці досить часто не підтверджуються попередньо розглянутим матеріалом, не впливають з такого розгляду.

Це, зокрема, стосується важливого висновку про те, що „філософська лірика має особливу цілісну стійку змістовну структуру” і характеризується специфікою на кожному з основних рівнів художнього твору [див.: 602, 38]⁴¹¹. Натомість зміст усього попереднього матеріалу посібника об’єктивно підводить лише до одного, причому відсутнього у Р. С. Співак, висновку — *філософська лірика може використовувати у своїх цілях увесь арсенал художніх засобів (= зображально-виражальних можливостей) ліричного роду літератури*. А це, в свою чергу, жодним чином не говорить суто про специфіку філософської лірики як одного з різновидів поезії.

Крім того, природа розглянутих Р. С. Співак художніх засобів⁴¹² така, що не дає змоги звести всю справу з філософською лірикою, як це робиться у посібнику, до художньої дефініції і чуттєвої конкретизації ідеї, до ототожнення об’єкта зображення в філософській ліриці з різними видовими варіантами родового поняття, яке підлягає визначенню [див.: 602, 34]. Адже те, що говориться про художню дефініцію [див.: 602, 33–34], так чи інакше можна віднести до будь-якого тропайчного образу в будь-якому ліричному жанрі. Варто також зважити і на те, що наближений до понятійного тип композиції, як відомо, є тільки одним з трьох основних типів композиції тематичного образу в ліриці, і його широка, як вважає Р. С. Співак, присутність у царині філософської лірики ще не може визначати собою суто специфічної характеристики останньої, бо, гадаю, не менш активно використовується і в інших тематичних різновидах поезії.

Загалом можна вести мову про загальну концептуальну позицію Р. С. Співак як про позицію такого собі вольового раціоналістичного

„генералізація образів”, яке винесене у назву окремого пункту у третьому підрозділі IV розділу книги, присвяченому В. Маяковському?

⁴¹¹ Цим висновком завершується 5 підрозділ „Художній універсум філософської лірики”, але фактично він підсумовує всі попередні підрозділи першого, власне теоретичного, розділу посібника.

⁴¹² На рівні суб’єктної організації йдеться про активне використання в філософській ліриці позаособових і узагальнено-особових форм вираження авторської свідомості, форми „власне автора” чи „поетичного світу автора”, а на сюжетному рівні — морально-філософських, натурфілософських або соціально-філософських опозицій [див.: 602, 17, 18, 19].

випрямлення, через що, власне кажучи, в основу визначення специфіки філософської лірики на сюжетному рівні дослідниця кладе зіставлення на основі подібності руху авторської концепції в філософській ліриці (= поезії) з логічною операцією визначення (= в не-поезії), поєднане з явно невиправданим обмеженням цільової сфери філософської лірики. „Оскільки завдання філософської лірики, — вважає Р. С. Співак, — виявлення сутності сенсу життя, то не дивно, що **рух сюжету в лірико-філософському творі нагадує процес визначення**” [602, 23]. Але звідки випливає, що завданням філософської лірики є виключно „виявлення сутності сенсу життя”? Та й що, власне, дає саме зіставлення руху поетичної концепції з логічною (не-художньою) операцією дефініціювання? А якщо пригадати головну тезу Р. С. Співак — про обов’язкове підведення в філософській ліриці „об’єкта зображення” до „родового поняття”, то стосовно поетичного твору коректніше говорити про репрезентацію об’єкта шляхом надання йому певного статусу (як органічної форми оцінки). Зрештою, хіба ліричний сюжет обов’язково мусить будуватися як протиставлення понять, а не, скажімо, словесних образів, поетичних картин, деталей тощо і чому субстанційним і загальним проголошується один з членів лише морально-філософської, натурфілософської або соціально-філософської опозиції? А власне філософські, релігійно-філософські, політико-філософські чи філософсько-психологічні й ін. опозиції хіба чужі у даному переліку?

Більше того, коли Р. С. Співак на підставі положення про протиріччя як підвалину будь-якого сюжету стверджує, що провідним для філософської лірики способом реалізації сюжетної опозиції (= стосунків між членами опозиції) є протиставлення, зіткнення, заперечення [див.: 602, 18–19], то все ж варто зважити і на те, що діалогічна природа літературно-художнього висловлювання як такого передбачає також можливість *ситуації згоди*, яка, за М. М. Бахтіним, є однією з форм діалогічних таки відношень. „Не можна, — читаємо у М. М. Бахтіна, — розуміти діалогічні стосунки спрощено і однобічно, зводячи їх до протиріччя, боротьби, суперечки, незгоди. Згода <в оригіналі *рос. Со гласие*> — одна з найважливіших форм діалогічних відношень. Два висловлювання, тотожні у всіх відношеннях..., якщо це дійсно два висловлювання, які належать різним голосам, ... пов’язані діалогічними

стосунками згоди. Це певна діалогічна подія у взаємостосунках двох, а не ехо” [78, 336]⁴¹³.

Так само і стосовно образу в філософській ліриці коректніше, як на мене, говорити не про „витіснення індивідуального загальним”, як це робить Р. С. Співак [602, 28], а про різні форми, способи присутності в філософській ліриці індивідуального начала (наприклад, через ситуацію об’єктного і смислового вибору і т.і.). Та й „позафабульність ліричного сюжету” [602, 18], якою оперує в своїх судженнях Р. С. Співак, не є, як відомо, обов’язковою рисою ліричного твору як такого, тому що існує і „фабульна” лірика саме як лірика, а не будь-що інше.

У цілому є всі підстави вважати, що ставка Р. С. Співак у розгляді ліричного сюжету в філософській ліриці на поняття, а не образ, на понятійні стосунки, а не художньо-образні, можна, як на мене, теж вважати прямим наслідком прийнятого дослідницею підходу (умовно назву його *атрибутивно-специфікаційним*) і зумовленого ним прагнення будь-що віднайти суто специфічні риси філософської лірики саме як філософської.

Нарешті, безрезультатною видається спроба Р. С. Співак показати сутність відстоюваної нею „художньої структури усіх філософських жанрів” у зіставленні з творчим методом, жанром і способами художнього узагальнення. **„Художня структура, характерна для філософських різновидів усіх жанрів, — сказано в одному з підсумкових тверджень, — в принципі може існувати в рамках будь-якого методу...”** [602, 52]. Але декількома абзацами вище міститься протилежне твердження: „Підхід до зображення дійсності (типологізація)⁴¹⁴, що реалізується у ній <тобто у художній

⁴¹³ Звідси не випадково опора на інші точки зору (цитати, перекази чужих поглядів і т. ін.), а не тільки полеміка з ними, характеризується М. М. Бахтіним як один з факторів діалогізації монологічного мовлення [див.: 73, 217].

⁴¹⁴ У цьому місці Р. С. Співак відсилає читача до книги А. Г. Гулиги „Мистецтво у вік науки”, зокрема до того місця в ній, де типологізація названа методом [див.: 167, 21]. Правда, тут варто врахувати те, що типологізація як метод у А. В. Гулиги — неоднозначно те ж саме, що й класицизм, романтизм чи реалізм як методи: типологізацію і типізацію А. В. Гулига ідентифікує також і як спосіб роботи з матеріалом, і як спосіб / можливість художнього узагальнення, і як принцип побудови художнього образу [див.: 167, 48; 168, 181, 176, 179]. Причому перевагу, судячи із джерел концепції ученого, слід віддати тлумаченню типізації і типологізації саме як способів художнього узагальнення. «Справа в тому, — розмірковує А. В. Гулига, — що існують два способи, дві можливості художнього узагальнення.

структурі філософської лірики, прози і драми>, не може бути поставлений в один ряд з типами художнього узагальнення, властивими романтизму і реалізму: ідеалізацією і типізацією. Нам уявляється, що вона **виконує функцію моделювання дійсності**, тобто функцію... **жанру**” [602, 51].

Причиною вказаної суперечливості є те, що Р. С. Співак якось не виправдано прямолінійно прив'язує і „структуру філософських жанрів”, і творчий метод до певного способу художнього узагальнення і на цій основі одночасно протиставляє їх. А це явно суперечить концепції А. В. Гулиги, на яку Р. С. Співак покликається, де типізація і типологізація характеризуються саме як рядоположені, а не як протиставлені чи ієрархізовані. „Типологізація і типізація, — підкреслює А. В. Гулига, — в мистецтві рядоположені. Ні той, ні інший спосіб роботи з матеріалом не є ні нижчим, ні вищим. Вони співіснують, взаємно доповнюючи одне одного. Часом навіть у творчості одного і того ж митця. Їх об'єднує єдина, умовна природа мистецтва” [167, 48; або: 168, 181–182]⁴¹⁵.

Першим на це звернув увагу Лессінг. У трактаті „Гамбурзька драматургія” (1767–1769) він говорить про два сенси терміна „загальний характер”... Проблема двох можливостей художнього узагальнення — одна з провідних в німецькій естетиці наступних часів. Цьому повністю присвячена знаменита стаття Шіллера 1795 року „Про наївну і сентименталічну поезію” (термін „сентименталічна” він спеціально вигадав для позначення особливого роду розмірковуючої літератури). ...Шіллер виходив з того, що для естетичної насолоди необхідна *розбіжність* між художнім зображенням і предметом, що зображається» [168, 176, 177]. І коли далі йдеться про те, що „наївний” поет прагне відтворити предмет, а поет „сентименталістичний” віддається міркуванням про враження від предмета зображення, то це фактично характеристики двох можливих варіантів вказаної вище розбіжності, і — головне, що з обома ними Шіллер пов'язує „високу міру людської правди...” [див.: 488, 467]. „Йдеться не про протиставлення античного і нового мистецтва, — коментує шіллерівську позицію А. В. Гулига, — не про відмінність за жанрами, а тільки про те, чи втілюються світоглядні ідеї в художньому творі опосередковано чи безпосередньо. У одному і тому ж творі можуть бути представлені обидва типи поезії. Обидва вони мають право на існування, жоден з них не є вищим по відношенню до іншого” [168, 178].

⁴¹⁵ Тут, гадаю, можна додати, що в реальній літературно-художній практиці присутні непоодинокі випадки того, коли типізація і типологізація можуть поєднуватися в межах одного твору (прикладом тут може слугувати роман у віршах О. С. Пушкіна „Євгеній Онегін”), так само, до речі, як в межах одного твору можуть використовуватися різні моделі людини в літературі, хоча вони могли при цьому бути особливо (репрезентативно-пріоритетно) притаманними різним творчим методам і художньо-естетичним системам [див. про це докл.: 148].

Незрозуміло також, чому типологізація тлумачиться Р. С. Співак як „якість відображення дійсності” [602, 51], а категорія „жанр” береться виключно у тлумаченні Н. Л. Лейдермана [див.: 602, 51]. І загалом усе, що Р. С. Співак пише про типізацію і типологізацію [602, 51-52] не має жодного конкретного відношення ні до жанру, ні до творчого методу, як нічого не говорить і власне про специфіку „художньої структури філософської лірики, прози і драми”, а лише ще більше заплутує і так достатньо заплутане питання.

3. Площина взаємовідношень між теоретичною і практичною частинами в літературознавчому дослідженні історико-літературного гатунку. Про очевидну низьку легітимність відстоюваного Р. С. Співак (атрибутивно-специфікаційного за своїм спрямуванням) підходу до вивчення філософської лірики на основі концепції філософського метажанру найпереконливіше свідчить явний розрив між малою за обсягом (≈ 60 сторінок) власне теоретичною і великою (≈ 337 сторінок) практичною частинами посібника.

З достатнім ступенем вірогідності можна стверджувати: якщо з книги Р. С. Співак вилучити теоретичний розділ „Філософська лірика: загальне поняття”, то вона нічого не втратить і гіршою не стане. Адже її основний корпус — II, III і IV розділи — це завершене добротне традиційне історико-літературне дослідження, присвячене традиційним же літературознавчим темам у традиційних же їх формулюваннях: натурфілософській ліриці І. Буніна, морально-філософській ліриці О. Блока та соціально-філософській ліриці В. Маяковського, розглянутим у контексті основних тенденцій російського суспільно-літературного процесу 1910-х років.

У цих практичних розділах категоріальний матеріал теоретичної частини, пов’язаний з концепцією філософського метажанру, присутній, як на мене, спорадично, суто поверхнево-формально чи за інерцією. А в самому аналізі конкретних поетичних текстів якої-небудь суттєвої ролі не відіграє, будучи присутнім тут, так би мовити, без особливої необхідності (завдяки цьому, до речі, у такому аналізі не відбувається тотального нехтування родовою природою обраних текстів).

Наприклад, чому не можна було просто і зрозуміло сказати, що вірш „Напис на чаші” — це один з ранніх вірців філософської лірики у поетичній творчості І. Буніна 1900-х років, а треба було обов’язково називати його „одним із ранніх творів філософського

метажанру” [602, 99]? Що дає таке формулювання? Так само малоінформативним з точки зору ясності (прозорості) викладу видається висловлювання про те, що у названій поезії „структура філософського метажанру... ускладнена елементами феноменального метажанру” [602, 101].

Подібне можна спостерігати і в характеристиці, яку дає Р. С. Співак немедитативним віршам Буніна, причетність яких до його поетичної натурфілософії 1900-х років „забезпечується саме відмінністю втілених тут станів природи за спільності ключових образів, що поєднують їх з творами філософського метажанру...” [602, 123–124]. Та чи не простіше і — головне — правильніше стосовно цих ключових образів було обійтися тільки наступною тезою про „спільний контекст натурфілософської ліричної системи” поета [602, 124] і не підключати сюди без особливої потреби категорію філософського метажанру, яка, згідно з об’єктивною логікою теоретичної концепції Р. С. Співак, передбачає порівняння лірики з прозою і драмою?

Те, що у практичній частині посібника використання категоріального матеріалу його теоретичної частини є фактично зайвим, неодноразово підтверджується самим текстом книги Р. С. Співак. Це зокрема стосується того місця, де йдеться про сприйняття О. Блоком „східних поезій” І. Буніна. „Не знаючи творчості поета в цілому, — пише Р. С. Співак, — Блок не зрозумів філософської проблематики східного циклу Буніна” [602, 152]. Значить, щоб побачити у вказаній групі бунінських поезій філософську проблематику, потрібно зважити не на особливості філософського метажанру, а все ж таки мати цілісне уявлення про творчість поета загалом! Тим паче, що у випадку з В. Маяковським, так і відбувається: „...соціально-філософський сюжет дожовтневої лірики Маяковського через узагальненість філософського мислення ясно і повно помітний, як правило, тільки в рамках усієї ліричної системи в цілому” [602, 290].

Усе сказане дозволяє стверджувати, що Р. С. Співак не вдалося ліквідувати „на карті теорії літератури... білу пляму”, пов’язану, на її думку, з тим, що „теорія літератури не може озброїти дослідника спеціальним понятійним апаратом для осмислення філософської інтенції художнього автора” [602, 3]. Адже перед тим, як формулювати таке завдання, потрібно було, як на мене, з’ясувати те, чи можливий і — особливо — потрібний загалом такий „спеціальний

понятійний апарат”. Звісно, Р. С. Співак цього не робить, бо прийнята нею вихідна настанова на специфікований філософський метажанр такої проблематики не передбачає.

Нарешті, слід звернути увагу на певні невідповідності й очевидні натяжки, які спостерігаються у спробі Р. С. Співак адаптувати категорію „метажанр” щодо системи традиційних літературознавчих категорій шляхом її порівняльного розгляду з близькими їй чи навіть синонімічними⁴¹⁶ термінами, які вживаються у концепціях інших учених. Наприклад, у випадку з жанровою концепцією Г. М. Поспелова Р. С. Співак чомусь ідентифікує поспеловський підхід як „історичний” („історико-генетичний”) і саме у цій якості протиставляє його своєму власному підходові, який вважає „типологічним” [602, 61]. А між тим і сам фундатор, і його прихильники перевагу підходу, запропонованого Г. М. Поспеловим, бачили якраз в його увазі до типологічного аспекту жанрів [див.: 598, 155; 375; 478, 94, 95–96].

У свою чергу, не зовсім прояснюється ситуація і стосовно зіставлення категорії метажанру з бахтінським поняттям „архітектоніка”. Так, зіставляючи свою концепцію метажанру з концепцією М. М. Бахтіна про естетичний об’єкт, куди, власне кажучи, і входить поняття *архітектоніки*, Р. С. Співак змінює визначення трьох прийнятих нею за вихідні понять: якщо раніше три основні іпостасі соціальної людини (як індивідуума, як представника певної якісно однорідної спільноти і як носія родових властивостей роду людського) дослідниця ідентифікувала як різні варіанти предмета художнього зображення [див.: 602, 8], то тепер вони постають в неї архітектонічними формами естетичного об’єкту, які знаходять своє композиційне здійснення відповідно у феноменальному, типологічному та філософському метажанрах [див.: 602, 62]. Але навряд чи таке „доповнення” учення М. Бахтіна, яке, здається, базується на суто зовнішньому приєднанні його понять до концепції метажанру Р. С. Співак, можна прийняти без заперечень. Адже цілеспрямовуюча структурна роль предмета художнього зображення (куди якраз і зараховані Р. С. Співак вказані іпостасі соціальної людини) на організацію суб’єктного, сюжетного й ін. рівнів метажанру, на визнанні якої базується вказана концепція, навряд чи стосується бах-

⁴¹⁶ Так, етологічні жанри в системі Г. М. Поспелова, зізнається Р. С. Співак, „практично означають те ж саме, що типологічний метажанр” [602, 61].

тінського *естетичного об'єкта*, а скоріше має відношення до організації матеріального *твору* як організованого матеріалу, який є „композиційним телеологічним цілим, де кожен момент і все ціле цілеспрямовані, щось здійснюють, чомусь служать”, в той час, коли „архітектонічні форми... нічому не служать, а спокійно не залежать ні від чого, — це форми естетичного буття у його своєрідності” [76, 39, 40].

Таким чином, є всі підстави визнати неспроможною спробу Р. С. Співак будувати методологію дослідження філософської лірики на підставі категорії *метажанру*, зінтерпретованої через надання домінуючої ролі інтегрованому „предметові художнього зображення”. Адже наявність у різних за своєю родовою приналежністю творях спільного характеру проблематики не визначає і не регулює особливостей евристичних способів роботи з ними.

Виокремлюючи метажанр, Р. С. Співак, мабуть, припускає існування якогось спільного, єдиного художньо-філософського мислення, яке мало би реалізуватися у філософському метажанрі. Але, судячи з внутрішньої логіки багатовікового історичного розвитку художньої словесності, фундаментальне розрізнення відбулося в іншій сфері — у площині опозиційної пари „художня література” / „не-художня словесна діяльність”, а в самій художній літературі — у компетентній сфері родів, жанрів і жанрового (у некла-сичистичному розумінні) мислення. З цим тісно пов'язана і подвійність суб'єкта мовленнєвого мислення, коли одним із таких суб'єктів виступає мова з її мовленнєвими жанрами і складною взаємодією між ними в царині вторинних, за М. М. Бахтіним, літературних жанрів.

Найбільше, що, на мою думку, практично може дати використання категорії метажанру в сенсі „міжродової спільності” — це мотивувати складання певного переліку різнородових творів, об'єднаних спільним характером проблематики чи ще якогось інтегрального чинника, для більш всебічного вивчення / опису такої спільної для всієї різнорідної групи текстів складової, причому саме змістового (а то й ідеологічного) гатунку. Та справа в тому, що як тільки відбудеться такий підбір і потрібно буде перейти до практичного аналізу конкретних художніх текстів, так неминуче і відразу ж „заявлять про свої права” об'єктивні родові (субстанційні) і жанрові властивості цих текстів, які визначають базову специфіку художньої

системи літературного твору⁴¹⁷. У такій ситуації методологічне значення категорії метажанру автоматично анулюється і на перше місце висуваються категорії, які позначають родові і жанрові диференціальні ознаки твору, дослідження яких базуватиметься на уявленні про існування в літературі різних жанрових площин і художніх способів мислення. При цьому жанрова ідентифікація твору повинна бути не кінцевим, як часто можна бачити в масовій літературознавчій практиці, а початковим пунктом його монографічного літературознавчого дослідження.

Отже, у будь-якому випадку доведеться зіткнутися з актуалізацією родової і жанрової приналежності твору, і початкова її нейтралізація у просторі категорії метажанру максимум може бути лише певним етапом її подальшої нової актуалізації. Інша справа, що відношення літературного роду і жанру при цьому не зводяться і тим паче не вичерпуються лінійним одновекторним типом стосунків, та це вже тема, яка потребує окремого розгляду.

Певний матеріал і свій привід для критичного розгляду дає і добросовісно виконана робота — навчальний посібник української дослідниці філософської лірики. Так, звертаючись до розгляду поетики української філософської лірики і розуміючи під поетикою **„художність твору як систему певних творчих принципів”** [600, 294]⁴¹⁸, Е. С. Соловей зазначає, що це вводить її у сферу структур-

⁴¹⁷ До речі, видається показовим у цьому відношенні досить стійка тенденція тлумачення категорії метажанру через (а не замість чи поряд) категорію жанру як змістовної форми [див.: 273, 135], чи жанрового синтезу [див.: 100, 44, 45]. У свою чергу, так само не випадково І. Бетко, назвавши (мабуть, для надання темі особливої вагомості чи гучності?) свою статтю „Філософська поема як метажанр нової української літератури”, у самому її тексті терміна „метажанр” жодного разу не вживає і відразу пише про філософську поему як окремий жанр нової української літератури [див.: 86]. Та й, зрештою, і у Р. С. Співак знаходимо твердження: „Характер міжродової структури, що аналізується, яка властива творам з яскраво вираженою філософською тенденцією, **найближче до структури жанрової**” [602, 53].

⁴¹⁸ Таке визначення поетики видається не зовсім точним, бо сукупність взаємопов'язаних творчих принципів утворює спосіб художньої творчості, для характеристики якого в літературознавстві вживається категорія *художній (творчий) метод*. І нехай це поняття не є загальноновизнаним як у вітчизняній, так і в світовій науці про літературу, та все ж його право на існування не заперечується ні в радянському „Літературному енциклопедичному словнику” [див.: 568, 218–219], ні у новітньому пострадянському українському виданні „Літературознавчий словник-довідник” [569, 729–730]. Не можуть обійти мовчанкою це поняття і автори сучасних підручників з теорії літератури, зокрема В. Є. Халізев (у Росії) та Є. М. Васильєв (в Ук-

ності та системності і робить неможливим відійти від поняття „художня форма”, яке теж передбачає цілісність, системність, структурність. Проте такі твердження не зовсім узгоджуються з однією з вихідних передумов автора цитованого посібника, сформульованої таким чином: „...поняття **жанру** стосовно ФЛ <філософської лірики> правомірне і необхідне, хоч очевидно, що застосовувати його варто лише **в найширшому загальному сенсі**, не прагнучи вивести якусь універсальну структуру” [600, 23]. Адже структурна поетика, до компетенції якої, на думку Е. С. Соловей, перш за все належить вивчення *поетики філософської лірики* [602, 295], так чи інакше займається винайденням та описом структур, тією чи іншою мірою універсальних, не говорячи вже про достатньо розповсюджену в літературознавстві „поетику жанру”, яка не може займатися виключно одиничними структурами.

Не можна не помітити, що навіть у цій — новітній — студії української дослідниці, де у двох розділах спеціально обґрунтовується необхідність саме жанрового вивчення філософської лірики і розглядаються у зв’язку з цим теоретичні аспекти проблеми [див.: 600, 8–38, 291–360], відчуття справжньої необхідності в аналітичному використанні категорії „жанр” виявляється невиразним, не викликає почуття впевненості і не знімає самої проблеми досягнутим автором ступенем вичерпаності її розгляду. Тут кожне позитивне твердження, як правило, супроводжується знецінюючою його мережею застережень, які породжують непереборну суперечливість⁴¹⁹. Вінцем усього виявляється констатація того

раїні). Так, московський автор, на думку С. Зенкіна, поняття *творчого методу* „запхав у самий кінець підручника і стисло виклав у одному абзаці”, відмовляючись „брати за нього відповідальність” [див.: 204, 323, покликання 2]. Але в такому разі слід все ж пам’ятати, що будь-яка категорія належить до певної концепції, від якої і бере своє смислове наповнення і значення. І якщо той самий В. С. Халізев, який розглядає мистецтво як „пізнавальну діяльність” [див.: 611, 16, 33 й ін.], то, як пише С. Зенкін, „логічно міркуючи, поняття методу необхідне для такої діяльності, сутність якої — пізнання” [204, 323, покликання 2]. У цьому відношенні значно послідовнішим виявляється один із авторів українського варіанту підручника з теорії літератури Є. М. Васильєв, який, виходячи зі спільної зі своїми співавторами концепції (з традиційними визначеннями літератури як відображення і пізнання дійсності) приймає категорію „художній метод” і навіть реабілітує її в якості „образного регулятора творчої діяльності” [див.: 587, 343].

⁴¹⁹ Наприклад, з одного боку, стверджується, що „поняття **жанру** стосовно ФЛ правомірне і необхідне” [600, 23], бо про це свідчить увесь сумарний досвід її дослідження та „надто очевидна тенденція такої поезії до певної структуризації”

„безперечного”, за словами автора, факту, що „в розмові про ФЛ взагалі можна обійти дражливе поняття жанру, як це часто і робилося” [600, 23]⁴²⁰. Але навіщо тоді потрібне те, без чого „безперечно” можна обійтися?

Крім того, у посібнику Е. С. Соловей при теоретичному розгляді філософської лірики як жанру без належного аналітичного прояснення залишилося питання про співвідношення понять *рід* – *жанр*. Як наслідок, з’являються судження, конкретний зміст яких важко зрозуміти. Так, з одного боку, властива, на думку автора українського посібника, книзі Р. С. Співак „Російська філософська лірика: Проблеми типології жанрів” певна „затеоретизованість” пояснюється „недооцінкою саме *родової* природи ФЛ”, тобто „того, що пов’язане з логічним наголосом на другому слові: філософська *лірика*” [600, 20] (і це останнє цілком справедливо). Проте в іншому місці найважливішою особливістю філософської лірики як жанру виявляється „властивий їй складний, специфічний прояв і особливо рухливе співвідношення *ліричного* і *епічного начал*” [600, 15]. Виходить, що епічне начало повинно обов’язково бути присутнім у філософській ліриці, і саме присутність утворюваного ним співвідношення пояснює, на думку автора, складність питання про філософську лірику як жанр. Та й що, власне кажучи, означає таке пояснення даної тези: навіть і там, де дослідники воліють не торкатися питання «про жанр — сам характер цього співвідношення <ліричного й епічного начал> наражає їх на очевидні ускладнення. Це відчувається у книгах О. Павловського <„Советская философская поэзия” (Л., 1984)> та Г. Філіппова <„Русская советская философская поэзия: Человек и природа” (Л., 1984)>, щойно мова заходить про особистість автора, особистісну основу в поезії (і як „ліричну”, і як „біографічну”, „психологічну” тощо)» [600, 15]. Принаймні,

[600, 36], а з іншого — даються застереження на зразок: „...варто мати на увазі, що ця думка приймається не всіма дослідниками” [600, 24] і вживати поняття жанру щодо філософської лірики варто лише «у тому розумінні, в якому жанр взагалі іменують „формою”, маючи на увазі „...затвердлий”, реліктовий зміст», хоча (і тут знову застереження) завдяки природі свого змісту, філософська лірика як жанр «не встигає „затверднути” достатньо міцно» [600, 37].

⁴²⁰ Далі як ілюстрація стверджуваного наводиться позиція польських учених, які розрізняють в залежності від типу вираження переживань філософську лірику, релігійну лірику, а також лірику любовну, політичну та патріотичну [див.: 616, 303–312].

відсилки до книг О. Павловського і Г. Філіппова вочевидь вимагають конкретизації.

Отже, загальна ситуація явно ускладнюється тим, що взята у всій її багатоаспектності проблема жанру, у тісній прив'язці до якої так чи інакше розглядається філософська лірика, існує в умовах сумнівної з точки зору науковості репутації самої цієї категорії, коли одні прагнуть будь-що довести необхідність категорії жанру в аналізі літератури, а інші — не менш натхненно констатують її неістотність або говорять про факультативність реальності, що її вказана категорія позначає (якщо ця реальність взагалі визнається присутньою). Мабуть, саме цей фактор не в останню чергу змушує авторів, що пропонують свій (а, значить передбачається, що відмінний від інших) підхід до явища філософської лірики, зізнаватися у тому, що запропонована ними методика аналізу нічого нового до вже існуючих інтерпретацій найбільш досліджених філософських поетів додати не може, хоча і здатна знайти присутність філософської проблематики там, де її раніше не помічали. При цьому не приховується, що такого ж самого ефекту цілком можна досягнути і без запропонованої методики⁴²¹. Але ж відомо, що потреба у новій теорії (і навіть у модифікації старої теорії) породжується значним розширенням об'єму емпіричних даних в межах певної наукової проблеми, і ця нова теорія (або нова модифікація старої теорії) покликана не тільки пояснити раніше невраховану емпірику, але й по-новому (чи принаймні інакше) проінтерпретувати ті факти, що вже були протлумачені в межах попереднього теоретичного підходу⁴²². А це, разом із широко розповсюдженою практикою розглядати літературні явища, повністю обходячись без вирішення теоретичних питань, тобто без достатньо чіткого „поняття про предмет, його значення і межі” [481, 217]⁴²³, — також неминуче актуалізує потребу у проясненні як цілей,

⁴²¹ Саме так оцінила свій *типологічний структурний* аналіз Р. С. Співак [див.: 423, 137], і саме так прокоментувала це зізнання Е. С. Соловей [див.: 600, 27–28].

⁴²² Мірило теоретичного осмислення, читаємо у Г.-Г. Гадамера, „слід обирати так, щоб воно було придатне як для великого мистецтва минулого і творчих традицій, так і для мистецтва новітнього” [114, 58].

⁴²³ Практична нереалізованість у масовій літературознавчій продукції цього відомого положення є одним з факторів, які реально знижують і ставлять під сумнів науковий статус літературознавства, засвідчуючи відсутність у самій науці про

можливостей і меж суто теоретичного розгляду філософської лірики, так і діалектики теоретичного й історико-літературного складових у її сучасному літературознавчому дослідженні⁴²⁴.

Загалом цитована — і треба підкреслити — сумлінно виконана робота Е. С. Соловей з очевидністю засвідчує, що у сфері вивчення філософської лірики вчені опинилися у певному замкнутому колі, коли найбільшим досягненням може виявитися висновок, якого свого часу дійшов С. Крижанівський: філософська течія існує попри всі суперечки і незалежно ні від чого [див.: 259, 15], — як просто очевидний, так і ґносеологічно безперспективний, такий, що закриває питання й робить безглуздим наукове звернення до нього.

Варто, нарешті, додати, що поряд з дослідженнями, в яких за „одиначку виміру” береться категорія „творча індивідуальність поета” і явна зверненість поетичної системи до онтологічної проблематики (проблемно-тематичний принцип), з’являлися і студії, де природа філософської поезії вивчається на базі діахронічного зрізу (для чого пропонується поняття філософсько-поетична традиція), або шляхом максимально повного врахування даних синхроністичного зрізу конкретного історико-літературного періоду⁴²⁵.

У підсумку можна стверджувати, що на сьогоднішній день у вивченні філософської лірики позначився підхід, який базується на поєднанні наступних п’яти рівнів дослідження:

- 1) рівень універсальних, „родових” рис;
- 2) рівень національних особливостей;
- 3) рівень проблемного кола;
- 4) рівень типологічних характеристик;
- 5) рівень основних тенденцій розвитку.

І в теоретичному, і в практичному (історико-літературному) планах у центрі уваги вчених знаходилося і ключове питання про

літературу чіткого усвідомлення того, що не будь-який дискурс на літературні теми є дискурсом власне науковим, якими б привабливими, та все ж іншими, не власне науковими якостями такий дискурс не відрізнявся.

⁴²⁴ Досвід функціонування категорії жанр, у тому числі і в студіях, присвячених філософській ліриці, повною мірою відображає всю проблемність стану сучасної науки про літературу, а, значить, не може розглядатися без зв’язку з нею. (До теоретичних аспектів питання про структуру сучасного літературознавства я свого часу намагався привернути увагу в окремій статті — див.: [243]).

⁴²⁵ Такий підхід стосовно творчості конкретного поета втілений у моїй книзі про лірику Ф. І. Тютчева 1997 року [224].

специфіку філософської лірики, бо саме присутність такої специфіки й давала підстави говорити про наявність окремого явища, здатного розмежовувати цілі поетичні системи, а то й епохи. Часто цю специфіку шукають у співвідношеннях поезії з не-поезією, зокрема філософією, від якої покладають в залежність розвиток поетичної творчості філософської спрямованості і в якій, до речі, вбачають джерело так званих „філософсько-поетичних імпульсів” [див.: 421, 6–8]. В іншому випадку стверджуваний жанр філософської лірики включають в якусь міжродову спільноту філософських жанрів, яку пропонують називати філософським метажанром, про що вже йшлося вище. Ще одним напрямом визначення специфіки філософської поезії і лірики виступає небезпідставне їх термінологічне розмежування з такими поняттями, як „поезія думки”, „інтелектуальна поезія”, наукова поезія [див.: 359, 3–7 й ін.].

У цих пошуках досить цікавими і такими, що вимагають врахування в подальшому, є студії Л. М. Щемелєвої, де зроблено ставку на категорію „структура художньої свідомості” і міститься спроба „визначити деякі константи філософської поетичної свідомості через зіставлення з нефілософською, але художньою ж свідомістю на матеріалі творчості ...Лермонтова, Баратинського, Тютчева” [527, 90–100; див. також: 528]. Цими константами названі „принципово неціннісне ставлення до власного психологічного досвіду”, „невластивість принципу полемічного відношення до світу”, „наявність прагнення до ціннісного переосмислення обмеженого часом і своєю суб’єктивністю людини” — прагнення, яке стало „фактом, що здійснився, утриманою міцною позицією” [527, 93, 96, 99]. Російська дослідниця цілком усвідомлює, що обраний нею кут зору не вичерпує проблеми філософської лірики, та все ж підкреслює: «...без методологічного врахування такого важливого виміру художньої свідомості, як власне ставлення поета до підсумків свого психологічного і духовного досвіду, спосіб усвідомлення й інтерпретації його, неплототворно говорити про поета як про філософського лірика і про його поезію — як про поезію „філософську”» [527, 100]. При цьому у відстоюваному Л. М. Щемелєвою підході приваблює наголос на домінанті власне „художнього” як на тому іманентно спільному, що є (як мінімум, повинно бути) і у філософському і у нефілософському (психологічному) різновидах поетичної свідомості.

Відповідно таке розрізнення правомірно перенести і в площину класифікації ліричних систем, зокрема виділяючи філософський і психологічний типи лірики, оскільки очевидно, що визначення „філософський” і „психологічний” — це атрибути, що належать до різних рядів порівнянь, і тому не можуть, на мою думку, у коректний спосіб утворювати одну опозиційну пару. Досить сказати, що психологічною (психологічно насиченою або психологічно спрямованою) може бути лірика будь-якого тематичного ґатунку.

Загалом аналіз накопиченого у літературознавстві досвіду дозволяє констатувати, що вивчення філософської лірики на рівні створення літературних портретів, на рівні мотивного (часто-густо ізольованого й стимульованого випадковими імпульсами) аналізу вичерпало себе. Такий висновок не означає, що традиційні історико-літературні методики і напрями, які мають свою певну теоретичну базу, абсолютно не потрібні. Йдеться зовсім про інше — про те, що знайдені у сфері попередніх підходів нові емпіричні дані не можна механічно приєднати до попередніх теоретико-літературних концепцій чи схем, обійшовшись при цьому виключно корегуючими заувагами. Сьогодні доволі ясно проглядається завершення певного етапу літературознавчого дослідження філософської лірики і необхідно виходити на якісно інший рівень у постановці перш за все теоретико-літературних проблем у зв'язку з нею.

Разом з тим увесь наявний досвід вивчення філософської лірики з очевидністю розкриває глибокий потенціал її подальшого дослідження, яке вимагає перш за все зміни методологічних та теоретико-літературних орієнтирів. І тут щонайперше необхідний *цілеспрямовано-синтезуючий* аналітичний перегляд низки традиційних для літературознавства питань, здійснення якого дозволить вийти на нові проблемно-гносеологічні горизонти. Під цілеспрямовано-синтезуючим переглядом я розумію такий перегляд, який здійснюється з орієнтацією на дослідження конкретної внутрішньогалузевої літературознавчої проблематики (теоретико-літературної, історико-літературної тощо). Тільки за такої умови видається можливим подолати притаманний науці про літературу стійкий рецедив, по суті, донаукового знання, коли, як зазначав ще у 1970-х роках Ю. М. Лотман, від неї вимагають тільки точних і абсолютно повних відповідей на неузгоджені зі стереотипними уявленнями питання, щоб лише знайти, де була допущена неузгодженість і в

такий спосіб надати звичному досвідіві „цілісність і непорушність” [див.: 295, 18, 19]⁴²⁶. Інакше кажучи, треба чітко прояснити собі змістовне наповнення тієї спеціалізації в науці про літературу, на необхідність якої свого часу вказував Д. С. Лихачов, коли писав: «Якщо стан літературознавства не зміниться, у нас настане криза тем... Усі з можливих „історій” будуть написані в найближчі роки. Нам доведеться почати повторювати коло наших... узагальнюючих праць... і... нові узагальнюючі студії на старі теми будуть слабо відрізнятися від попередніх». Щоб запобігти цьому, „літературознавці зобов’язані займатися дослідженнями тих чи інших спеціальних питань. Необхідно створити широкий фронт спеціальних досліджень” [285, 452; див. також: 286, 225–226].

У сфері вивчення філософської лірики подібна внутрішньо-літературознавча спеціалізація означає нову постановку самої проблеми — і перш за все у теоретичному плані, постановку, яка виведе її дослідження на методологічно вивірених (= методологічно перспективних) шлях, який відповідатиме сучасному рівню і уявленням про наукове знання і належним чином враховуватиме результати і логіку попередніх звертань до неї⁴²⁷. А це вже пов’язане з необхідністю переорієнтації стосовно такого системного ряду питань:

⁴²⁶ «Наївний реалізм „здорового глузду”, — пояснює Ю. М. Лотман свою думку, — вважає, що він буде ставити питання, а наука — відповідатиме на них. Покликана з цією... метою, наука сумлінно намагається дати відповіді на задані їй питання...», та виявляється, що „відповіді на ці питання дати неможливо, що питання неправильно поставлені...” і що загалом „наука і не являє собою інструмента для отримання відповідей, — як тільки та чи інша проблема отримує остаточне вирішення, вона випадає із сфери науки у сферу постнаукового знання” [295, 19]. Однак парадокс полягає в тому, що одночасно з описаною Ю. М. Лотманом ситуацією в наявній масі колишньої і теперішньої навчальної літератури спостерігається зворотний процес *незатребуваності* науки: багато підручників і посібників для вузів з предметів літературознавчого циклу написані так, ніби наукових досліджень з тієї чи іншої теми взагалі не існує.

⁴²⁷ Тут цілком доречно нагадати наступні загальнонаукові положення, чітко сформульовані і наполегливо відстоювані у сфері літературознавства Ю. М. Лотманом: „...завдання науки — *правильна постановка питання*”, що неможливо зробити „без вивчення методів руху від незнання до знання, без з’ясування того, чи може дане питання в принципі привести до відповіді...”; „...відповіді, які дає наука, не можуть бути відокремлені від неї самої. Вони не абсолютні і втрачають цінність, коли методологія, що їх висунула, змінюється новою”; „...одержані таким чином результати можуть здатися надто вузькими і спеціальними, та наука не може запропонувати нічого, крім наукової істини” [295,

— сучасні рівні теоретичного розгляду літературних явищ, взаємозв'язок і відношення між ними в методологічному і методичному плані;

— сутність, роль і функції теоретико-літературних категорій в історико-літературному аналізі;

— теоретична категорія „жанр”: сутність, специфіка, обумовлена особливостями літературознавства як гуманітарної науки, межі науково-доцільного застосування, зв'язок з іншими теоретико-літературними категоріями;

— специфіка жанрової упорядкованості, інтеграції та диференціації в еволюції ліричного роду літератури і місце жанрового аналізу серед інших рівнів аналітичного дослідження ліричних творів;

— філософська лірика як проблема жанрового вивчення поезії в аспекті теоретичного опису (моделі): загальне визначення, потенційні межі, критерії розмежування.

Звідси постає очевидним, що для нового наукового прочитання (дешифрування) філософської лірики *необхідні зміни в методологічній сфері і теоретичних засадах її розгляду*. Фактично потрібні нові теоретичні підвалини, які б дозволили розглянути філософську лірику на різних теоретичних рівнях (на рівнях загальної теорії літератури і прикладної теорії літератури) і при цьому належним чином враховували б складне поєднання в літературних явищах і загалом в літературній еволюції константних і динамічних, іманентних і придбаних, незмінних і мінливих, інваріантних і варіантних начал і елементів, повною мірою враховували б складну у своїй трансформованості взаємодію екстралітературних і внутрішньолітературних факторів. І тут знову ж таки очевидно, як на мене, видається потреба у теоретико-літературному синтезі низки *таких ключових і функціонально-методологічних в межах літературознавства положень*:

18, 19]. Процитовані положення — не застереження, використане мною з метою перестрахованого ритуального самообмеження. Висловлені авторитетним ученим ще декілька десятиліть тому, вони не втрачають своєї актуальності і сьогодні. Закладене в них розуміння природи наукового знання, його відмінностей від знання донаукового і постнаукового, без належного усвідомлення чого не можна здійснювати компетентну, професійну гносеологічну діяльність, у масі наявної літературознавчої продукції залишилися не врахованими, не проведеними в конкретній дослідницькій практиці з необхідною послідовністю. Чи не тут одна з причин постійних сумнівів щодо статусу літературознавства як науки? [Див. зокрема: 108, 13–34; 444, 31–32; 297, 90–100 й ін.]

— бахтінська ідея про жанр як про носія найбільш стійких, віковичних тенденцій розвитку літератури і представника творчої пам'яті в процесі літературного розвитку;

— ідея Ю. М. Тинянова про автоматизацію і деавтоматизацію (підтримку динамізму) конструктивного принципу в процесі літературної еволюції (мінливості), про систему співвіднесеностей літературного факту, про співвідношення „форма / функція” в процесі літературного розвитку [див.: 443, 261, 272, 276, 277 й ін.];

— основні ідеї структурно-семіотичного підходу в тому їх оформленні, яке вони отримали в працях Ю. М. Лотмана, зокрема: про природу, функції та універсальні закони побудови художнього тексту; про опозицію „система / текст”; про співвідношення структурних і позаструктурних елементів, текстової і позатекстової частин поетичного твору і роль цих співвідношень у процесі дешифрування художніх феноменів як явищ вторинної моделюючої системи; про історичний рух художніх структур; про моделі комунікативних систем культури; концепція семіосфери (семіотичного простору) [див.: 295, 18–132; 296];

— жанрова теорія С. С. Аверинцева, зокрема його ідеї: про жанр як абстракцію і жанри як реальності у зв'язку з періодизацією світової літературної еволюції; про специфіку і синтез в історичному розгортанні світового літературного процесу західної і східної культурних традицій і творчих принципів [див.: 58]⁴²⁸.

У цьому відношенні необхідна більш чітка концепціалізація уявлень про методологічне і теоретичне наповнення в конкретному літературознавчому аналізі філософської лірики категоріальної тріади *рід – вид – жанр* і особливо при можливості її розпаду на опозиції *рід – вид*, *вид – жанр*, *рід – жанр*. Втілення філософської лірики в найрізноманітніших (класичних і некласичних, норматизованих і ненорматизованих) поетичних формах з очевидністю показує необхідність чіткого розмежування понять жанр як *вид*, *тип*, *різновидність твору* (власне у цьому напрямі велись, як правило, дослідження, і саме з ним пов'язане наполегливе прагнення дати максимально загальний варіант жанрових ознак творів філософської ліри-

⁴²⁸ Порівняльну таблицю основних концептуальних складових східної і західної культурних традицій на диференційованих рівнях загального світогляду, естетики і поетики, побудовану на основі результатів досліджень С. С. Аверинцева, — див.: [590, 36–46; або: 591, 13–20].

ки) і жанр як тенденцію⁴²⁹, що реалізується на великому історико-літературному (включаючи сьогодення) і різноманітному за своїм сукупним текстовим представництвом просторі (те, на чому, на мій погляд, варто зосередити увагу у майбутньому)⁴³⁰.

⁴²⁹ Заради об'єктивності варто сказати, що спробу тлумачення феномена жанру через поняття *тенденції* вже здійснив у середині 1970-х років І. Є. Саєнко, у якого читаємо: „у сфері родів, видів і жанрів діють закони тенденції“, які інакше називають статичними. Ці „закони тенденції“, на противагу абсолютним (динамічним) законам однозначної, прямолінійної каузальної детермінації, „є законами ймовірної <не гарантованої, а лише ймовірної> причинно-наслідкової залежності“ і „проступають у вигляді середньої (панівної) тенденції розвитку масових явищ“ [397, 70].

Разом з тим спосіб інтерпретаційного застосування категорії „тенденція“ стосовно явища жанру, цілком зрозумілий і неминучий в умовах радянської доби, втратив на даний час свою чинність, тому що не „верифікується“ наявним сьогодні методологічним та концептуально-теоретичним інформаційними полями гуманітарної науки, в тому числі і власне літературознавства. Справа в тому, що тлумачення тенденції здійснюється І. Є. Саєнком виключно в межах матеріалістичної парадигми мислення, з практично домінуючою в ній увагою не тільки до причинно-наслідкової детермінованості, а й до ствердження провідної дії зовнішніх факторів і фактичної неавтономності мистецтва. Свідчення цьому — положення дослідника про те, що жанри, як література і мистецтво, які є підсистемами в системі суспільства, «перебувають у подвійній залежності від зовнішніх умов. Оскільки ж закони тенденції діють передусім „в неавтономних системах, властивості яких залежать від постійної зміни зовнішніх умов“ <це цитата з книги: Мелюхин С. Материя в её единстве, бесконечности и развитии. — М., 1966. — С. 368>, то — продовжує свою думку І. Є. Саєнко, — очевидно стає особливість жанрових законів — вони є законами тенденції. ...Історія літератури та мистецтва твориться подібно до того, як твориться історія суспільства. ...Рівнодіюче складання зусиль творців і споживачів художніх цінностей виражає середню (головну, панівну) тенденцію, що є законом, в якому діалектично де-термінується художній розвиток» [397, 71, 72].

Неприйнятність сьогодні репрезентованої у цитаті позиції мотивується щонайменше тим, що: а) законом історичного розгортання літератури є, як відомо з досвіду структурної поетики, не „середня тенденція“, а складна діалектика різновекторних процесів слідування закономірності і одночасного порушення її; б) у сфері художньої творчості (і не тільки) існує ціла низка різних форм обумовленості, та й жанрові закони, закони літературного процесу, про що говориться у цитованій роботі, навряд чи можна звести виключно до каузального типу детермінації. Тому досвід І. Є. Саєнка щодо використання поняття тенденції у характеристиці феномена жанру докорінно відрізняється від того звернення до цього ж поняття у тій же функції, яке реалізується у цій роботі.

⁴³⁰ У цей простір входять не тільки поетичні твори, що безпосередньо ідентифікуються як лірико-філософські, але й ті, які є перехідними за своїм жанровим обличчям, чи якимось пов'язані з власне філософською лірикою (наприклад, поезії, які містять у собі традиційні філософські мотиви й образи та які в них служать вирішенню іншого жанрового завдання). Варто також враховувати, що філософ-

Така схема просторового представництва жанру мотивується, щонайменше, двома міркуваннями: по-перше, тим, що будь-яке явище (тим паче в мистецтві, де часто-густо грані хиткі й умовні) для свого виокремлення вимагає того контексту, оточення, на фоні якого воно здатне проявити себе власне як самостійний феномен; по-друге, тим, що тематичний принцип диференціації лірики, кепкувати над яким у якийсь момент стало навіть чи не ознакою хорошого тону, виявляється не таким вже поверховим у цьому літературному роді. Адже якщо коректно обходитися з теоретичними категоріями і не ототожнювати тему (провідний організуючий художній сенс, що розгортається на всьому просторі ліричного твору) з предметом зображення, якщо врахувати, що так дефініційована тема постає внутрішнім двигуном ліричного сюжету, який, на відміну від сюжету прозового, завжди є „розповіддю про Подію — головну і єдину, про сутність ліричного світу” [295, 107], — виявиться, що тематичний принцип нерозривно пов’язаний зі способом художнього втілення теми, а сама лірична тема в якості принципу класифікації не буде виглядати такою вже малопродуктивною⁴³¹.

ський (онтологічний) статус у поетів можуть отримувати і теми, які в історії поезії мають ще й свою самостійну, не філософську жанрову тенденцію розвитку. Кращий приклад цьому — пушкінські вірші про поета і поезію, які для самого поета мали онтологічне значення і тому цілком правомірно розглядалися дослідниками як прояви філософської і навіть філософсько-релігійної лірики (див., скажімо: [430, 193–196]).

⁴³¹ У цьому відношенні Е. С. Соловей абсолютно доречно нагадала важливе зауваження В. М. Жирмунського про те, що таке суттєве для літератури поняття, як поняття про поетичні жанри, пов’язане у поезії з тематичними визначеннями [див.: 103, 19]. «Мається на увазі, — коментує Е. С. Соловей, — тема як „ідеальний предмет” твору, одержаний у результаті сублімації життєвого явища художньою свідомістю» [600, 23]. Тому, до речі, цілком не випадково саме як суттєвий недолік таджицького літературознавства А. Амінов оцінив у 1988 році те, що у ньому відсутня „праця, де б висвітлювалася тематика малих ліричних і лірико-філософських жанрів...” [див.: 61, 40].

У цьому відношенні можна згадати також ідею Г. М. Поспелова про необхідність розмежування „зовнішніх” (система поетичної виразності) і „внутрішніх” (історично мінливі принципи пізнавального тлумачення характеру і т. і.) форм [див.: 374, 60]. Ця ідея, на думку сучасної дослідниці, „дозволяє виділити жанровий зміст як окремий аспект дослідження. Адже зміст — провідна сторона в жанрі, і, поза залежністю від того чи іншого співвідношення його з жанровою формою, він залишається стійким” [478, 28].

Якщо розглядати жанр як тенденцію (а власне такий розгляд передбачає відоме бахтінське визначення жанру як пам'яті літератури), то **однією з провідних цілей жанрового дослідження філософської лірики** буде визначення внутрішньої мотивації і динаміки форм її розгортання в конкретну історико-літературну добу чи період літературного розвитку, реконструкція того внутрішньолітературного контексту й інформаційно-комунікативного поля, які найбільш адекватні цим її конкретним формам, їх внутрішній заданості і на присутність яких у читацькій свідомості вона об'єктивно (тобто за зреалізованими в конкретній художній системі творчими принципами) розраховує. Адже саме за таких умов можливий більш-менш повноцінний дослідницький і загалом читацький діалог з художнім явищем, діалог, в якому пізнаване явище вільно розкривається перед перцептивною свідомістю, не боячись, що йому зараз же нав'яжуть чергову теоретичну схему й примушуватимуть попри все підтверджувати її правильність.

У практичній історико-літературній сфері така теоретико-методологічна настанова передбачає реконструкцію явища філософської лірики в межах конкретної національної літератури на різних рівнях її реалізації, тобто не тільки на рівні розгорнутих індивідуальних проявів (першорядні, класичні поети), але й на некласичному рівні⁴³² чи на рівні одиничних проявів (в тому числі окремі філософські поезії загалом нефілософських поетів)⁴³³. Більше того, сучасні дослідники схильні особливо наголошувати на важливості вивчення словесно-художніх явищ саме з опорою на конкретні національні літератури. Адже такі художні феномени різних рівнів, як, скажімо, жанровий, куди входить філософська лірика, чи творчий метод, літературний напрям на зразок бароко, класицизму, романтизму і т. і., „неможливо визначити формально-логічно. ...<Необхідно бачити> явище в повнокровному історичному потоці, зсередини його, ...<тому що> сам історичний потік народжує свою теорію, розділя-

⁴³² Свідченнями поступового розгортання такої роботи, наприклад, в російському літературознавстві, є публікації: [398; 220].

⁴³³ Суттєвою підмогою тут можна вважати появу видань на зразок: [14; 20; 19]. Хоча, певна річ, це не відміняє необхідності нового звернення істориків літератури й текстологів до архівних матеріалів і давніх літературно-художніх видань. Також позитивне значення для подальшого дослідження філософської лірики можуть мати і студії на не суто спеціальну щодо розглядуваної теми проблематику, такі як: [на зразок: 128; 342; 49; 405; 197; 260; 44; 396; 573–575 й ін.].

ючи літературний процес на пласти, які не підлягають до того ж формально-логічним прийомам класифікації і визначення...
...цілісність національної літератури — ось горизонт, у якому”
вказані літературно-художні феномени можуть „отримати не визначення, а визначеність” [330, 115, 116, 118].

Крім того, принциповим у студіюванні філософської лірики в конкретній національній літературі видається цілеспрямоване залучення досвіду світової літератури. Адже, скажімо, на момент виникнення в українській чи російській літературах філософської лірики як явищ відповідних національних літературних процесів філософська лірика в різноманітних видах і формах вже багато століть функціонувала у світовій літературі (різні, починаючи з найдавніших часів, форми релігійної поезії Сходу і Заходу⁴³⁴, інтенсифікація філософських мотивів і філософської налаштованості в поезії європейського Відродження, метафізична тенденція в поезії бароко, суфійська лірика з її багатьма розгалуженнями, філософська поезія „індійського стилю” XVII століття й ін., не кажучи вже про активізацію філософської поезії у творчості романтиків). Вона вирішувала різні завдання, виконувала різні функції, далеко не всі з яких мали локальне значення в межах тільки однієї літератури або конкретного, завершеного у своєму розвитку історико-літературного періоду, який вже вичерпав свій новаторський потенціал. При цьому важливим було б прослідкувати, які саме з уже реалізованих форм філософської лірики актуалізувалися на тлі українського чи російського літературного процесу, як вони там трансформувалися, оновилися, яка внутрішня логіка цього процесу, якою сукупністю факторів він стимулювався і т. і. У цьому відношенні не зайвим видається зазначити, що говорити про типологію (розгалуження) жанрового розвитку доцільно, на мій погляд, тільки на фоні великого історичного часу і простору. Жанр, а ще більше жанрова типологія, не передбачають вузьколокальних, а тим паче одиничних явищ. Для останніх цілком достатньою є видова характеристика творів як

⁴³⁴ До речі, автори польського „Нарису теорії літератури”, розрізняючи ліричні твори за типами вираження переживань, релігійну лірику вважають своєрідною формою вираження власне філософських ідей [див.: 616, 309–310], а це вже достатнє підґрунтя для відповідного зіставлення й аналітичного співвідношення. У цьому плані показовою (навіть з точки зору формулювання теми) є робота: [534].

пріоритетних (задіяних) в той чи інший час змістовно-формальних типів.

У подальшому студіюванні філософської лірики, і перш за все на етапі розгортання і все більшого домінування художньої романної прози, важливо враховувати ті провідні жанрові процеси, які виникли в результаті панівного положення роману. Одним з таких ключових процесів була вказана М. М. Бахтіним *романізація жанрів*⁴³⁵. Звернення лірики до поетичного осмислення і моделювання незавершеного теперішнього (а саме таку зміну сфери і об'єкта художнього осягнення М. М. Бахтін розумів під терміном „романізація жанрів” [див.: 72, 394–396; див. про це також: 238]) призвело, на мій погляд, до кардинальних змін у цьому літературному роді і відкриття в ньому нових художньо-гносеологічних та естетичних можливостей. Одним з таких наслідків романізації було проникнення в лірику релятивізму, який завжди пов'язаний з незавершеністю і відносністю. Звідси можна припустити, що нездатність, скажімо, тютчівського героя зупинитися на якійсь одній думці, рух поетичної свідомості від ствердження до неминучого заперечення, максимальне підсилення опозиційності підтексту щодо свідомо стверджуваного текстом (див. „Silentium!”) — усе це не просто індивідуальні риси тютчівського художнього мислення, а прояви принципово нової структури ліричної свідомості, яка відбиває і певну позалітературну буттєву структуру.

Іншим важливим наслідком романізації можна вважати виникнення в ліриці потреби в „чужій свідомості”, в реконструйованій позиції *іншого*. Порушилася монополія ліричного „я” і лірична система починає розгортатися як діалог (нехай і лірично специфічний) свідомостей⁴³⁶, не втративши при цьому свого іманентного родового обличчя, а, навпаки, мобілізувавши для оволодіння принципово но-

⁴³⁵ До речі, саме в умовах романізації жанрів відбулося відзначене Л. Я. Гінзбург відкриття Ф. І. Тютчевим нового методу російської філософської лірики [див. про це: 147, 59].

⁴³⁶ «До речі, — читаємо стосовно питання про можливості діалогічності в ліриці у постановці М. М. Бахтіна, — коли Бахтін говорив про неминучу **монологічність** поетичного слова, він мав на увазі перш за все не самовідданий ліризм, як деколи вважають, а теорію поетичного мовлення формалістів, яка зіставляє слово не з іншим словом в їх мовленнєвому спілкуванні, а з позначеним предметом, відчуття якого збережене в слові або, навпаки, стерте і тоді вимагає його **воскресіння** (за назвою першої книги Шкловського)” [483, 111].

вою для себе сферою досвіду усі раніше накопичені лірикою форми і засоби⁴³⁷.

Так чи інакше, але саме теоретико-методологічна настанова на тлумачення жанру через бахтінську метафору „пам'яті літератури” дозволить здійснити у практичній історико-літературній сфері дослідження філософської лірики той науково-коректний підхід, який активно пропагував ще Ю. М. Тинянов, — побудувати такі історичні проєкції розглядуваного тексту і літературного явища загалом, які максимально компенсували б часову (і смислову, і культурну) їх віддаленість від, за великим рахунком, сучасної перцептивної свідомості⁴³⁸. Художня спадщина минулого, складовою частиною якої є філософська лірика, потребує по-справжньому сучасного прочитання, тобто такого дешифрування, яке дозволило б включити цю багату духовну спадщину в сучасну свідомість як її актуальну, живу, функціонуючу складову. А це потрібно і читачеві, і літературі, і літературознавчій науці.

Разом з тим необхідний у сфері проблеми жанру теоретико-літературний синтез неможливо здійснити належним чином, замикаючись лише в межах власне літературознавчих дисциплін. Тут, гадаю, не минути виходу в сферу суміжних дисциплін, які теж входять у склад сучасної науки про літературу. До цього спонукає і доля категорії „жанр” в еволюції літературознавчої та філософсько-естетичної думки другої половини XIX – XX століть, категорії, яка розглядається тепер як провідне концептуальне поняття сучасної історичної поетики. У цьому відношенні немає жодних підстав стверджувати, що у XX столітті „теорія літературних жанрів не часто знаходилася у центрі уваги дослідників” [див.: 372, 3]. Натомість

⁴³⁷ У цьому відношенні цікаво було б спеціально дослідити певну, як на мене, магістральну лінію, яка внутрішньо пов'язує в історії російської поезії XIX і XX століття такі колоритні і різні постаті, як Ф. Тютчев, І. Анненський, О. Блок, В. Ходасевич, О. Мандельштам, Б. Пастернак і аж до Й. Бродського. Сама підбірка імен виключає розмову про однакові форми, прямі запозичення і примітивні впливи, а налаштовує на вивчення індивідуально різноманітних творчих проявів єдиної (наскрізної), достатньо відчутної тенденції, закладеної в своїх основах російською філософською лірикою XIX століття.

⁴³⁸ «Ця вимога, яка здається дуже простою, — коментують дану тинянівську цільову настанову Є. Тоддес, О. Чудаков та М. Чудакова, — отримала у Тинянова всю повноту методологічної змістовності і зберігає її до цих пір, попереджуючи проти характерного для гуманітарного знання сплутування оцінки і опису, „апперцептивного багажу” дослідника і культурної мови минулої доби» [443, 511].

мість слухним слід вважати, що „вчення жанрів має довготривалу історію”, у якій навіть вже окреслилися декілька етапів [188, 3].

Досить згадати, що навіть пропозиція Б. Кроче відкинути в ім'я творчої єдиної і неподільної поезії будь-який поділ на роди – жанри як нібито випадкову, запізнілу і тому таку, що не має практичного значення, систематизацію⁴³⁹, „не завадила проблемі жанрів знову опинитися в центрі уваги новітньої поетики” [108, 101]⁴⁴⁰. Більше

⁴³⁹ Б. Кроче зокрема писав: „...Найзначнішою перемогою інтелектуалістської помилки слід вважати вчення про художні і літературні роди, яке ще знаходить собі місце в трактатах і турбує критиків й істориків мистецтва... Помилка починається тоді, коли з поняття хочуть вивести вираження, а у заміщаючому факті відкрити закони заміщеного факту... ...ця помилка має назву теорії художніх і літературних родів. — Кожен справжній твір мистецтва був пов'язаний з порушенням якогось встановленого роду, вносячи цим дезорганізацію в думки критиків, яким доводилося розширювати межі роду...” [262, 40–42].

До тих, хто ще задовго до Б. Кроче та Е. Штайгера ставив під сумнів саме існування літературних родів, В. В. Кожинів зараховує О. О. Потебню [див.: 222, 41].

Дійсно, О. О. Потебня, як відомо, спеціально не займався питаннями жанрології, та це не дає необхідних підстав до зарахування цього видатного українського і російського вченого до попередників нігілістичного крочеанства. Якщо зважити на „Лекції з теорії словесності” (Харків, 1894), де О. О. Потебня порівнює пушкінське „И путник усталый на бога роптал...” („Подражания Корану”) і лермонтовські „Три пальми”, а також де міститься аналіз шляхів розвитку байки, виділення з неї прислів'їв і приказок і т. і., то можна з достатньою мірою впевненості стверджувати, що О. О. Потебня «зовсім не заперечував значення жанрових форм і літературних родів, тому що згідно з його науковою концепцією, без них не було б можливим саме існування літературних творів. ...Потебня вважав, що літературний твір може бути створений, „сформований” лише за певної усталеності родів і жанрів. Однак... Потебня підходить до родів і жанрів як до явищ, які беззупинно рухаються, ...<але> ...він бачив роди і жанри як цілком усталені в своїх струнких принципах для кожної із точок руху. ...розвиваючи свої ідеї про динамічність і усталеність жанрових структур, Потебня...<у своїй праці „Із нотаток з теорії словесності” — Харків, 1905> наполегливо твердив: „Вільна і широка поетична форма зумовлена властивостями думки, саме відносною досконалістю спостереження і комбінацій та багатством їх наслідків”» [378, 49, 50–51].

Нарешті, треба додати, що іншою у порівнянні з позицією Б. Кроче крайністю є протилежна за своїм змістом метафізична альтернатива генологів, згідно з якою „якщо закони жанрів існують, то їх дія має бути абсолютною; якщо ж абсолютної впорядкованості не спостерігається, то ніяких законів нема” [див. про це: 397, 70]. А крайнощі, як відомо, збігаються, зокрема, попри усе інше, у своїй непродуктивності і у здатності заводити будь-яку справу в глухий кут.

⁴⁴⁰ М. Верлі вказує на те, що основна думка доповідей на Третньому міжнародному конгресі з історії літератури полягала „в реабілітації понять, реабілітації жанрів і

того, особлива і постійна увага до категорії „жанр”, починаючи з часів „батька науки” про жанр Фердинанда Брюнетьєра (1849–1906), наявність численних наукових оглядів, присвячених характеристиці

різновидів як необхідних і керівних форм і схем, якими літературна мова користується і повинна користуватися, щоб нести свої експресивні й комунікативні функції” [108, 101]. І через 40 років знову читаємо не тільки про те, що „генеалогічний ракурс вивчення літературного процесу є провідним напрямом, дослідницької діяльності чеських славістів з університету ім. Масарика в Брно”, але й про те, що аналіз роботи, здійсненої вченими з Чехії, Словаччини, Росії, Польщі, США, Франції й ін. країн у рамках проекту „Літературні жанри і напрями у слов’янських і західних літературах” (1985–1993 роки), дозволяє зробити висновок, що „зроблена серйозна заявка на побудову цілісної концепції загальноєвропейського процесу жанроутворення” [див.: 206, 136, 139].

Так само і Ю. В. Стеннік вважає, що, за винятком Б. Кроче, всі решта визнають „наявність у літературі трьох родів: оповідного роду, лірики і драматургії. оповідного роду, лірики і драматургії. Саме для цих родових величин вчені шукають зазвичай типологічні відповідності в інших класифікаційних системах. ... Питання лише в тому, щоб показник встановлюваної типології не суперечив сутнісній природі мистецтва” [424, 171–172, 173].

У свою чергу, подібний висновок з огляду на формування концепції жанру в науці про літературу робить Л. В. Чернець, у якій читаємо: „Судячи хоча б зі швидкого зростаючого потоку досліджень у сфері жанрів, відпадає необхідність реабілітації цього фундаментального літературознавчого поняття, дискредитованого неоромантичною критикою. І одночасно зростає потреба у визначенні функцій жанрів, їх обсягів, що змінюються у літературному, принципів їх типології, яка дозволяє прослідкувати спадкоємність у жанровому розвитку літератури...” [478, 102–103].

Нарешті, подібне знаходимо і в українському літературознавчому виданні, де зокрема зазначається: «Жанрова природа літературних творів належить до „традиційних”, але від того не „скасованих” проблем... Саме тут наочно і предметно виявляються зв’язки літературного твору з дійсністю, з життям, а це — в принципі невичерпний підхід до літератури, яка тим і жива, що постійно резонує з вічно мінливим світом... <Проблема жанру> з невиразної рубрики „художні засоби” явно перемістилася в центр уваги науки, посівши своє місце поряд із такими найважливішими проблемами, як проблеми творчого методу, стилю, художнього образу» [218, 40, 48].

Загалом варто погодитися з припущенням про те, що «у світовій естетичній думці... антиаристотелівський (і переважно — антижанровий) вплив Бенедетто Кроче на початку нашого <тобто ХХ> століття не був таким вже всеохоплюючим. Жанрові ідеї витіснялися на бічні шляхи з заступленням ери „нових критик”, щоб потім, вже у 70-ті роки, бути заново затребуваними літературною теорією на Заході саме в постструктуралістський її період. З того часу і продовжуються... спроби оформлювати *поетику як жанрову* в дуже значній мірі з оглядкою на Бахтіна, російських формалістів...» [484, 345–346].

жанрових теорій у вітчизняній та зарубіжній науці про літературу⁴⁴¹, введення у науковий обіг П. ван Тігемом близько 1920 року навіть окремого терміна *тенологія* (в російському варіанті — жанрологія), факт найширшого розповсюдження категорії „жанр” у всій масі теоретико-літературних, історико-літературних, літературно-критичних статей, науково-популярних, методичних й навчальних виданнях свідчить якраз про протилежне — про неможливість для літературознавства і загалом для більш-менш предметної читацької розмови про літературу обійтися без цієї категорії, незважаючи на всю неоднозначність її конкретних тлумачень. Тому цілком закономірно в академічній науці продовжує функціонувати думка про жанр як про „найбільш загальну, універсальну, і в той же час цілком конкретну категорію” [445, 3], що має методологічне значення⁴⁴², а також „синтетичну сутність”, яка дозволяє вивчати художню літературу „в органічній єдності естетичного і соціально-історичного аспектів” [445, 3]. Нарешті, сьогодні можна говорити про принциповий і продуктивний зв’язок самої спірності проблеми жанру з найкардинальнішими питаннями літературознавства [див.: 476, 37].

Особливо важливим видається зв’язок проблеми жанру з питанням про співвідношення науки про літературу з іншими галузями гуманітарного знання, що часто декларується, але теоретично не прояснюється. У цьому плані на перше місце висувається прив’язаність проблеми жанру і жанрового вивчення літератури до філософії мистецтва чи філософської естетики. І це не випадково, бо і традиційна родо-видова (родо-жанрова) концепція, і її нігілістичний антипод, обґрунтований Б. Кроче, так чи інакше сформувалися саме у сфері філософської естетики, безпосередньо пов’язаної з теорією пізнання, тлумаченням фундаментальних філософських категорій і з гносеологічною сферою філософії загалом. Це стосується й естетики німецького класичного іdealізму (як в шеллінгіанському, так і в гегельянському варіантах), де опозиція між літературними родами постала „як протиставлення онтологічних категорій чи моментів діалектичного процесу” [55, 195], і спадкоємців цієї традиції у XX столітті, представників герменевтичної концепції Е. Штайгера та

⁴⁴¹ Назву в хронологічному порядку хоча б деякі з таких оглядів: [108, 98–128; 452 (або: 453, 172–237); 547; 274; 478, 3–103; 202; 188; 581, 23–28; й ін.].

⁴⁴² Методологізація категорії „жанр” спостерігається в працях П. М. Медведєва та М. М. Бахтіна (див. про це: [202, 10–12]).

В. Кайзера, які, на думку С. С. Аверинцева, воліють «бачити в літературних родах еквіваленти або матеріалізацію... „екзистенціалів” Гайдеггера» [55, 195]. Це ж стосується і представників нігілістичного ставлення до родо-жанрових класифікацій, свого часу натхненних „Філософією духу” (1902–1914) Б. Кроче, яка увібрала в себе у зміненому вигляді його ж „Естетику як науку про вираження і як загальну лінгвістику” (1902, рос. пер. 1920), бо саме обґрунтовуване тут відкидання відомої філософсько-естетичної традиції теж сягає певних загальнофілософських підвалів, втілених у системі філософських та естетичних категорій⁴⁴³.

Так чи інакше, але навіть побіжний погляд на історію родо-жанрової диференціації як проблеми дослідження літератури виразно свідчить про те, що нове звернення до цієї проблеми і безпосередньо пов'язаного з нею сучасним теоретичним розглядом філософської лірики неможливе без нового звернення до питань філософської естетики, без погоджування у певній теоретичній послідовності різних концептуальних категорій власне жанрового вивчення літератури не тільки з ключовими літературознавчими, але й з філософсько-естетичними категоріями *мистецтво, образ, художня структура*, а через них далі з загальнофілософськими категоріями *буття, людського, свободи, мислення, творчості* й ін. — тими, на які звертали пильну увагу видатні представники філософсько-естетичної думки ХХ століття⁴⁴⁴.

⁴⁴³ Зокрема таких як: *дух, духовне як людське, закони духу, форми духу, „безформна матерія” відчуттів як вихідний матеріал пізнання, інтуїція та її ідеальна модель „лірична інтуїція”, домінанта внутрішньої об'єктивації в образі, факультативність „опредмечення” образу в матеріалі, унікальність індивіда і його художнього світу, непорівнюваність художніх світів і т. і.* [Див.: 262, 8, 24, 148, 155 й ін.; див. про це: 566, т. 3, 839–842].

⁴⁴⁴ Підкреслю, що все це не має нічого спільного з поверненням до якоїсь із вже сформованих і завершених філософських систем, з утвердженням одного авторитету й цілковитим запереченням іншого, не має нічого спільного з простою модернізацією засобом окремих коректувань систем, звичних з попереднього досвіду (скажімо, гегелівської), бо справа полягає не у неправильності чи застарілості тих чи інших тез або положень. Йдеться про інше — про послідовне дотримання принципу внутрішньої спадкоємності як закону розгортання гносеологічного знання, про максимально можливе врахування рівня сучасної філософсько-естетичної думки, сам факт і досвід розвитку якої не може суттєво не впливати на власне літературознавчі концепції через те, що такою є природа зв'язку літературознавства з філософією.

Продуктивним взірцем аналітико-синтезуючої роботи з традицією є, як на мене, методи аналізу і прочитання філософської та філософсько-естетичної спадщини, застосовані О. Ф. Лосевим, М. К. Мамардашвілі [див.: 293; 308], М. Гайдеггером та Г.-Г. Гадамером. Зокрема, у своєму марбургському лекційному курсі 1927 року „Основні проблеми феноменології”, який вважається «недвозначним продовженням „Буття і часу”», М. Гайдеггер зазначав: підступитися до основних проблем феноменології можна не прямим, „а обхідним шляхом *розбору певних окремих проблем*”, тобто „характеристичних тез стосовно буття, які висловлювалися в ході історії європейської філософії з античності”. Їх „специфічно предметний зміст” підлягає „критичному обговоренню...”. Інакше кажучи, основні проблеми феноменологічної науки про буття як таке повинні бути „вилучені” з історично традиційних тез про буття і визначені в їх „систематичному зв’язку” [див. про це: 464, 62, 69–70; 63, 53–61]. По суті, про це ж саме М. Гайдеггер говорив у своїй бесіді з співробітниками журналу „Шпігель” 23 вересня 1966 року, торкаючись проблеми значення традиції для людського мислення. „Виходячи з нашого людського досвіду, — зазначав німецький філософ, — ...я знаю, що все істотне і велике виникало тільки з того, що у людини була батьківщина і вона була укорінена в традиції. ...Уся моя робота з проведення лекцій і занять за останні тридцять років була в основному лише інтерпретацією західноєвропейської філософії. Повернення до історичних підвалин мислення, продумування питань, які ще не задавалися з часів грецької філософії, — це аж ніяк не відмова від традиції” [83, 243, 245]⁴⁴⁵.

Так по-гайдеггерівськи йти в глибину традиції можна, гадаю, лише тоді, коли, як відзначав свого часу М. К. Мамардашвілі, бачиш у чужому за часом і культурним простором тексті „конструкцію, проникнувши в яку, ми можемо оживити ті мисленнєві стани, що знаходяться за текстом і виникли в людях за допомогою цього тексту” [308, 7]. Адже і „читати тексти і розмірковувати про них має сенс

⁴⁴⁵ До речі, гайдеггерівське „продумування питань, які ще не задавалися з часів грецької філософії” явно близьке тому, що К. Ясперс розумів під можливістю новоутворень у філософському пізнанні — „розкриття смислових можливостей, самим автором прямо не висловлених” [цит. за: 307, 243]. Показово також і те, що К. Ясперс, за твердженням М. К. Мамардашвілі, „свою власну філософію розглядав лише як засіб вивчення історії філософії”, заняття якою розцінював „як останнє серйозне філософське завдання, що дісталось сучасності” [див.: 307, 233].

тільки тоді, коли ти не догматичною вченістю себе наповнюєш, а відновлюєш власне живу сторону думки, через яку вони створювалися” [308, 7]⁴⁴⁶. Тільки так, на думку М. К. Мамардашвілі, можна зрозуміти минуле „тією мірою, в якій можемо відновити те, що думалося колись, як нашу здатність мислення і те, що ми можемо зараз самі подумати”, тобто „помислити мислиме у ньому <тексті> зараз” — його „об’єктивно мисленнєвий зміст” [308, 8]⁴⁴⁷.

До такої синтезуючої інтепретаційної аналітики філософсько-естетичних ідей безпосередньо спонукає і науковий досвід досліджень М. М. Бахтіна, котрі, за словами С. С. Аверинцева, надовго визначили роботу над побудовою загальної історичної поетики у східнослов’янському літературознавстві [див.: 53, 153]. Адже саме М. М. Бахтін увів у науковий обіг ключові дослідницькі метафори зокрема і проблеми жанру, концептуальну основу та гносеологічну перспективність яких неможливо досягнути поза філософсько-естетичною проблематикою⁴⁴⁸. Безперечно, при цьому важливо зберегти коректність, належним чином врахувати межі наукової спеціалізації, і цілком має рацію С. С. Аверинцев, коли зазначає, що адекватна критика існуючих щодо проблеми жанру філософсько-естетичних побудов „може бути здійснена тільки на основі філософської естетики, а не з позицій історії літератури” [55, 195]. Та все ж важливо підкреслити, що і теоретикові літератури в його русі до неминучої перепостановки своїх науково-галузевих проблем без такої критики не обійтися. І я навіть не переконаний, що цю критику, за усього визнання вагомої ролі „розділу праці” у науковій діяльності, він

⁴⁴⁶ „Якщо би це було не так, — обґрунтовує свою думку філософ, — то нам не потрібна була б жодна писемна історія, і ми мали б право її не пам’ятати, і тільки архіваріуси займалися б текстами, книгами, рукописами” [308, 7]. У зв’язку з цим знову можна згадати М. Гайдеггера, який „володів дивовижною здатністю історика філософії, який, ніколи не гублячи власної лінії, вмів представити концепції минулого як живі, сучасні” [див.: 339, 42].

⁴⁴⁷ Під „об’єктивно мисленнєвим змістом” М. К. Мамардашвілі розуміє такий зміст тексту, який „не залежить від того, як він розумівся і був викладений філософом, що мислив”, наприклад, „думку Демокріта, незалежну від самого Демокріта, від тієї форми, яку він надав своїй думці, висловлюючи її, доводячи і повідомляючи іншим...” [308, 8].

⁴⁴⁸ Приклад продуктивного аналізу бахтінської спадщини у контексті розвитку сучасної йому європейської філософської і естетичної думки — див.: [173; 192, 248–252; тут же у покликаннях 77–80, 85, 87, 89, 91 подана бібліографія з вказаного питання].

може передоручити комусь іншому, бо йдеться про спеціалізоване, взяте з точки зору конкретної літературознавчої тематики, проблемно спрямоване перепрочитання існуючого філософсько-естетичного досвіду з тією метою, щоб вийти на визначення ключових проблем і вихідної ґносеологічної засади їх ефективного дослідження.

У цьому відношенні саме закон внутрішньої спадкоємності в еволюції наукового знання дозволяє засумніватися у правомірності і доцільності абсолютної дискредитації ідеї монізму як суто негативної настанови в науковій роботі (перша теденція) чи навіть у прикріпленні цієї ідеї виключно лише до сфери історії науки (друга тенденція⁴⁴⁹).

Так, в запалі полеміки російський методолог Г. П. Щедровицький проголосив: „Коли Декарт казав, що є дві субстанції — матерія і мислення, я думаю, що він був правий. І навіть у тому, що він був дуаліст, він був правий. А моністи в принципі неправі. І логічно також, бо вони моністи” [505, 562]. Подібне ж різке неприйняття філософського монізму властиве і французькому деконструктивістові Ж. Дерріді, для якого неприйнятною є потуга онто-тео-телеологоцентризму (так він називає філософський монізм від Платона і Арістотеля до Фіхте й Гегеля) „вивести все безмежне різноманіття наявної дійсності з одної абсолютно простої й абсолютно всеохоплюючої підвалини <= центру>, чи першопринципу <Абсолюту, Логосу, Істини, Бога, Субстанції, Сутності, Я, Світового духу і т. п.>” [256, 31], тому що гегелівська діалектика, з точки зору французького філософа і культуролога, насправді виявляється нічим іншим, як „рухом... первісного повторення”, що і свідчить про відсутність простого первоначала [175, 399–400].

У літературознавстві активну дискредитацію ідеї монізму відверто проартикулював В. Є. Халізов, протиставляючи їй засобом апеляції до праць Олександра М. Веселовського таку, присутню в самій теорії літератури традицію, яка знаходиться ніби поза будь-якими напрямками і „яка далека від моністичної жорсткості” [611, 9]. За такого підходу монізм ототожнюється московським ученим виключно з теоретико-методологічною упередженістю, догматизмом мислення, з „єдинорятуючими” і прихильними до певних напрямів кон-

⁴⁴⁹ Саме ця друга тенденція властива формулюванням в статті про монізм В. Ретушинського, надрукованій в новітньому філософському словнику [див.: 572, 440].

цепціями [611, 9–11]⁴⁵⁰. Асоціативне коло цих суджень ясне, але не викликає згоди через свою односпрямованість. Дійсно, у нас в науці під гаслом монізму свого часу проводилася цілком свідомо політика, цілі і завдання якої при цьому нічого спільного з природою і законами наукової творчості не мали і тому нічого, крім шкоди, принести не могли. Та навряд чи доцільно всю справу з монізмом зводити суто до цього, за великим рахунком, позанаукового досвіду.

Загалом слід зазначити, що антимоністична тенденція, що активно живилася деконструктивістськими ідеями другої половини ХХ століття, — це не суб'єктивна позиція або сваволя окремих філософів чи представників різних наук, а органічний наслідок соціокультурної ситуації Постмодерну, яку переживає сучасна цивілізація. А тому антимоністичну тенденцію треба розглядати також і в контексті цієї глобальної ситуації і породжених нею конфліктів та інерційних хвиль. Має рацію у цьому відношенні Д. В. Затонський, у якого стосовно мистецтва читаємо: «Справа в тому, що з причини загальної налаштованості **модернізму** на щось „творче”, його мистецтво, як правило, тісніше пов'язане з тим, що зазвичай іменують „гуманізм”, проте — майже неминуче — в його ідеологізованому і політизованому варіанті. Звідси і походить загальна — тобто і світоглядна, і художня — орієнтованість модернізму на те, що можна було б охрестити „монізмом”, який протистоїть постмо-

⁴⁵⁰ Я свідомо не включаю в цей ряд опонентів ідеї монізму в науці В. М. Перетца, хоча суто формально це можна було б зробити. Дійсно, ще на початку ХХ століття, тобто задовго до членів Московського Методологічного Гуртка і французьких деконструктивістів, В. М. Перетц негативно поставився до моністичної точки зору в історико-літературних дослідженнях. Але він мав на увазі виключно локальне тлумачення монізму, яке стосувалося суто проблеми визначення джерел літературних явищ. У цій ситуації заперечення В. М. Перетцом монізму мало на меті обґрунтувати цілком слушну думку про *полімотивованість* літературно-художніх феноменів, про що видатний український і російський вчений чітко писав: «Чи можна виводити літературні явища з якого-небудь одного джерела (з економічних відносин, з „людського духу”, з гри і т. і.)? Фріче бачить основу розвитку літературних явищ в економічних відносинах; Гердер — у „дусі народу”; джерело пісні Бюхер вбачає у робочому ритмі; Анічков — в обрядах. Але, безперечно, тут моністичну точку зору потрібно відкинути: *літературні явища* надзвичайно складні, вони *не можуть жити* з одного тільки джерела. Якщо релігія на певних шаблях історичного життя створює відомі літературні твори, то це не значить, що економічні чи історичні умови не впливали на розвиток літератури. Тому і зводити всі літературні явища до одного джерела — не можна» [362, 90–91; курсив мій. — І. К.].

дерністському „плюралізмові”. Та справжній Митець просто немислимий ні як стовідсотковий „моніст”, ні як „плюраліст” 96 проби» [201, 118].

Невипадково слова *монізм* і *плюралізм* відомий український літературознавець взяв у лапки, відчуючи, мабуть, правомірну обережність у поводженні з цими термінами. Адже, попри все інше, існуючий досвід науково-гносеологічної діяльності яскраво свідчить про наявність не одного єдиного, а декількох нерівнозначних монізмів⁴⁵¹, які при цьому можуть ще й по-різному тлумачитися, і ні до одного з цих конкретних тлумачень сам моністичний принцип (чи загальне постулятивне поняття монізму) звести не можна⁴⁵², як не можна однозначно заперечити значення і продуктивність не тільки у минулому далеко не одноманітної за своїм змістовним наповненням багатовікової моністичної тенденції в еволюційному розгортанні світової філософії і науки⁴⁵³.

⁴⁵¹ Так, можна говорити про *філософський монізм* (а в його межах про *онтологічний монізм* — вчення про первоначало чи першопринцип усього сушого, та *гносеологічний монізм* — приведення усього знання до однієї єдиної основи, щоб відрізнити його від пустого багатослів'я), про *методологічний монізм* (пошуки універсального методу, який можна прикласти до будь-яких іпостасей дійсності, наприклад, позитивістське намагання перенести в гуманітарну сферу методи природничих наук), про монізм наукових концепцій (виведення концепцій з однієї ключової загальної теоретичної тези чи постулату), політико-ідеологічний монізм (славновісний ленінський принцип партійності, реалізований у практиці тоталітарної держави) тощо.

⁴⁵² Якщо позитивізм моністичний в тому сенсі, що виходив з уявлення про однакову будову природи і людського суспільства і через це намагався перенести методи природничих наук в гуманітарну сферу, то це ще не означає, що це є сутність і єдина можливість монізму як такого. (Крім того, і власний досвід наукового позитивізму не може бути оцінений лише як суто негативний, про що свідчать неопозитивістські тенденції зокрема в літературознавчому структуралізмі, який особливо успішно актуалізував і розробляв власне теоретико-літературні проблеми). Так само якщо провідний теоретик інституціональної теорії в американській філософії мистецтва другої половини XX століття Джордж Дікі піддав критиці три конкретні есенціалістичні моністичні концепції естетичної настанови, то це ще не означає, що він відкидає монізм як такий: він як інституціоналіст виводить свої судження просто з іншої постулятивної настанови [див. про це: 179, 243–252, а також вступні міркування Б. Дземідока на с. 28, 221–242 цього ж видання].

⁴⁵³ Як би там не було, та все ж однозначне приписування монізму статусу помилковості означало б виведення з гносеологічної сфери активної культуротворчої думки мислительного досвіду не тільки Платона, Арістотеля і Гегеля, а й, скажімо:

Як на мене, не слід вичерпувати поняття монізму в науці лише площинами двох традиційних опозицій: „монізм – дуалізм” і „монізм – плюралізм”. Якщо ж вилучити розгляд монізму з вказаних опозицій, то можна прийти до розрізнення в його власних межах, диференціюючи його на два наступні види. По-перше, це *змістово-ідеологічний монізм*, що стосується перш за все конкретного концептуального предметного змісту тієї чи іншої теорії, і ці теорії саме через цю змістовну конкретність можуть і мусять підпадати під постійний критичний розгляд. Саме змістовно-ідеологічний монізм за певних умов часто-густо трансформується у насильницькі спроби підпорядкувати реальний досвід науки певній теоретичній схемі, прагне стверджувати одне за рахунок нехтування іншим. По-друге,

— іонійських філософів — представників Мілетської школи — Фалеса, який поєднував онтологічний монізм з гносеологічним монізмом, Анаксимандра з його поняттям первоначала „арсе”, а також філософа-одиначку Геракліта, у якого поняття єдиного включало пронизане внутрішньою гармонією роздвоєння і боротьбу [див. про це: 612, 126, 128, 129, 130, 164];

— одного зі схолярхів Давньої Академії, заснованої Платоном, родоначальника інтеграції наук Свевсіппа і критику Арістотелем його моністичної спроби пояснення сущого [див. про це: 613, 156–157];

— усю парадигму монізму адвайта-мата (від *санскр.* адвайта — без другого, вчення про недовістість), представлену в найрізноманітніших формах в індійській філософії;

— руху європейської філософської думки від Декарта до Спінози, від Канта до Фіхте;

— моністичного ідеалізму;

— представника російської релігійно-філософської традиції М. О. Лосського з його моністичною теорією пізнання [див. про це: 294, 473, 476];

— марбурзької школи неокантіанства, сцієнтичні тенденції в якій (кінцеве зведення логічних підвалин лише до підвалин науки) не може, як на мене, перекреслити важливість самої ідеї про необхідність у будь-якій творчій роботі культури (культуротворчій роботі) певної єдиної (інтегруючої) засади чи основи (у формулюванні марбуржців — єдність логосу [див. про це: 572, 396]);

— британського філософа, математика, логіка, методолога А. Н. Вайтхеда (1861–1947), який саме на базі послідовного проведення принципу філософського монізму звернувся до критичного перегляду вихідних понять науки свого часу, щоб наблизити їх до „справжнього досвіду” і цим подолати невідповідність, що склалася між панівною в науці протягом багатьох століть онтологічною схемою і самими реальіями науки (див. про це: 572, 736–737; досить врахувати, що системоутворюючими принципами в моніста А. Н. Вайтхеда виступають тези про дійсність як її становлення та про об’єктивність як можливість для становлення, бо саме ідея / поняття „становлення” і пов’язане з нею смислове асоціативне коло посідали у розвитку філософсько-естетичної думки XX століття одне з чільних місць); і багатьох ін.

це, умовно кажучи, *структурно-функціональний монізм*, який можна трактувати як єдність послідовно проведеного в дослідженні загального підходу, який дозволяє отримати однорідне об'єктивне (не пов'язане з свавільними, суто суб'єктивними чи загалом позагносеологічними мотиваціями) уявлення про певний об'єкт, тобто такий підхід, який дозволяє реалізувати системну природу наукового знання⁴⁵⁴. Крім того, такий структурно-функціональний монізм стосується перш за все основних внутрішніх засад формування концепцій, які не тільки формують їх функціональний горизонт, але й роблять ці концепції придатними для розуміння і діалогічної взаємодії у загальному гносеологічному полі.

Саме з точки зору такого структурно-функціонального монізму варіант його заперечення у літературознавстві В. Є. Халізовим показує, з моєї точки зору, усю свою вразливість. При цьому викликає деякий подив той факт, що свою тотально антимоністичну позицію цей російський теоретик літератури намагається утвердити шляхом апеляції до В. М. Жирмунського, О. П. Скафтімова, М. М. Бахтіна, Д. С. Лихачова — вчених, які, як пише В. Є. Халізов, „*синтезували* різномірний теоретико-літературний досвід і минулих епох, і сучасний” [611, 10; курсив мій. — *І. К.*]. Адже синтез передбачає наявність наскрізної базової ідеї, на основі якої він і можливий. І якщо вже визнається, що теоретичні орієнтації перелічених учених на чолі з Олександром М. Веселовським „більше спиралися одна на одну, ніж ворогували між собою” [611, 10], то не можна не визнати присутності в цих теоретичних орієнтаціях такого внутрішнього стрижня, який не вичерпується лише схильністю до „здогадних <рос. предположительных> суджень” у вираженні думки, в чому В. Є. Халізов вбачає принципову рису позитивної немоністичної теорії літератури, яка нібито завжди знаходиться поза будь-якими напрямками.

Інакше кажучи, монізм, під яким розуміється наявність в науковому дискурсі такого начала, що фіксує в собі певне єдине загальне

⁴⁵⁴ У цьому відношенні продемонстроване вище відверто негативне ставлення Г. П. Щедровицького до монізму входить у протиріччя з моністичним, по суті, характером його концепції мислення і діяльності. Про цю моністичність свідчить хоча б те, що в основу своїх суджень російський методолог покладає єдину наскрізну тезу, у якій ще й до того реанімує категорію субстанціональності і при цьому наполягає на однорідності та системності знання [див.: 505, 561–562; 493, 278].

уявлення, звідки, за словами М. І. Лобачевського, походить рух, як необхідний наслідок з усім своїм розмаїттям [див.: 291, 448–449]⁴⁵⁵, і яке в знятому вигляді присутнє в породжених ним подальших судженнях, — такий монізм не має нічого спільного не лише з догматизмом, з диктатом, а й з так званим „методологічним монізмом”⁴⁵⁶, постає необхідною умовою науки, далекої не тільки від

⁴⁵⁵ Єдино, з чим варто не погодитися з видатним ученим-математиком, так це з визначенням вказаного єдиного начала як „простого” (в парі „*просте і єдине*”), тому що „єдине” не обов’язково мусить бути простим, а здебільшого постає складним. З такої точки зору можна не погодитися і з Ж. Деррідою, який, говорячи про моністичний першопринцип (онтологічний і аксіологічний центр), теж уявляє його абсолютно простим і одночасно всеохватним, бо „абстрактні реальності”, які різними метафізиками в різні часи висувалися в ролі такого центру (наприклад, Абсолют, Субстанція, Логос, Бог тощо), аж ніяк, гадаю, не належать до того, що можна навіть категоріально назвати простим.

⁴⁵⁶ Під „методологічним монізмом” розуміють відому вимогу позитивізму, який схильний був надавати певній концепції, теорії, методі (методологічному підходу) права найбільшої істинності у порівнянні з іншими гносеологічними позиціями [див. про це: 112, 43]. Як відомо, саме на спростування цієї вимоги була, крім усього іншого, спрямована сучасна філософія науки [див. про це: 418, 19]. Враховуючи цей досвід, О. В. Домашенко так прикладає його до сфери теорії літератури: непорозумінням є переконання в тому, що «існує єдине загальнообов’язкове розуміння науковості, якому усі напрями літературознавства обов’язково повинні відповідати. ...З жалем доводиться констатувати, що на початку ХХІ століття в теорії літератури необхідно доводити те, що, наприклад, в геометрії усвідомили ще в ХІХ столітті і що в 1902 році афористично сформулював А. Пуанкаре: „Жодна геометрія не є більш істинною, ніж інша”. Це означає, що кожен напрям академічної теорії літератури „більш істинний” (у сенсі А. Пуанкаре) у межах своєї проблематики. ...Завдяки В. Дільтею, а також наступному розвитку герменевтики і теоретичного літературознавства, з’ясувався особливий характер науковості гуманітарної сфери (в тому числі й теорії літератури): в межах будь-якого її напрямку науковим є те, що відповідає обраному методу. А „метод” <за Р. Бульманом> є не що інше, як спосіб постановки питання. З цього випливає, що ми здатні зрозуміти у творі тільки те, про що в змозі його спитати». Це також означає, що питання, які формуються в межах однієї теорії, будуть принципово іншими, ніж питання, доречні для іншої теорії: «Відповідно в межах двох названих напрямів ми отримаємо відповіді на різні питання, причому „науково” будь-який напрям сучасної теорії літератури може відповісти тільки на „свої” питання... Тому зовсім неприпустимо відкидати один з напрямів <теорії літератури> на підставі критеріїв науковості іншого (що в наш час не така вже й рідкість)» [182, 8–9; 97, 230].

Правда, варто зважити на те, що в О. В. Домашенко описується, так би мовити, максимальна межа. У розмаїтті ж реальності масової літературознавчої практики в теоретичних роботах часто справжні питання, на які реально налаштований відповісти певний метод теоретичної роботи, залишаються не сформульованими. В тако-

всеїдності та суб'єктивізму, але й від довільних методологічних конгломератів і хаотичної еклектики⁴⁵⁷. Нарешті, так протлумачений монізм забезпечує можливість реальної порівнювальності і співвідношуваності результатів наукових пошуків, без чого важко говорити про їх пізнавальну певність і компетентність⁴⁵⁸.

Таким чином, неупереджена оцінка теоретичного рівня у дослідженнях філософської лірики, з чим безпосередньо пов'язане окреслення можливих перспектив її подальшого власне теоретичного дослідження, вихід на необхідність нового теоретичного синтезу і нового пошуку загальних дослідницьких засад — усе це впирається сьогодні в проблеми суто методологічного плану, зокрема в сферу методології літературознавства, сучасний стан якої вимагає не принагідного, тобто у зв'язку з іншими локальними науковими питаннями, а самостійного спеціального розгляду. А що стосується конкретної наукової тематики даної роботи, то врахування вищесформульованих методологічних застережень перш за все передбачає складання методологічної „план-карти” теоретичного дослідження філософської лірики як художнього феномена⁴⁵⁹.

1.4. МЕТОДОЛОГІЧНА „ПЛАН-КАРТА” ТЕОРЕТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ У ЄДНОСТІ ЇЇ ІНТЕГРАЛЬНИХ ЧИННИКІВ ТА ВНУТРІШНЬОЇ ВИДОВОЇ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ

Термін „філософська лірика” належить до тих звичних літературознавчих понять, які попри всі перипетії розвитку науки про літературу залишаються у стані активного вжитку.

му разі висновки, зміст та вектори теоретичної роботи втрачають необхідний зв'язок між собою, штучно прив'язуються один до одного. Подібне можна вважати невід'ємною рисою бездумного методологічного еклектизму в гносеологічній діяльності.

⁴⁵⁷ Про необхідність монізму в такому розумінні, яким здавна користується наука, див.: [221, 14].

⁴⁵⁸ Про непорівнювальність результатів як про ваду „адаптацій” художнього тексту критикою, яка прагне йти в своїх судженнях про твір „за автором” див.: [221, 6].

⁴⁵⁹ Матеріал даного підрозділу в основному представлений в моїх статтях: [248; 251; 239].

Це стосується, звісно, перш за все зони діяльності практичного літературознавства, куди входять, зокрема, історико-літературні та літературно-критичні студії. Історикам літератури дана категорія, як і споріднені з нею за приналежністю до спільного термінологічного ряду поняття (пейзажна лірика, любовна лірика, політична лірика й ін.), дозволяє здійснювати каталогізацію та систематизацію в описі складу певної поетичної спадщини, охарактеризувати мотивно-тематичне обличчя конкретної ліричної системи, національної літератури окремого періоду її розвитку тощо.

У галузі ж літературної критики, яка, як відомо, звернена переважно до новітніх художніх текстів і тому зосереджена перш за все на функції їх оцінки та початкового (у сенсі — першого кваліфікованого, певна річ, в ідеалі) аналітичного розбору, — у цій літературно-критичній галузі поняття „філософська лірика” найчастіше використовується як засіб, так би мовити, первісної аксіологічної ідентифікації поетичного тексту чи групи текстів, що мають претензію на втілення певної мистецької тенденції чи на долученість до певного, за словами Ю. М. Тинянова, літературного ряду.

Проте функціонування поняття „філософська лірика” у зоні практичного літературознавства аж ніяк не означає неможливості чи непотрібності його розгляду у сфері теоретичного літературознавства, де є своя наукова проблематика, свої цілі, задачі і т. і. І справа не тільки в тому, що в умовах перманентно мінливого, увесь час зростаючого у своїх кількісних обсягах і в розмаїтті своїх якісних характеристик емпіричного матеріалу жодна теоретична категорія не може вважатися внутрішньо (= концептуально) безпроблемною і тим паче остаточно сформованою⁴⁶⁰. Справа полягає в особливостях структури науково-пізнавальної діяльності, де є (принаймні, мав би бути) свій міжгалузевий і міждисциплінарний розподіл праці, без врахування якого неможливо сформувати у сфері конкретної наукової проблематики дискурс, що відповідав би вимогам наукової чинності, легітимності та достеменності.

І якщо, враховуючи сказане, говорити про суто теоретико-літературну галузь, то треба буде повною мірою зважувати на те, що ви-

⁴⁶⁰ Суто функціонально-прагматичний підхід до поняття „філософська лірика”, який реалізує себе у зоні практичного літературознавства, так чи інакше передбачає ситуацію, коли це поняття береться як готове і у такому вигляді тільки прикладається до певного об’єктного текстового матеріалу чи накладається на нього.

вчення філософської лірики в межах специфіки, компетенції та гносеологічного поля цієї галузі принципово відрізняється від вивчення її ж у сфері, скажімо, історії літератури, хоча дані літературознавчі галузі не ізольовані одна від одної, а тісно взаємопов'язані між собою.

Зокрема, у полі зору теоретика літератури нібито спільний з представниками низки інших літературознавчих дисциплін дослідницький об'єкт — філософська лірика — отримує свій представницький вигляд з точки зору евристичних пріоритетів та предметної сфери теорії літератури. Загальнотеоретичний розгляд філософської лірики передбачає не стільки аналіз конкретних поетичних текстів (що є прямим обов'язком історика літератури і критика-інтерпретатора), скільки і в першу чергу зосередженість на її, філософської лірики, ідеальній та ідеалізованій моделі, на *створенні* цієї моделі, що неможливо зробити без критичного аналізу та узагальнення різних сторін і протиріч усього існуючого в літературознавстві досвіду вивчення філософської лірики.

У такому випадку філософська лірика як предмет суто теоретико-літературного розгляду належить до об'єктів другого рівня, маючи вторинний характер у порівнянні з об'єктами першого рівня, до яких належать, скажімо, конкретні поетичні тексти.

Ось чому принциповим з точки зору специфіки теоретико-літературного аналізу є розгляд питань термінологічного гатунку, зокрема визначення концептуальної повноти, логіки та методологічних (тобто з огляду на наступні способи роботи з матеріалом) наслідків прийняття та використання того чи іншого терміна (якщо, безперечно, та чи інша лексема, поняття можуть мати, дотягують до термінологічного статусу, чи такий їм свідомо приписується).

У такому суто теоретичному дослідженні, яке безперечно повинно враховувати певний розмаїтий емпіричний і текстовий об'єктний матеріал (у даному випадку той, що втілює у собі феномен філософської лірики), поряд або навіть одночасно з роботою з ідеальною моделлю (чи моделями) досліджуваного явища мусить пантруватися аспект методологічних і теоретичних засад евристичної діяльності літературознавця у сфері конкретного об'єктного матеріалу першого рівня.

Саме за такої умови теоретико-літературне студіювання філософської лірики не буде непродуктивно-всеохоплюючим, не

буде замінити, підмінювати, підпорядковувати собі у ролі ілюстрації власної верифікаційності інші літературознавчі підходи (дисципліни), а буде існувати поряд з ними на розумно-паритетних началах, зберігаючи за собою, як і вони, в межах своєї компетентної ділянки необхідність і незамінність.

Самостійне суто теоретичне (теоретико-літературне) дослідження філософської лірики, ідея правомірності якого відстоюється у запропонованій студії, не означає повернення до схоластичних практик у негативному значенні цього слова. Суто теоретичне дослідження у його сучасному розумінні не вимагає нехтування емпіричним (у даному разі історико-літературним, текстологічним, літературно-критичним тощо) матеріалом і тому не має на меті створення наукоподібного наративу, далекого від живої тканини історико-літературної еволюції і сьогоденного літературного процесу.

У цьому відношенні суто теоретичне дослідження феномена філософської лірики не передбачає відмови від врахування певних літературно-художніх практик та їх історичного досвіду. Тобто принцип єдності теорії і практики залишається чинним. Інша справа — у розумінні цієї єдності, у тлумаченні самого зв'язку між теоретичними і традиційно практичними дисциплінами, в тому числі і в науці про літературу.

Зокрема, я маю на увазі реалізацію тієї парадигми мислення, яка базується принаймні на наступних ідеях:

а) нелінійності і неодноректорності стосунків між теоретичними і практичними студіюваннями, як у цілому між теорією і практикою;

б) наявності в теорії своєї особливої практики, яка враховує внутрішню структуру теоретичного знання;

в) особливого практичного значення теорії (теоретичної концепції), яке не зводиться і тим паче не вичерпується схематизацією і класифікацією доступного на сьогодні емпіричного (фактографічного) матеріалу, як не прирікає його самостійні різнодисциплінарні студіювання виключно на функцію ілюстрації і підтвердження тієї чи іншої теоретичної схеми чи класифікації.

Такий підхід до можливості суто теоретико-літературного дослідження філософської лірики передбачає і обумовлює необхідність її розгляду у двох взаємопов'язаних площинах, які відповідають структурним сферам сучасного теоретичного знання — у площині

загальної теорії літератури і в площині прикладної теорії літератури.

Основне призначення загальнотеоретичного розгляду проблеми (= наукової теми) — дати (сформулювати, описати) „онтологічну картину” феномена філософської лірики як такого. Такому загальному поглядові має бути властивою певна універсальність — у тому сенсі, що він повинен характеризуватися двовекторною спрямованістю: з одного боку, на весь завершений історико-літературний досвід, а з іншого — на актуальні літературно-художні практики, ще не завершені (а тому продуктивно провокативні), які існують у сьогоденні чи то у формі спорадичних проявів (окремих, поодиноких явищ), чи як тільки-но розпочаті тенденції.

Крім того, така універсальна теоретична (теоретико-літературна) описова модель передбачає обов’язкову концептуальність, а остання — аналітику основних теоретичних проблем, пов’язаних з наявним досвідом дослідження філософської лірики, включаючи проблеми термінологічного забезпечення і термінологічних зобов’язань.

У цілому загальнотеоретичний розгляд філософської лірики покликаний зосередитися навколо визначення і тлумачення внутрішніх інтегральних чинників, які дозволяють говорити про неї як про визначене, цілісне (тобто таке, яке має свої межі), сформоване і науково ідентифіковане утворення. Тобто йдеться про розгляд філософської лірики з урахуванням цільової і інструментальної специфіки загальної теорії як такої наукової дисципліни, загальна заява про яку, на думку П. де Мана, „не може починатися з прагматичних засад”, а „повинна стосуватися таких питань, як дефініція літератури (що таке література?) і з’ясовувати відмінність між літературним та не-літературним вживанням мови, а також між літературними та невербальними формами мистецтва” [315, 481].

У свою чергу, *площина прикладної теорії літератури* передбачає розгляд диференціальних розгалужень філософської лірики, які в різних варіантах мають місце (чи можливі) у всьому розмаїтті історико-літературного досвіду. Це сфера саме історичної поетики (у сучасному розумінні слова), яка дає змогу теоретичній рефлексії проявити всю можливу і необхідну гнучкість і максимально наближатися до особливостей конкретного літературно-художнього та історико-літературного матеріалу. Загалом же студіювання філософської лірики у площині прикладної теорії літератури дозволяє зосе-

редитися на питанні про диференціацію її видів і критеріях варіантів останньої.

Разом з тим розгляд філософської лірики у вказаних двох площинах має спільний внутрішній стрижень, який пов'язаний з *особливим практичним значенням теоретичного дослідження*. Це специфічне практичне значення полягає, попри все інше, у його методологічних (тобто практичних з точки зору організації наукових досліджень) наслідках, зокрема у визначенні низки фундаментальних застережень, які мають значення внутрішнього регулятора при здійсненні найрізноманітніших студіювань філософської лірики в особливій сфері різних літературознавчих дисциплін, що мають свої власні цілі, завдання, евристичні засоби тощо⁴⁶¹.

⁴⁶¹ Зміст цього підрозділу представлений у моїй статті [249].

Розділ 2

ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА В ДИФЕРЕНЦІАЛЬНИХ СФЕРАХ ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ГАЛУЗІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

2.1. ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА В ПЛОЩИНІ ЗАГАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

Категорія „філософська лірика” і наслідки її термінологічного прийняття

Словосполучення „філософська лірика” — якщо його брати не як звичайну лексему природної мови, а все ж як одиницю наукової метамови, як поняття, що входить до певного термінологічного ряду і підтримується силою втіленої у ньому теоретичної концепції — за умови свого визнання цілком логічно потягне за собою низку наслідків і методологічних застережень, які неможливо не враховувати, якщо ідентифікувати свою літературознавчу роботу саме як науково-пізнавальну, науково-дослідну¹.

¹ Я цілком свідомий того, що специфіка об'єктів науки про літературу, їх невичерпність, непідвладність виключно описово-аналітичним підходам обумовлюють активне функціонування в літературознавстві так званих наукових метафор, породжують варіативність термінів, їх багатозначність та синонімічність (коли одне поняття позначається різними словами).

Я добре знаю, що літературно-художні феномени настільки складні, що часто не можуть бути описані як строго окреслені поняття, що повністю вичерпують себе, і відповідно позначаються єдиним загальноприйнятим терміном.

Мені відомі і непоодинокі спроби „переведення” теорії літератури на більш точну термінологію інших наук, які, за словами О. П. Чудакова, „ще більш гостро виявили неможливість декретування тієї чи іншої системи теорії літератури” [568, 439].

Нарешті, я розумію і те, що „в описі художнього світу письменника, мабуть, завжди достатньо високою буде частка неспеціальної, загальноновживаної лексики” і що «у загальній для наукового знання проблемі альтернативи — мова природна чи штучна — у літературознавстві перевага, очевидно, повинна бути надана першій... („мудрості мови”)...» [568, 439].

Та все це аж ніяк не знімає з літературознавчого дискурсу вимоги конкретності і точності у висловлюваннях і формулюваннях, не знецінює важливості присутності у літературознавця внутрішнього прагнення до категоріальної вираженості та тер-

Так, термін „філософська лірика” однозначно сигналізує про певний критерій відбору об’єктного матеріалу, і цим критерієм постає приналежність поетичного тексту саме до ліричного, а не будь-якого іншого, роду літератури. У такій ситуації *a priori* стверджується положення про домінанту родових, а не видових характеристик в обраних для роботи художніх творах².

Як наслідок, відразу втрачає свою чинність теза про те, що саме видові особливості філософської лірики (тобто в першу чергу як *філософської*, а не як *лірики*) зумовлюють специфіку евристичної роботи з нею. У практичному сенсі домінанта родових ознак поетичних творів, які об’єднуються у групу під назвою „філософська лірика”, означає те, що з такими творами треба поводитися саме так, як цього вимагає лірика як літературний рід, взята у своєму протистоянні іншим літературним родам. А отже, і конкретна методика аналізу поетичного тексту теж буде визначатися його субстанційно-родовими властивостями.

Звідси на запитання: чи є якісь принципові відмінності в основних шляхах аналізу творів філософської лірики у порівнянні з методикою аналітичної роботи з творами іншої видової приналежності в межах ліричного роду літератури? — зрозумілою, логічною і тому чинною виявляється тільки наступна відповідь: таких принципових відмінностей немає. Інакше кажучи, до творів філософської лірики є органічно застосовними звичні і апробовані щодо лірики шляхи аналізу — чи то через визначення семантичної структури в конкретних поезіях (за Т. І. Сільман [див.: 413]), чи то в залежності від способу композиції тематичного образу (за В. Є. Холшевниковим [див.: 466]), чи в залежності від пов’язаних з різними типами поетичної символіки способів знаходження у творі ключових ліричних тем [див.: 149], чи відповідно до домінуючого структурного рівня поетичного тексту, взятого у системі його відношень з іншими структурними рівнями цього ж тексту (за Ю. М. Лотманом [див.: 295, 17–252]), чи в залежності від вжитих конкретних форм вираження авторської свідо-

мінологічної дисциплінованості. Адже в іншому разі стане просто неможливою кваліфікована розмова про художню літературу.

² Утвердженню легітимності цього міркування сприяє і суто мовний фактор. Словосполучення „філософська лірика” належить до словосполучень з атрибутивним типом відношень, де головним словом є слово „лірика”, і саме з ним узгоджується залежне слово „філософська”.

мості (за Б. О. Корманом [див.: 592]) тощо. Вибір певного шляху, способу, напряму аналізу конкретного поетичного твору залежатиме не тільки від того, чому приписується провідна смислотворча роль, але й від того, з якою метою цей твір підлягає аналізу.

Така актуалізація літературного роду в *методно-інструментальному плані*, тобто з точки зору конкретних шляхів і прийомів практичного аналізу поетичного тексту, знаходить своє симптоматичне підкріплення у сферах іншої літературознавчої проблематики, де спостерігається звернення до цієї категорії.

Зокрема, це стосується вивчення жанрової типології у різних — традиційній і модернізованій — теоретико-інтерпретаційних зонах. «Оскільки жанр є однією з форм існування, побутування роду, — зазначає М. П. Утехін, — то і принципи жанрової типології необхідно виводити не з особливостей змісту чи форми художніх творів, а з загального поняття про рід літератури, на зразок того, як принципи поділу поезії на роди беруться <за Гегелем> „із загального поняття художнього зображення”» [445, 27].

У свою чергу, і на думку Л. В. Чернець, категорія літературного роду має фундаментальне значення зі всіх змістових принципів, які допомагають з'ясувати постійні (ті, що повторюються) риси жанрів і визначити таким чином їх типологію [див.: 478, 21–22]³.

Нарешті, має, як на мене, певні підстави для існування і припущення, що таке визнання вагомості категорії літературного роду і родових атрибутів літературно-художніх творів прочитується (присутнє у знятому вигляді) і у властивому для західного літературознавства позначенні понять роду і жанру одним словом (*англ.* genre, *нім.* Gattung, *франц.* genre). У цьому відношенні варто згадати, що саме від французького слова „genre” походять наші поняття „рід”, „вид”, „жанр”, а також те, що О. М. Веселовський, який у 1860-ті роки ввів це слово у російському написанні до літературознавчого обігу і прагнув до суто термінологічного його використання, при цьому вживав його з різними концептуальними значеннями — «поняття „жанр” у нього однаково прикладається і до епосу, лірики, драми, і до пісні, балади, роману, елегії, епопеї, і до прози, і до вір-

³ Правда, родові ознаки творів, що входять в обсяг будь-якого жанру, за уточненням дослідниці, не розглядаються спеціально в її студії, яка присвячена в першу чергу неродовим принципам класифікації [478, 22].

ша» [див.: 425, 18]. З огляду на значущість постаті російського вченого навряд чи цей факт можна зводити до рівня звичайної термінологічної непослідовності чи понятійної некоректності.

Така актуалізація саме родових атрибутів творів філософської лірики неминує спонукає наново звернутися до традиційної родовидової чи, в іншому формулюванні, родо-жанрової класифікації літературно-художніх творів, яка, сягаючи своїми витокami ще часів європейської Античності, найбільш повну свою змістовну інтерпретацію в філософсько-логічному та гносеологічному аспектах отримала в німецькій класичній філософії.

Правда, відразу ж треба зауважити, що йдеться не про реанімацію старої концепції, а саме про нове звернення до неї, зокрема у зв'язку із завданням теоретичного дослідження філософської лірики, йдеться про нову проблематизацію й інтерпретативну актуалізацію традиційної концепції. Тобто теоретичний розгляд категорії „філософська лірика” не може оминати аналізу тріади *рід – вид – жанр*, яка, до речі, може бути представлена і у вигляді трьох опозиційних пар: *рід–вид*, *рід–жанр* та *вид–жанр*, що, до речі, відповідає фундаментальній і первісній двоїстості художнього образу як такого. І саме така репрезентація традиційної тріади дозволяє, гадаю, найбільш повно виявити її нові інтерпретаційні можливості, зокрема у роботі з філософською лірикою. А це, в свою чергу, можливо тільки у тому разі, якщо у теоретичному розгляді філософської лірики належним чином враховуватиметься „хронотопна” специфіка літературно-художніх явищ, які у статусі цілісностей (= творів) завжди постають і реалізуються у тотально динамічній зоні *перетину* різновекторних факторів.

У суто методологічному сенсі, як і з точки зору підвалин теоретико-літературної роботи, йдеться про таку інтерпретацію філософської лірики разом із актуалізованою цим поняттям родо-видовою (родо-жанровою) класифікацією, яка враховує взаємодію *лінійних і нелінійних* відношень, тобто знаходиться у площині *перетину* лінійної і нелінійної „систем координат”. До цього ж спонукає і внутрішня проблемність категорії „жанр”⁴ та родо-жанрової класифікації

⁴ Наприклад, В. Захаров вважає, що дослідники можуть домовитися про терміни, що «є ясність у визначенні категорій „рід”, „вид”, „жанр” у довідково-енциклопедичних виданнях... Якщо статус категорії „вид” у сучасному літературознавстві проблематичний, то цього не можна сказати про рід і жанр. Жанр — видо-

творів, у статусному полі яких прийнято розглядати філософську лірику.

У цьому відношенні звертає на себе увагу те, що одночасно з виникненням початків традиційної класифікації літературних творів спостерігаються симптоматичні спроби уникати певної внутрішньої

ве поняття стосовно роду. По суті справи, починаючи з двадцятих років <XX століття>, „жанр” замінив поняття „вид”. Більшість дослідників обходяться двома категоріями — „рід” і „жанр”... <Як би не тлумачили термін „жанр”>,... типології літературних творів у кінцевому рахунку зводяться до характеристики епопеї, поеми, роману, повісті, оповідання, новели, оди, елегії, сатири, трагедії, комедії, драми і т. п. ...У межах кожного літературного роду історично склалася своя система жанрів». Належне, тобто з урахуванням усіх необхідних чинників, вивчення літературних жанрів, підсумовує В. Захаров, дозволить дослідникові мати справу «не з абстрактними схемами, а з реаліями літературного процесу — з історично конкретними типами літературних творів, а категорія жанру буде дієвим засобом пізнання художніх і естетичних цінностей „мистецтва слова”» [202, 16, 17, 19].

Іншу позицію формулює О. С. Субботін, у якого читаємо: «Поняття жанру — одне з найбільш багатозначних і „розмитих”. ...сучасні словники, підручники та посібники не надають терміну „жанр” самостійного значення, і зовсім незрозуміло, чому все-таки до нього звертаються». Знання того, що жанр — це вид роду чи різновид виду роду, навряд чи можливо використати «для узагальнення конкретних історико-літературних явищ. ...роздуми про роди і види літератури (і про жанри, оскільки це поняття відіграє тільки роль синонімічного дубля) у багатьох сучасних „посібниках” майже втратило змістовний сенс. Це, скоріш за все, данина традиції, цілком зрозумілий знак поваги до великих попередників» [425, 4, 6, 7].

(До речі, саме в дусі „данини традиції” прочитуються спроби, так би мовити, виправдати триступеневу класифікацію літературних творів, поділ їх на роди, жанри і жанрові різновиди, чого вимагав „методологічний принцип бачення єдності і ...різниці між загальним (спільним) та особливим і окремим” [275, 11]. Як відомо, „отці-засновники” Арістотель, Буало, Гегель і Белінський дотримувалися двоступеневої класифікації, „кладучи в основу поділу дві категорії: рід і вид” [275, 12]. Але завдяки тому, що у сучасному (йдеться про XX століття, принаймні починаючи з його другої чверті) літературознавстві замість категорії „вид” застосовують категорію „жанр” із збереженням сталого значення, тому „триступенева класифікація не заперечує” двоступеневої [див.: 275, 12].

Та як би там не було, слушною сьогодні видається позиція І. Шайтанова, яка базується на знанні нюансів ситуації у літературознавстві другої половини XX століття. «Сьогодні, — зазначає російський дослідник, — слово „жанр” звучить часто і стає занадто звичним, тобто таким, що створює ілюзію безумовної зрозумілості і розробленості поняття. А це далеко не так. Жанровий ренесанс наростає з 70-х років. Він почався у постструктуралістський період, коли саме жанр виявився цілком підходящим, оскільки, не перекреслюючи структурного підходу, дозволив пристосуватися до умов нового історизму (new historicism), який узяв гору в гуманітарних підходах» [482, 18].

інерції лінійності, яка притаманна тому різновидові класифікацій, що і поділ літератури на роди і види.

Так, у *Арістотеля* присутні два незалежні принципи класифікації: за „предметом наслідування” (= за характером естетичного пафосу, коли вирізняються, за сучасною термінологією, патетична, аналітична та сатирична літератури) і лінійно-ступенева класифікація літературних творів „за родами і видами” [див. про це: 425, 8], яка у пізніші часи зазнала подальшого продовження, зокрема у Гегеля і Белінського⁵.

При цьому важливо, що у *Арістотеля* та чи інша поетична форма⁶ не виводилася „із загальних принципів поділу літератури, наведених вище, а виявлялася результатом розвитку, становлення, тривалої практично-художньої еволюції. ...У міркуваннях про жанр (трагедії) у *Арістотеля* переплелися воєдино логічні наслідки зі сформульованих раніше загальних посилок... та узагальнення, отримані незалежно від них, в результаті підсумовування, синтезу художньої практики...” [425, 9]⁷. Принципово важливим також видається і те,

⁵ І обидва ці принципи класифікації, зазначає сучасний дослідник, нехай і нарізно, тобто як такі, що виключають один одного, були підхоплені наступними поетиками [див.: 425, 8]. Звідси варто пам’ятати, що „проблема жанру — лише один з аспектів типології літературних творів”, що «не будь-який „тип” — жанр» і що „типологія літератури не обмежується визначенням жанру... За кожним з визначень — свій принцип класифікації” [202, 17].

Разом з тим навряд чи виправданим є твердження В. Захарова про те, що тематика, проблематика або тип головного героя „можуть мати жанрове значення, та вони не визначають жанр” [202, 17]. Краще, здається, поставити інше запитання: коли, в якій ситуації, за якої сукупності умов вказані чинники не визначають жанр?

⁶ Категорія „жанр”, як відомо, не називається *Арістотелем*, та «уявляється йому цілком реальною, об’єктивно притаманною мистецтву. Поряд із згадкою конкретних творів давній філософ називає „номи”, „дифірамби”, „трагедію”, „комедію”, „глузливі пісні”, гімни, „хвалебні пісні”, епопеї тощо. Це дало підставу наступним теоретикам (Гораций, Буало) будувати трактати про поезію як розмірковування про закони створення окремих жанрів та їх порівняльної цінності. ...Почали розроблятися окремі деталі, іноді піднесені до абсолюту, до нормативної догматики» [425, 11]. Таким однобічним розвитком *Арістотеля* вважають і теорію французького класицизму, і естетику Гегеля [див.: 425, 11], хоча такий категоричний у своїй однозначності висновок, як на мене, є дещо тенденційним і не зовсім відповідає дійсному стану справ.

⁷ Чи варто опиратися на ті чи інші авторитетні класифікації або теоретичні виклади? Чи може краще і — що головне — ефективніше дотримуватися їх духу, в тому числі способів роботи з ними їх власних творців? У світлі цього не зайвим буде згадати

що „у Арістотеля одне і те ж літературне явище (наприклад, трагедія Софокла як жанр) розглядається у різних аспектах можливого зіставлення з іншими явищами словесного мистецтва, і в цьому сенсі може знаходитися у двох різних системах жанрової типології” [424, 176, 191]⁸.

Отже, вже у Арістотеля маємо початки принципу тієї *перехресної* (поліцентричної) класифікації творів, яка знайде широке використання у літературознавстві ХХ століття, хоча навіть і тоді, тобто через багато століть, цей принцип, на думку Л. В. Чернець, так і залишиться недостатньо усвідомленим у теоретичному плані [478, 19].

Не позбавленим цікавості з огляду на питання, що розглядається, є і досвід *нормативної поетики класицизму* з відомою її вимогою чистоти жанрового мислення і дотримання жанрового канону. „Приналежність окремих жанрів до одного з трьох літературних родів, — читаємо у Ю. В. Стенніка, — не має в даній жанровій системі значення. Жанри як елементи системи групуються не за приналежністю до роду, а за ступенем наближення до деякої норми прекрасного⁹. Саме ступінь зіставленості з цією абстрактною нормою і визначає принцип родової градації в шкалі жанрових цінностей класицизму” [424, 191]. В результаті, виходячи з позалітературного чинника — метафізичного уявлення про незмінність природи людини, — жанри в класицистичній поетиці поділялися на „високі”, „середні” та „низькі”, і саме ця ієрархія тягнула за собою „суворе розмежування те-

позицію М. М. Бахтіна. Цей видатний російський учений, як відомо, не догматизував своїх власних уявлень про твір, не робив їх основою власної літературознавчої методології: «Підхід його до конкретних „естетичних об’єктів” обумовлений їх власними художніми принципами» [90, 44].

⁸ Подібне читаємо і в Л. В. Чернець: „Виокремлюючи типи, ...вчені ...прагнуть подолати ...властивий жанровим категоріям синкретизм характеристики твору <тобто жанр як набір ознак>, типи об’єднують твори в групи за якимось п е в н и м п р о - в і д н и м п р и н ц и п о м . Таким чином, один твір може виявитися в залежності від підвалин типології в різних групах, що... зазначено ще Арістотелем...” [478, 18–19].

⁹ Тут Ю. В. Стеннік спирається на дослідження Г. О. Гуковського „До питання про російський класицизм” (1928), у якому висловлюється таке міркування: оскільки метою мистецтва оголошувалось досягнення ідеалу і „ідея абсолютно прекрасного, властивого якійсь єдиній формі, була мірилом усіх творів”, то „ідеальне вирішення — одне” [165, 134].

матичного навантаження жанрів, замкнутість формально-стильового канону кожної жанрової одиниці” [424, 191, 193]¹⁰.

У свою чергу, і Гегель попереджував, що у „справжній класифікації може мати місце тільки те, що відповідає визначенню поняття”. У зв’язку з цим філософ вказував на „побічні відповідності”, „подвійні жанри”, „недосконалі жанри” [139, 473, 474, 495]. Інакше кажучи, він теж „не зводив історичне різноманіття літератури до ідеальної систематики, яку він вбачав лише у певний період розвитку” [425, 12]. Більше того, Гегель „створив не морфологічну схему, де поняття рід закріплене за епосом, лірикою, драмою, а поняття вид за якимись родовими формами (епопея, роман), а діалектичну модель, кожен елемент якої поперемінно виступав то в ролі загального по відношенню до більш часткового, то в ролі особливого (вид) по відношенню до більш об’ємних понять” [425, 12]¹¹.

Загалом саме в „Естетичі” Гегеля, зокрема у протиставленні філософом епопеї і роману, знайшла своє глибоке обґрунтування знову ж таки *перехресна* щодо родового поділу літератури класифікація — групування жанрів за наскрізними (тими, що повторюються) особливостями їх проблематики, тобто за типом „жанрового змісту”: Гегеля «цікавлять саме змістові, а не формальні відмінності. Жанрові відмінності осмислювалися ним у поняттях „субстанціонального” і „суб’єктивного”. Ці відмінності... не збігаються з відмінностями родів (для теорії родів Гегель користується іншою парою понять — „об’єкта” і „суб’єкта”); і епос, і лірика, і драма можуть виразити як субстанціональний, так і суб’єктивний зміст. ...<А> жанр виявляється категорією самостійною, що має свій зміст» [477, 29]. Така типо-

¹⁰ При цьому класицистична класифікація літературних творів засвідчує те, що у процесі розвитку естетичних уявлень у родо-жанрові групи можуть об’єднуватися явища, які *не мають типологічної спорідненості*, і що «сама шкала типологічно порівнюваних явищ безперервно змінюється, рухається. Так... у системі класицизму жанр трагедії протистоїть спорідненому, з точки зору... <класицистичної> родової класифікації, жанрові комедії, та знаходиться в одному ряді з жанром героїчної епопеї. Комедія ж, яку естетика класицизму відносить до „низьких” жанрів, займає місце поряд з притчею, віршованою сатирою і т. п.» [424, 185].

¹¹ «Так, — пояснюється далі в цитованій статті, — епос, лірика, драма, з одного боку, виступають як види по відношенню до родового поняття („поезія”) і відповідний розділ <Гегелевої студії> названий „Видові відмінності в поезії”. З іншого боку, епічне, драматичне і ліричне виявляються більш загальним, „родовим” поняттям по відношенню до окремих жанрів (епопеї, трагедії тощо)» [425, 12].

логія жанрів „відображає у своїх принципах історичну стадіальність літературно-художнього розвитку, тому вона особливо сприяє виявленню літературної спадкоємності” [477, 23]¹².

Якщо ж говорити про хрестоматійну статтю В. Г. Белінського „Поділ поезії на роди і види” („Разделение поэзии на роды и виды”), яка репрезентувала у тогочасному російському інтелектуальному просторі гегелівську систематику, то і тут „повного ототожнення логічних категорій з визначеннями конкретних... груп літературних явищ немає” [425, 13]. Родами російський критик називає епічну, ліричну, драматичну поезію (і з цієї точки зору веде мову про „три роди поезії”), і це ж саме поняття „рід” він вживає стосовно тих явищ, які у пізніших і звичних для нас системах позначаються як „види” [див.: 425, 13].

Що ж стосується категорії „жанр”, то називаючи багато конкретних жанрових форм, В. Белінський 1841 року цілком обходиться без самого цього поняття, тому що питання про сутність жанру і жанрових законів в літературній еволюції на той час перед критиком ще не поставали¹³.

¹² До речі, саме через те, що гегелівський принцип типології жанрів як такий, що в сукупності з іншими намічає багатобічну перехресну класифікацію творів, а значить, примушує переглянути „звичну схему, згідно з якою жанр розглядається як різновид роду” [477, 23], — естетику цього німецького філософа не можна вважати однобічним розвитком ідей Арістотеля.

¹³ Тільки формування реалістичного художнього мислення, пише О. С. Субботін, „змінює статус жанру: з розряду категорій безумовних, очевидних, аксіоматичних він повинен був перейти у сферу проблематичного, яке вимагає доводів, обґрунтувань і доказів. Через це завдання логічної систематики жанрів і навіть зображення літературного процесу як зміни жанрів відступили на другий план перед багатьма іншими завданнями, пов’язаними перш за все з самим існуванням жанрів” [425, 16].

І хоча Ю. В. Стеннік вважає, що у своїй статті „Тарантас” (1845) В. Белінський звернув увагу на те, що „система жанрів реалістичного етапу отримує своєрідну відкритість” завдяки тому, що „реалізм небачено розширив сфери дійсного світу, доступні освоєнню мистецтвом” [424, 200], — все ж треба зазначити, що В. Белінський у 1845 році не лише не вживав термінів „жанрова система” і „жанр”, але й загалом не виявляв особливого інтересу до теоретико-літературних проблем, зокрема до проблеми родо-видової систематики і жанрового розгляду літературного твору, що, в свою чергу, ще раз підтверджує слушність вищенаведеної позиції О. С. Субботіна: «Не будемо вдаватися до дослідження — до якого роду і виду поетичних творів належить „Тарантас”, — читаємо у В. Г. Белінського. — У наш час, слава Богу, визнається у світі красеного письменства тільки один рід — *добрий*, відзначений талантом і розумом, а про всі інші роди і види тепер уже ніхто не піклу-

Правда, звертаючись до В. Г. Белінського, варто, як на мене, все ж зважити на те, що він, на відміну від своїх великих попередників, не прагнув будь-що дати у своїй статті розгорнуту теорію поезії. Критик переслідував цілі іншого гатунку: з огляду на тогочасну, як він вважав, несприятливу для теоретичних робіт літературну обстановку він прагнув, судячи з його листа до В. П. Боткіна від 1 березня 1841 року, бодай завдати нищівного удару по розповсюдженим тоді застарілим літературно-естетичним поглядам.

Відповідною до цього була і авторська оцінка статті про поділ літератури на роди і види, яка у вказаному листі мала такий вигляд: «У № 3 „Отечественных записок” ти знайдеш мою статтю — справжнє чудовисько! будь ласка, не свари, сам знаю, що дурниці. Відчуваю, що я голова не логічна, не систематична, а взявся за справу, що вимагає найсуворішої послідовності, методу й міцної розумовості. ...Вийшло щось незграбне і строкате» [79, 445].

Показовою у цьому відношенні є стороння думка про цю ж статтю В. Белінського, яка належить О. В. Станкевичу: „Певна річ, стаття далеко не задовільна, та для нас годяться й такі. Явище породжує інше. Скажуть, що естетика Белінського недостатня, неповна і невізначена і захочуть сказати повніше і визначеніше. Ось і благо” [цит. за: 79а, 566].

Підхід до жанру як до самостійної категорії, яка у своєму змістовому наповненні *незалежна* від літературного роду, властивий не тільки Г. В. Ф. Герелю, але й присутній у роботах Олександра М. Веселовського. „І у Гереля, і у О. М. Веселовського, — пише з цього приводу сучасна дослідниця, — відмінності жанрів за змістом — не доповнення до різниці родів, не подальше розгалуження родів

ється... „Тарантас” — художній твір у сучасному значенні цього слова. ...Через це він — не роман, не повість, не нарис, не трактат, не дослідження, не те й інше і третє разом. Нехай називає його кожен кому як завгодно: тут справа у справі, а не в назві» [81, 303, 304]. А що розумів критик під „сучасним”, тобто тогочасним, значенням поняття „художній твір”, добре видно з наступних його суджень: „Художність і тепер основна ознака літературних творів; та якщо поряд з нею нема якості, яка полягає в душі сучасності, вона вже не може приваблювати нас. Тому тепер посередній художній твір, але який дає поштовх суспільній свідомості, пробуджує питання чи вирішує їх, значно важливіший за найхудожніший твір, який нічого не дає свідомості поза сферою мистецтва. ...тепер мистецтво ...служить стороннім для нього цілям” [81, 303].

на види, підвиди і т. і.¹⁴, а якісно інший, ніби *перехресний* поділ. Схоплена специфічно жанрова властивість — особливий зміст жанру. Жанроутворюючою ознакою виступає тип¹⁵ співвідношення героя та суспільства у творі. При цьому показано три типи такого співвідношення — в епопеї, сатирі, романі (у Гегеля); в епопеї, грецькій і середньовічній ліриці і романі, новелі і романі італійського Відродження (у О. М. Веселовського)” [477, 37, 29, 31]¹⁶.

Пізніше, у XX столітті, тенденція нелінійного тлумачення поділу літератури на роди, види, жанри зазнала подальшої теоретичної акцентації¹⁷ як така, що має внутрішній гносеологічний потенціал і евристичну перспективу.

Що ж стосується власне жанрового рівня у плані його стосунків з родовим і видовим рівнями класифікації літературних творів, то тут вказана тенденція характеризується найрізноманітнішими формами виявлення — як усвідомленими і експліцитними, так і неусвідомленими й імпліцитними. Гадаю, саме у зв'язку з нею можна зокрема розглядати:

а) спробу М. П. Утехіна тлумачити видову типологію словесно-художніх творів як відмінну від жанрово-родової за сферами їх приналежності (вид постає тут модифікацією жанру чи типу жанру, а

¹⁴ Пор.: слово „жанр” у теоретичній концепції О. М. Веселовського визначає «зародження, генезу, кристалізацію в первісному синкретизмі... „більш чи менш визначених типів”»; відмінності між цими „типами” для вченого несуттєві і „жанр” у нього «означає не стільки „рід”, скільки „народжений”, „той, що виник”, „той, що сформувався»» [425, 18].

¹⁵ «Найголовніше у концепціях жанру у Гегеля і у Веселовського... полягає у тому, що тут є переконлива „ідея типу”, яка дозволяє говорити про типологію за змістом» [477, 37].

¹⁶ Але, читаємо у цитованій роботі, «необхідно визнати, що перехід від „загального стану світу” до концепції того чи іншого жанру вивчений у цих концепціях <Гегеля і Веселовського> недостатньо. Проблема жанрового змісту... залишається однією з ...важливих проблем сучасного літературознавства» [477, 37]. Крім того, важливо враховувати й те, що концепція жанру Веселовського „не була послідовно сформульована ним у якійсь одній праці” і „вимальовується лише при зіставленні різних його студій”, а інтерес до змісту жанрів притаманний здебільшого порівняно раннім роботам ученого [див.: 477, 31, покликання 21].

¹⁷ Осмислення категорії „літературний рід” в нетрадиційних (не суб’єкт-об’єктних, а з огляду на естетичну природу мистецтва) аспектах спостерігається у О. Ф. Лосєва та М. М. Бахтіна: перший у ролі критерію родової диференціації літератури висуває ступінь особистої актуальності, а другий — міжсуб’єктні діалогічні взаємини і ступінь об’єктивації [див. про це докл.: 490, 5–17].

жанр — не формою „зображувально-виражальної чи змістової сторони літературних творів”, а однією з „форм побутування, існування роду літератури” [445, 26–27]);

б) традицію тлумачення смислової організації жанрів за аналогією зі структурою тропів, окреслену ще О. О. Потебнею і підхоплену у XX столітті Ц. Тодоровим, Р. Якобсоном, Ж. Жаннетом, М. Поляковим, І. Смирновим¹⁸;

в) визначення В. Ф. Переверзєвим жанру як явища і органічного елементу стилю: „Визначивши жанр як стилістично забарвлений рід поетичних творів, ми... ніколи вже не сплутаємо явища жанру з родами і видами поетичної творчості, раз і назавжди відмовимося від безнадійних спроб включати ці явища в систему класифікації поетичних творів за родами поетичної творчості, розглядати їх як нові підрозділи в межах цієї класифікації. ...Різні види поетичних творів, конкретизовані в одному стилі, є різними жанрами одного стилю. Конкретизовані в різних стилях однакові види поетичних творів є однаковими жанрами різного стилю. Кожен стиль має свою характерну для нього систему жанрів, і в кожному новому стилі вона інша. ...Тому систематика жанрів абсолютно немислима поза історичною зміною стилів” [361, 505, 507–508]¹⁹;

г) нетрадиційну точку зору на систему літературних жанрів М. В. Строганова, який визначає жанри в залежності від форм присутності людини в художньому творі, і відповідно критерієм класифікації тут виступають особові займенники. В залежності від цього критерію М. В. Строганов розподіляє жанри на три групи: 1) „автор говорить мовою героя”, який представлений прямою мовою від першої особи („я”); сюди входять: пародія, стилізація, наслідування, колаж, а також звичне для персонажа функціонування у сюжеті, яке зустрічається у будь-якому художньому Ich-Erzählung; 2) „мовлення

¹⁸ Див. про це докл. з покликаннями на відповідні джерела: [372, 13].

¹⁹ До речі, як „єдність певних стильових явищ, перевірених у своєму поєднанні на досвіді у якості вдалих, таких, що мають певне емоційне забарвлення і повністю сприймаються як система”, трактував жанр і В. Шкловський [див.: 489, 491]. У подальшому „жанр” і „стиль” розглядалися у літературознавстві радянської доби як складові опозиційної пари, в межах внутрішньої художньої побудови твору, переважно у площині переверзєвської тези про те, що жанр не можна визначити без рис стилістичного характеру (див.: типові варіативні приклади такої тенденції розгляду: [267, 41–42; 252, 9–10; 272, 17].

героя підпорядковане мовленню автора”, герой зображений за допомогою ніби непрямой мови і від третьої особи („він”); за таких умов різниця між епосом і драмою стає несуттєвою, натомість особливості ваги набуває ступінь активності авторського слова щодо слова героя; 3) герой постає як „інший” („ти”) і одночасно є центром авторської моделі світу: лінгвістичний аналог тут — це відтворення чужого мовлення у невластне прямій мові [див.: 603]²⁰;

г) той факт, що, незважаючи на всю плутанину у тлумаченні категорій у літературознавстві і відповідно в навчальній літературі, „ні Л. І. Тимофєєв, ні Г. М. Пospelов, ні Г. Л. Абрамович, ні М. О. Гуляєв <автори колись відомих і популярних вузівських підручників зі „Вступу до літературознавства” і „Теорії літератури”> не називають жанрами історично конкретні типи літературних творів (оповідання, повість, трагедія, поема, ода і т. д.): це або вид (Г. Л. Абрамович, М. О. Гуляєв), або жанрова форма (Г. М. Пospelов), іноді те й інше разом (Л. І. Тимофєєв), іноді „родова форма” (В. Л. Чернець, з покликанням на нові <на той час> роботи Г. М. Пospelова)” [202, 15–16].

Саме як ґносеологічно та евристично плідний оцінили принципи перехресної (поліцентричної) класифікації літературно-художніх творів як у західному²¹, так і у східноєвропейському²² літературознавстві. Ось чому, власне, на цьому шляху можна, як на мене, вийти на ту інтерпретацію категорії „жанр”, яку можливо буде застосувати у ролі ефективного способу теоретичного і практичного дослідження феноменів на зразок філософської лірики, які виходять далеко за межі моноструктурного втілення і первісно за способами своєї реалізації є поліструктурними. А це, в свою чергу, можливо лише за

²⁰ Критичний огляд концепції М. В. Строганова як однієї зі спроб подолати „нинішню безликість багатьох попередніх жанрових критеріїв” — див.: [390, 118–120]. Єдине, у чому хотілося б заперечити А. Б. Рогачевському, так це у тому, що не слід вірш (*рос.* стихотворение) так однозначно ідентифікувати саме як жанр поряд з романом і драмою [390, 118], бо цього, на мою думку, не дозволяє навіть вказана ним же „безликість багатьох попередніх жанрових критеріїв”.

²¹ Див. в огляді американського вченого П. Гернаді: „твердий принцип грецьких філософів розглядати літературу у поліцентричній рамці” [547, 153].

²² У одній з авторитетних російських дослідниць проблеми жанру власне в теоретичному аспекті Л. В. Чернець читаємо: „основною метою поліцентричної класифікації... є... розмежування принципово різних, безпосередньо не пов’язаних між собою сторін твору” [478, 63].

умови органічної взаємодії такої інтерпретації з провідними тенденціями теоретичного розгляду жанру у минулому столітті, сигнально-вузловими точками яких можна вважати зокрема російську формальну школу та „коло Бахтіна”. Адже саме до них так чи інакше апелювали і будуть, без сумніву, звертатися у майбутньому представники інших підходів чи наукових шкіл, коли з тої чи іншої потреби торкатимуться жанрової проблеми.

І таке поєднання в одній парі цих, здавалося б, у всьому протилежних між собою і тому непримиренних опонентів, якими були формалісти і Бахтін разом з однодумцями, є цілком обґрунтованим. Справа в тому, що попри усю свою неподібність (згадаймо хоча б те, що до студіювання літератури формалісти прийшли від теорії поетичного мовлення, а Бахтін — від моральної філософії) вони у 1920-ті роки залишалися у єдиному просторі історичної поетики і жанрового мислення. Поняття „жанр”, його не нормативне, а функціональне і мовленнєве розуміння (жанр як „мовленнєва настанова” у Тинянова і як „мовленнєва орієнтація” чи „мовленнєвий жанр” у Бахтіна), принципове ставлення до жанру як до центрального поняття історії літератури, як до основи для побудови історичної або соціологічної поетики, зазначає з цього приводу І. Шайтанов, об’єднувало їх, «одночасно протиставляючи західній естетичній думці, яка розлучалася з жанром як з нормативним пережитком, „арістотелізмом”. У Росії ж, навпаки, жанр висувається на перший план», втіливши у собі «нероздільність доль „літератури і мови”» [482, 18; 483, 99, 100]. Тобто „Бахтін і формалісти однаково мислили себе у просторі історичної поетики, де перетнулися їх шляхи — у розумінні **мовленнєвої природи жанру і жанрової природи слова**. Це об’єднувало їх і в 20-ті роки стало відмінною рисою російської філологічної школи, за всіх її можливих внутрішніх відмінностей і розбіжностей: коли на Заході зайнялися **словом у тексті**, в Росії почали досліджувати **слово в жанрі**. **Одичне слово у Тинянова, романне — у Бахтіна...**” [483, 96]²³.

²³ До речі, те, що сказано І. Шайтановим в останній фразі про наступність чи „розподіл сфер” у сенсі поступальної спадкоємності між формалістами і Бахтіним, дуже нагадує міркування Ю. М. Лотмана, який обґрунтовував необхідність структурно-семіотичного підходу до художнього тексту і його місце в загальній ієрархії шляхів аналізу словесного мистецтва. „Для того, щоб зрозуміти складну взаємодію різних функцій одного і того ж тексту, — писав Ю. М. Лотман, — необхідно попередньо розглянути кожну з них окремо, дослідити ті об’єктивні ознаки, які дозволяють да-

Таким чином, формалісти і Бахтін не виключають одне одного, а знаходяться, так би мовити, у стосунках поступальної спадкоємності: формалісти „завжди прагнули зануритися на глибину слова, звука, виявити безпосереднє джерело народження образу. Вони зупинялися, показавши, **як зроблений** твір, зрозумівши механізм оформлення словесного матеріалу. Подальше вже не цікавило їх, не здавалося **своєю справою**, бо виходило за рамки професії. Після того, як прийом словесного оформлення встановлений, може прийти філософ, соціолог, психолог, загалом хто завгодно, щоб прослідкувати за тим, як дана конструкція деформує ідеї, які його цікавлять” [483, 110]²⁴.

Отже, будь-яка переакцентація, перетлумачення категорії „жанр” і жанрового вивчення літератури, які неминучі у випадках дослідження літературознавчих проблем певного гатунку (як у випадку, скажімо, з філософською лірикою), має здійснюватися на підставі конкретно спрямованого теоретико-аналітичного синтезу. Це, в свою чергу, дасть реальну можливість будь-якому підходові не втрачати меж своєї компетенції і при цьому підтримувати продуктивні зв’язки з особливостями внутрішньогалузевої диференціації та загальною інтегральною структурою науки про літературу²⁵.

Первісні методологічні застереження до жанрового дослідження філософської лірики в загальнотеоретичному аспекті (на матеріалі наявного досвіду вивчення проблеми жанру в літературознавстві)

Рух дослідницької думки у руслі давньої ідеї перехресної (поліцентричної) класифікації, варіанти її концептуальної розробки у літературознавстві минулого XX століття дозволяють сформулювати

ному текстові бути твором мистецтва, пам’яткою філософської, юридичної чи іншої форми суспільної думки. Такий аспектний розгляд тексту не замінює вивчення усього багатства його зв’язків, та повинен передувати цьому останньому. Аналізу взаємодії суспільних функцій тексту повинно передувати їх виокремлення і опис, порушення цієї послідовності йшло би врозріз з елементарною вимогою науки — від простого до складного” [295, 22–23].

²⁴ Автор демонструє вказану *невзаємовиключеність* формалістів і Бахтіна на прикладі практичного літературознавчого аналізу конкретного матеріалу [див.: 483, 100–109]

²⁵ Матеріал даного пункту репрезентовано в моїй статті: [247].

низку теоретико-методологічних застережень, які відіграють і відіграватимуть роль внутрішніх регуляторів при жанровому студіюванні будь-якого літературно-художнього явища, в тому числі і філософської лірики.

Таке студіювання так чи інакше первісно базуватиметься на припущенні, що попри всю недостатню дефініційованість самої категорії „жанр”, як і попри всі перипетії жанрового розвитку літератури чи то у докласицистичний, чи у післякласицистичний періоди, жанровість літератури — це її об’єктивна, невід’ємна фундаментальна риса як вторинної моделюючої системи.

«Англійський письменник і теоретик мистецтва Дж. Рьоскін зазначив: „Дівчина може співати про втрачене кохання, але скнара не може співати про загублені гроші”. Скнара і загублені гроші — цю тему можна осмислити через категорію комічного, у кращому випадку драматичного. Ф. М. Достоевський був переконаний у неможливості переносити один і той самий матеріал з одного жанру в інший... „Є якась таємниця мистецтва, через яку епічна форма ніколи не знайде собі відповідності в драматичній. Я навіть вірю, що для різних форм мистецтва існують і відповідні ряди поетичних думок, так що одна думка не може ніколи бути вираженою в іншій, не прияманній їй формі”» [168, 168]. У свою чергу, і Ю. В. Стеннік переконаний у тому, що „поза жанрами твори літератури не існують” [424, 202].

Саме у цьому відношенні сприймається *дотепність* (за оцінкою Л. Полякової) наступного твердження В. Турбіна: «Адже література не може „позбавитися” жанрів, так само як людина не може позбавитися необхідності спілкування з іншими або втекти від свого власного обличчя» [441, 235–236; 373, 217]²⁶. Та й саме це обличчя, якщо під ним розуміти людську свідомість, теж не може бути *не-* чи *позажанровим*. «Можна сказати, — пише з цього приводу представник „кола Бахтіна” П. М. Медведєв, — що людська свідомість володіє цілою низкою внутрішніх жанрів для бачення і досягнення дійсності. Одна свідомість більш багата жанрами, інша — бідніша, в залежності від того, яким є ідеологічне середовище даної свідомості. Важливе місце у цьому ідеологічному середовищі посідає літерату-

²⁶ Див. також у П. Є. Глінкіна: „Творіння мистецтва завжди належить якомусь жанровому різновиду, де інше поле тяжінь і відштовхувань у тих же членів архітекtonіки...” [152, 3].

ра... <яка> своїми розробленими жанрами збагачує наше внутрішнє мовлення новими прийомами усвідомлювати і розуміти дійсність» [327, 422].

Цілком має рацію і Л. В. Чернець, вважаючи, що при студіюванні літературного процесу „необхідно враховувати можливість невідповідності літературно-критичних декларацій і об’єктивних властивостей творів”. Не випадково, після проголошення романтиками свободи творчості, після цілковитого розгрому „рутинерів”, як назвав тоді теоретиків класицизму В. Гюго у своїй «Передмові до „Кромвеля”», поступово відроджуються суперечки про значення жанрів у літературі [див.: 478, 25].

Якщо ж говорити про спроби маргіналізації категорії жанру щодо літератури XIX–XX століть, то однією з них можна вважати тлумачення цієї категорії виключно у формальному плані, коли вважається, що особливий зміст жанру відчувається тільки в період його генези (для більшості жанрів — це Античність, для роману — XVI–XVII століття), а далі жанр постає найчастіше як „застиглий зміст, який перетворився у певну літературну конструкцію” [136, 19, 21;]²⁷

Та це не означає знецінення жанрової інтенції твору, про що, як справедливо зазначає Л. В. Чернець, свідчать «ті авторські позначення жанру твору, де зміст ніби протиставлено жанровій формі. Так, „Мертві душі” і „Життя Кліма Самгіна” написані у формі роману. Однак Гоголь назвав свій твір поемою, а Горький — повістю. А Блок три томи своєї лірики назвав „романом у віршах”» [477, 27].

У розмові про жанровість як одну з фундаментальних рис словесного мистецтва важливо також звернути увагу і на те, що «...”ідея” жанру фіксується не тільки в нормативних поетиках, але й у масовій культурній свідомості, у свідомості споживачів літературної продукції, яка часто проявляється не у формі рефлексивної логіки, а в „естетичних інстинктах”, безпосередніх читацьких реакціях. „Ідея” ця втілюється і в характеристиках твору, заданих авторам, і в акті сприйняття, який багато в чому визначається властивостями тієї свідомості, що сприймає» [68, 14–15]. При цьому важливо, що художній текст для жанрових тлумачень постає не матрицею, а матеріа-

²⁷ Полеміку з таким поглядом див.: [445, 26; 478, 90–93; 477, 27]. На цій же сторінці у 7-му покликанні вказані роботи таких дослідників, як А. Я. Есалнек та Л. Г. Якименко, в яких теж йдеться про методологічну уразливість вищенаведеної концепції академічної теорії літератури.

лом, „властивості якого змінюються в залежності від застосованих до нього жанрових критеріїв та параметрів” [68, 16].

Тому коли дослідники наполягають на ідеї збереження жанрових кордонів творів²⁸, то треба чітко з’ясовувати, що власне розуміється під цими „жанровими кордонами” і за якого конкретного тлумачення ця ідея має шанс одержати необхідну гносеологічну та евристичну цінність і легітимність. Та за будь-яких умов вагомість зберігають за собою перш за все ті студії, в яких „жанр розглядається як внутрішньолітературна, а не надлітературна... категорія” [373, 217], необхідність чого, як відомо, послідовно відстоював М. М. Бахтін, зокрема відзначаючи: „За поверховою строкатістю та галасом літературного процесу не бачать великих й історичних доль літератури і мови, провідними героями яких є перш за все жанри, а напрями і школи — героями тільки другого і третього порядку”, чимось „периферійним та історично дрібним” [72, 396, 394].

У цьому відношенні показово, що саме у тих західних учених, які займалися пошуками власне *внутрішньолітературних* (узятих з самого літературного процесу, а не з зовнішніх стосовно літератури загальноісторичних обставин) систематизуючих і класифікуючих принципів, надзвичайно великий інтерес викликала жанрова проблематика творів. Зокрема йдеться про таких німецьких дослідників, як В. Кайзер, А. Айоллес, А. Шоссіг, а також про американців Р. Веллеса, О. Воррена і англійського вченого Н. Пірсона. Саме роди і жанри названі автори вважають „феноменами, сформованими всередині літературного ряду іманентно, без участі історичних факторів. Тому такі вчені, — зазначає А. Я. Есалнек, — застосовують роди і жанри в якості не тільки об’єктів дослідження, але й як інструменти аналізу, тобто як способи класифікації літературних явищ. Природно, що в такому разі роди і жанри здебільшого розуміються як формально організовані структури” [188, 10]²⁹.

Звідси не втрачає своєї вагомості і положення про те, що вивчення явища словесного мистецтва у жанровій площині *пов’язане з цілою низкою літературознавчих проблем*. І це не випадково. „У жан-

²⁸ Я маю на увазі позицію І. Кузьмичова, яку підтримала Л. Полякова [див.: 373, 217].

²⁹ Більш детальний огляд праць Пірсона, Веллеса і Воррена, зокрема у їх зв’язку з поставленим ще Ф. Брунетьером питанням — як і чому змінюються жанри, тобто про жанр і жанровий розвиток загалом, — див.: [476, 42–45].

рах та їх різновидностях, — зазначає з цього приводу Л. Полякова, — матеріалізується і концентрується художня практика у її історичному русі, їх вивчення сприяє дослідженню літературних творів у єдності їх змісту і форми, осягненню не тільки того, *що* зображене, але й *як* зображене” [373, 213]. Подібне читаємо і у Л. В. Чернець: «...літературний жанр займає в системі літературознавчих понять вельми специфічне..., „серединне”, „вузлове” положення. У жанрі схрещуються і знаходять вираження найважливіші закономірності літературного процесу: співвідношення змісту і форми, конкретного задуму і вимог традиції, „типологічної” сутності жанру і його історично-конкретної модифікації» [476, 37]³⁰.

Зокрема при власне жанровому вивченні літератури слід, як на мене, не випускати з поля зору принаймні такі вузлові проблемні питання:

³⁰ І далі у цьому ж напрямі московська дослідниця аналізує концепцію жанрового змісту, яку поступально розробляли Гегель, Веселовський і Поспелов (Гегель і Веселовський виділили три типи жанрового змісту, які, на думку Л. В. Чернець, найбільш зручно позначити поспеловськими термінами *героїчний*, *етологічний*” і *романтичний*). Проте, визнаючи усю важливість проблеми жанрового змісту, Л. В. Чернець таки застерігає: „за всіх різноманітних винятків жанровий зміст усе ж тяжіє до певної чи певних жанрових форм. Сила цього тяжіння різна у фольклорі, середньовічній і новій літературі, про що свідчать дослідження цих літературних епох. Зрозуміти механізм відношень жанрового змісту і жанрових форм — ...найважче і вичерпаче завдання у вивченні жанрів” [477, 37], „питання про відмінності жанрової проблематики видаються значною мірою схоластичними, якщо не з’ясовуються формальні, стильові наслідки цих відмінностей” [478, 98]. Інша справа, що не треба догматизувати теоретичні положення і, наприклад, будь-що доводити жанрову цілісність твору, навіть коли її зовсім нема: у такій ситуації відбувається негативне переродження провідної літературознавчої проблематики, коли звичне уявлення про жанр як обов’язкову єдність (у шаблонному вжитку читайте: „збіг”) змісту і форми стає однією з найсерйозніших перешкод на шляху до послідовного вивчення жанрового змісту [див.: 477, 27].

Принагідно зазначу, що до тези про єдність змісту і форми (правда, стосовно питання про відношення структури й ідеї) критично ставився і Ю. М. Лотман, а до нього — Ю. М. Тинянов. «Визначення „форма відповідає змістові”, правильне у філософському сенсі, далеко не достатньо точно відображає відношення структури та ідеї. Ще Ю. М. Тинянов вказував на його незручну (стосовно до мистецтва) метафоричність: „Форма + зміст = стакан + вино. Та всі просторові аналогії, що застосовуються до поняття форми, важливі тим, що тільки прикидаються аналогіями: насправді у поняття форми незмінно підсувається при цьому статична ознака, тісно пов’язана з просторовістю» [295, 48].

1. Питання про жанрову типологію. У середині 1970-х років, тобто в постструктуралістський період наростання „жанрового ренесансу”, у відомій статті Ю. В. Стенніка „Системи жанрів в історико-літературному процесі” [див.: 424] знайшла своє детальне обґрунтування тенденція скептичного ставлення до можливостей з’ясування широкомасштабних жанрових закономірностей повною мірою. Автор статті спирається на твердження про те, що „єдиною властивістю, якою відзначено поняття жанру на всіх етапах розвитку літератури”, є його функціональна природа, тому що жанр покликаний виконувати „роль фактора стабільності в історико-літературному процесі” [424, 175]. Але ж відомо, що функціональні відношення пронизують не тільки жанровий, а й усі загалом рівні літератури та літературного життя [див. про це: 68, 5], і якщо говорити про вказану Ю. В. Стенніком стабільність, то вона може означати тільки те, що саме на рівні жанру реально забезпечується реалізація механізму культурної спадкоємності у літературно-художньому розвитку.

Безумовно, має рацію Ю. В. Стеннік, коли стверджує, що:

а) необхідно „розрізнити наявність існуючої завжди сукупності жанрів на будь-якому, історично завершеному етапі літературного розвитку”;

б) „у контексті історичного розвитку літератури поняття жанрової системи отримує значення наукової категорії тільки на цілком певних етапах”;

в) „співвідношення основних жанрових видів та їх численних різновидностей встановлюється у кожному добу і в кожній національній літературі, виходячи з загального рівня тієї чи іншої національної культури”;

г) у різні періоди розвитку літератури можна говорити про жанрові домінанти, тобто про провідне положення якогось літературного роду і окремих жанрів, усвідомлюючи при цьому мінливість критерію виділення вказаної домінанти в умовах конкретної історико-літературної доби;

г) „сама по собі сукупність жанрів... ще не означає обов’язкової наявності жанрової системи в строгому значенні слова”, „точніше, саме поняття системи жанрів наповнюється на різних етапах історико-літературного процесу далеко не однаковим сенсом” [424, 202, 183, 184, 185] (як, до речі, — цитує Ю. В. Стеннік Г. О. Гуковського

— „далеко не завжди творчість письменника може розглядатися як система” [див.: 166, 135]).

Та все це аж ніяк не означає того, що питання про жанрову типологію потрібно обов’язково обмежувати чіткими рамками певного історико-літературного періоду. Навпаки, системне дослідження жанрів в історико-літературному процесі, як і встановлення систем жанрових типологій, не може замикатися виключно в межах якогось одного ізольованого історико-літературного періоду чи доби, тому що це суперечить методологічній вимозі розглядати літературні явища у площині взаємодії історичного і типологічного принципів дослідження літератури³¹: з точки зору сучасних уявлень про цілі розгляду літератури в аспекті типології жанрів одним з найважливі-

³¹ Див. оцінку А. Я. Есалнек: позиція Ю. В. Стенніка, „підтримуючи пошуки нових шляхів вивчення і систематизації жанрів, одночасно протиставляє історичний підхід типологічному, класифікуючи останній як антиісторичний” [188, 6].

Правда, це не означає, що за певних умов у вивченні жанрів якийсь зі вказаних підходів — чи то конкретно-історичний, чи типологічний — не може бути домінуючим, тобто проводиться самостійно в межах своїх особливих завдань і загальної специфічної цільової спрямованості. Безумовно, може. І це властиво не тільки теоретикам літератури, але й історикам літератури, які через невдоволеність існуючими теоретичними побудовами і гіпотезами неодноразово бралися до самостійної розробки саме типологічних принципів класифікації жанрових форм та їх варіацій [див. про це: 188, 5, 6]. У галузі ж власне теорії літератури яскравим прикладом реалізації суто типологічного підходу є класифікація на основі розрізнення жанрового змісту (= типологічного, історично повторюваного аспекту проблематики творів), яку запропонував Г. М. Поспелов [див.: 375]. „Дослідження Поспелова у сфері жанрів..., — пише Л. В. Чернець, — впритул підводять до необхідності розмежування двох аспектів теорії жанрів — їх конкретно-історичного функціонування і типології. Роботи Поспелова цінні саме як досвід жанрової типології, літературознавчої класифікації, неминучою умовою якої було абстрагування від усієї конкретності комунікаційних функцій тих чи інших жанрів, від питань жанрової семіотики...” [478, 95–96].

Про необхідність подальшого вдосконалення власне типологічного підходу та розробки його нової історичної модифікації, зокрема базуючись на врахуванні загальних ідей компаративістики 1960–1970-х років, писала на початку 80-х років минулого сторіччя А. Я. Есалнек [див.: 188, 9]. Я вже не говорю про системний підхід до жанру в функціональній стилістиці, де він розглядається як поняття типологічне і навіть політипічне [див. про це: 126, 26, 25 й ін.].

Проте у будь-якому разі необхідно все ж внутрішньо кореспондуватися з можливістю інших підходів, навіть з їх конкретними результатами для того, щоб абстрагування чи винесення за дужки того чи іншого аспекту, матеріалу тощо було цілком свідомим і достатньо вмотивованим.

ших завдань тут постає „встановлення зв'язків між жанровими системами різних літературних періодів, з'ясування найбільш стійких жанрових ознак в літературному процесі” [478, 19]³².

У нелінійній площині це завдання може бути переформульовано наступним чином: необхідно спеціально розглянути питання про інтегративні фактори в межах жанру як один з полюсів його силового поля³³. Саме на цьому шляху проблема жанру надійно закріпить за собою статус однієї з тих „наскрізних” і дефіцитних, за словами Д. С. Лихачова, літературознавчих тем, які у своєму дослідженні дозволяють охопити „одне явище за декілька століть на прикладі творчості багатьох письменників і по можливості на матеріалі багатьох літератур” [див.: 289, 430]³⁴.

2. Питання про можливість жанрової класифікації в літературі реалізму. Як відомо, Ю. В. Стеннік відстоював положення, згідно з яким „принцип відкритого розмивання міжжанрових кордонів знаходиться у самому підґрунті структурної своєрідності жанрової системи реалізму”, через що „намагання встановлювати якісь загальні принципи, які регулюють зіставленість реалістичних жанрів..., мабуть, позбавлені сенсу” [424, 198, 201]. Такі заяви, відповів на це М. П. Утехін, „по суті справи не означають нічого іншого, крім відмови від будь-яких жанрових класифікацій сучасної літератури загалом...” [445, 19], спираючись у своїх міркуваннях на положення А. Т. Васильківського про те, що невиразність родових і жанрових

³² Звідси, наполягає дослідниця, потрібен комплексний підхід до жанрів, який «передбачає і ретельні історико-літературні реставрації жанрових систем того чи іншого періоду, і студії типологічного гатунку, які з'ясовують загальні закономірності і спадкоємність у жанровому розвитку літератури. У цих типах робіт, які взаємно збагачують один одного, жанр постає... в різних об'ємах» [478, 15].

³³ Сама можливість цього обумовлюється не в останню чергу і тим, що «жанр в межах даної доби чи школи — це складна система, яка може не здійснюватися <а С. Баранов наполягає на тому, що вона ніколи повністю не здійснюється> в окремих творах, але присутня в літературній свідомості як особлива нормативна „ідея” жанру. Вона не завжди збігається з визначенням, яке дає класична поетика, і завжди багатша за нього» [109, 87; 68, 14].

³⁴ Додам у цьому зв'язку лише те, що вказані „наскрізні” літературознавчі теми, до яких належить і вивчення жанру, мають значення, що виходить далеко за межі проблеми прогресу в літературі, у безпосередньому стосунку з якою видатний російський філолог про ці теми заговорив.

меж «аж ніяк не веде до синтезу чи „злиття” жанрів», а „зазвичай завершується народженням нових жанрів чи їх різновидів”), та І. К. Кузьмичова про те, що „у живому літературному процесі відбувається не синтез, а диференціація жанрів” [див.: 445, 19–20; 106, 20; 264, 28, 30, 31].

Стосовно останнього положення І. К. Кузьмичова принагідно зазначу, що протиставлення диференціації жанрів жанровому синтезу видається мені дещо некоректним і не тільки тому, що перше не виключає другого (про те, що процеси диференціації супроводжуються у розвитку поетичних мистецтв новими синтезами, писав свого часу, наприклад, Е. Олсон [див.: 555, 15] У цьому випадку процес внутрішньої диференціації жанрів правильніше розглядати так, як це робить Г. М. Фрідлендер — у парі з процесом жанрової інтеграції, тобто як дві взаємопов’язані і взаємодоповнюючі одна одну тенденції, якими відзначена жанрова система реалізму [див.: 455, 64–67]³⁵.

Нарешті, додаткових пояснень вимагає і теза Ю. В. Стенніка про те, що „система реалістичних жанрів позбавлена тяжіння до внутрішньої стабілізації” [424, 201]. Адже залишається неясним, чому ж „система реалістичних жанрів” називається власне „системою”? І чи абсолютно позбавлені чинника стабілізації так звані динамічні системи, якщо вони все ж таки „системи”?

Загалом цілком можна погодитися з поміркованим твердженням І. Кузьмичова про те, що „жанри були і продовжують залишатися живою реальністю живого літературного процесу, хоча в мистецтві XIX–XX століть вони таки змінилися в багатьох відношеннях” [265, 52]. Так само не викликають сумнівів висновки Л. В. Чернець про те, що опозиція „жанрова дисципліна (до XIX століття) – позажанрова література (у подальші періоди)” є „малопродуктивною опозицією”, і про те, що „жанрові трансформації відбувалися в літературі завжди, та формування романтизму і особливо реалізму призвело до переорієнтації на якісно нові, більш вільні структури, до принципової зміни жанрових норм” [478, 20]³⁶.

³⁵ До речі, на цю ж працю покликається і Ю. В. Стеннік, коли говорить про зняття реалізмом проблеми будь-якої стилістичної або жанрової ієрархії [див.: 424, 198].

³⁶ Про проблему жанру в поезії романтизму див.: [424, 194–197].

Але ніяк неможливо погодитися з тезою, в якій солідаризувалися Л. В. Чернець і І. Кузьмичов, згідно з якою теорія „атрофії”³⁷ чи „романізацій” жанрів сучасної літератури „логічно веде до визнання неактуальності проблеми жанрів у новій літературі” [479, 544]. Справа в тому, що жанрова „атрофія” та бахтінська ідея „романізації жанрів” — це не тотожні речі, і вивчення питання про романізацію жанрів якраз навпаки — стимулює, актуалізує, а не знецінює, загальну проблему жанру. Крім того, не варто стверджувати актуальність жанрового вивчення літератури за рахунок „побиття” М. М. Бахтіна і приписування його науковим метафорам і ідеям первісно не властивого їм змісту.

3. Питання про жанрові ознаки та їх природу. При вивченні словесно-художніх явищ у жанровому аспекті неминуче постає проблема жанрових ознак, відповідної до яких здійснюється жанрова ідентифікація. Жанр „передбачає набір ознак” (у Р. Веллека та О. Воррена — конгломерат структурних ознак), „фіксує стійке сполучення низки відносно автономних ознак” [478, 18]³⁸.

Саме у такому напрямі знаходяться і досить розповсюджені варіанти визначення жанру (наприклад, як „форми тяжіння до взірців” [див.: 606, 502]³⁹, як „єдності змінних і стійких елементів” [див.: 414, 33–34; а також: 462, 320], як системи елементів [див.: 372, 12], як єдності змістових і формальних елементів⁴⁰), які, сягаючи практики 1920–1930-х років, все ж не можуть бути просто відкинуті і прого-

³⁷ Про методологічну основу, передумову виникнення, позиції прихильників та опонентів теорії „жанрової атрофії” див.: [608].

³⁸ Правда, залишається незрозумілим, чому жанр (як вже зрілий, сформований, узагальнений) при цьому має „синкретичну природу” [478, 18], адже не з’ясовується, що саме розуміється у даному разі під „синкретизмом”: чи це означає те, що будь-який жанр у результаті історичної диференціації може виявитися просто формою для інших жанрів? чи тут розуміється присутність у ранніх літературних жанрах залишків колишнього архаїчного синкретизму? чи ще щось інше? Так само важко зрозуміти і категоричне твердження про те, що „у творі, який розглядається поза яким-небудь жанровим рядом, *нема* власне жанрових ознак” [478, 15; курсив мій — І. К.]. А чи такі твори або такий розгляд взагалі можливі, хоча б з огляду на те, що кожен літературний жанр, згідно з думкою М. М. Бахтіна, включає в себе „первинні мовленнєві жанри”? Крім того, „власне жанрових ознак” твір об’єктивно *не має* чи ними все ж таки *нехтують* за певних умов його розгляду? Гадаю, останнє буде більш відповідним дійсному станові справ.

³⁹ Про орієнтацію на певні жанри як закономірне явище — див. також: [335, 132].

⁴⁰ Див. в роботах В. Я. Проппа, В. Н. Путілова, Н. П. Колпакова.

лошені непридатними, як це робить М. П. Утехін [див.: 445, 26]⁴¹, а, навпаки, на мою думку, зберігають свою чинність в межах певних дослідницьких цілепокладань.

У цьому відношенні має рацію Л. В. Чернець, коли пише: „Жанр твору... єдине слово з літературознавчого лексикону, яке зустрічається так часто у тексті творів (адже назва твору вже є його текст). Даючи своїй праці жанрове визначення, письменник... зіставляє свій твір з якимись літературними нормами, визнає у ньому якісь надіндивідуальні, жанрові ознаки... У достатньо освіченого читача авторські жанрові позначення викликають ціле коло літературних асоціацій: ще не відкривши першої сторінки, він може, з більшою чи меншою впевненістю, назвати деякі особливості твору. ...Які саме ознаки творів передбачаються як жанрові — це залежить від багатьох причин, об'єктивних і суб'єктивних⁴²», та у найбільш загальній формі все ж можна „говорити про типові жанрові очікування читача в той чи інший період розвитку національної літератури” [478, 3]⁴³.

⁴¹ І міркування про те, що у вказаних визначеннях жанру „відображаються загальні закономірності дійсності, які можна прикласти до будь-якого явища, що розвивається, і виду явищ” [445, 26], не робить, як на мене, негативний висновок М. П. Утехіна достатньо вмотивованим, не надає йому належного ступеня легітимності.

Інша справа, що, з точки зору стилістики і лінгвістики тексту, традиційні методи визначення жанру, які зводяться до з'ясування елементів, спільних для всіх текстів певної групи, призводять до того, що жанрові поняття стають „таксономічно-класифікаційними категоріями, які характеризуються змінним ступенем абстракції”. А це, в свою чергу, „утруднює визначення критеріїв диференціації жанрів і часто є причиною недоліків тієї чи іншої класифікації”. Але визначення жанру як *системи ознак*, чому сприяв уведений російськими формалістами принцип домінант, яка впливає на функцію решти жанроутворюючих елементів, дозволяє, судячи з таких міркувань Ст. Гайди, зняти вказану перешкоду [126, 25].

⁴² Пор. з Ю. В. Стенніком, у якого читаємо: „Поняття літературного жанру фіксує певну типову спільність художньої структури групи творів, спільність, яка має певну історичну стійкість. Судити про жанрову природу твору — це означає з'ясувати наявність об'єктивно існуючих зв'язків між ним і іншими спорідненими з ним творами за жанровою ознакою. У цьому сенсі об'єктивність категорії жанру вимірюється характером об'єктивності з'ясовуваних жанрових зв'язків. Усе питання в тому, що вважати ознаками таких зв'язків, як визначати критерії жанру” [424, 168].

⁴³ У цьому відношенні знову доречно звернутися до напрацювань наших колег по філологічному цеху — представників стилістики і лінгвістики текстів, які, за словами Ст. Гайди, наполягають на необхідності розрізняти *жанр* як текстовий феномен (об'єкт пізнання), *жанрову назву* (роман, стаття, бесіда) та *жанрове поняття*, яке буває двох видів — звичайне і наукове. Саме звичайне поняття жанру „формується

Ось чому, говорячи про жанр, треба мати на увазі, що далеко не всі ознаки творів, які можуть бути для свого часу вагомими розпізнавальними знаками жанру, „утворюють стійке ядро жанрів протягом їх довготривалої еволюції” [478, 20].

Саме до таких висновків спонукає досвід літературознавчих практик російських формалістів (перша половина XX сторіччя) та Г. М. Пospelова (друга половина XX сторіччя)⁴⁴.

У випадку з російською формальною школою Л. В. Чернець звертається, зокрема, до такого висловлювання з тиняновської роботи „Про літературну еволюцію” (1927): «Роман, який видається цілим і таким, що всередині себе розвивається протягом століть жанром, виявляється мінливим, з матеріалом, який змінюється від літературної системи до системи, з мінливим методом уведення в літературу позалітературних мовленнєвих матеріалів, і самі ознаки жанру еволюціонують. Жанри „оповідання”, „повість” у системі 20-х–40-х років визначалися... за іншими ознаками, ніж у нас. ...В ізольованому ж від системи творі ми жанру і зовсім не в змозі визначити, бо те, що називали одою в 20-ті роки XIX століття або, нарешті, Фет, називалося одою не за тими ознаками, що за часів Ломоносова. На цій підставі робимо висновок: вивчення ізольованих жанрів поза знаками тієї жанрової системи, з якою вони зіставляються, неможливе. Історичний роман Толстого не зіставляється з історичним романом Загоскіна, а зіставляється з сучасною йому прозою» [443, 274–275–276]⁴⁵.

Читаємо також в іншій роботі Ю. М. Тинянова — „Літературний факт” (1924): «*Не планомирна еволюція, а скачок, не розвиток, а зміщення. Жанр невідомий, і все ж у ньому збереглося щось достатнє для того, щоб і ця „не-поема” була поемою. І це достатнє — не в „основних”... характерних рисах жанру... Характерною рисою жанру, яка потрібна для збереження жанру, буде у цьому випадку*

під впливом властивостей тексту. Ці ознаки — прагматичні, семантичні і синтаксичні (в семіотичній мові) — своєю повторюваністю інституціоналізуються, а тексти створюються і сприймаються через відношення до норми, яку диктує така інституціоналізація. Отже, жанр функціонує як горизонт очікувань для тих, хто слухає, і як модель витвору для тих, хто говорить, як існуючий інтерсуб’єктивно комплекс вказівок, які регулюють певну сферу мовних поведінок (текстів) і мають різний ступінь категоричності” [126, 24].

⁴⁴ Докл. їх опис див.: [478, 68–69, 93–103].

⁴⁵ Ця і наступна цитата з робіт Ю. М. Тинянова даються у більш повному обсязі, ніж вони представлені у Л. В. Чернець.

величина. ...Розрахунок на велику форму не той, що на малу, кожна деталь, кожен стилістичний прийом у залежності від величини конструкції має різну функцію, має різну силу, ...різне навантаження. ...давати *статичне* визначення жанру, яке покривало би усі явища жанру, неможливо: жанр *зміщується* і перед нами ламана лінія... його еволюції — і здійснюється ця еволюція за рахунок „основних” рис жанру: епосу як оповіді, лірики як емоційного мистецтва і т. д. Достатньою і необхідною умовою для єдності жанру від доби до доби є риси „другорядні”, на зразок величини конструкції. Але й сам жанр — не постійна... система...” [443, 256, 257].

Разом з тим, на відміну від Л. В. Чернець, яка зосередила свій розгляд еволюції жанрової концепції формалістів на дещо прямолінійному і тому не у всьому відповідному дійсному стані справ висновку, що формалісти у підсумку нібито „прийшли до... розчинення стійкого ядра жанрів у динаміці стильових змін” [478, 70], зверну увагу на інше. У наведених цитатах, особливо у другій — із статті „Літературний факт”, присутній не тільки притаманний їх автору „загострений історизм”, про який писала свого часу Л. Я. Гінзбург [див.: 529, 90]. З точки зору проблеми жанру звертає на себе увагу те, що коли Тинянов говорить про величину жанру та його так звані „основні” риси, то фактично йдеться про ті *презумптивні інтенції*, які задаються жанрові його родовою приналежністю (у Тинянова: „епосу як оповіді, лірики як емоційного мистецтва”), і виникає враження, що слово „жанр” вжито також і у значенні „літературний рід”. А коли вчений веде мову про нестійкість „основних”⁴⁶ рис жанру в процесі його еволюції, то це може не тільки свідчити про „відмову від поняття жанру як від усталеного типу твору”, на чому наполягає В. Л. Чернець [478, 68], але й дозволяє зробити припущення, що до жанроутворюючих рис можна віднести за певних умов змістово-тематичні показники і вектори творів, хоча такий висновок і суперечить певній давній традиції сприймати жанр виключно як тип форми чи комплекс формальних ознак⁴⁷.

⁴⁶ Тинянов подає це слово, як і слово „другорядні”, у лапках, що, мабуть, означає настанову на не-буквальність їх розуміння і на відносність позначених ними атрибутів.

⁴⁷ Пригадаймо, що у давніх теоретиків при характеристиці поетичних жанрів увага зосереджувалася часто тільки на особливостях форми: [див. про це, наприклад: 342, 53]. І в західному літературознавстві другої половини XX століття, зокрема в робо-

Крім того, особливої ваги, як на мене, набуває те, що у своїх висловлюваннях про жанр Ю. М. Тинянов дає відчуття ідею про інтегруючу (= спільний знаменник, системність, цілеспрямована взаємодія) роль жанру стосовно сукупності вжитих у творі художніх прийомів і зображально-виражальних засобів, і, більше того, про *кодову*⁴⁸ роль жанру щодо їх пояснення: „Цікаво, — зазначає Ю. М. Тинянов, — що в залежності від визначення жанру знаходяться функції всіх стилістичних засобів і прийомів: у поемі вони будуть інші, ніж в уривку” [443, 257].

Звідси, якщо екстраполювати це тиняновське твердження на досвід вивчення філософської лірики, то доведеться зробити висновок, що ті художні властивості, засоби і прийоми, які дослідники визначають як найбільш притаманні поезії ліричних творів філософського спрямування, але які не є виключно їх приналежністю, повинні мати в жанровому полі філософської лірики якісь функціональні особливості, у зв'язку з якими вони і будуть розглядатися.

У цьому відношенні окремої уваги вимагає до себе теза Тинянова про те, що історичне зміщення жанру відбувається за рахунок його „основних” рис, тоді як жанрозберігаючу функцію виконують риси „другорядні”, які „*нібито* <!> самі по собі передбачаються і *нібито* жанр зовсім не характеризують” [443, 256; курсив мій — І. К.]. Я вважаю, що ця теза Тинянова може бути досягнута у своєму перспективному концептуальному потенціалі перш за все у зв'язку з наступним тлумаченням Ю. М. Лотмана особливостей історичного руху художньої структури: «Рух художньої структури підпорядковується цікавій закономірності: спочатку встановлюється загальний тип художньої побудови і виявляються доступні йому типи значень. Зміст же визначається різницею такої структури (жанру, типу ритмічної композиції, стилю тощо) від інших, можливих у межах цієї

тах Р. Веллека, О. Воррена, Е. Олсона єдиноможливою для сучасної літератури вважалася формальна класифікація жанрів, мета якої, за Е. Олсоном, класифікувати незмінні — „від Гомера до Джойса” — ознаки творів. Правда, Р. Веллек і О. Воррен цілком усвідомлюють, що у такому випадку знімається питання про історичну спадкоємність між жанрами класицизму і жанрами новітньої літератури [див.: про це: 476, 44]. Інакше кажучи, така суто формальна класифікація суперечить сучасним уявленням про цілі і завдання жанрового вивчення літератури, про які йшлося вище.

⁴⁸ Від слова „код” у тому значенні, в якому воно використовується у лотманівській структурній поезії, тобто: код як ключ для дешифрування-інтерпретації.

культури. Потім настає внутрішня диференціація значень всередині цього структурного утворення, яке з чогось єдиного перетворюється в набір та ієрархію можливостей, з окремого об'єкта — в клас, а після цього — і в клас класів об'єктів.

При цьому на першому етапі розвитку правила формулюються найбільш жорстко. Відразу вводиться вся сума заборон, яка визначає даний структурний тип. Подальший рух полягає у розхитуванні заборон, зведенні їх до мінімуму. Якщо на початку для того, щоб усвідомлювати, що ми маємо справу з трагедією, одою, елегією, загалом поезією, вимагається дотримання усієї системи правил, то у подальшому все більша кількість їх переводиться у розряд факультативних. Кожне нове зняття колись обов'язкової заборони сприймається як крок до простоти, природності, рух від „літературності” до „життєвості”. У цьому процесі є глибокий сенс, і не випадково він неминуче повторюється у кожному культурному циклі» [295, 63–64].

Нарешті, розмежування жанрових і нежанрових ознак твору, разом із розрізненням у ньому жанрового змісту і жанрової форми, є однією з базових посилок жанрової концепції Г. М. Поспелова. «Порівнюючи різні „редакції” жанрової концепції Поспелова, — зазначає з цього приводу Л. В. Чернець, — бачиш, що саме конкретні спостереження над різною поетикою творів однієї родової форми — оповідання, повісті, поеми й ін. — привели до розробки жанрової типології. ...Перехресні ряди стильових зближень — за спільністю родової форми... і за жанровою проблематикою... — призводять до необхідності жанрової класифікації, що відбиває різну природу сталих ознак твору, які в сукупності і визначають типологічну своєрідність його жанру. Необхідно розрізнати стильові тенденції, які впливають з жанрової проблематики, і значно більш опосередковано пов'язану зі змістовою формою творів традиційну композиційно-стилістичну структуру (...поема як віршована оповідь...) ...до об'єму жанру входять і ті й інші ознаки, проте важливо бачити різницю доданків, які утворюють жанр» [478, 98, 100].

Правда, треба все ж мати на увазі, що жанрова концепція Г. М. Поспелова викликала серед літературознавців неоднозначну реакцію.

Так, для прихильників і послідовників ученого його жанрові позначення сприймаються як „терміни дослідника, для якого жанр — перш за все одиниця в класифікації творів, яка проводиться на

підставі строго об'єктивних критеріїв" [див.: 478, 94]. Мета такого підходу — побудова типології жанрів, яка виявляє спадкоємність у жанровому розвитку літератури. Тут жанри не суть елементи жанрової системи певного літературного періоду (у цьому, додаю від себе, Г. М. Поспелов протистоїть позиціям Ю. М. Тинянова та Ю. В. Стенніка), а таке явище, яке „історично повторюється у різні епохи, у розвитку різних національних літератур, у різних напрямках однієї епохи національно-літературного розвитку. Інакше кажучи, жанри — явище не історично конкретне, а типологічне" [див.: 598, 155].

На це протиставлення „історично конкретного" типологічному опоненти Г. М. Поспелова відповіли тезою про те, що воно суттєве тільки в поспеловській концепції, „хоча реально, мабуть, опозиції цих понять не існує: традиційно жанри розглядаються як *історично конкретні типи* літературних творів" [202, 13]. У свою чергу, розкриття конкретного значення категорії „жанрова форма" (казка, пісня, поема, епопея, байка, балада, повість, оповідання, різного виду вірші і п'єси) «викликає спочатку запитання: в ім'я чого відмовлятися від традиційної системи жанрів? — а потім і заперечення: замість системи жанрів, що історично склалася, дослідник пропонує свою систему жанрів <тобто виділені „за змістом" міфологічні, національно-історичні, етологічні та романічні жанри, причому та обставина, що і в „традиційній", і в „новій" типології фігурують одні й ті ж самі жанрові дефініції, тільки заплутує сучасну теорію жанрів. ...По суті, запропонована періодизація літературного процесу у жанрових дефініціях, але не теорія жанру як така. ...і в цій... типології відсутній єдиний принцип класифікації жанрів (категорія „зміст" являє їх множинність), та на відміну від типології жанрів, що історично склалася, вона вступає в суперечку з традицією — мабуть, невдалу» [202, 14].

Критика жанрової концепції Г. М. Поспелова у наведеному варіанті В. Захарова має свої підстави і не в усьому позбавлена слушності. Проте варто мати на увазі, що ця критика має і свої слабкі місця. І це стосується не тільки неприпустимої, як на мене, однозначності оцінки. За межами поля зору В. Захарова залишилася ідея нелінійної поліцентричної (перехресної) класифікації літературних творів, у площині якої жанрова концепція Г. М. Поспелова не втрачає, принаймні, своєї досвідної цінності.

4. Питання про функції жанру. Жанрові властива поліфункціональність, причому одночасно спрямована у два боки: з однієї сторони,

до структури літературно-художнього твору, а з іншої — в зону літературного процесу і його основних чинників та закономірностей. За такої ситуації принципового значення набуває взаємопов'язаність різних функцій жанру, коли одна функція визначає іншу.

Зокрема це стосується найбільш очевидної функції жанру — *класифікаційної*, коли, скажімо, елегія розглядається серед інших жанрів як одиниця в класифікації творів, а також *семіотичної* функції, коли жанр виступає позначенням літературної традиції, на тлі якої виправдовується оригінальність нового твору: класифікація може вважатися жанровою, якщо повністю враховується роль жанру як знаку літературної традиції [див.: 478, 12, 9, 15 й ін.]⁴⁹.

У свою чергу, обидві вказані функції — класифікаційна і семіотична — тісно пов'язані з комунікативною сферою мистецтва: будучи одночасно одиницею в класифікації творів і показником їх традиційних рис, знаком літературної традиції, яка забезпечує взаємопорозуміння між митцем і реципієнтом, жанр виступає фактором інтенсифікації, стимулювання і внутрішнього спрямування процесу естетичної комунікації: „Жанрові позначення, що відсилають читача до його попереднього читацького досвіду, вказують на жанрову традицію, у світлі якої він повинен оцінити даний твір, допомагають спілкуванню письменника і читача. Вивчення жанрів... більш чітко... виявляє роль читача як учасника літературного процесу” [478, 10].

Така тенденція розгляду активно присутня у західному літературознавстві, де зокрема підкреслюється вплив жанрових очікувань читача на творчість письменників, і цей вплив ідентифікується як постійно діюча в літературній творчості закономірність⁵⁰.

Загалом вивчення жанру у зв'язку з проблемою сприйняття літератури вводить його у зону компетенції функціонального підходу до словесного мистецтва, який якраз і виходить із переконання, що твір живе тільки у сприйнятті читачів [див. про це: 321, 23]. Як наслідок, традиційна для літературознавчої практики схема „епоха – пись-

⁴⁹ У такому ж напрямі сприймає жанр В. П. Мовчанюк, зазначаючи, що метою аналізу жанрово-стильового мислення письменника є — з'ясувати причетність митця до літературних традицій [див.: 335, 132].

⁵⁰ Наприклад, як інституціональний імператив, який керує і який скеровується письменником розглядає жанр Н. Пірсон, а як контракт між виробниками і споживачами мистецтва характеризує жанр П. Колер [див.: 556, 70; 550, 142].

менник – твір” доповнюється ланкою „читач”. Такий функціональний підхід включає в себе як „окремий варіант” традиційне історико-функціональне вивчення літератури, яке обмежене націленістю на аналіз сприйняття результатів художньої творчості різними суспільними групами в різні епохи [див.: 68, 4, 5, 6].

З точки зору функціонального підходу жанр береться як елемент якоїсь системи, на який розповсюджуються її властивості і який в її межах наділений певною функцією (чи функціями), і при цьому жанр за своїми ознаками відрізняється від інших елементів цієї системи, має свою роль в організації останньої і в реалізації своїх власних диференціальних ознак. Жанр належить до третього рівня функціонального вивчення літератури, куди разом із ним входять метод, напрям, стиль, рід, вид, творча індивідуальність, цикл, твір і т. д., причому всі вони пов’язані певним чином з явищами інших трьох рівнів [докл. про це див.: 68, 8–10].

Вивчення жанру, як і будь-якого іншого літературно-естетичного явища в межах функціонального підходу, передбачає зв’язок з вирішенням низки загальних завдань, сукупність яких утворює так звану загальноестетичну функціональну настанову і які передбачають «у прямій чи прихованій формі „відповідь на питання”: що робить явище, яке аналізується, фактом літератури, мистецтва? яке розуміння літератури і мистецтва втілене у цьому факті? чи воно створювалося, чи сприймалося в момент інтерпретації (якщо така підлягає розгляду) як явище літератури і мистецтва?» [68, 9]. Функціональний підхід до поняття „жанр” передбачає також з’ясування того, що, власне, функціонує? І для того, щоб знайти прийнятні відповіді, С. Ю. Баранов пропонує застосувати комплексний підхід, який базується на поєднанні атрибутивного, генетичного, структурного і функціонального методів, що дозволить зафіксувати „жанр в декількох ракурсах одночасно і завдяки цьому уникати однобічності”.

Правда, якраз останню вимогу навряд чи вдасться задовольнити, і не тільки тому, що відстоюваний С. Ю. Барановим функціональний підхід не враховує різнорівневості таких речей, як напрям, жанр і стиль, чи тому, що об’єднання дослідницьких методів не може бути необмеженим (бо, як відомо, не можна досягнути неосяжного), але й через одновекторне спрямування жанру переважно в сторону структури літературно-художнього твору і конкретно-історичної естетичної парадигми. Адже за таких умов важко дійти „інваріантного” рів-

ня моделі жанру, яка б виходила за межі конкретного історико-літературного періоду.

Науковому підходу, в тому числі і при вивченні жанру необхідна продуктивна обмеженість (самообмеженість), але все ж, гадаю, дещо іншого змісту і гатунку, ніж та, яка передбачається у наступних (хоча і не позбавлених в окремому сенсі слухності) словах С. Ю. Баранова: „Ми можемо, мабуть, визначити жанр як спосіб реалізації естетичних якостей літератури, один з рівнів їх конкретизації. Міра конкретизації, яка здійснюється через посередництво жанру, залежить від характеру естетичного життя доби. ...Процес естетичної конкретизації літературних відношень жанровими засобами поширюється вглиб структури твору, стає художньо значущим специфічне використання, обігравання цих засобів у кожному індивідуальному випадку. Модель жанру набуває якостей своєрідної теми для варіацій, яка має сенс у тій мірі, у якій для зіставлення варіантів необхідне спільне підґрунтя” [68, 13, 14]. Обмеженість, яку я маю на увазі, означає виникнення завдяки прийняттю певної термінологізації категорії жанру окресленого дослідницького поля для визначеної за своїми векторами гносеологічно-евристичної діяльності.

Таким чином, історія вивчення проблеми жанру засвідчує сталу присутність теднденції, яка виникає на межі зіткнення двох варіантів розгляду цієї категорії: з одного боку, у лінійній площині (жанр як вид роду), а з іншого — у площині перехресної класифікації, де жанрова типологія одержує самостійне щодо родового поділу літературних творів значення. У будь-якому разі присутність двох немонопольних площин інтерпретації категорії „жанр” не тільки вивільняє це поняття з зони категоричних концептуальних зазіхань і доктринальних прив’язаностей, але й, так би мовити, легітимізує можливість утворення „третього” варіанта, органічно пов’язаного чільною проблематикою конкретного евристичного поля на зразок площини теоретичного студіювання філософської лірики як жанрового феномена⁵¹.

⁵¹ Зміст цього пункту відбито в моїй статті: [236].

**„Онтологічна картина” філософської лірики:
інтеграційні чинники жанрового феномена
в горизонті просторового тлумачення
категорії „жанр”**

Вибудувати „онтологічну картину” явища філософської лірики у жанровому аспекті або, інакше кажучи, задати такий найзагальніший погляд на неї, який би інтегрував у собі в ролі первісної вихідної умови найрізномантніші підходи до її власне літературознавчого розгляду, означає аплікувати (користуючись гадамерівським терміном) необхідну систематизовану аналітико-концептуальну інформацію навколо ключових проблемних пунктів. Ці останні можуть бути зведені до таких взаємоопов'язаних основних питань:

— в якому конкретному термінологічному значенні і чому до вивчення феномена філософської лірики в ролі визначальної інтерпретаційної категорії слід застосовувати саме поняття жанру?

— що дає в сенсі практичних наслідків жанрове визначення філософської лірики і в чому полягає специфіка філософської лірики в порівнянні з власне філософією та риторично забарвленими формами філософствування?

Не секрет, що визначення жанровості філософської лірики через тлумачення жанру як виду роду чи як структури (типу твору чи інваріанта тощо) не мають шансів бути визнаними за ефективні й продуктивні — проблематичною є сама можливість віднайти більш-менш чіткі критеріальні характеристики таких видів ліричного роду літератури. Адже якщо в цьому аспекті звернутися до основної маси відомих на сьогодні в літературах світу ліричних жанрів (поетичних форм, різновидів ліричних творів і т.і.)⁵², то можна побачити, що:

а) одні з них будуть визначатися за відносно обов'язковою сукупністю *формальних і змістових характеристик* — це: гімн, гнома, скальдична драппа, арабський та персо-таджицький зухді-йят⁵³, східна (арабська, перська та тюркомовна) касида, європейська ода, арабський доісламський мадх і відповідно європейський панегірик (енкомій), молитва, східна муназар'а і приблизно

⁵² Їх вирізнення і подальший опис дається на підставі узагальнення інформації, що міститься у виданнях: [566; 568; 565; 580а; 569; 567].

⁵³ Обов'язковий монорим пов'язується з вимогою до втілення філософсько-аскетичного змісту.

відповідна їй європейська тенсона, східна назіра́, іудейські і християнські псалми, бірманське пьо́у⁵⁴, сентенція, японські сёнрю⁵⁵ і танка, грецький і латинський літургійний троп, китайське фу, японські неримовані трирядкові пейзажні хо́ку (хайку), індійська шатака, німецький шпрух, китайські юефу та їх різновиди (на зразок частіткових злободенних яо, тун'яо), античні ямби;

б) для других визначальними будуть *формальні показники* — це: наприклад, вірменські айрени⁵⁶, азербайджанські народні баяті⁵⁷, французькі вірелé, східна (зокрема арабська, перська та тюркомовна) газель, азербайджанська силабічна гошма́⁵⁸, іспанська кантілья⁵⁹, європейський катрен, вірменська кафа, східна моноримічна кит'а́ (кита)⁶⁰, латиноамериканські „копли”⁶¹, східні мусадас, мусаман, мусамат і мухамас⁶², європейська емблема, антична епіграма та пов'язаний з нею віршований напис, романська ритурнель (риторнель), східні (персидське, таджицьке⁶³, арабське,

⁵⁴ Чотиривірш, що склався в бірманській літературі XV–XVI ст. для втілення дидактичного і релігійно-філософського змісту: кожен рядок містить 4 склади (слова).

⁵⁵ Близький до європейської епіграми сатирико-гумористичний жанр японської поезії, в якому в формі тривірша висвітлюються політичні і побутові теми.

⁵⁶ Айрен як малий ліричний жанр і функціональний відповідник європейського сонету характеризується стійкими рисами композиції (4-рядкова монострофа на одну риму) та віршування (15-складовик з наголосом у першому напіввірші на 2, 5 та 7 складах, а в другому — на 3, 5 та 8 складах).

⁵⁷ До стійких формальних рис *баяті* (за вираженням головної думки в останньому рядку може бути зіставлений з російською частушкою) належать 4-рядкова строфа, що складається з 7-складових віршів з схемою римування ааба.

⁵⁸ Гошма (найдавніша, а з XVIII ст. основна форма азербайджанського силабічного вірша) складається з 5-ти чотирирядкових строф (катренів), написаних 11-складовиком з римуванням abcb, dddb, eeeb, fffb, gggg.

⁵⁹ Складається з 5-ти строф зі схемою римування abaab.

⁶⁰ Схема римування така ж, як в газелі чи касиді, але без парної рими у 1-му бейті: ба, са, да... .

⁶¹ Це куплети на різні теми.

⁶² Мусадас складається з 6-рядкових строф зі схемою римування аааааа, ббббба, сссса... Кожна строфа поділяється на дві нерівні частини відповідно по 4 і 2 вірші. Мусаман складається з 8-рядкових строф зі схемою римування аааааааа, бббббба, дддддда... Мусамат утворюють 6-рядкові трьохбейтові строфи зі схемою рим по напіввіршах аааааб, ссссб, ддддб... Мухамас складають 5-рядкові строфи зі схемою римування ааааа, бббба, сссса...

⁶³ Давні назви рубаї в фольклорі „дубайте” або „таране”.

персомовні, тюркомовні, урду) рубаї (в казахській поезії ельон⁶⁴), латинська секвénція, корейські трирядкові сіджоб, китайські чотиривірші цзюецзюй, восьмивірші люйши⁶⁵, європейські вірші в прозі, тюркомовний чотирирядковий, з омонімічними римами та редифом туюг (туюк), романтичний фрагмент, чхаппа в індійській поезії, китайський ши та його чотирирядковий різновид цзюецзюй; сюди ж належать так звані тверді та напівтверді форми в європейській поезії: французькі балади, французька й італійська віланель або віланела, іспанські глоса та дэцима (еспінела), італійська та провансальська канцона, французькі рондель, рондо (західноєвропейський тріолет), провансальська та західноєвропейська секстина (сестина), європейський сонет;

в) для третіх визначальним буде суто *змістовий* (включаючи мотивно-тематичний і пафосний) *фактор*: дистих, ідилія, мадригал, римська ненія (похоронний плач), сатира, провансальська сирвента (в її тематичному протиставленні любовній ліриці), казахський жанр акинської поезії толгау (традиційні роздуми);

г) взагалі *не матимуть обов'язкових жанрових ознак*, крім загальної спрямованості твору: персидський і таджицький андарз⁶⁶, давньоіранські гати, європейська елегія чи східне мерсіе, найрізноманітніші псалми, пісні, послання (епістоли), європейські станси, європейський центон⁶⁷, китайські ци, європейська еклога й т.і.

⁶⁴ 11-складовик з медіаною (великою цезурою з псотійним місцем) після шостого складу.

⁶⁵ *Цзюецзюй* („обірвані вірші”) — підпорядкована правилу чотирьох тонів форма вірша нового стилю (цзініт ши), 5-ти- або 7-слівний чотиривірш з цезурою після 2 і 4 ієрогліфа-слова з визначеною системою римування й обов'язковою строго вираженою композицією: 1-й рядок — зачин, 2-й — розвиток, 3-й — поворот теми, 4-й — висновок. *Люйши* („установні вірші”) — восьмивірш, якому притаманні аналогічні до форми цзюецзюй правила, але композиційно більш вільний. Була ще форма *пайлюй* — установні вірші, не обмежені кількістю рядків [див. про це: 199, 105–106].

⁶⁶ *Андарз* визначається як розповсюджений у давній і середньовічній персидській і таджицькій літературах дидактичний жанр, що реалізується, зокрема, і в релігійно-поетичних творах [566, т. 1, 221–222].

⁶⁷ За обов'язковістю принципу запозичення центон (мозаїчний вірш, що складається з фрагментів різних за авторством і приналежністю віршів) може бути частково зіставлений в арабській, перській та таджицькій літературах з мусаматом і його різновидами (мухамасом, мусадасом й ін.), а через них і з японською ренгою [див. про ці форми: 568, 231, 368; 569, 484].

При цьому всі відомі типи ліричних творів можуть втілювати найрізноманітніший зміст і не є суворо закріпленими за однією якоюсь різновидністю образної тематизації. Якщо ж говорити про власне філософську тематику, то вона знаходить своє прерогативне втілення у *віршах у прозі, газелях, гатах, гімнах, гномах, у різних видах двовірша (дистихах, фардах, куралах), в елегіях (мерсіє), класичних епіграмах, епітафіях, зухдійятах, касидах, китах (від кита або кит'а), різних видах чотиривірша (айренах, епіграмах, катренах, „коплах”, рубаях, ельонах, туюгах), в рондо, мусадасах, одах, посланнях, пьобу, сатирах, сентенціях, сіджо (в пейзажній ліриці „канхо”, тобто „рік і озер”), сонетах, стансах, танка, толгау, фрагментах, ліричних мініатюрах, певних різновидах фу, в хоку (хайку), чаппах, ци, ши, шатаках, шпрухах, й деяких ін.*

Крім того, під розуміння жанру як виду роду не підпадають, разом із філософською лірикою, такі *поліструктурні* явища, як анакреонтична поезія, антологічна лірика, буколічна поезія, барочний „вертоград”⁶⁸, українські, російські та білоруські духовні вірші, дидактична поезія, літургійна поезія, медитативна лірика, наукова поезія, суггестивна поезія, пейзажна лірика, любовна лірика, громадсько-патріотична і політична лірика, які в літературознавчій науковій та довідниково-інформаційній літературі теж часто визначаються саме через категорію „жанр” („жанр лірики”)⁶⁹, хоча реалізуються в різних типах (тобто жанрах у звичному розумінні слова) творів⁷⁰.

Загалом сьогодні потрібно здійснити переінтерпретацію самої категорії „жанр” у напрямі, який би виходив за межі структурних ознак твору в „полісуб’єктну” зону активної міжтекстуальної взаємодії, тобто в площину, де кожен твір як завершене ціле вступає в мотивовані смислові стосунки з іншими цілими і тільки на фоні цих взаємодій одержує свою „повну” завершеність і необхідну для свого

⁶⁸ Про „вертоград” як тип авторської книги, який на якийсь час сформувався як жанр „зруйнувався” зі зникненням барочних передумов — див.: [399, 184].

⁶⁹ Так, коли Л. І. Сазонова пише, що в різних країнах література бароко різнилася з точки зору жанрового складу, зокрема в Польщі бароко розвинулося здебільшого в любовній і філософській ліриці [див.: 399, 10], то це означає, що і любовна і філософська лірика ідентифікуються як жанр.

⁷⁰ Наприклад, втіленнями буколіки є пастораль, еклога, ідилія тощо.

власного самовиявлення (і відповідно — до адекватного сприйняття реципієнтом) сукупність умов. До такого кроку спонукають:

— очевидна поліструктурність досліджуваного явища;

— неусувна необхідність постійного врахування при вивченні літературно-художнього твору широкого загальнолітературного та більш локального жанрового контекстів, що дозволяє бачити в жанрі не форму, а відношення, функцію, які визначаються „всередині синхроністичного зрізу” [див.: 482, 18];

— певні тенденції в сучасних підходах до проблеми жанру⁷¹;

— тенденція до збереження чинності жанрового визначення філософської лірики й аналогічних за походженням поетичних феноменів.

У ролі продуктивного варіанта такої переінтерпретації категорії „жанр” можна запропонувати просторове визначення жанру. В цьому разі **жанром називатиметься певним чином „цілісний” у своїй окресленості й одночасно відкрито-динамічний простір, який утворюється однорідними за своїм родовим походженням і вектором тематизації поетичними творами і в межах якого ці твори можуть бути найбільш органічно й адекватно репрезентовані.**

Таке визначення жанру дозволяє: а) не зводити його характеристики до якоїсь однієї „обов’язкої” моделі (типу, інваріанту, архетипу й т.і.) явища; б) повністю враховувати розмаїття наявних в історико-літературній скарбниці художньо-текстових даних; в) максимально зважати на все розмаїття здійснених і можливих стильових (у діапазоні від „стилів епохи” до індивідуальних стилів) реалізацій жанру і цим не тавтологізувати стосунки між стильовим і жанровим рівнями художніх явищ: стиль у такому випадку виступить як останній остаточно завершуючий внутрішньоструктурний чинник твору, а жанр

⁷¹ Згадаю, для прикладу, хоча б реалізований О. В. Зиряновим у вивченні еволюції жанрової свідомості російської лірики феноменологічний підхід, який, за словами Ю. Орлицького, передбачає послідовне розмежування з поняттями жанрового типу і жанрового архетипу у поєднанні з розглядом феномена інтертекстуальності [див.: 205; 352]. Обґрунтовувана О. В. Зиряновим категорія жанрової свідомості дозволяє згадати і поняття жанрового мислення. „Жанр як певний спосіб художнього мислення... — зазначає, до прикладу, В. Фашенко, — зумовлює межі, можливості психологічного аналізу...” [446, 17]. Правда, в такому разі не зовсім зрозуміло, яка тоді роль відводиться категорії стилю і стильовим механізмам в реалізації основних художніх принципів зображення в системі літературно-художнього твору.

як чинник його функціонування як цілісності за межами власної структури в поліструктурному жанровому просторі; г) у повному обсязі враховувати мистецьку природу художнього тексту та межі його аналізу саме як факту мистецтва як цілком самопідставної діяльності, а значить, уможлиблює утримування літературознавством меж своєї компетенції, не шукаючи якихось особливих виправдань власному існуванню і не прагнучи замінити собою усі можливі види роботи з поліфункціональним і різноплановим літературно-художнім текстом.

У векторі запропонованого просторового тлумачення категорії „жанр” жанровий аналіз передбачає перш за все визначення того художньо-текстового представництва, на фоні якого конкретний твір здатен повною мірою виявити свою жанровість. Причому саме такий представницький жанровий простір є одночасно сферою динамічної дії механізму спадкоємності, сферою, якій притаманні своєрідна упорядкованість і тенденція до цілісності як своєрідної визначеності. Завдяки цьому до жанрового простору як різновиду певної спільноти цілком застосовні ті характеристики, які Т. С. Еліот дає системності як окремого твору, окремої національної літератури, так і літератури загалом:

— „...я вбачав у літературі світу, літературі Європи, літературі окремих країн не набір різних творів, а органічне ціле, систему, щодо якої і тільки щодо якої окремі твори і твори окремих авторів набувають свого справжнього значення”;

— літературні пам’ятки „витворюють ідеальну спільноту, яка змінюється з появою між ними нових (справді нових) творів. Ця спільнота повна і довершена, але щоб бути весь час такою, вона мусить із появою кожного нового твору *вся* бодай трохи змінюватись; відповідно змінюються стосовно цілого й пропорції, місце та вартість кожного твору; в цьому, власне, й полягає взаємозалежність між старим і новим. Для кожного, хто сприйме цю ідею ідеальної спільноти..., зовсім не виглядатиме дивною думка, що теперішнє впливає на минуле так само, як і минуле на теперішнє” [185, 86].

При цьому, зважаючи на закон художньої цілісності, згідно з яким мікро- і макрообраз підлягають дії єдиного структурного закону, можна стверджувати, що в жанрі як у певному художньо-текстовому просторі, де суб’єктами взаємодії виступають твори як цілісності, в ідеалі діють ті ж самі закони, що і в структурі худож-

нього тексту, конструкція якого вибудовується як протяжна саме у просторі.

По-перше, йдеться про механізми автоматизації (тенденція до упорядкованості) і деавтоматизації (тенденція до руйнування упорядкованості), про які Ю. М. Лотман писав: „Те, що в художній структурі кожен рівень повинен складатися з протилежних за напрямом дії структурних механізмів, з яких один встановлює конструктивну інерцію, автоматизує її, а інший виводить конструкцію зі стану автоматизації, призводить до характерного явища: в художньому тексті кожен рівень має двошарову організацію. Відношення тексту і системи не є тут, як в мові, простою реалізацією, а постають завжди як боротьба, напруга. Це створює складну діалектичність художніх явищ, і завдання полягає... в тому, щоб навчитися в усіх... структурних рівнях знаходити двошаровий і функціонально протилежний механізм” [295, 58–59].

І жанровий рівень не є тут винятком, адже відношення жанру до стилю, з одного боку, і жанру до виду роду, з іншого, як і відношення елементів на різних рівнях художньої структури⁷², теж здатні утворювати живе смислопороджуюче співвідношення. У цьому відношенні можна вважати певною однобічністю визначення сутності жанрової еволюції лірики тільки як процесів міжжанрового та міжродового взаємоприникнення лірики, драми й епосу, лише як стирання родових та змістових меж між ними⁷³. Адже принципова двоїстість художніх феноменів як явищ перетину / переходу (у гегелівському значенні останнього терміна⁷⁴), починаючи з двоїстості структури художнього образу⁷⁵, зумовляє те, що цілісність і

⁷² Наприклад, відношення фонетичного ряду до фонематичного (звук – фонема), клаузули (римічна позиція) до співзвуччя, сюжету до фабули і т.і., які детально аналізує Ю. М. Лотман у першій частині свого посібника [див.: 594 або 295].

⁷³ Таке визначення процесу жанрової еволюції дає, зокрема, О. В. Зірянов [див.: 205, 3–10].

⁷⁴ Йдеться про присутнє в „Науці логіки” (розділ другий, § 133) фундаментальне визначення Гегелем форми і змісту через категорію переходу, яке німецький філософ називає „абсолютним відношенням”: „перехід їх одне в одне, так що *зміст* є не що інше, як *перехід форми* у зміст, а *форма* — *перехід змісту* в форму. Цей перехід є одним з найважливіших визначень” [137, 298].

⁷⁵ Я маю на увазі відоме і таке, що при цьому не втратило своєї чинності, визначення, згідно з яким художній образ структурно являє собою перетин предметного і смислового рядів, словесно-позначеного і того, що за ним розуміється. І загалом, як

повнота художнього явища утворюється динамікою дії різноспрямованих механізмів. У такому випадку мається на увазі те, що процес міжжанрової і міжродової взаємодії неминуче має супроводжуватися активізацією відповідних самозахисних процесів, які зберігають самодостатність ліричного твору і значущість його внутрішньородових жанрових диференціацій і синтезів. Нарешті, я вже не говорю про те, що налаштування діалогічних стосунків між творами різної родо-жанрової приналежності, на що часто посилаються адепти розуміння жанрової еволюції виключно як стирання жанрових кордонів і жанрової визначеності творів, аж ніяк однозначно не вимагає тільки стирання їх родового і жанрового обличчя. Діалогічність як провідний спосіб існування художніх творів у просторі літератури як мистецтва слова передбачає і реалізується значно більш різноманітними засобами і через більш складні і гнучкі механізми.

По-друге, всі можливі види взаємодій між „суб'єктами” жанрового поля так чи інакше зосередяться навколо відношень зіпротиставлення (*рос.* со-противопоставления), тобто так чи інакше виявляться або *аналогією* (виявленням подібного у відмінному), або *ототожненням* (суміщенням того, що здавалося відмінним), або *антитезою* (виділенням протилежного у подібному) [див. про це: 295, 49]. Єдине, що при цьому буде суттєво ускладнювати ситуацію у порівнянні зі структурою окремого художнього тексту, так це виникнення попри стосунки творів-цілісностей ще сітки зв'язків і взаємодій між їх окремими складовими або структурними елементами чи рівнями. Інакше кажучи, жанровому „дому” притаманна багат шаровість різнорівневих стосунків між його „мешканцями”. Крім того, тлумачення жанру через категорію простору, як і просторовість художньої конструкції, спираються на універсальний структурний принцип художнього утворення, яким є принцип повернення, адже саме протяжність у просторі вимагає, на думку Ю. М. Лотмана, постійного повернення до тексту, який, здавалося б,

на мене, саме художніх явищ найбільшим чином стосуються слова з „Фізики” Арістотеля: „Найменше число, взяте взагалі, є двійка” [65, 151], — зокрема тому, що художній твір, як і число та геометрична фігура, про які безпосередньо пише Арістотель [див.: 64, 108, 462; III(B)3, 999a 5–10], має щось попереднє і щось наступне (інший твір і літературу загалом). Завдяки цьому те, що говорить про твір, не може бути чимось іншим попри нього самого, а сам твір існує тільки у своїй видовій конкретності і окремо від себе не може мати жодного предиката.

вже виконав свою інформаційну роль, вимагає зіставлення цього тексту з подальшим текстом або текстами: „В процесі такого зіставлення текст розкривається по-новому, виявляючи прихований раніше семантичний зміст” [295, 49].

Виходячи з просторового тлумачення жанру, можна дати наступне визначення феномена філософської лірики: **філософська лірика — це сукупність видів ліричного роду літератури, які для своєї ідентифікації вимагають відповідного однорідного за родовим походженням і вектором тематизації текстового простору.** Відповідно до цього **філософський ліричний твір — це такий вірш, який для адекватного сприйняття й аналізу вимагає свідомо реконструйованого жанрового простору філософської лірики.** Дані визначення не делегітимізують звичні (об’єктно-предметні чи проблемно-тематичні) визначення філософської лірики і філософського вірша, але на відміну від них мають перш за все практичний сенс, тому що відразу вказують на напрям дослідницької роботи, на основні методологічні застереження та характер практичних методик, в яких ця робота може реалізуватися.

Вихід на визначення феномена філософської лірики на підставі просторового розуміння жанру дозволяє перейти до з’ясування питання про філософічність красного письменства як такого, про що часто можна прочитати в літературознавчих роботах аж до найновіших з них. „Загалом філософська тенденція тією чи іншою мірою властива будь-якому художньому творові літератури”⁷⁶, — читаємо в

⁷⁶ Це твердження об’єктивно має за собою певну тенденцію у розвитку філософсько-естетичної думки. Наприклад, представник американського критичного реалізму Дж. Сантаяна (1863–1952), вважаючи покликанням поезії як виду літератури „втілення ідеалів і долі” [402, 256, 258, 245–246, 238], ще в ранній своїй праці „Три поети-філософи” (1910) відстоював думку про те, що поезія (у вищому розумінні) є філософською і як філософія має вимір вищої „нецерковної” релігії (ultimate religion) [див. про це: 402, 10–12]. Про значущість особливої „художньої філософії” (зокрема щодо І. Франка, в якого смисложиттєві проблеми набувають, за словами О. Забужко, вартості „екзистенційної істини”) читаємо і в сучасних українській авторів, зокрема в В. І. Мазепи, який звертає увагу на те, що «митець може запитувати — і запитує — світ про такі речі, щодо яких теорія <з її прагненням до пошуку однозначних відповідей>... і навіть сама людська дійсність не має ще готових відповідей.... Така специфіка „художньо-філософського” мислення ґрунтується на здатності мистецтва випереджати раціональне пізнання у виявленні та естетичному переживанні (а також етичному поцінуванні) ще неявлених, латентних тенденцій людського буття» [302, 105, 106]. До речі, оця опора щодо мистецтва на етично-

Р. С. Співак, — тому що узагальнення знаходиться в самій природі художнього образу. Вона втілюється в аксіологічному аспекті змісту. Але та чи інша філософська доктрина (навіть якщо вона явно притаманна світосприйняттю художника) знаходить себе в різних його творах в різній мірі вираженості і не обов'язково позначає предмет художнього зображення і структуру твору. Таким чином, немає підстав відносити до філософської лірики будь-який твір поета, чий світогляд характеризується певною філософською системою поглядів на світ і людину” [602, 4–5]. „Мистецтво, — розгортає цю думку Р. С. Співак, — відрізняється від філософії ціннісним підходом до відображення дійсності і конкретно-чуттєвим характером мислення, але зближується з нею здатністю і прагненням до узагальнення. Через те, що узагальнення лежить в самій природі художнього образу і, відповідно, будь-яке художнє відображення людини тяжіє до відображення в ньому загальнолюдського, можна говорити про те, що філософська тенденція притаманна будь-якому повноцінному творові мистецтва, втілюючись в аксіологічному аспекті змісту”. Відповідно до цього лірика, на думку сучасної російської дослідниці, „в силу підвищеної схильності до узагальнюючого відображення світу і прямої медитації найбільше перетинається з філософією”, хоча близькість ця може бути різною і лише у випадку її максимальної присутності можна говорити про власне філософську лірику [602, 7].

Та якщо в процитованих висловлюваннях, які ґрунтуються на звичному об'єктно-предметному визначенні філософської лірики, проблема кореляції її з філософією все ж не вносить ясності в жоден аспект наукової роботи з лірико-філософськими текстами, то ідентифікація філософської лірики засобом просторового тлумачення жанру, як на мене, все ставить на свої місця, продуктивно упорядковуючи дану проблемну сферу.

По-перше, зіставлення філософської лірики з власне філософією спрямовується на розрізнення контекстів сприйняття та інтерпретації. Якщо філософія у вигляді базового вимагає контексту власне філософських текстів і загалом власного історичного розвитку як самостійної, відмінної від усіх інших, включаючи науку і мистецтво, діяльності, то базовим і тому визначальним для філософської лірики

буде перш за все поетичний (художній) контекст, тобто контекст лірико-філософських текстів, з якими її об'єднує загальногенетична спільність. Це не означає, що при аналізі філософської лірики не можуть притягуватися не-художні за своїм походженням тексти (причому не тільки філософські), але вони не можуть відігравати провідної ролі, а якщо таке переакцентування у бік нехудожнього текстового поля розгляду все ж відбувається, то це означає появу не-літературознавчої проблематики, означає вихід дослідження художнього матеріалу у проблемну зону і сферу цілепокладань інших наук. Але такий варіант не заперечує необхідності, цінності і незамінності власне літературознавчого розгляду філософської лірики, адже саме він аналізує її у найбільш органічній з точки зору її генетичного походження площині.

По-друге, зіставлення філософської лірики з власне філософією звільняється від непродуктивних тверджень і проблемних категорій на зразок категорії „художнє відображення дійсності”, про яку детально йшлося вище⁷⁷. Адже дійсно притаманна художньому образу узагальненість ще нічого не говорить про його нібито філософічність, і не тільки тому, що загальнолюдськість, на яку спирається Р. С.Співак, нетотожна філософічності, але й тому, що узагальненість може стосуватися і нефілософської проблемно-тематичної сфери. Це ж стосується й аксіологічності художнього зображення (образу), яка знову ж таки ще ніяк сама по собі не засвідчує його філософічності, як не засвідчує останню і „пряма медитація”, будучи однією з можливих наративних форм в ліриці, яка може використовуватися для вирішення найрізноманітніших художніх завдань.

⁷⁷ Принагідно нагадаю тут висловлювання одного з чільних представників лірико-філософського напрямку в російській літературі ХХ ст. Й. Бродського, де розуміння ним первісної філософічності художньої літератури стверджується саме через заперечення тези про відображальну сутність поезії. „Загалом вважається, — говорив російський поет в одній із бесід 1979 р., — що література, як би то сказати, — про життя, що письменник пише про інших людей, про те, що людина робить з іншою людиною і т.і. у дійсності це зовсім неправильно, тому що насправді література не про життя, та й саме життя — не про життя, а про дві категорії...: про простір і час” [цит. за: 151, 123]. До речі, те, що в поезії Й. Бродського, за словами А. Вайля, „простір слугує метафорою часу” [див.: 96, 192], дозволяє системно розглянути лірико-філософське мислення російського поета у кореляції з поетично орієнтованим філософствуванням М. Гайдеггера.

Так чи інакше зіставлення філософської лірики з філософією в разі ідентифікації першої в запропонованій концептуальній площині художнього жанрового феномена необхідне і продуктивно обмежує його проведення виключно в межах опозиції „художнє / нехудожнє”. Це, в свою чергу, сприяє визначенню найсприятливішого режиму сприйняття філософської лірики, коли вона найбільше відповідає сама собі і нічим іншим замінена бути не може.

Таким чином, якщо визначення філософської лірики в межах мистецтва слова реалізується шляхом апеляції до її родових рис і мотивованих ними відмінностей, то ідентифікація цього явища в порівнянні з філософією та філософствуванням вимагає активізації його характеристик саме як продукту самопідставної художньої діяльності як такої.

Разом з тим створення „онтологічної картини” філософської лірики вимагає врахування усієї сукупності основних аспектів її стосунків з філософією, коли позитивного значення (з точки зору евристичних наслідків) набувають як диференціальні, так і інтегральні риси, як відмінне, так і спільне. Причому особливого значення з точки зору „онтологічного” представлення філософської лірики мають саме розрізняючі нюанси в тому, що її об’єднує з близькими діяльностями.

Провідне місце у цьому відношенні належить філософії, з якою найчастіше поєднують філософську лірику. Традиція такого поєднання сягає досить давніх часів. Так, явно близькою до тенденції, що стверджує спорідненість поезії і філософії, є ідея про єдність природи „високого” і „поетичного”, яка міститься в трактаті анонімного автора (Псевдо-Лонгіна) „Про високе” (20–50-ті рр. I ст. н.е.) [див.: 350, 35, 14, 2, 17, 3]. Як „частину філософії, подібно до астрономії, геометрії та арифметики”, вважав ліричну поезію (як вокально-інструментальне мистецтво) середньовічний вірменський граматик Давид Керікан (Граматик, VI–VII ст.) [див. про це: 341, 377].

Не є винятками в цьому відношенні сучасні вчені-гуманітарії. Наприклад, Ж. Дерріда, всупереч Платону, який вважав риторику смертельним ворогом філософії, „доводить, що відокремлення філософії від риторики саме є риторичним, що не існує жодної фундаментальної відмінності між філософією та літературою” [366, 370]. У свою чергу, Р. Рорті, навпаки, вважає, що в часи Платона, коли фізика була ще в зародку, „Поезія і Філософія” тільки „готувалися до

своїх перших взаємних випадів” [392, 65]⁷⁸. Вважаючи філософію „літературним жанром”, який заснував Платон, Рорті на цій підставі ототожнює романтичну поезію і трансцендентальну філософію [392, 25, 31]. Так само полягає справа і з наукою, яка теж розглядається прагматизмом як один з жанрів літератури. Література, мистецтво, наука, філософія, за такою логікою, постають однаково припустимими засобами „поряд з іншими засобами”, завдяки чому суперечка з проблеми істинності „не може бути остаточно вирішеною... за допомогою якогось безпрецедентного відкриття того, якими є речі насправді” [392, 60, 61]⁷⁹. Пошук універсальної людської спільності, який, з одного боку, не може зберігати елементи всіх попередніх інтелектуальних традицій, а з іншого боку, не може нехтувати загальним словником, — такий пошук повинен здійснюватися „за допомогою творчої діяльності... — швидше за допомогою поетичної, ніж Філософської творчості”. Саме на такому шляху реально можливий синтез (об’єднання, інтеграція) «культури Сходу і Заходу, або Землян, і Мешканців Галактик», і — головне — зважати на право кожної з „глибинних” інуїцій на повагу» [392, 45].

Про єдність філософії і літератури пишуть і російські автори. «Філософію і словесність, — на думку Р. Р. Москвіної, — поєднує... первородство їх первісного нероз’єданого існування в суспільній свідомості. В цьому первісному стані потрібно вбачати... і єдність, спорідненість їх змісту: ...,мудрість”, „істина”, одночасно і як знання про людину і світ і як „правда”, розуміння людського буття в сві-

⁷⁸ Р. Рорті розрізняє філософію (з маленької літери), що не претендує на створення „фінального словника”, якому заздалегідь відома істина, і Філософію (з великої літери), що претендує на створення такого „фінального словника” [392, 59]. Прагматизм, який репрезентує Р. Рорті, „розглядає всі словники як інструменти для досягнення мети, а не як репрезентації того, якими є речі насправді” [392, 64].

⁷⁹ «З цієї причини прагматизм не розглядає етику як більш „релятивну” або „суб’єктивну”, ніж наукова теорія; етиці немає ніякої необхідності ставати „науковою”. Фізика — це засіб оволодіння різноманітними частинами універсуму; етика — це засіб оволодіння іншими його частинами. Математика допомагає фізиці виконувати її роботу; література і мистецтво допомагають етиці здійснювати свою. Одні з цих досліджень мають справу з доказами, інші — з наративами, треті — з живописом. Питання про те, які твердження нам варто доводити, на які картини дивитися, які наративи слухати, коментувати і переказувати, є такими питаннями, обговорення яких допоможе нам досягти того, що ми бажаємо (або того, чого ми могли б бажати)» [392, 60].

ті, його сенсу. ...<„Начало”, що поєднує філософію і літературу,> — пізнавальний і ціннісний сенс» [338, 102].

Більше того, сформульоване німецькою класичною філософією уявлення про сутність філософії та філософствування, згідно з яким філософствування визначається як здатність до подолання наявного буття⁸⁰, наштовхує на висновок про те, що така здатність є, по суті, «способом побутування філософського мислення в самій літературі, „всередині” її словесної художньої форми, в нерозривності філософствування і художньої творчості...». І якщо це так, то художник слова, застосовуючи до дійсності ідею як „найвищу точку зору” за необхідністю „виступає як письменник-філософ, а його творчість — як художня (літературна) форма філософствування” [338, 104]. Нетрадиційний характер словесності при цьому «зовсім не заважає їй успішно конкурувати з „професійною” філософією», тому що вказаного типу автора (мислителя, художника і „людини,») «нероз’єднаність, злитність принципів („начал”⁸¹) є... особливим, більш адекватним способом розуміння дійсності як „цілого”. Це особлива „художньо-філософська чуттєвість”⁸², яка вбирає в себе різноманітний досвід духовної культури, в тому числі і безпосередній моральний, художній, емоційний досвід особистості» [338, 105–106]. Крім того, згідно з досвідом екзистенціалістської філософії і літератури, філософія і філософствування не починаються «тільки в „традиційній структурі словесності, в творах мислителів-професіоналів», а «існує ще в „змішаних”⁸³ жанрах словесності <„спогади”, „листи”, „портрети”, „есе” й ін.> як ще... нероз’єднана кореляція <рос. „соотношение”> людини зі світом. А справжнім по-

⁸⁰ За Фіхте, філософствування — це здатність і „призначення людини” (філософа) у своєму ставленні до дійсності виходити не з неї самої як „кінцевого”, „наявного” буття (взаємостосунків зі світом), а навпаки, здатність подолати, перевершити дійсність засобом її осмислення з точки зору безмежних можливостей людської діяльності [див. про це: 338, 104].

⁸¹ Йдеться про вказані Л. Я. Гінзбург три „начала”, які постають нетрадиційною формою філософствування в словесності: 1) присутність життєвого досвіду, 2) естетична організованість матеріалу (твір як художня структура) і 3) „тверезість” авторського бачення, аналіз автором „пружин поведінки” персонажів [див.: 144, 100].

⁸² Тут Р. Р. Москвіна спирається на роботу: [313].

⁸³ „Змішані” у Р. Р. Москвіної означає те ж саме, що „нетрадиційні” [див.: 338, 104].

чатком цього цілісного, загального бачення світу є... повсякденне осмислення і переживання» [338, 106]⁸⁴.

Нарешті, не є таємницею, що дієвим у філософському дискурсі завжди були і залишаються риторичні стратегії, метафоричні елементи та інші фігуративні прийоми, через що не тільки можливим, але й необхідним виявляється аналіз філософських текстів „у термінах риторики і поетики” [417, с. 9]. Правда, філософ буде робити такий аналіз, переслідуючи свої цілі: він буде намагатися подолати ілюзію чистого розуму, буде піддавати критиці (слідом за стратегією Ніцше) самодистанціювання філософії від нефілософських галузей культури: „...вилучення риторики і поезії з філософії досягається ціною або ігнорування, або придушення, або приховування літературних ефектів, які пронизують філософський дискурс з часів платонівської алегорії про печеру. Після визнання занепаду платонівської концепції логосу і повсюдності риторичних вимірів мови, філософський дискурс не може нині розглядатися *швидше* як логічний, *аніж* як літературно-художній, *швидше* як буквальний, *аніж* як фігуральний, *швидше* як аргументований, *аніж* як риторичний — словом, він не може більше розумітися як суто філософський (в будь-якому емфатичному вживанні цього терміна). Суверенітет риторичного аналізу, що стосується дослідження специфіки ефектів, притаманних тексту в цілому, поширюється й на реалії філософського тексту як такого” [417, 15].

Підтвердження цього знаходимо в історії російської філософської думки кінця XIX — початку XX століть і в західноєвропейській філософії XX століття. «Якщо література „золотого століття”, — читаємо в К. Г. Ісупова, — традиційно філософствувала, то філософи

⁸⁴ «Вже тут, — пише далі Р. Р. Москвіна, — на рівні більш елементарному, ніж „змішані” жанри словесності... <де „ще нема роботи зі словом, немає тепксту як факту словесності”>, — здійснюється невід’ємне від самого життєвого процесу індивідів цілісне витлумачення життя, яке існує як „актуальна свідомість” (А. Грамши)». Цілісне розуміння життєвих явищ «досягається тут, як і в „нетрадиційних” жанрах словесності, застосуванням найрізноманітніших — естетичних, моральних, психологічних та ін. — критеріїв, оцінок і сенсів в їх нероз’єднаності, які відповідно концентрують у собі індивідуальний досвід художнього, морального й ін. форм переживання й осмислення життя. Цей „сукупний” інтегральний <рос. „объединяющий”> критерій... можна... уявити як існуючу в свідомості конкретного індивіда певну <єдину за змістом> систему образів, понять, уявлень про „світ”, суспільство та людей...» [338, 106].

століття „срібного” „літературничають”: коли Л. Шестов чи В. Розанов зайняті не аналізом проблеми (наприклад, проблеми смерті), а переживанням самої смерті як теми життя, вони створюють не трактати, а „філософські романи” з елементами наративу або відроджують уподобаний романтиками жанр фрагменту» [215, 70]. І в 2-й половині ХХ століття ця тенденція знайшла своє яскраве втілення вже в російській поезії, зокрема в творчості Й. Бродського як представника «інтелектуальної гілки російського постмодернізму, орієнтованої на національну традицію, російську класику..., а також на літературу „срібного століття”, на... її ...синтез безпосередньо літератури і філософії, апофатичні способи доведення істини» [597, 76]⁸⁵.

В свою чергу, і специфіка «французького екзистенціалізму» полягала, як відомо, в тому, що він став своєрідним перехрестям філософії та літератури. Література... для Сартра була однією із форм вираження філософських ідей..., у Франції і Швейцарії виникла своєрідна сфера інтелектуальної діяльності, яку не можна охарактеризувати ні як „чисту” філософію, ні як чисту „критику”. М. Бланшо, Ж. Батай та представники Женевської школи феноменологічної критики — яскраві зразки такого філософсько-літературного перехрестя: їхній тематичний аналіз трактує поетику як рефлексію над онтологічними проблемами», подаючи ці проблеми „або через призму мови екзистенціалістської філософії, або через призму мови літературної критики, або через художнє вираження та есеїстичний стиль роздумів”. Не зайве пригадати і „промовистий факт: філософ А. Бергсон був удостоєний Нобелівської премії у галузі... літератури” [208, 19–20].

Загалом можна говорити про фундаментальну спорідненість філософії і мистецтва (включаючи, звичайно, літературу і поезію), на що звернула увагу філософська герменевтика, зокрема в тій її репрезентації, яку здійснили М. Гайдеггер та його учень Г.-Г. Гадамер [див. зокрема його спеціальні роботи: 124; 123].

⁸⁵ Більше того, митець у жодному разі не може бути повним невігласом і нехтувати горизонтами інших гносеологічних діяльностей. Саме про небезпеку неосвіченості як актуальну проблему в ситуації Постмодерну міркує відомий російський постмодерніст В. Єрофєєв: „Мої сучасники лякають мене відсутністю вольності, саме навіть не свободи, а волі, та своєю філософською невідповідністю. Є речі, далі яких вони не бачать нічого, і мені стає страшнувато” [376, 106].

Так, у своєму глибинному інтересі до літератури і мистецтва Гадамер, а через нього і вся філософська герменевтика, за словами Д. С. Наливайка, «продовжує рух новітньої німецької філософії, починаючи з Ніцше, яка відкинула претензії на стерильну „науковість” університетської філософії і знову ввела, після романтиків, у філософський дискурс мистецтво, підхід до нього, за визначенням Гадамера, „як органону філософії, якщо не суперника, що переважає її у всьому”» [346, 5–6]. Філософія і поезія глибинно споріднюються своєю буттєвою приналежністю, закоріненістю „в бутті людини, яке є буттям-у-світі, і є його органічним породженням і висловом”. Через це сфери герменевтики і поетики виявляються органічно спорідненими, а „в глибинному сенсі” поетика виявляється „іманентною герменевтиці» [346, 6]⁸⁶.

Глибинна спорідненість поезії та філософії полягає в тому, що обидві ці діяльності звертаються до літературних (в широкому значенні слова) видів текстів, які реалізуються у формі висловлювання (у вузькому розумінні⁸⁷). Причому речення, яке вживається філософами, і поетичне слово, до якого вдаються митці, — обидві ці форми висловлювання об’єднує така риса, як спекулятивність⁸⁸. Адже

⁸⁶ Тут знову можна пригадати тлумачення Гадамером „розуміння” тексту як аплікацію, тобто конструювання, а не як реконструкцію сенсу.

⁸⁷ У Гадамера, це таке висловлювання, яке не є зобов’язанням (у формі якого реалізуються релігійні тексти) і не є проголошенням (у формі якого реалізуються тексти юридичні — [див. про це: 121, 35–36]).

⁸⁸ „Спекулятивне”, — пояснює Гадамер, — це гегелівське слововживання. Це слово „означатиме тут зв’язок віддзеркалення. Віддзеркалюватися одне в одному — це весь час мінятися місцями. ...Завдяки посередництву спостерігача віддзеркалення суттєво пов’язане з самим виглядом речі. Воно позбавлено буття-для-себе, ...подібне до подвоєння, коли, втім, існування (*Existenz*) залишається одним. Справжня містерія віддзеркалення полягає саме в нетривкості образу, в невловимості чистої пере-дачі» [118, 430]. Саме ідея віддзеркалення і лежить у словосполученнях „спекулятивний розум” або „спекулятивна думка”. «Спекулятивне означає саме протилежність догматизмові повсякденного досвіду. Спекулятивний той, хто не віддається фактам із їхньою безпосередньою переконливістю чи жорсткій, незмінній визначеності смислу, але здатний до рефлексії — висловлюючись по-гегелівськи: той, хто пізнає „в-собі” як певне „для-мене”». Тут ідеться про присутній у спекулятивній думці „зв’язок віддзеркалення” як „чисте явище віддзеркалюваного, подібно до того, як одне є одним стосовно другого, а друге — другим щодо першого”. В своєму аналізі логіки філософського речення (*Satz*) Гегель показав, що „філософське речення лише за формою становить судження”, а насправді воно «висловлює у формі предиката істину суб’єкта. Речення „Бог єдиний”... означає... сутність Бога в

по-своєму спекулятивною є сама мова „як здійснення смислу, як звершення мовлення, взаєморозуміння й розуміння” [118, 433]⁸⁹. Суттєвою рисою „спекулятивного відображення”, присутньою вже у повсякденному мовленні, є „невловимість того, що є, однак, найчистішою пере-дачею смислу. Тим більше все це присутнє у поетичному слові”, де «дозволяється розглядати справжню дійсність поетичної мови у поетичному „висловлюванні”» і де „насправді цілком доречне ствердження і навіть вимагається, аби смисл поетичного слова висловлював себе у сказаному, без усіляких покликань на okazіональність знання. ...Відокремлення сказаного від усіх суб’єктивних думок та переживань автора й утворює саму дійсність поетичного слова” [118, 433, 434]⁹⁰. „Поетичне висловлювання спекулятивне, оскільки воно не відображує певної вже суцїї дійсності, не відтворює різновиду певної *species*, якою вона постає у загальному порядку сутності, а являє собою певний різновид нового світу в образному середовищі поетичної творчості” [118, 434].

тому, щоб бути єдністю. ...Це спосіб мислення в уявленнях, але не мислення в поняттях». Спекулятивне речення „не висловлює чогось про щось, а надає вираження спільності понять” [див.: 118, 430–431].

⁸⁹ Спекулятивним процес здійснення мови є „тому, що кінцеві можливості слова підпорядковано смислу, трактованого як своєрідні спрямованості у нескінченне”. Висловлювання того, що мається на увазі, „взаємні пояснення, утримують сказане в рамках єдності з нескінченним неказаного й тим самим створюють можливість їх розуміння. Той, хто говорить подібним чином, спроможний вживати тільки найзвичніші та найбуденніші слова, але саме цими словами він здатний довести до мовного вираження те, що не сказане, і що має бути сказаним. Той, хто говорить, спекулятивний настільки, наскільки його слова не відображають суцього, а становлять вираження й дозволяють здобутися на мову відносно цілісності буття” [див.: 118, 434].

⁹⁰ Все «те, — пояснює далі Гадамер, — з чого складається повсякденна мова, може знову виникнути і в поетичному слові. Коли поетичний твір показує людину в розмові, то поетичне висловлювання не повторює при цьому того „висловлене”, що заноситься до протоколу, але в ньому таємничим чином присутня ніби вся розмова загалом». Поетичне висловлювання — це „висловлювання, яким є сам твір як поетичне слово... Щоб знайти слова для вірша, треба... цілком зректися звичних слів, звичного стилю”. У вірші „не позначається і не називається якесь там суще, а розкривається світ божественного й людського”. На відміну від цього висловлювання, які в поетичному творі вкладаються в уста кому-небудь з його героїв, „спекулятивні в тому розумінні, що й мова повсякденного життя: у своїй мові... той, хто говорить, висловлює власне ставлення до буття” [118, 434].

Дуже близько до Гадамера, але в дещо інших категоріях розглядає відношення літератури і філософії як породження буттєвого світу М. К. Мамардашвілі. Для нього література, як і філософія, — це засіб духовного життя людини, тому в ній теж «можливий духовний філософський акт, а не тільки специфічно літературний. Наприклад, поет Данііл Хармс запитував, що це за істоти такі, в яких до кінцівок, тобто ніг, прив'язані якісь „гачки”, і вони цими гачками стають на лід⁹¹. Фактично поет виявляє тут те, що... називалося в європейській традиції феноменом. Традиції, про яку Хармс, певна річ, не знав, просто сама проблематика тоді була конгеніальна станові культур. І російської, і європейської» [311, 44].

Літературу і філософію глибинно споріднює, за Мамардашвілі, спрямованість до „іншої реальності”, в основі якої здатність людської свідомості <свідомості як свідчення⁹²> „переживати, відчувати якраз ті речі чи стани, які природним чином... одержати не можна” і які в філософській традиції називаються „чистими” („чиста свідомість”, „чиста думка”, „чисте кохання” і т.і.). Це саме ті „стани, які сполучені чи суміщені в людині з *символами* <наприклад, символ

⁹¹ Тут мається на увазі вірш Д. Хармса (1906–1942) „Что это было?” (укр. „Що це було?”):

Я шёл зимою вдоль болота	Присел,
В галошах,	Подпрыгнул
В шляпе,	И исчез.
И в очках.	И долго я стоял у речки,
Вдруг по реке пронёсся кто-то	И долго думал, сняв очки:
На металлических крючках.	„Какие странные
Я побежал скорее к речке,	Дощечки
А он бегом пустился в лес,	И непонятные
К ногам приделал две дощечки,	Крючки!”

В дійсності, коментує цей вірш М. К. Мамардашвілі, ми „бачимо гачки і дощечки, але *знаємо*, що це ковзани або лижі. І деколи зання того, що ми бачимо, безумовно, заважає нам бачити видиме” [311, 44].

⁹² „Свідомість, — пояснює М. К. Мамардашвілі, — це перш за все свідомість іншого... в тому сенсі, що людина очуднена <рос. „остранена”> від звичного їй, буденного світу, в якому вона знаходиться. В цей момент людина дивиться на нього ніби очима іншого світу, і він починає здаватися незвичним... Це і є свідомість як свідчення”. Цим підкреслюється, що термін „свідомість” „в принципі означає якийсь зв'язок або кореляцію <рос. „соотнесённость”> людини з іншою реальністю поверх чи через голову навколишньої реальності” [311, 42; введений в обіг В. Шкловським термін „очуднення” береться тут в значенні опису в художньому творі людини, предмета чи явища, які нібито вперше побачені, а тому такі, що одержали нові ознаки].

„смерть”⁹³. Тобто вони можливі в людини, яка потрапила в поле їх силових ліній”. І «наш рух в бік передбачуваної іншої реальності є не що інше, як просто наближення до відомої платонівської метафори „печери”⁹⁴. Перед нами дійсно „тіні”, які не мають існування, а та, що припускається як інший світ, інша реальність, і є та реальність, до якої ми можемо потрапити через свідомість свідка <рос. „свидетельское сознание”>, за допомогою якої ми змогли відсторонитися від світу й очуднити <рос. „остранить”> його» [311, 43, 44]. Саме це і здійснювалося в XX столітті засобами художньої літератури.

Та все ж попри тісні посутні зв'язки між філософією і літературою, між філософією і наукою, між літературою і наукою, кожна з цих культуротворчих діяльностей наділена своєю „самістю”. Стосовно взаємостосунків літератури і філософії пригадується досить категоричне твердження П. М.Медведева: „З готовими затвердженими положеннями художнику нема чого робити: вони неминуче виявляться чужорідним тілом у творі, прозаїзмом, тенденцією. ...в літературі немає філософії, а тільки філософствування, немає знання, а тільки пізнання» [328, 25, 26]. Важливо пам'ятати й те, що «більшість письменників не є авторами філософських концепцій і, якщо вони не займаються спеціально теоретичним осмисленням власної роботи, можуть і не підозрювати про існування філософських концепцій з відповідними ідеями. Останні „дані” їм як щось таке, що

⁹³ Та смерть, про яку йдеться в символі, „не особисто, скажімо, моя, а особисто вона моя тому, що вона в однині. Є тільки одна свідомість, як і одна смерть”. Для розуміння такого символу «потрібно бути готовим „розлучитися з собою”, щоб побачити інше» [311, 44]. Для ілюстрації цієї думки М. К. Мамардашвілі звертається до „Божественної комедії” Данте, на початку якої її герой, опинившись у лісі, бачить перед собою світлу точку на вершині гори (символ високого, духовного раю). Досягнути цієї точки можна, тільки пройшовши ліс. Вершина постає як умисна мета героя. Однак те, що відбувається з ним далі, „свідчить, що те, до чого прямуваш, не можна отримати умисно. Не можна прийти до того, що нібито лежить перед самим носом, продовженням самого себе”. Потрібно подолати себе. Ось чому герой Данте пішов усередину, спустився „в криницю страждання і, перевернувшись, повернувся назад. І при цьому опинився там само, але тільки вже під іншим небом. Він — на горі”. Цей дантівський символ свідчить, на думку М. К. Мамардашвілі, про таке: „Якщо ти не готовий розлучитися з самим собою..., то нічого не відбудеться. До речі, не випадковим є у цьому зв'язку і євангельський символ: той, хто віддає свою душу, її знаходить, а хто боїться загубити, той губить» [306, 18, 19].

⁹⁴ Алегорія (чи метафора) печери викладена Платоном на початку сьомої книги „Держави” [див.: 368; коментар див.: 612, 249].

побуває в суспільній свідомості в переробленому, звичному вигляді; митець стихійно засвоює їх, піддає власній внутрішній переробці, завдяки чому вони здаються потім такими, які нібито з самого початку йому належали. ...Та навіть якщо засвоюється філософська теорія, то характер і міра цього засвоєння визначаються світоглядними запитами автора, його власним життєвим досвідом, а також засвоєним колись змістом духовної культури» [338, 103]. В будь-якому разі художники шукають в філософії «опору, підтвердження своїм думкам, здогадкам, відчуттям, тобто тому, що вони невиразно самі „вже знають“, хоча потім система художнього твору переростає цю „заздалегідь відому ідею“». Така ідея «живе саме в художній формі слова, „всередині“ цієї форми; від’єднати її, побачити її як „чисту ідею“, тобто... перевести відчутний зміст в логічну систему висловлювань — це означало б отримати вже інший зміст, іншу ідею, а зовсім не ту, якою осмислюється весь літературний твір» [338, 103]⁹⁵. Виходячи з цього, з’ясування, скажімо, „походження і розвитку світоглядних, етичних та естетичних концепцій в рамках широкого й еволюціонізуючого в часі художнього феномена — філософської поезії романтизму“⁹⁶, може бути одним із часткових завдань зокрема історико-літературного дослідження⁹⁷, але не може бути предметом

⁹⁵ Тут доречно згадати не тільки думку М. М. Бахтіна про „непромовлений“ стан ідей, які отримують в художньому творі іншу форму, ніж просте словесне висловлювання чи навіть форма філософського тексту [див.: 77, 100]. Не менш важливою є теза Ю. М. Лотмана, який у своїй структурній поетиці особливо наполегливо акцентував на положенні про єдність художньої ідеї та художньої структури [див.: 295, 47].

⁹⁶ Саме так свого часу характеризувала свій підхід до вивчення філософської поезії американського романтизму С. Д. Павличко [див.: 358, 6].

⁹⁷ У цьому відношенні повна характеристика С. Д. Павличко своїх дослідницьких цілей не викликає жодного сумніву, тим паче, якщо зважити на час виходу вказаної монографії в світ — 1988 рік, коли такі категорії, як „відображення“, „світогляд письменника“, „ідейна концепція письменника“, „реалізм“ були чи не обов’язковими складовими будь-якого літературознавчого висловлювання. Проте науково коректне (не-риторичне) поводження з ними теж давало свій позитивний результат, про що якраз і свідчать характеристики С. Д. Павличко методологічної спрямованості її монографії, де, за словами автора, „здійснюється спроба аналізу поетичної спадщини Емерсона, яка відобразила світогляд мислителя у всій його складності й суперечливості, а також філософського змісту поезії пізнього романтизму США, що висвітлюється на прикладі творчості Вітмена та Дікінсон. Головна увага приділяється походженню і розвитку світоглядних, етичних і естетичних концепцій в рамках широкого й еволюціонізуючого в часі художнього феномена —

основної уваги чи провідним (пріоритетним, визначальним і т.і.) завданням при літературознавчому студіюванні філософської лірики як факту мистецтва загалом.

Те ж можна сказати і про відношення мистецтва слова і науки. «Поезія, та й загалом словесність, — читаємо в Є. Г. Еткінда, — рухається попереду науки, прокладаючи шлях в незнане, — і не тільки в недосліджене, але й в негадане. Пушкін випередив психіатрів, встановивши, що Євгеній у „Мідному вершнику” „оглушён Был шумом внутренней тревоги”. Тютчев задовго до Фрейда, 1830 року <у вірші „Как океан объёмлет шар земной...”>, відкрив те, що пізніше буде названо несвідомим або підсвідомим... Бальзак відкрив структуру капіталізму до Маркса» [189, 414]⁹⁸. Проте натхненне ствердження авторитетним російським ученим „переваг” літератури над наукою насправді має на меті не принизити науку, а лише висловити думку про те, що література, коли вона зовнішньо кимось ведеться, перестає бути сама собою, перетворюючись на ілюстрацію чогось вже готового поза нею⁹⁹. І саме в цьому сенсі література не рухається вслід за наукою, і завдяки цьому не робиться по відношенню до науки чимось вторинним: письменник, зазначає Є. Г. Еткінд, завжди за-

філософської поезії романтизму...<Цікаво> побачити не просто взаємодію філософської ідеї та поетичного образу, умонастрою доби та її поетичної мови, але й нові, вже не романтичні, а реалістичні форми художнього мислення, що зароджувалися в цій взаємодії. Тому так важливо пізнати не просто світ дійсності й світ духу, відображені за законами естетики романтизму, але й прослідкувати процес самовизначення художників, їх прагнення до неканонічної поетики, їх знаходження нового канону. ...в центрі уваги ті аспекти філософської й естетичної концепції Емерсона, які величезною мірою наперед визначили подальші шляхи американської поезії романтизму, а саме творчості Вітмена та Дікінсон, а також невеликої поетичної спадщини самого Емерсона» [358, 6–7, 13].

⁹⁸ Пор. з відчуттям російського постмодерніста Є. Радова присутності в літературі особливих, тільки їй притаманних можливостей: „Релігія на якомусь езотеричному рівні і філософія завжди зупиняються перед якоюсь стіною: ...ти мусиш щось зробити, щоб дійти до якихось дверей. Мені ж завжди хотілося спробувати зазирнути далі за ці двері. ...Грубо кажучи, я починаю з того, чим зазвичай усе завершується” [376, 160–161].

⁹⁹ «Чи не в цій ілюстративності — причина неспіху „нового роману”, який прагнув „белетризувати” відкриття Фрейда? — пояснює свою думку Є. Г. Еткінд. — Кращі твори цього напрямку уникали такого епігонства...». Коли Е. Золя в романі „Мадлен Фера” „пішов слідом за якимось доктором, який стверджував, що жінка може народити дитину, подібну на її колишнього коханця”, то письменника спіткала художня катастрофа [див.: 189, 413, 414].

знавав невдачі, коли «йшов за вченим — навіть якщо вчений висував правильні гіпотези. Література не може не бути відкриттям, — кожен, найменший, вірш говорить про невідоме. Через це автор „Облака в штанах” і „Флейты-позвоночника” — великий поет, а автор поеми „Хорошо!” — епігон» [189, 414]. Усе це повною мірою стосується і відношень літератури та філософії.

При цьому Г.-Г. Гадамер розглядає опозиційність науки з боку мистецтва як ґносеологічно продуктивну рису, що споріднює її з філософією. Адже у сфері досвіду мистецтва „наукове дослідження, яким займається так зване мистецтвознавство, від самого початку цілком свідоме того, що йому не до снаги ні підмінити собою, ні перевершити безпосереднього досвіду взаємодії з мистецтвом. Той факт, що у творі мистецтва досягається істина, якої годі добути всіма іншими шляхами, і становить філософське значення мистецтва... Таким чином досвід мистецтва виявляється, поруч із досвідом філософії, найнастійнішою засторогою науковій свідомості, аби вона визнала свої власні кордони” [118, 8].

Отже, за всіх можливих умов філософія, наука та красне письменство — це різні ґносеологічно-креативні діяльності, які не дублюють і не знецінюють одна одну: продукти однієї з них виступатимуть складовими того культурного і досвідного світу, в якому ця діяльність існує, який спонукає до неї і надає для цього необхідний матеріал. Будучи безпосередньо залежними від загального стану культури¹⁰⁰, література, мистецтво, наука і філософія зберігають свою самість і незамінність, і ця самодостатність є провідною умовою існування кожної з них.

Таким чином, запропонована „онтологічна картина” філософської лірики як жанрового феномена реалізує найважливіші в межах наукової компетенції літературознавства розрізнення, про які власне і сигналізує в даному разі головне слово „лірика”: з одного боку, воно вказує на методолого-регулятивне значення родової приналежності досліджуваного феномена у внутрішньому текстовому просторі художньої літератури, а з другого — актуалізує первісну значущість мистецтва слова загалом як самопідставної діяльності, відмінної від усіх інших дія-

¹⁰⁰ Про те, що саме загальний стан культури визначає „правила гри” для різних культуротворчих діяльностей, до яких належить мистецтво, наука і філософія, писав Ж. -Ф. Ліотар [див.: 277, 71].

льностей. Завдяки проведенню такого подвійного розрізнення літературознавча „онтологічна картина” філософської лірики отримує необхідну повноту та вичерпність і при цьому не заперечує можливостей розгляду філософської лірики в компетентних евристичних сферах інших гносеологічних діяльностей.

2.2. ФІЛОСОФСЬКА ЛІРИКА В ПЛОЩИНІ ПРИКЛАДНОЇ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ: ХАРАКТЕРИСТИКА МОЖЛИВИХ ВАРІАНТІВ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ

Проблема витоків філософської лірики та представництво філософської лірики у текстовій спадщині словесності Давнини (часів до епохи європейської Античності)

Прийняття просторового тлумачення жанру як спільного інтегрального поля для ідентифікації конкретних творів у найбільш органічному для них художньо-текстуальному оточенні передбачає певну концептуальну, хоча і неминуче неповну, реконструкцію такого жанрового простору. Головне, від чого залежить повнота відтворення вмісту жанрового простору філософської лірики, полягає в чіткому усвідомленні ці л е п о к л а д а н н я такої роботи. Її мета полягає не в тому, аби довести, що філософська лірика вперше виникла там-то і тоді-то, і тим паче не в переліку найбільш відомих творів малої і великої ліричної форми, які зазвичай згадуються в літературі як філософські художні твори. Та й навряд чи можна говорити про можливість дати бодай „контурне уявлення *про весь масив Філософської Лірики*” як про єдиний простір”, на що спрямувала другий розділ своєї книги Е. С. Соловей [див.: 600, 39]. Адже неможливо на 30 сторінках, які займає вказаний розділ, описати хоча б основний фактаж представництва у світовій літературі не те що значно більшої за своїм текстовим обсягом філософської *поезії*¹⁰¹, але й власне філо-

¹⁰¹ Поняття філософської поезії, як відомо, дуже широке і обіймає собою твори різної родової приналежності, зокрема великі форми на зразок «популярного у давньогрецькій та римській літературах „дидактичного епосу”», представленого відомими поемами Гесіода, Ксенофана, Парменіда, Емпедокла, Лукреція, про які згадує українська дослідниця [див.: 600, 41, 40].

софської *лірики*, та ще й за величезний період — з VIII століття до н. е. і аж до XVIII століття н. е.: тут один перелік історико-літературних фактів (імен авторів і назв творів), взятих навіть без будь-яких анотацій чи коментарів (а це і є, до речі, власне те, що передбачається значенням слова масив — великий простір чогось однорідного [див.: 563, 406; 580, 416]¹⁰²) потребуватиме значно більше місця.

Як на мене, такий аналітично-синтезуючий начерк повинен дати уявлення про основні лінії і видові форми розгортання в історичній еволюції мистецтва слова єдиного феномена філософської лірики. За такої постановки питання його вирішення жодним чином не зведеться не тільки до простого „нагадування про єдність культурного розвитку людства” для „надання коректності подальшим студіям”, а й до ролі фактора, який дозволить „уникнути суб’єктивності та перебільшень” [600, 39]. Адже для того, щоб, за словами Е. С. Соловей, „наблизитися до суті предмета і дійти обґрунтованих висновків”, потрібно, щоб вказаний розгляд сам був дієвим способом і евристичним етапом у процесі з’ясування сутності предмета дослідження.

Для того, щоб належним чином реалізувати таку цільову настанову, потрібно попередньо домовитися про *критеріальний спосіб підбору матеріалу* та, умовно кажучи, *первісну точку відліку*, оскільки історико-поетологічний начерк все-таки передбачає дотримання хронологічного принципу.

Що стосується першого питання, то тут, як на мене, варто виходити з того, чому присвячено все дослідження — з уявлення про філософську лірику як вже розгорнутий самостійний жанровий феномен (адже такою, власне, вона постає перед актуальною дієво-історичною свідомістю), яке мусить бути доповнено певним операційним принципом відбіркової роботи з історико-літературним матеріалом. У ролі останнього доцільніше за все звернутися до старого і підтвердженого досвідом герменевтичного принципу цілісності, але не тільки в тій його частині, яка традиційно характеризує відношення частини і цілого у тому сенсі, що кожна частина певним

¹⁰² Достатньо повний, тобто з необхідними нюансами, опис значення цього слова має такий вигляд: масив — „великий простір, однорідний за якими-небудь ознаками або сукупність великої кількості якихось однорідних предметів, що утворюють ціле” [578, 234].

чином виражає ціле і її власне значення визначається на основі цього цілого¹⁰³. Виходячи з того, що дослідження має справу з власне художнім явищем, не менш важливо враховувати, що художнє ціле (макрообраз) утворюється діалектичним поєднанням образних складових різних рівнів, включаючи і мотивно-тематичний рівень, а загалом починаючи з мікрообразів, тобто певних елементарних частинок, рівень яких утворюється усією сукупністю виражально-зображальних можливостей природної мови як первинної моделюючої системи.

Відповідно до цього кожна структурна частина художнього цілого характеризується певною двоїстістю, що породжує дві площини приналежності: по-перше, вона належить до цілого художньої системи конкретного твору (локальний художній простір приналежності), по-друге — до цілого того загального феномена, який називається мистецтвом слова (загальний художній простір приналежності). Обидві цілісності — локальна і загальна, — як і різні структурні рівні художнього явища, мають єдину образну природу. Така двоїстість приналежності надає частині певної свободи по відношенню до конкретного цілого, а значить, і певної самостійності: частина може у цьому випадку будуватися за іншими родовими конструктивними принципами, ніж те ціле, куди вона входить¹⁰⁴. Завдяки цьому, скажімо, певний мотив, певна тема чи то словесний образ у площині загального художнього досвіду можуть одержувати функцію жанрового представництва, несучи у собі ту „пам'ять жанру”, про яку, свого часу, говорив М. М. Бахтіна¹⁰⁵. Така відносна самостійність частини засвідчує й те, що вона може бути по-різному розгорнута у різних випадках, посідаючи в різних творах різне структурне місце і беручи участь у різних векторах тематизації.

¹⁰³ Див. про традиційне тлумачення в герменевтиці поняття „цілісність”: [118, 210, 72 й ін.].

¹⁰⁴ Тут можна пригадати, наприклад, архітектоніку санскритської строфи в індійській поезії. Ця строфа, навіть в санскритській поемі є самостійним цілим, завдяки чому сприйняття всієї поеми повинно складатися з пильного вчитування в кожен чотиривірш. Так само і бейт, як двовірш газелі, — це самостійне ціле, тільки асоціативно пов'язане з іншими бейтами, а загальний сенс усієї газелі умисно багатоплановий і невловимий [див.: 409, 20].

¹⁰⁵ Про „пам'ять жанру” в М. М. Бахтіна — див.: [77, 122, 139–140, 164, 183, 185, 313–314; 279; 218, 47–48; 271; 482, 18–19 й ін.].

Усе це дає змогу більш цілеспрямовано знаходити витoki того чи іншого явища, включаючи феномен філософської лірики, тримаючись сфери текстів певного (стосовно родового відношення) однорідного — у даному разі ліричного — гатунку і зосереджуючись при цьому на видових формах, що реалізують спільну (єдину) жанрову інтенцію. Одночасно за такого підходу не виключається можливість не тільки звертатися до власне ліричних творів, але й виокремлювати певні відносно закінчені ліричні за своєю суттю фрагменти з творів не-ліричної родової приналежності, надаючи їм самостійного значення поза структурою останніх. У такому випадку в обраних фрагментах активізуються власне ліричні потенційні представницькі жанрово-структурні можливості, частково нівелюючи, безумовно, ті структурні функції, які реалізовані у тому творі, звідки такі фрагменти взяті.

Такий підхід особливо важливий у випадках звернення до текстового матеріалу максимально віддаленої від нашого сьогодення часової приналежності, зокрема при вивченні „початкових етапів типологічного розвитку лірики”¹⁰⁶, тому що повністю враховує той факт, що в літературному процесі Давнини вирізняються „ембріональні, синкретичні та зрілі художні форми”, а також не суперечить тій обставині, згідно з якою саме в літературах Давнини, якщо розглядати їх у світлі подальшого розвитку літератури і культури, „склалися усі ті жанри, на які спирається жанрова система сучасних літератур, були закладені підвалини літературної теорії й естетики, визначені призначення і суспільні функції поета, знайдені найбільш дієві, в першу чергу гуманістичні, критерії цінності літератури” [160, 533].

Із запропонованим тлумаченням принципу цілісності пов’язане і сприйняття так званої „точки відліку”, не дозволяючи однозначно кваліфікувати її як „нижню генетичну межу” явища [600, 39; розрядка моя — *І. К.*]¹⁰⁷, в тому числі і стосовно явища філософської лі-

¹⁰⁶ До таких випадків, які примушують згадати „про первісний синкретизм ліричної і епічної поезії”, І. Г. Матюшина відносить ліричні фрагменти, інкорпоровані в англосаксонський епос „Беовульф” і героїчно-епічні пісні „Старшої Едди”, скальדיчні вірші, що існують нерозривно з епічною прозою давньоскандинавських саг, віршовані цитати у кельтському епосі [див.: 323, 8].

¹⁰⁷ Правда, Е. С. Соловей цілком справедливо вказує на те, що в пошуку такої межі „неминука міра умовності” [600, 39].

рики. Адже абсолютну нижню межу в еволюції філософської лірики (як і будь-якого іншого явища аналогічного гатунку) неможливо встановити не через складність такого завдання, а через нелінійність самого процесу розгортання літератури в історичному часі і просторі, не говорячи вже про очевидний й нездоланий брак фактографічного і текстового матеріалу.

Так, відомо, що до нас дійшли (часто у фрагментарному вигляді)десь близько 150-ти пам'яток шумерської літератури різної жанрової приналежності¹⁰⁸. Відомо також, що шумери мали свою власну, так би мовити, „жанрову” класифікацію, бо майже у кожному літературному творі в останньому рядку вказувався його „жанр” (хвалебна пісня, діалог, плач тощо). „На жаль, — зауважує В. К. Афанасьєва, — принципи цієї класифікації нам не завжди зрозумілі: однотипні, з нашої точки зору, твори потрапляють у шумерських позначеннях в різні категорії”¹⁰⁹, і навпаки — до однієї категорії віднесені пам'ятки явно різних жанрів, скажімо, гімн і епос. У низці випадків класифікаційні позначення вказують на характер виконання чи музичного супроводу (плач під дудку, пісня під бубон і т. і.), оскільки всі твори виконувалися вголос — співалися, ... читалися на розспів після заучування по табличці” [67, 86].

У даному випадку важливо не те, що ця давня класифікація словесних творів не дійшла до нас у своїх скільки-небудь повних для нашого сприйняття обґрунтуваннях, а те, що шумери допускали можливість різнопланових класифікацій, які переслідують свої цілі і мають, відповідно, своє призначення. Звідси використання для опису шумерської літературної спадщини категорій традиційної вже для нашого сьогодення родо-жанрової класифікації не обов'язково мусить пояснюватися „незрозумілістю” шумерської класифікації, як це робить В. К. Афанасьєва, але й відмінністю у завданнях, яким повинна слугувати та чи інша класифікація. Навіть якщо б шумерський

¹⁰⁸ Дослідники вказують на присутність у шумерійців віршованих записів міфів, епічних сказань, молитов, гімнів богам і царям, псалмів, весільно-любовних пісень, похоронних плачів, плачів про народні біди, що були частиною храмового богослужіння, дидактичних „жанрів” — повчань, суперечок-діалогів, байок, анекдотів, приказок, прислів'їв [див.: 67, 86].

¹⁰⁹ Це, скажімо, стосується нібито однотипних з сучасної точки зору гімнів, які самі шумерійці відносили „до різних жанрів: діалогів, хвалебних пісень тощо. Мабуть, вони розрізнялися за манерою виконання, а також за ступенем значущості” [див.: 67, 95].

варіант розподілу літературних творів за „жанровими” групами до нас дійшов у повному обсязі, я не переконаний у тому, що сучасний дослідник у своєму описі шумерської літературної спадщини відмовився б від звичних для нього (і тому зрозумілих сучасному читачеві) літературознавчих родо-жанрових категорій. Адже у сучасного дослідника є свої ґносеологічно-евристичні цілі, досягнення яких неминуче передбачає кодифікацію (перегрупування) емпіричного матеріалу і, відповідно, його класифікаційно-категоріальне перекодування. Тому коли В. К. Афанасьєва, слушно враховуючи ще й певний „синкретизм” шумерських пам’яток, розподіляє їх по чотирьох великих (своєрідних родових) групах (космогонічні й етіологічні міфи; сказання про подвиги богів і героїв; ліричні тексти; тексти Едуби як педагогічні і дидактичні твори), а всередині цих груп здійснює більш детальну диференціацію, то це цілком нормально і виправдано і у своїх цільових настановах не залежить від того, наскільки нам відомі власне шумерські текстові розподіли.

Початковий пункт як „нижня межа” дійсно умовний, але не тільки через складність його пошуку, а перш за все тому, що ця межа не може бути у буквальному сенсі „генетичною”, а за своєю сутністю постає переважно прагматично-функціональною, бо за будь-яких умов належатиме в історії у даному разі філософської лірики до певного еволюційного циклу, що зовсім не означає того, що цей цикл є першим в точному сенсі цього слова. Крім того, вибір тієї чи іншої доби історико-літературної еволюції як часу, коли нібито відбулося народження філософської лірики, не в останню чергу залежить від змісту тієї концепції, яка обстоюється у конкретному випадку даним дослідником¹¹⁰.

¹¹⁰ Наприклад, згадувані вже російська дослідниця Р. С. Співак та українська дослідниця Е. С. Соловей обрали такою „точкою відліку” Стародавню Грецію не випадково і не виключно за інерцією певної традиції, а, гадаю, саме тому, що питання виникнення філософської лірики напрямують пов’язують з питанням виникнення власне філософії. Так, спираючись на певні позиції В. Ярхо (про „недиференційованість образного й абстрактного мислення як властивість ранніх ступенів свідомості”), С. Аверинцева (про вихід того, хто мислить, до опосередкованого ставлення до свого духовного життя) та Г. Гачева (про становлення особистості і перетворення її на цілісний світ), Е. Соловей пише: «Очевидно, оцей „вихід”... і є пошукувана „точка відрахунку”, початок зародження не тільки філософської та філологічної екзегези, а й філософської поезії, здатної увібрати в себе ті емоційні обертони інтелектуального споглядання дійсності, що „не вмістилися” у двох інших сферах: його індивідуальні аспекти, його особистісне переживання» [600, 40]. Саме така взаємоприв’яз-

Отже, якщо, керуючись вищесказаним, підійти до тих аналітично адаптованих емпіричних даних, які містяться, по-перше, у наявних і доступних фундаментальних виданнях на зразок московських „Истории всемирной литературы”, „Краткой литературной энциклопедии”, „Библиотеки всемирной литературы” й інших джерел аналогічного гатунку, а, по-друге, у численних спеціальних літературознавчих студіях, присвячених філософській ліриці у різних національних літературах, то ми одержимо таку картину.

Художньо-текстовим простором, якого сягатимуть витoki історії власне філософської лірики, можна вважати релігійні твори в шумерській літературі, а саме: культові гімни, молитви, псалми, похоронні пісні, заклинання тощо. Зокрема одним із найбільш ранніх релігійно-філософських творів, який межує з жанром похоронної пісні і де „ставляться питання про причину страждань, про мирську несправедливість і про сліпоту долі, яка випробовує достойну людину”, вчені вважають шумерський твір під назвою „*Людина та її особистий бог*” [див.: 67, 95]. „Я — мудрий, чому ж я повинен мати справу з неосвіченими молодиками? — запитує свого бога страждений. — Я — освічений, чому ж зараховують мене до неуків? Їжі навколо мене вдосталь, а моя їжа — голод”¹¹¹.

ність вказаних питань не в останню чергу обумовлює, як на мене, звернення Е. С. Соловей у своїх історичних нарисах саме до поняття „філософсько-поетична традиція”, яке у певних випадках замінює собою поняття „філософська лірика” [див.: 600, 39, 68 й ін.].

¹¹¹ У російському перекладі, який наводить В. К. Афанасьєва, цей уривок має наступний вигляд: „Я — мудрец, почему же я должен иметь дело с невежественными юнцами? — вопрошает своего бога страждущий. — Я — знающий, почему же причисляют меня к невеждам? Пищи вокруг меня множество, а моя пища — голод” [див.: 67, 95].

Принагідно зазначу, що останнє речення — „Пищи вокруг меня множество, а моя пища — голод” — явно нагадує відоме рубаї Омара Хайяма „Ішкі ба камолу ді-лрабї ба чамол”, яке у російськомовній інтерпретації О. Румера виглядає наступним чином:

Как полон я любви, как чуден милой лик,
Как много я б сказал и как мой нем язык!
Не страшно ль, господи? От жажды изнываю,
А тут же предо мной течёт живой родник [46, 122], —

а також рядок „Від спраги помираю над струмком” (у найбільш звичному російському перекладі І. Еренбурга — „От жажды умираю над ручьём”), який великий французький поет XV ст. Карл Орлеанський (1394–1465) запропонував наприкінці

Попри конкретний локальний зміст наведеного уривка зверну увагу на, так би мовити, поетику самої назви — „Людина та її особистий бог”, яка фіксує власне онтологічні інтенції відносно ранніх проявів ліричних релігійно-філософських творів. Органічність і закономірність виведення майбутньої світської філософської лірики з власне релігійної (культової) поезії правомірна через те, що саме релігійна сфера найближче знаходиться до так званих „перших і останніх” питань, так чи інакше зосереджених навколо центральної проблеми — „людина і творець” (у інших формулюваннях: творіння і творець, смерть і життя, скінченність і вічність, людина і буття й ін.), які визначають сутність перебування людини-у-світі і є наскрізними в духовній історії людства.

У зв’язку з питанням про певну початкову межу в історії філософської лірики можна пригадати й факт присутності філософських мотивів у гімнах і піснях давньоєгипетської літератури доби Середнього царства (XXI–XVII ст. до н. е.), яка вважається часом розквіту літературної творчості у Давньому Єгипті. У цих типах творів втілювалися різні (аж до супротивних) течії релігійно-суспільної думки. При цьому коли йдеться про гімни, варто зважувати, що в жанровому відношенні це не молитви і не зібрання прохань, а саме „вираження захоплення і вдячності великій природі, що подарувала життя країні і народу” (див, наприклад, *гімн* богам ріки Ніл *Xani*, який, на думку вчених, відрізняється серед інших творів цього ж типу найбільшими літературними достоїнствами) [див.: 255, 67, 68].

У свою чергу, з жанром похоронної пісні явно епітафічного спрямування пов’язана, як на мене, і написана середньоєгипетською („класичною”) мовою за часів фараона XI династії Інтефа (кінець III тис. до н. е.) так звана „*Пісня арфіста*”. Ця назва об’єднує приблизно 15-ть текстів, пов’язаних між собою спільним напрямом думки і

1457 р. всім бажаним відомим поет. Як наслідок, з кінця 1457 року по 1460 рік включно на цей рядок було написано більше десятка балад. Їх написали зокрема сам Карл Орлеанський, Франсуа Війон (не раніше 1432 — не раніше 1463), Жан Роберте (пом. бл. 1504) й ін. І хоча тут спільний елемент розгортається (отримує конкретний поетичний тематично-концептуальний спосіб буття) у відмінних стилевих реєстрах репрезентації (наприклад, у шумерського автора — трагічно-серйозний, а у персидсько-таджицького середньовічного поета — жартівливий і самоіронічний і т. д.), все ж такий збіг видається мені показовим, тому що стосується полівалентності внутрішньої структури руху поетичної думки.

єдиним світовідчуттям, які виконувалися арфістами і були ніби факультативним доповненням до загробного ритуалу [див.: 255, 68]¹¹², по суті, повністю заперечуючи його.

У цих текстах концентрується певна низка ключових векторних мотивів, які утворюють традиційне мотивне коло наскрізної у подальшому розвитку світової філософської лірики теми тлінності усього земного і неминучості всевладної смерті: „Усе на світі тлінне..., абсолютно все приречене на зникнення; споконвічно покоління людей одне за одним сходять в могили, надмогильні пам'ятники руйнуються і щезають, і від цих людей не залишається навіть спогадів; про мудрих давнини Імхотепа і Джедефхора¹¹³ пам'ятають тільки тому, що всі знають їх вислови і повторюють їх; ніхто з померлих не з'явився з потойбічного світу, щоб розповісти живим про долю, що їх очікує; а тому треба використовувати усі блага життя, веселитися і насолоджуватися, бо ніщо не відверне неминучу смерть” [255, 68]:

- 3 Одні покоління проходять, а інші продовжують існувати
 Від часів предків.
 Боги, які були колись,
 Спочивають у своїх пірамідах.
 Шляхетні та славетні люди
 Теж поховані в своїх пірамідах.
 <...>
- 18 Ніхто не приходив звідти,
 Щоб розповісти, що там,

¹¹² Правомірність звернення у випадку з історією саме філософської лірики до цього давнього твору, який за своїм походженням належить ритуальній літературі і разом з старозавітною книгою „Проповідник” (рос. „Книга Екклесиаста, или Проповедника”) може розглядатися вченими як твір філософської публіцистики, обґрунтовується щонайменше двома чинниками. Першим фактором є синкретичний характер текстів у ситуації, коли „в рамках періоду Давнини у більшості країн ще не відбулася автономізація літератури серед інших видів духовної діяльності” [160, 531] А по-друге, в „Пісні арфіста”, принаймні у тому вигляді, як це присутнє у літературних перекладах, явно відчувається необхідний ступінь присутності елементів ліричної структури розгортання поетичної думки.

¹¹³ *Імхотеп* — радник фараона III династії Джокера, будівника першої піраміди (XXVIII ст. до н.е.), який протягом багатьох століть вважався найвеличнішим мудрим давнини; у пізніші часи був обожнений і на його честь споруджувалися храми. *Джедефхор* — один із синів фараона Хуфу, будівника Великої піраміди; вважався мудрим і вченим.

- <...>
- 24 А тому розрадь своє серце,
Хай твоє серце забуде
Про приготування до твого просвітлення.
Йди за бажаннями серця,
Доки ти існуєш.
<...>
- 36 Роби справи свої на землі
За велінням свого серця,
Поки до тебе не прийде той день оплакування.
Стомлений серцем не чує їх криків і лémentу,
- 40 Голосіння нікого не рятують від могили.
А тому святкуй чарівний день
І не виснажуй себе.
Бачиш, ніхто не взяв із собою свого скарбу.
Бачиш, ніхто з померлих не повернувся назад¹¹⁴.
[Переказ укр. мій — І. К.]

¹¹⁴ Пор. переклад А. Ахматової на російську мову, який називається „Песнь из дома усопшего царя Антефа, начертанная перед Певцом с арфой”:

- 3 Одни поколения проходят, а другие продолжают существовать
Со времён предков.
Боги, бывшие некогда,
Покоятся в своих пирамидах.
Благородные и славные люди
Тоже погребены в своих пирамидах.
<...>
- 18 Никто ещё не приходил оттуда,
Чтоб рассказать, что там,
<...>
- 24 А потому утешь своё сердце,
Пусть твоё сердце забудет
О приготовлениях к твоему просветлению.
Следуй желаньям сердца,
Пока ты существуешь.
<...>
- 36 Свершай дела свои на земле
По велению своего сердца,
Пока к тебе не придёт тот день оплакивания.
Утомлённый сердцем не слышит их криков и воплей,
- 40 Причитания никого не спасают от могилы.
А потому празднуй прекрасный день
И не изнуряй себя.
Видишь, никто не взял с собой своего достоянья.
Видишь, никто из ушедших не вернулся обратно. [41, 100–101]

Подібна мотивно-тематична структура по-своєму реалізована і у широковідомому творі часів Середнього царства *„Розмова розчарованого зі своєю душою”*¹¹⁵. З точки зору композиційних форм, це діалог розчарованої у житті і тому прагнучої до самогубства людини та її душі, яка заперечує таке рішення і доводить необхідність жити. В образі розчарованого показовим є домінування мотиву страждання від тотальної самотності серед ворожого світу¹¹⁶, відсутня у процитованій вище *„Пісні арфіста”*. В свою чергу, „душа” фактично повторює антитетичні загальноновизнаному у ті часи і пов’язаному з

¹¹⁵ Текст знаходиться в одному з берлінських папірусів. Початок тексту не зберігся, написаний твір, як зазначають єгиптологи, важкою мовою і містить не до кінця зрозумілі слова, що перешкоджає його розумінню.

¹¹⁶ Ось опис позиції розчарованого. Людина прагне смерті, бо життя для неї огидне і смерть уявляється бажаним і щасливим порятунком від мінливостей земного існування, переходом в незрівнянно кращий потойбічний світ:

Мне смерть представляется ныне
Исцеленьем больного,
Исходом из плена страданья.

[Смерть для мене сьогодні —
Зцілення хворого,
Вихід з полону страждання.

Мне смерть представляется ныне
Благовною миррой,
Сиденьем в тени паруса, полного ветром...

Смерть для мене сьогодні —
Запах міри.
Сидіння у тіні паруса, повного вітром...

Мне смерть представляется ныне
Домом родным
После долгих лет заточенья.

Смерть для мене сьогодні —
Дім рідний
Після довгих років ув’язнення.]

„Розчарований” жаліється, що його ім’я — а за єгипетськими уявленнями „ім’я” втілює в собі сутність будь-якої людини — „смердюче” і між ним і оточуючими його людьми немає нічого спільного. Ця думка висловлена в низці анафоричних строф, кожна з яких починається риторичним питанням: „Кому мне открыться сегодня?” <„Кому мені відкритися сьогодні?”>. І характерні відповіді...: „Алчны сердца, на чужое зрится каждый”; „Раздолье насильнику, вывелись добрые люди”; „Над жертвой глумится наглец, а людям потеха — и только!”; „Не помнит былого никто. Добра за добро не дождёшься”; „Друзья очерствели, ищи у чужих сострадания”; „Нет справедливых, земля отдана криводушным”; „Зло наводнило землю, нет ему ни конца, ни края” і т. і. <„Хтиві серця, на чуже зазіхає кожен”, „Роздолля гвалтівнику, перевелися добрі люди”, „З жертви знушається нахаба, а людям забава — і тільки”, „Не пам’ятає минулого ніхто. Добра за добро не дочекаєшся”, „Друзі зачерствіли, шукай у чужих співчуття”, „Нема справедливих, земля віддана криводушним”, „Зло наводнило землю, немає йому ні кінця, ні краю”> [див.: 255, 68–69; пер. рос. В. Потапової; переказ укр. мій — І. К.].

культу Осіріса¹¹⁷ вченню про безсмертя життєстверджуючі думки, висловлені також і в „Пісні арфіста” (на кшталт: нема чого думати про смерть і потойбічне життя, нема чого піклуватися про заупокійний культ і споруджувати піраміди й гробниці, адже все одно вони запустіють і зруйнуються, а тому треба користуватися благами життя). Фінал діалогу¹¹⁸ залишає відкритим питання про справедливість відстоюваних „розчарованим” і його „душею” позицій, а значить, репрезентує їх як, так би мовити, конкурентноздатні і такі, чиє протистояння не вирішується в режимі альтернативності.

У зв’язку з цим набуває ваги ще один давньоєгипетський поетичний текст, умовно названий дослідниками „*Похвала смерті*”. У цьому творі, який поєднує у собі риси хвалебної пісні (оди¹¹⁹) з окремими панегіричними інтенціями¹²⁰ та елементи ліричної медитації (8–20 рядки), розгортається саме та позиція, якої додержувався розчарований, тільки вже без складової „розчарування”, зокрема такого, яке переживається як актуальний індивідуальний емоційно-психологічний стан. Відповідно „*Похвала смерті*” у

¹¹⁷ Гімн Осірісу начертаний на надмогильній плиті часів Середнього царства (зберігається у Паризькій національній бібліотеці). В ньому оспівується божество, яке стало у єгипетському суспільстві чимось на зразок „володаря думок”. З іменем Осіріса пов’язували уявлення про досягнене для кожного смертного безсмертя за гробом. Культ Осіріса «демократизував і спростив заупокійний ритуал: достатньо було найскромнішого надгробка у вигляді плити з написаними на ній священними формулами і згадкою Осіріса, щоб „забезпечити” вічне життя у потойбічному світі» [255, 68].

¹¹⁸ „Душа” закликає „розчарованого” прислухатися до її думки і дає обіцянку бути разом з ним після його смерті.

¹¹⁹ Нагадаю, що слово „ода” походить від грецького слова ὕδῃ (ōdē), яке означає „пісня”.

¹²⁰ Про це прямо заявлено у першій же строфі (зачині) твору, де у другому рядку промовляючий ідентифікує своє звернення як „похвальне слово”:

Благолюбивые духи, Гелиополя девять богов!
Услышьте похвальное слово „Отцу божества”.
Был он саном возвышен и безупречен душой.
В городе Вечности он сопричастен к бессмертным богам.

[41, 101 пер. В. Потапової]

Гелиополь — місто, північна частина сучасного Каїра. *Девять богов* — Дев’ятериця (Еннеада) Геліополя, куди входять одвічний бог Ра-Атум, породжені ним бог повітря Шу та його дружина Тефнут, від яких пішли бог землі Геб, богиня неба Нут і їх діти — Осіріс, Ісіда, Сет, Нефтіда. *Отец божества* (точніше: „*Отец бога*”, батько бога) — жрецький сан. *Город Вечности* — некрополь).

своєму художньо-ідеологічному плані протистоїть пафосу і ідейно-му спрямуванню „Пісні арфіста”, з якою її поєднає тема скороминущості життя і неминучості смерті. Але якщо у „Пісні арфіста” ця тема репрезентується через мотиви зміни поколінь (3, 40 і 44 рядки), незнання того, що чекає людину за порогом земного життя (18–23 рядки) і абсолютної антитетичності поцейбічного (земного, людського) і потойбічного світів (40, 43 рядки) і покликана високо поцінувати земне життя і піддати скепсисові ідею безсмертя і загробного існування людини, то у „Похвалі смерті” та ж сама тема, актуалізована в фінальних мотивах життя як „гостювання земного”, земного часу як сну, як очікування повернення у небуття¹²¹, має на меті втілити протилежну художньо-ідеологічну позицію — утвердити гідність і „славу” потойбічного вічного світу як царини справедливості, не-покинутості, не-самотності, спокою і миру, де панують, тобто опікуються долями померлих, „благочинні духи, Геліополя дев’ять богів”:

- 7 Мне песни известны, что издревле зывают со стен усыпальниц,
Бытие восхваляя земное обители вечной в ущерб.

Зачем они сводят на нет славу загробного мира, —

- 10 Страны справедливой, блаженной, где страху нет места,
Обители упокоенья, чьим жильцам омерзительны распри,
Где нечего ближних бояться, ибо нету вражды в этом крае?

Наши предки покоятся там со времён мирозданья.

Из тех, что рождаются на свет во множестве неисчислимом,

- 15 Не осядет в Египте никто:

В городе Вечности всем поголовно приют уготован

[41, 102; пер. В. Потапової].

Загалом представлена в давньоєгипетських „Пісні арфіста” та „Розмові розчарованого зі своєю душею” (у площині їх взаємодії).

¹²¹ Див. підсумкову 5 строфу твору, яка в рос. перекладі В. Потапової має такий вигляд:

Разве долго продлится пора гостеванья земного?
Время, как сон, промелькнёт,
И “добро пожаловать!” — скажут
В полях Заката пришельцу. [41, 102]

ляції) мотивно-змістова сітка присутня у найрізноманітніших втіленнях й актуалізуючих трансформаціях у подальшому еволюційному поступі художньої словесності періоду до епохи європейської Античності, зокрема в аккадській (авілоно-ассирійській) літературі (II тис. до н.е.), хеттській літературі часів Середнього хеттського царства (XV ст. до н.е.). Не позбавлені, звісно, своєї історії у подальшому розвитку світової філософської лірики і мотивно-тематичні вектори, втілені у „Похвалі смерті”.

У літературі Вавілонії й Ассирії, яка була „книжною”, замкнутою і такою, що розвивалася як література „заповітного слова”¹²², тобто високої таємної премудрості, витонченої гри розуму, філософська лірика представлена у формі лірико-філософських роздумів у гімні (в іншому визначенні — заклинанні-молитві) Іштар „Тобі — молитня мої...”, в епічній поемі „Про того, хто бачив усе” (епос про Гільгамеша), в побудованій як діалог поемі „Вавілонська теодицея”, в монологічних уривках у поемі „Повість про Невинного страдника”. Філософські мотиви можна знайти також в покаючих молитвах, які, разом з хвалебними молитвами, називалися псалмами, і заклинаннях¹²³.

Так, у лірико-філософських медитаціях у написаному на вавілонському літературному діалекті аккадської мови *епосі про Гільга-*

¹²² Недарма найвизначніший твір клинописної літератури — епос про Гільгамеша — називається „Про того, хто бачив усе”, і саме до його головного героя звернені слова Утнапішті (*шумер.* Зіусудра), міфічного царя давнього шумерського міста, яке називалося Шуріппак, і єдиної людини, що знайшла безсмертя: „Я відкрию тобі потаємне слово, / Таємницю богів тобі оповім я” ([9, 143, пер. на укр. І. Дяконова та М. Москаленка; див. у пер. І. Дяконова рос.: „Я открою, Гильгамеш, сокровенное слово / И тайну богов тебе расскажу я” [47, 183]). Беручи свої витоки в шумерській літературі школи чиновників е-дубба, саме аккадська література, розвинувши і збагативши такий напрям „премудростей”, повчань, суперечок про добро і зло, про сенс життя і сенс буття, містила у собі, на думку вчених, предтечі старозавітного Екклесіаста.

¹²³ Аккадське віршування (і це властиво давній східній поезії загалом), на думку більшості фахівців, було тонічним, коли головну роль відіграє підрахунок наголошених складів, а кількість ненаголошених значення не має. Найбільш розповсюджений розмір містить 4 наголоси у рядку, розділеному паузою-цезурою на два піввірші з жіночими (ненаголошеними) закінченнями, хоча зустрічаються і 5-ти- і 6-стопні вірші. При цьому пряма мова уводиться у вірш особливими формулами, які, як правило, випадають з розміру і підкоряються власному ритму. Можливо, ці формули не співалися, а промовлялися співуче [див.: 47, 27–28].

меша мотив скінченності людського життя розгортається з долученням метафори вітру, яка використовується для характеристики тлінності людських діянь. Саме такий випадок маємо у наступному (таблиця II) зверненні Гільгамеша до Енкіду¹²⁴:

- 160 „Хто, мій друже, на небо піднісся?
Лише богове під Сонцем вічні.
А в людини — лічені роки,
Все, що робиш, — майне, як вітер!
От і нині боїшся ти смерті,
165 Де ж вона, сила твоєї зваги?”
[9, 108; пер. І. Дяконова та М. Москаленка]¹²⁵

Як відомо, саме метафора вітру пізніше реалізується на широкому текстовому просторі старозавітного „Проповідника”, адже слово, яким починається власне звернення когелета — єврейською „гевел” (або „хэбел”)¹²⁶ — первісно означає „дихання, осіла парá”, і разом з образами води, тіні, диму й ін. застосовується у єврейській поезії для опису скороминущого людського існування. Правда, у даному разі ця поетична семантика слова „гевел” трансформується, виражаючи ілюзорність усього земного буття і те почуття розчарування, яке породжується у людей усвідомленням своєї земної недовговічності¹²⁷.

¹²⁴ Енкіду — створена з глини богинею Аруру дика людина, яка не знає про своє призначення — протистояти Гільгамешеві і перемогти його, а навпаки, стає його другом. Більше того, за волею богів Енкіду помирає, і не виключається, що помирає за Гільгамеша. Останній, вражений смертю друга, подається у пустелю і, переживаючи тугу через таку втрату, вперше відчуває, що і сам він смертний.

¹²⁵ Див. також у перекладі на рос. І. Дяконова:

- III.IV. 5 * „Кто, мой друг, вознётся на небо?
6 * Только боги с Солнцем пребудут вечно,
7 * А человек — сочтены его годы,
8 * Что б он ни делал, — всё ветер!
9 * Ты и сейчас боишься смерти,
10 * Где ж она, сила твоей отваги? <...>” [47, 135–136]

¹²⁶ Як „гевел” вказане єврейське слово відтворюється в „Кратком толкователе к Ветхому Завету” [24, 1933], а як „хэбэл” — у примітках І. Дяконова [див.: 41, 726].

¹²⁷ Проповідь Екклесіаста в каноніч. пер. на укр. мову починається знаменитою фразою: „Марнота марнот, каже Когелет, марнота марнот — геть усе марнота” (в укр. літ. пер. І. Дяконова та М. Москаленка: „Марнота марнот, — сказав проповідник, — марнота марнот: усе марнота” — [9, 346]). У рос. літ. пер. І. Дяконова: „Суета сует, — сказал Проповедующий, — суета сует: всё суета” [41, 638], а в рос. каноніч.

Хоча зв'язок з первісним значенням слова „гевел” у „Проповіднику” все ж повністю не втрачається і навіть в окремих випадках актуалізується, про що, як на мене, свідчить 14-й вірш першого розділу: „Я бачив усе, що діється під сонцем, і що ж? Усе марнота й гонитва за вітром”¹²⁸.

Крім цього, епічної поеми про Гільгамеша (як мінімум, типологічно) сягають щонайменше наступні мотивно-тематичні вузли (умовно кажучи, концепти), що розгорнулися в окремі наскрізні лінії у подальшому розвитку світової філософської лірики:

а) туга як доля живого через неминучість, всевладність і безпощадність смерті:

ТАБЛИЦЯ VII

66 Гільгамеш уста розтулив, мовить він до Енкіду:

„<...>

пер.: „Суета сует, сказал Екклесиаст, / суета сует, — всё суета!”. У цій фразі слово „гевел” („хебел”) перекладається на російську як „суета”, але у всіх решта випадках вказане слово І. Дьяконов перекладає по-іншому — словами „тщета” (укр. марнота), „тщетный” (укр. марний), тому що в сучасній російській мові „суета” і „суетный” надто асоціюються з поняттями „суетиться” та „суетный” у значенні „тщеславный” (укр. пихатий). [Українські та російські канонічні переклади книг Біблії цитуються відповідно за виданнями: 12; 24].

¹²⁸ Такий же ефект виникає і в літературному пер. цього місця на рос. мову І. Дьяконова: „Видел я все дела, что делаются под солнцем, / И вот — всё это тщета и ловля ветра” [41, 639], але дещо втрачається у рос. каноніч. пер.: „Видел я все дела, какие делаются под солнцем, и вот, всё — суета и томление духа”, — хоча і тут зв'язок із первісними асоціаціями (дихання, пара, повітря, вітер тощо) зберігається у тій мірі, в якій з ними корелюється внутрішня форма слова „дух” [див. про це: 582, 556; пор.: 562, 149–150].

Крім того, варто зважати і на коментар автора рос. літ. пер. І. Дьяконова, де з цього приводу зазначається: «Треба врахувати багатозначність слова „рұах” — „вітер”, „дух”, „спонука”, „душа” й ін. Значення характерного для „Книги Екклесіаста” слова „ре‘ұт” незрозуміле: воно може походити від „ра‘а” — „прагнути до чого-небудь, піклуватися (рос. „стараться”) про що-небудь” (можливо, арамеїзм: в арамейській мові це дієслово відповідає давньоєврейському „раа‘а” — „бажати, хотіти; цікавитися чим-небудь, задовольнятися”), або від дієслова „ра‘а” — „пасти; поганяти”. Однак потрібно врахувати, що в тексті біблійної „Книги Осії” так говориться про Північне Ізраїльське царство, яке намагалося політично спертися на розташовану північніше від нього велику державу Ассирію: воно „ра‘а рұах цафón” — „гониться за північним вітром”. Звідси випливає, що при дієслові „ра‘а” та його похідних „рұах” означає не „дух”, а „вітер”, а „ре‘ұт рұах” означає: „прагнення гнатися за вітром, погоня за вітром”. Із перекладачів нового часу так це місце перекладав Мартін Лютер, а слідом за ним деякі новітні німецькі дослідники” [див.: 41, 726–727].

70 Сон твій дорогоцінний, хоч і страшний він:

<...>

72 Хоч і страшний сон, для нас дорогий він:

Для живого — тужити — його доля,

Сон живому лишає тугу! <...>”

[9, 125; пер. І. Дяконова та М. Москаленка]¹²⁹;

ТАБЛИЦЯ Х

293 Утнапішті мовить до Гільгамеша:

„Чому, Гільгамешу, ти повен туги?

295 Чи тому, що плоть богів і людей у твоєму тілі,

Чи тому, що батько й мати смертним тебе сотворили?

Чи дізнався ти, — колись для смертного Гільгамеша

Чи було на раді богів поставлене крісло?

Дано йому, смертному, межі¹³⁰:

300 Люди — як сколотини¹³¹, богове — як масло,

Люди й богове — як полова й пшениця!

Поспішив ти у шкуру, Гільгамешу, вдягтися,

¹²⁹ Див. також у пер. на рос. І. Дяконова:

ТАБЛИЦЯ VII

П м Гільгамеш уста открыл и молвит, вешает

Энкиду:

р „<...>

Драгоценен твой сон, хоть много

в нём страха:

<...>

с Много в нём страха, но сон этот дорог:

т Для живого — тосковать — его доля,

у Сон тоску оставляет для живого! <...>” [47, 158]

Ці рядки нагадують образ розчарованого з вказаної вище давньоєгипетської „Розмови розчарованого зі своєю душею”.

¹³⁰ Як зазначає І. Дяконов, в оригіналі замість „смертний” вживається слово *lillu*, яке означає „слабкий, неповноцінний”, а можливо, також „дитина жінки від духа чи божества” (особливо злого), хоча, може бути, і „дитина богині від смертного”. Допускається і те, що „*lillu*” — те ж саме, що і „*lilû*”, тобто „інкуб”, зла надприродна істота, що з’являється жінкам уночі, чоловічий відповідник „*lilîtu*”, тобто „Ліліт”, „сукубі”, яка приходить до чоловіків, через що народжуються перевертні й напівдемони. За однією з легенд про Гільгамеша, він був чи то „дитиною-ліллу”, чи то „сином інкуба-лілу”. У будь-якому разі, сенс той, що Гільгамеша не належав до числа безсмертних [див.: 47, 309]. Відповідно лейтмотивом поеми „Про того, хто бачив усе” (рос. „О всё видавшем”) є саме недосаженість для людини долі богів, марність людських зусиль у спробах отримати безсмертя.

¹³¹ Сколотини — маслянка, яка залишається після збивання масла.

- I, мов царський перев'яз, її ти носиш, —
Тому що — нема в мене відповіді для тебе,
305 Слѡва поради — для тебе немає!
<...>
333 Люта смерть не щадить людини:
Чи навіки муруємо ми оселі?
Чи навіки ставимо ми печаті?
Чи навіки брати спадщину ділять?
Чи навіки ненависть займається в людях?
Чи навіки ріка несе свою повінь?
Чи навіки з личинки виходить бабка?
[47, 142; пер. І. Дьяконова та М. Москаленка]¹³²

¹³² Див. також у перекладі на російську І. Дьяконова:

ТАБЛИЦА X

- V 36 Утнапишти ему вещает, Гильгамешу:
“Почему, Гильгамеш, ты исполнен тоскою?
Потому ль, что плоть богов и людей
в твоём теле,
Потому ль, что отец и мать тебя создали
смертным?
40 Ты узнал ли, — когда-то для
смертного Гильгамеша
Было ль в собранье богов поставлено
кресло?
42 Даны ему, смертному, пределы:
42a Люди — как пахтанье, боги — как масло,
Человек и боги — как мякина
и пшеница!
Поспешил ты шкурою, Гильгамеш,
облечься,
45 И, что царскую перевязь, её ты
носишь, —
Потому что — нет у меня для тебя ответа,
Слова совета нет для тебя никакого!
<...>
VI 25 Ярая смерть не щадит человека:
26 Разве навеки мы строим дома?
26a Разве навеки ставим печати?
Разве навеки делятся братья?
Разве навеки ненависть в людях?
Разве навеки река несёт полные воды?
30 Стрекозой навсегда ль обернётся
личинка? [47, 182–183]

б) скінченність як визначальний чинник людської долі і органічна межа первісно онтологічно легітимних прагнень людини і її земного життя в цілому:

ТАБЛИЦЯ Х

1 Сідурі — чашниця богів, що живе на урвищі, понад морем,
<...>

80 <...> мовить до Гільгамеша:

„Гільгамешу, куди ти рвешся?
Життя, яке шукаєш, — не знайдеш ти!
Боги, коли творили людину, —
Смерть вони судили людині,
Життя собі залишили.

Ти ж, Гільгамешу, наповнюй утробу,
Вдень і вночі — завжди будь веселий,

Учту справляй щоденно,
Вдень і вночі грай і танцюй ти!

90 Хай вбрання твоє буде чисте,
Волосся чисте, омивайся водою,
Дивись, як дитя твою руку тримає,
Своїми обіймами втішай подругу —
Іншого діла немає в людини!”
<...>

344 Чи людина — володар? Коли Елліль благословить їх,
Мамет¹³³, що долю створила, разом з ними ухвалює долю:
Вони смерть і життя судили,
Не повідали смертного часу,
А повідали: жити живому!

[9, 135, 137, 142; пер. І. Дьяконова та М. Москаленка]¹³⁴

¹³³ *Елліль* (шумер. *Енліль*) — бог повітря і землі, верховний владика усього, що знаходиться між небом і світовим океаном, на якому плаває земля. Разом з богом неба *Ану* (шумер. *Ан*) і богом прісних вод, володарем мудрості і охоронцем людських долі *Ейею* утворює верховну тріаду богів в шумеро-аккадському пантеоні. *Ануннакі* — божества шумеро-аккадського пантеону, які діяли переважно на землі і в підземному світі, визначаючи долі людей і будучи суддями в Пеклі. *Мамет* (а також *Арұру*) — богиня-мати, що створила людей і, згідно з деякими варіантами міфу про створення людей, наперед визначила їх долі. Можливо, належить до божеств дошумерського походження.

¹³⁴ Див. також у пер. на рос. І. Дьяконова:

ТАБЛИЦЯ Х

І. 1 Сідурі — хозяйка богів, что живёт
на обрыве у моря,

Останні рядки — „Не повідали смертного часу, / А повідали: жити живому!” — перегукуються з 5 віршем 39(38) псалму старозавітного „Псалтиря”: „Дай мені спізнати, Господи, кінець мій, / і міру днів моїх, яка вона, / щоб я знав, який я тлінний”¹³⁵, а також з ново-завітною книгою „Діяння апостолів” (інші назви: „Євангеліє Св. Духа”, „Перша Історія Церкви”), де зокрема словами Ісуса Христа сказано: „Не ваша справа знати час і пору, що їх Отець призначив у своїй владі” (Ді І 7). У цілому за своєю внутрішньою змістовою спрямованістю наведений ліричний уривок з поеми про Гільгамеша споріднений у ретроспективному плані з життєстверджуючим пафосом давньоєгипетських „Пісню арфіста” та „Розмовою розчарованого зі своєю душею” (позиція „душі”).

З культової лірики — покаянних псалмів, молитов-скарг та листів до богів — вийшли твори, присвячені проблемі страждань невинних, яка здавна цікавила вавілонян. До таких творів, де відчувається сильна лірична інтенція, належать, зокрема, середньовавілонська поема про Невинного страдника „*Володаря мудрості...*”

(X)II. 12' <...> ему вешает, Гильгамешу:
(X) III. 1 *, „Гильгамеш! Куда ты стремишься?
* Жизни, что ищешь, не найдёшь ты!
* Боги, когда создавали человека, —
* Смерть они определили человеку,
5 * Жизнь в своих руках удержали.
* Ты же, Гильгамеш, насыщая желудок,
* Днём и ночью да будешь ты весел,
* Праздник справляй ежедневно,
* Днём и ночью играй и пляши ты!
10* Светлы да будут твои одежды,
* Волосы чисты, водой умывайся,
* Гляди, как дитя твою руку держит,
* Своими объятьями радуй подругу —
14* Только в этом дело человека!”

<...>

VI. 35 Человек ли владыка? Когда Эллиль
 благословит их,
То собираются Аnunнаки, великие боги,
Мáмет, создавшая судьбы, судьбу с ними
 вместе судит:

Они смерть и жизнь определили,
39 Не повелили смертного часа,
39а А повелили: жить живому!” [47, 172, 175, 183]

¹³⁵ Див. у рос. каноніч. пер.: „Скажи мне, Господи, кончину мою / и число дней моих, какое оно, / дабы я знал, какой век мой”.

(у рос. перекладі В. Афанасьєвої — „Владыку мудрости хочу восславить”), яка виникла не раніше, ніж кінець II тис. до н.е. В уривку, що знаходиться в II таблиці цього твору дидактичного жанру, можна відзначити два характерних місця. Перше з них, що втілює тему невинного страждання, асоціюється одночасно і з давньоєгипетською „Розмовою розчарованого зі своєю душею” і з старозавітною „Книгою Іова”.

Так, з давньоєгипетським твором вказану поему пов’язує мотив страждання невинного через ворожість навколишнього людського світу з його тотальним злом:

ТАБЛИЦЯ II

- 1 Щойно жити почав я — мій час минувся!
Куди не погляну — скрізь бачу лихо!
Ростуть знегоди, правди ж немає!
<...>
Які ж то справи діються на світі!
Я в грядущому бачу гоніння й смути!¹³⁶
Наче той, хто в молитві не славить бога,
<...>
Так повергнутий був я!
А я ж незмінно ревно молився!
[9, 197; пер. І. Дьяконова та М. Москаленка]¹³⁷

¹³⁶ Для адекватного сприйняття цього рядка потрібно враховувати специфіку уявлень вавілонян про час, згідно з якими „майбутні дні” — дослівно в тексті „задні дні” — це такі дні, які наздоганяють людину [див.: 47, 322].

¹³⁷ Див. також у пер. на рос. І. Дьяконова:

ТАБЛИЦЯ II

- 1 Только жить я начал — прошло моё время!
Куда ни гляну, — злое да злое!
Растут невзгоды, а истины нету!
<...>
10 Но что за дела творятся в мире!
Я в грядущем зрю гоненья и смуты!
Как тот, кто молитвой не славит бога,
<...>
23 Так я ниспровергнут!
А ведь я постоянно возносил молитвы! [47, 217–218]

З таким же ідейно-емоційним комплексом пов’язаний і характерний для вавілонських заклинань мотив усеохоплюючої скорботи. Наприклад, у заклинанні „Скорбота, як води річні...” (у рос. пер. В. Шилейко „Скорбь, как воды речные...”): „Скорбь, как воды речные, устремляется долу, / Как трава полевая, вырастает тоска,

У свою чергу, про внутрішній зв'язок з давньоєврейською „Книгою Іова” у цій середньовавілонській поемі свідчить активізація мотиву протилежності божественного і людського світів засобом концентрованого поєднання з мотивами неосяжності для людини волі богів і божественних устремлінь, законів потойбічного світу, тлінності у своїй скороминучості людського життя, самовпевненої марності й убогості знову ж таки незбагненої земної поведінки людини:

- 34 Та що миле тобі — чи бажане богу?
 Чи не любе йому те, чим ти гидуєш?
 Хто ж волю небесних богів зрозуміє?
 Хто підземного світу збагне закони?
 Чи божі дороги спізнає смертний?
 Хто живий був учора, вмирає нині.
40 Хто вчора тремтів, сьогодні веселий.
 Він мить єдину співає й радіє,
 Вона минеться — ридає гірко!
 Наче день і ніч, їхні міняться лики:
 Коли голодні, лежать, мов трупи,
45 Наїлись — рівняють себе з богами!
 У щасті — бачать себе на небі,
 А лихо — сходять у світ підземний.
 Оцього воістину не збагнути!
 [9,197–198; переклад І. Дяконова та М. Москаленка]¹³⁸

/ Посреди океана, на широком просторе, / Скорбь, подобно одежде, покрывает живых” [47, 226]. Цей мотив, з одного боку, передає внутрішній стан хворого і нагальну необхідність у допомозі вищих сил. Але, з іншого боку, повнота риторичної розгорнутості цього мотиву в тексті, підсилена буквальним текстовим повтором (у 1–14 і 16–29 рядках), правда, зі зміною суб’єктів мовлення (заклинач, а потім — глава вавілонського пантеону богів Мардук), не виключає, як на мене, можливість розширення за певних умов його асоціативного поля і виходу за межі конкретної внутрішньої жанрової змістової ситуації заклинання.

¹³⁸ Див. також у пер. на рос. І. Дяконова:

- 34 Но что мило тебе, угодно ли богу?
 Не любезно ли богу, что тебя отвращает?
 Кто же волю богов в небесах постигнет?
 Мира подземного кто угадает законы?
 Бога пути познает ли смертный?
 Кто был жив вчера, умирает сегодня.
40 Кто вчера дрожал, сегодня весел.
 Одно мгновенье он поёт и ликует,
 Оно прошло — он горько рыдает!

Іншим вавілонським твором, який вийшов з культової лірики, але вже переорієнтований на дидактичні цілі (дати людині модель поведінки в аналогічній ситуації) і присвячений проблемі страждань невинних, є аккадська поема „Вавілонська теодицея”¹³⁹, написана у першій половині XI століття до н.е. вавілонським жерцем-заклиначем Есагіл-кіні-уббібом у формі діалогу між Страждальцем, який нарікає на „неправильний” хід справ у світі, і Другом, що прагне розрадити його, наводячи традиційні заперечення і пояснення. Такою композиційною формою поема споріднена з давньоєгипетською „Розмовою розчарованого зі своєю душею”, з характером втіленого в ній змістово-ідеологічного конфлікту.

В аспекті дослідження історичного розгортання мотивнотематичного комплексу філософської лірики у „Вавілонській теодицеї” привертають увагу ті висловлювання Друга, де розгортається мотив божого милосердя у поєднанні з мотивом непізнаності божественного задуму і божественної логіки:

- 41 Те, хто тебе не прощали, сжались над тобою.
Разумения, справедливости ищи постоянно.
Могучий защитник да положит милость,
Гнев его да смягчится, прощенье он да подарит!

-
- Как день и ночь, их меняются лики:
Когда голодны, лежат, как трупы,
45 Наелись — равняют себя с богами!
В счастье мнят себя на небе,
Чуть беда,— опустили в мир подземный.
Вот что воистину непостижимо! [47, 218–219]

¹³⁹ Перший рядок поеми, що дає їй назву, частково зруйнований. *Теодицея* — „боговиправдання” — термін християнського богослов’я для вираження теологічного завдання „примирити існування зла у світі з милосердям, премудрістю, всемогутністю і правосуддям Творця”. Тому назва „Вавілонська теодицея” — не автентична, і використовується як така, що прийнята стосовно цього тексту в ассириологічній літературі. Стосовно вавілонської релігійної свідомості цей термін, на думку російського перекладача і коментатора цього твору І. Ключкова, може використовуватися лише дуже умовно. Бог і богиня, про яких йдеться в поемі, — це особисті божества, покровителі людини.

Поема складається з 27 (чи 25) 11-рядкових строф, кожна з яких починається одним і тим самим клинописним знаком, а всі знаки утворюють акровірш: „Я — (Е)сагіл-кі[ні]-уббіб, заклинач, що шанує бога і царя”. В освічених колах ця поема користувалася популярністю протягом тисячі років: найдавніші таблички датуються серединою VII ст. до н.е., а найпізніші — кінцем IV – I ст. до н.е. [див. про це: 47, 326].

- <...>
58 Ты ведь стоишь на земле, а замыслы бога далече.
<...>
Богача, что имущество в кучи сгребает,
Царь на костре сожжёт до срока.
Путями, что эти идут, пойти и ты желаешь? —
Лучше ищи благосклонности бога!¹⁴⁰
<...>
Верно понять решенья богов заказано человекам,
Замыслы их для людей недоступны.
[.....]
<...>
253 Искусный, учёный, знания обретший,
Озлоблено сердце твоё,—потому и поносишь бога,
Как середина небес, сердце бога далёко,
Познать его трудно, не поймут его люди.
Творение рук Аруру, все существа живые,—
Отпрыск их первый у всех неладен:
260 Первый телёнок мал у коровы,
Приплод её поздний—вдвое больше;
Первый ребёнок дурачком родится;
Второму прозвание — Сильный, Смелый, —
Видят, да не поймут божью премудрость люди!
[47, 236, 238, 240; пер. І. Ключкова]

У середовищі культової лірики, а саме у жанрі молитви релігійно-філософська тематика проявилася і у хеттській літературі¹⁴¹

¹⁴⁰ Лірично-лаконічною і риторично переконливою реалізацією цього заклику є вірші-молитви (поетичні звернення і прохання) до Бога засновника нової вірменської національної літератури, творця вірменського алфавіту і одного з перекладачів Біблії на вірменську мову Месропа Маштоца (361–440). Серед них можна назвати „Море жизни всегда буревает меня...”. „Рано утром предстану пред тобой...” (пер. В. Брюсова), „Надежда моих младенческих дней...” та „Вседержитель, греховность мою сокруши...” (пер. А. Сендика [див.: 42, 45–46]).

¹⁴¹ Як відомо, культура Хеттського царства (XVIII–XIII ст. до н.е.) відкрилася нам лише на початку XX ст. Розвиток хеттської літератури здійснювався під впливом двох факторів: по-перше, месопотамських літературних взірців, зокрема вавілонських гімнів богів Сонця Шамашу, по-друге, починаючи з XV ст. і пізніше, під впливом хурритів (переведених численних хурритських легенд, казок, повчальних історій), які жили в Північній Сирії і Північній Месопотамії. Учені вважають цілком ймовірним, що саме хетти, зіткнувшись з грецьким (ахейським) царством Аххіява, виявилися провідниками цього хурритського впливу на грецьку літературу, зокрема на Гесіода і Гомера. На цій підставі, зазначає В'яч. Вс. Іванов, хеттську літературу

часів Середнього та Нового хеттського царства. Так, мотив немину-
чості смерті і її взаємопов'язаності з життям втілюється у так званій
молитві Кантуциліса (період Середнього царства, XV століття), де
зокрема читаємо:

К смерти привязана жизнь. К жизни привязана смерть.

Вечно никто не живёт. Годы у нас сочтены.

Если же вдруг человек вечно живущим бы стал,

Злые болезни тогда были б ему нипочём!

.....
Из-за болезни моей дом мой стал домом тоски:

Из-за печали моей им тяготится душа —

Кровлю худую пробьют слёзы, как капли дождя.

Словно я годы уже, десятилетия болел,

Выросла в сердце печаль, стал тяжелее недуг.

.....
Ночью в постели томлюсь. Сладкого сна не видать!

К ложу ночному тогда вести дурные идут... [цит. за: 210, 127]¹⁴²

можна вважати проміжною ланкою між літературами давньої Месопотамії і давньо-
грецькою (а тим самим і європейською) літературою [див.: 41, 230].

¹⁴² Перший рядок — „К смерти привязана жизнь. К жизни привязана смерть” —
дещо може нагадувати давньоіндійський гімн із „Рігведи” під назвою „Гімн усім бо-
гам”, зокрема втілений у ньому мотив відкидання матір'ю богів-адітів Адіті свого
восьмого сина Мартанду:

8 Восемь у Адити сыновей,
Что родились из её тела.
С семью — к богам пошла она,
Мартанду прочь отшвырнула.

9 С семью сыновьями Адити
В первый век явилась.
Вновь принесла она Мартанду,
Чтоб размножился он и вновь умер
[41, 388; пер. Т. Єлізаренкової]

Як відомо, спочатку Адіті залишила свого потворного сина Мартанду, та потім
принесла його до себе, і після того, як її старші сини повідтинали у свого наймоло-
дшого брата усе зайве, Мартанді став сонцем. Звідси сонце називають сином Адіті,
а мотив покидання Мартанда і його повернення корелюється з мотивом сонця, що
сходить і заходить, а також з ідеєю вмирання і нового народження, яка визначає зо-
крема і кордони часових поділів [див.: 571, 349]. Проте на відміну від випадку з да-
вньоіндійською „Рігведою”, зв'язок життя і смерті у середньохеттській молитві Ка-
нтуциліса одновекторний, що видно з наступного — другого — початкового рядка

У цих рядках „поетично виражені думки про обмеженість людського життя та його приреченість, що нагадують не тільки по суті, але й по стриманості викладу взірці ветхозавітної мудрості. За жанром і за деякими поетичними зразками молитва Кантуциліса продовжує шумерські поетичні ремствування, та автор-хетт зміг піднятися до філософської і ліричної висоти у безпосередньому зверненні до особистого бога Кантуциліса” [210, 126].

Мотив переходу гріха від батька до сина, ідея спокутування розгорнуті у внутрішньому текстовому просторі прозової „Молитви під час чуми”, написаної за часів Нового царства (XIII ст. до н.е.) від імені царя Мурсіліса II, де читаємо:

„...люди грішать. І батько мій согрішив... А я ні в чому не согрішив. Але так усе відбувається: гріх батька переходить до сина. І на мене гріх батька мого перейшов. ...Та після того, як я визнав гріх мого батька як свій гріх, нехай пом’якне душа бога Грози, мого господаря, і богів, моїх господарів. Будьте тепер до мене прихильні і відправте чуму геть з країни хеттів!”¹⁴³ [Пер. укр. мій — І. К.]

Загалом, як відомо, обидві названі молитви характеризуються очевидною схожістю з ветхозавітною літературою та її пізніми продовжувачами [див. про це: 210, 128], а окремі ремінісценції з молитов Кантуциліса та Мурсіліса II можна віднайти навіть у проповідях отця Панлю з роману „Чума” („La peste”, 1947) А. Камю (Camus) [див., наприклад: 7, 192–196].

Нарешті, розмова про „витоки” світової філософської лірики не може відбутися без згадки про ведійський літературний комплекс пам’яток давньоіндійської літератури, тим паче, що міська цивіліза-

цього твору: „Вечно никто не живёт. Годы у нас сочтены”, — який означає неминучість смерті і обмеженість часу людського життя.

¹⁴³ У пер. на рос. мову В’яч. Вс. Іванова це місце виглядає так: „...люди грешат. И отец мой согрешил... А я ни в чём не согрешил. Но так всё свершается: грех отца переходит к сыну. И на меня грех отца моего перешёл. ...Но после того, как я признал грех моего отца как свой грех, да смягчится душа бога Грозы, моего господина, и богов, моих господ. Будьте теперь ко мне благосклонны и отошлите чуму прочь из страны хеттов!” [цит. за: 41, 247]. У відтвореній у молитві Мурсіліса концепції, „близькій до пізніших учень Сходу, відчутно виражена думка про особисту відповідальність вільної людини перед нащадками й історією...” [210, 128].

ція III–II тис. до н.е. долини Інду (або Хараппи)¹⁴⁴, як зазначають фахівці, нічим не поступалася сучасним їй передовим культурам Єгипту та Месопотамії. Культурним фоном, на якому з'явилися перші твори давньоіндійської літератури — веді¹⁴⁵ (створювалися з кінця II до середини I тис. до н.е.) — був, як зазначає П. О. Грінцер, синтез привнесених ззовні індоарійськими племенами вірувань їх індоіранського минулого, автохтонної спадщини доарійської Індії та заново створених традицій [див.: 41, 371].

Веді, як відомо, виконували функцію цілісного релігійно-культового комплексу (ведійський канон¹⁴⁶), та й саме слово „веді” означає „знання” як вище духовне знання, через що пам'ятки вед розглядаються прихильниками індуїзму як вічне і неминуще у своїй значущості божественне одкровення (культова функція вед).

Безпосереднє відношення до питання про витоки філософської лірики має, безумовно, найдавніша і така, що вирізняється своїми

¹⁴⁴ Йдеться про велику територію басейну ріки Інд і прилеглих до нього районів. Один із центрів цієї цивілізації — Хараппа.

¹⁴⁵ Як власне веді розглядаються за традицією чотири самхіти (збірки) гімнів, замовлянь і жертвних заклинань. Разом з брахманами (теологічними трактатами у прозі), араньяками та упанішадами (філософськими повчаннями і діалогами) вони належать до першої категорії ведійських пам'яток, яка називається „шруті”. Термін *шруті* (буквально: почуте) за своїм сенсом відповідає християнському поняттю „святе письмо”, але одночасно підкреслює, що у своїй ритуальній якості ведійські тексти спочатку були „почуті” від бога їх творцями, святими мудрими-ріши, потім саме „в и с л у х о в а л и с я”, а не записувалися чи читалися, учнями від жерців-учителів [див.: 41, 371].

До речі, для вивчення філософської лірики у „Рігведі” як допоміжний засіб можуть мати відношення також араньяки й упанішади, які пояснюють езотеричний (прихований, призначений виключно для обраних, добре обізнаних у ведійському ритуалі) аспект ритуалу, пропонуючи метафізичне тлумачення ведійської догматики. Разом з брахманами, які торкаються лише екзотеричних (відомих, призначених і для загалу) аспектів ритуалу, пояснюють походження, сенс і функції окремих ритуальних церемоній, араньяки й упанішади прийнято розглядати як екзегетичну („роз'яснювальну”) літературу вед, кожен з розрядів якої пов'язаний з певним рівнем змісту самхіт — ритуальним, дидактичним або філософським.

¹⁴⁶ Завдяки цьому пам'ятки вед сприймаються як єдина і взаємопов'язана система текстів, коли будь-який твір-компонент займає у загальній структурі ведійської літератури своє особливе місце і отримує функціональне навантаження, яке впливає з особливостей цієї структури. Це стосується і релігійних канонів в інших літературах Давнього Сходу, зокрема Біблії та Авести. Проте ця обставина „зовсім не суперечить тому, що взяті окремо, ведійські пам'ятки цілком самостійні та своєрідні” [159, 213].

художніми достоїнствами і глибиною змісту, ведійська самхіта (збірка) „Рігведа” („Веда гімнів”, складалася на 1200–1000-й рр. до н.е.)¹⁴⁷, зокрема її пізній шар, який утворюють так звані філософські гімни, де тлумачаться питання походження буття, сутності богів і неподільності їх природи, першопричини і цілі творення. У цих текстах, які здебільшого зосереджені у Х мандалі (Х, 72; Х, 90; Х, 121; Х, 129 й ін.) і не мають безпосередньо вираженого культового характеру, більш прямолінійно порівняно з іншими різновидами творів „Рігведи” виражають світоглядні ідеї, притаманні пам’ятці у цілому: „уславлюють Праджапаті, бога-творця, як єдиного творця і охоронця світу, вказують на примарність зовнішнього досвіду і діянь людини; при цьому гімни деколи насичені тим філософським скептицизмом, який споріднює їх зі світоглядними уявленнями більш пізніх епох” [159, 216].

Таким є, наприклад, відомий космогонічний гімн „Рігведи” — „Гімн про створення світу”(Х, 129), в центрі якого — проблема початку всесвіту — і головне питання — чи має всесвіт творця:

- 1 Не було не-сущого, і не було сущого.
Не було ні простору повітря, ні неба над ним.
Що йшло своїм звичаєм? Де? Під чийм захистом?
Що за вода тоді була — глибока безодня?
- 2 Не було тоді ні смерті, ні безсмертя.
Не було ознаки дня чи ночі.
Щось одне дихало, повітря не коливаючи, за своїм законом,
І не було нічого іншого, крім нього.
<...>
- 7 Звідки це творіння з’явилося?
Чи то само себе створило, чи то — ні,
Той, що наглядає над світом у вищому небі, —

¹⁴⁷ Слово „ріг” означає „гімн”. До нашого часу дійшла тільки одна редакція „Рігведи”, яка налічує 1028 гімнів, систематизованих у 10-ти родових книгах — мандалах, кожна з яких приписувалася якому-небудь одному жрецькому роду. Всі гімни „Рігведи” написані віршами. Віршові розміри „Рігведи”, які утворювалися шляхом чергування у віршовому рядку його різноскладових частин (пад), вважаються найдавнішим ступенем давньоіндійської метрики [див. про це докл.: 159, 213–214].

Тільки він знає це або не знає¹⁴⁸. [Переказ укр. мій — І. К.]

При цьому у творі чітко проглядається власне лірична семантична побудова — структурний поділ на емпіричну (1–6 строфи) і узагальнюючу (7 строфа) частини, при якому в першій строфі маємо зачин, 2–6 строфи дають мотивний розвиток (диференціацію) заявленої у зачині теми, а сьома — підсумкова — строфа містить у собі результат усього попереднього розвитку поетичної думки і остаточну (первісна дана в зачині) ідентифікацію проблемного змісту головної теми твору¹⁴⁹.

Загалом основне призначення ведійських текстів — про ві щ а - ти істину. З цим, а також з певними особливостями ведійської релігії, пов'язані й художні особливості ведійських гімнів: величний, безумовний проповідницький тон, репрезентація людського досвіду і світовідчуття в абстрактних категоріях і символах тощо.

Отже, так звані „початки” світової філософської лірики сягають часів III–II тис. до н.е. і пов'язані, щонайменше, з художньо-текстовою спадщиною синкретичного гатунку шумерської, давньо-

¹⁴⁸ Під назвою „Космогонія” цей гімн перекладений на укр. мову П. Г. Ріттером [див.: 3, 112–113]. Рос. пер. Т. Я. Єлізаренкової має такий вигляд:

- 1 Не было не-сущего, и не было сущего.
Не было ни пространства воздуха, ни неба над ним.
Что двигалось чередой своей? Где? Под чьей защитой?
Что за вода тогда была — глубокая бездна?
- 2 Не было тогда ни смерти, ни бессмертия.
Не было признака дня или ночи.
Нечто одно дышало, воздуха не колебля, по своему закону,
И не было ничего другого, кроме него.
<...>
- 7 Откуда это творение появилось?
То ли само себя создало, то ли—нет,
Надзирающий над миром в высшем небе, —
Только он знает это или не знает [41, 389].

До речі, оце „Щось”, про яке йдеться у 2-х перших з процитованих строфах, дуже нагадує те парменідівське „Одне” з його віршованої поеми „Про природу”, про яке йшлося вище.

¹⁴⁹ Явна лірична семантична структура, з поділом на емпіричну й узагальнюючу частини, проглядається і в „Гімні усім богам” (X, 72), про який вже йшлося вище. У цьому творі необхідна для лірики концентрація (щільність) у розвитку теми (а відповідно і динаміка розгортання ліричного сюжету) досягаються на основі інерції ступінчастої композиції розвитку тематичного образу, підсиленої акромонаграмою (рос. подхват) у ролі принципу зв'язку між строфами усередині твору.

египетської, аккадської (вавілоно-ассирійської), хетської та давньо-індійської літератур. У цьому відношенні є підстави стверджувати, що своїм корінням філософська лірика сягає давньої релігійної (культової) поезії, проявившись у ліричних формах похоронної пісні, пісні-гімну (заклинань-молитвах) і псалму (покаянних і хвалебних молитвах), а також в ліричних медитаціях філософського мотивно-тематичного спрямування, які присутні в епічних поемах та поемах-діалогах. При цьому показово, що, попри увесь свій синкретизм, названі різновиди давніх творів репрезентують повноцінну семантичну структуру ліричного твору, принаймні, цілком органічно піддаються повноцінній інтерпретації в її основних параметрах¹⁵⁰.

Філософська лірика в літературах світу доби європейської Античності та періоду європейського Раннього Середньовіччя

Як відомо, X–IX століття до н.е. — це час, яким прийнято позначати початкову хронологічну межу античної літератури загалом і архаїчного періоду в історії грецької літератури зокрема, в межах якого — десь бл. 700 – 650 рр. до н.е. — визначають початки грецької лірики [див.: 531, 332; 133, 574]. І це зародження, попри усю „мовну замкнутість грецької культури”¹⁵¹, як видно з попереднього розгляду¹⁵², відбувалося зовсім не у вакуумному зовнішньому оточенні.

¹⁵⁰ Зміст цього пункту відбито в моїх статтях: [223; 246].

¹⁵¹ «Перед лицем Сходу, — пояснює свою думку С. С. Аверинцев, — грек міг цікавитися, домагатися, ...переживати захоплення, але практичне вивчення однієї зі східних мов уявлялося йому у переважній більшості випадків справою неймовірною. Той же самий <перипатетик, учень Арістотеля> Клеарх... у зворушливих виразах жаліється, що назву міста їудеїв до крайності важко вимовити — „Іерусалім”. Напевно, треба бути істинним елліном, аби спочатку перетворити іншомовне „Йерушалаїм” в „Іерусалім”, яке виразно включає в себе грецький корінь *ιερός*, щоб в результаті все ж вважати одержане ім’я плачевно нелегковимовним!». Так само Діонісій Галікарнаський у I ст. до н.е., який «жив у Римі, і захоплювався римською державою, відмовлявся називати у своїй „Римській історії” імена італійських богів, щоб не паплюжити еллінську мову чужоземною фонетикою». Нарешті, слід згадати і те, що „греки ухитрилися не помітити велику римську літературу від Цицерона і Лукреція до Овідія і Тацита. Плутарх, який зі всіх грецьких письменників найбільш серйозно прагнув проникнути в римську сутність, читав в оригіналі римських авторів для своїх розвідок, але рішуче відмовився судити про їх літературні достоїнства”. Звідси С. С. Аверинцева робить висновок: „До тих пір, поки антична Греція за-

У період з X по VIII століття до н.е. в історії словесності Азії продовжують розгортатися тенденції, закладені у попередні часи. Так, на IX–VII ст. до н.е. в давньоіндійській літературі припадає оформлення „Атхарваведи” („Веди заклинань”)¹⁵³, куди входить такий показовий взірець філософської лірики, як космогонічний і філософський „Гімн часові” (XIX, 53). Цей гімн через посередництво мотивів, що сигналізують про, користуючись сучасними термінами, „буттєвість часу” (всеохоплююча повнота первісного максимуму, коловий рух, одвічність, просторовість, явленість), породжує багатовекторні асоціації як з творами спільної історико-культурної приналежності (наприклад, з ведійським „Гімном про створення світу”) або творами невеликої часової віддаленості (на зразок поеми Парменіда „Про природу”, VI ст. до н.е.), так і з культурними явищами найвіддаленіших майбутніх епох (скажімо, з внутрішнім пафосом філософської розробки М. Гайдеггером фундаментальної проблеми часу-буття).

Сказане стосується, зокрема, наступних рядків з „Гімну часові”:

- 1 Час веде віз, це кінь з сімома повіддями,
<...>
На нього сідають верхом натхненні поети.
Його колеса — всі існування.
- 2 <...>
Час! Він простягається в усі існування.
Він крокує, як перший бог.
- 3 <...>
Ми бачимо Час, хоч він перебуває разом у багатьох місцях.
Він — перед усіма цими існуваннями.
<...>

лишалася сама собою, вона була фатально несприйнятливою до краси чужого слова. З греком потрібно говорити по-грецьки — інакше він просто не почує” [52, 43–44, 71, покликання 75]. З цим пов’язана „докорінна недіалогічність грецької літератури” [див.: 52, 22].

¹⁵² Відомо, що про мудрість Єгипту та Вавилонії греки знали давно, хоча з таємничістю для них Торою іудеїв вони змогли зіткнутися тільки в результаті докорінної зміни ситуації, до якої призвели завоювання Олександра Македонського.

¹⁵³ Різноманітні заклинання і замовляння втілені в „Атхарваведі” у формі гімнів.

- 4 Це він стягнув до купи існування.
Це він обійшов навколо існувань.
Будучи батьком, він став їх сином.
<...>
- 5 <...>
Часом послане й існує
Все, що було і що повинно бути.

<...>
- 7 У Часі — свідомість, у Часі — дихання,
У Часі передвіщене ім'я.
Часові, який настав,
Радіє усе суще.
- 8 У Часі — жар, у Часі найкращий
Брахма¹⁵⁴ напророчений, у Часі!
Тому що Час — повелитель усього,
Адже він був батьком Праджапаті.
- 9 Ним послане, ним народжене
Це; все у ньому покоїться.
Тому що Час, ставши Брахмою,
Несе Найвищого¹⁵⁵. [Переказ укр. мій — І. К.]

¹⁵⁴ *Брахма* — в міфології індуїзму вище божество, творець світу, що відкриває тріаду богів індуїзму. У цій тріаді Брахма як творець всесвіту протистойть Вішну, котрий його охороняє, та Шиві, який його руйнує. В архаїчних шарах епосу Брахма суміщає всі три функції. У ведах Брахма як бог-творець всесвіту відсутній, але ці функції відзначені у *Праджапаті* — божества-творця усього сушого. Саме з функцією вищого і господаря творіння з'являється Праджапаті в „Рігведі” і особливо за-свідчений в „Атхарваведі” [див.: 571, 99].

¹⁵⁵ Рос. літ. пер. Т. Єлізаренкової має такий вигляд:

1 Время везёт воз, это конь с семью поводами,
<...>
На него садятся верхом вдохновенные поэты.
Его колёса — все существования.

2 <...>
Время! Оно простирается во все существования.
Оно шествует, как первый бог.

3 <...>

Цей лірико-філософський твір несе на собі відбиток високого ступеня абстрагованості й ускладнення ведійської релігії і разом з іншими гімнами аналогічного тематичного спрямування він, як відомо, був включений до складу „Атхарваведи” для того, щоб увести заклинання й замовляння у ведійський ритуал.

Саме на період з X по VIII століття до н.е. в історії вже давньоєврейської літератури припадає початок складання „Псалтиря” (євр. „Tēhillīm” — „Тегілім”, — „хваління” або пісні хвали), який традиційно вважається справжньою скарбницею релігійної лірики Ізраїлю¹⁵⁶. Філософські моменти переважають тут у дидактич-

Мы видим Время, хотя оно пребывает разом во множестве мест.
Оно — перед всеми этими существованиями.
<...>

4 Это оно стянуло вместе существования.
Это оно обошло вокруг существований.
Являясь отцом, оно стало их сыном.
<...>

5 <...>
Временем послано и существует
Всё, что было и что должно быть.

<...>

7 Во Времени — сознание, во Времени — дыхание,
Во Времени предречено имя.
Времени, которое пришло,
Радуетя всё сущее.

8 Во Времени — жар, во Времени наилучший
Брахма предречён, во Времени!
Потому что Время — повелитель всего,
Ведь оно было отцом Праджapati.

9 Им послано, им рождено
Это; всё в нём покоится.
Потому что Время, став Брахмою,
Несёт Самого Высшего. [цит. за: 41, 394–395]

¹⁵⁶ Відомо, що в Ізраїлі, як і у сусідніх з ним Єгипті, Месопотамії та Ханаані, завжди процвітала лірична поезія, до яскравих взірців якої вчені зокрема відносять: пісню Мойсея (Вих 15), пісню про криницю (Чис 21 17, 18), переможний гімн Девори (Суд 5), плач Давида над Саулом та Йонатаном (2 Цар 1 19–27, у євреїв 2 Сам 1 17–27), хвалебні пісні Юді та Симону Макавеям (1 Мак 3 3–9 і 14 4–15).

них псалмах¹⁵⁷ (наприклад, Пс 1, 112(111)¹⁵⁸, 127(126)), тобто у гімнах синкретично-синтетичного жанрового гатунку, в тому числі гімнах-молитвах.

Так, показово, що філософським за своїм спрямуванням є вже перший псалом, присвячений проблемі життєвого вибору людини (дорога праведників або шлях безбожників), яка втілена засобом того типу ліричної композиції тематичного образу, що базується на принципі паралелізму (у даному разі — антитетичного гатунку)¹⁵⁹. Цей принцип мотивує внутрішню композиційну розбивку тексту на дві частини, які при цьому об'єднуються в одне мотивно-тематичне ціле засобом подвійної ідентифікації теми Божої підтримки шляху праведника, яка відбувається у 1-му і у заключному 6-му віршах і породжує ефект „кільцевої композиції”, сигналізуючи про завершеність і повноту усього висловлювання-псалма:

- 1 Блаженний чоловік,
 Що не ходить на раду безбожних,
 І не ступає слідом¹⁶⁰ за грішниками,

¹⁵⁷ Як відомо, єврейська назва окремого псалма — „mizmōr” („мізмор”; з'являється вперше у Філона Олександрійського, I ст. до н.е. — I ст. н.е., як передача єврейського слова „lābāl” — „арфа”) — вказує на музичний акомпанемент. Загалом, як зазначає С. С. Аверинцев, слова „псалми” і ”Псалтир” не мають з давньоєврейською мовою нічого спільного, а є слідами еллінізму, який внесли у Біблію олександрійські перекладачі: «Грецьке слово psalmos („псалом”) буквально означає „бряжання по струнах”; інше грецьке слово psaltērion („псалтир”)... — „арфа”. Але в іудеїв збірка справдавна називалася „Книга Хвалінь” <„Сифер Тегілілм”>, або просто „Хваління”» [54, 287].

¹⁵⁸ Нумерація псалмів дається за єврейською Біблією, де з Пс 10 і до Пс 148 нумерація випереджає на одну одиницю нумерацію в Септуагінті та Вульгаті (подається в дужках), в яких Пс 9 і 10 і Пс 114 і 115 об'єднані, а Пс 116 і 147 поділені на два [див. про це: 24, 1914].

¹⁵⁹ Загалом псалмам, обов'язковою ознакою яких є метрична організація, зі стилістичної точки зору властиві зворушливо-інтимні інтонації та особистісний характер. З точки зору архітектонічних принципів у псалмах спостерігається переважання принципу паралелізму (включаючи синтаксичний паралелізм), який об'єднує або синонімічні варіації однієї і тієї ж думки, або загальну думку та її конкретизацію, або дві протилежні думки, або два висловлювання, які знаходяться у відношеннях висхідної градації. У будь-якому разі в художній структурі псалмів реалізується генеральний принцип ліричного „зображення”: „Ще раз, ще раз про одне і те ж саме — найголовніше”.

¹⁶⁰ У каноніч. пер. укр. і рос. мовами в цьому місці вживається слово „шлях” (рос. „путь”), яке біблійною мовою часто означає спосіб життя, поведінку [див.: 24, 1917].

<...>

- 6 Знає-бо Господь про дорогу праведних,
А дорога безбожних щезне. [9, 237; літ. пер. І. Пулюя]¹⁶¹.

До псалмів, які відрізняються філософсько-медитативним характером, належить і 8 псалом, що містить обґрунтовані з богословської точки зору роздуми про велич і гідність людини і одночасно — свій варіант формулювання так званих „перших питань”:

- 1 Господи Боже наш!
Як славне ім'я твоє по всій землі!
<...>
Коли спогляну на небеса твої, діло рук твоїх,
На місяць і зорі, що сотворив єси,
То що таке чоловік, щоб ти дбав про нього?
- 5 Бо хоч ти зробив його трохи меншим проти ангелів,
Та увінчав зате славою і честю.
Поставив його господарем над ділами рук твоїх,
Усе положив єси під ноги його:
Овець і волів усіх, і також польового звіра,
Птаство піднебесне і риби морські,
Усе, що верстає морськими шляхами.
Господи Боже наш!
Як величне ім'я твоє по всій землі! [9, 237; пер. І. Пулюя]¹⁶²

¹⁶¹ Див. це місце в каноніч. пер.: на укр. мову —

- 1 Блажен чоловік, що за порадою
безбожників не ходить
і на путь грішників не ступає,
<...>

- 6 Бо про путь праведників Господь
дбає,
а путь безбожників пропадає;

на рос. мову:

- 1 Блажен муж,
который не ходит на совет нечестивых,
и не стоит на пути грешных,
<...>
- 6 Ибо знает Господь путь праведных,
а путь нечестивых погибнет.

¹⁶² Див. цей уривок також: в укр. каноніч. пер. —

- 2 Господи, Боже наш, яке предивне
твое ім'я по всій землі!
<...>
- 4 Коли на небеса спогляну, твір

Крім того, в „Псалтирі” знаходяться окремі мотиви, які порізнному і на різні лади будуть у майбутньому обіграватися в світовій філософській ліриці. Це, зокрема, стосується 6-го (першого покайного) псалма-молитви, де грішник, що кається, говорить:

5 Вернися, Господи, врятуй мою
душу,

твоїх пальців,
на місяць та на зорі, що створив
еси,
5 то що чоловік, що згадуєш
про нього,
або людська істота, що про неї
дбаєш.
6 Мало чим зменшив еси його від
ангелів,
славою й честю увінчав його.
7 Поставив його володарем над творами
рук твоїх,
усе підбив йому під ноги:
8 вівцю й усю скотину,
та ще й дикого звіра,
9 птицю небесну й рибу в морі,
і все, що морськими стежками ходить.
10 Господи, Боже наш, яке предивне
ім'я твоє по всій землі;

у каноніч. пер. на рос. мову:

8 Господи, Боже наш!
как величественно имя Твоё по всей земле!
<...>
4 Когда взираю я на небеса Твои, дело Твоих перстов,
на луну и звёзды, которые Ты поставил:
5 то что есть человек, что Ты помнишь его,
и сын человеческий, что Ты посещаешь его?
6 Не много Ты умалил его пред Ангелами;
славою и честью увенчал его;
7 поставил его владыкою над делами рук Твоих;
всё положил под ноги его:
8 овец и волов всех,
и также полевых зверей,
9 птиц небесных и рыб морских,
всё, проходящее морскими стезями.
10 Господи, Боже наш!
Как величественно имя Твоё по всей земле!

спаси мене задля твоєї ласки!

- 6 Бо ж хто по смерті тебе згадає,
в Шеолі¹⁶³ хто тебе возхвалить?¹⁶⁴

Цей же мотив знаходимо у так званих піснях-молитвах про вирятування, якою є 30 (29) псалом:

- 10 „Яка користь з моєї крові,
з того, що в могилу зйду?
Чи буде прославляти тебе порошок,
чи буде сповіщати твою вірність?”¹⁶⁵

а також 88(87) псалом:

- 11 Хіба для мертвих робиш чуда?
Хіба то тіні встануть, щоб тебе хвалити?
12 Хіба звіщатимуть у могилі твою
милість,
у пропасті глибокій — твою вірність?
13 Хіба чуда твої у темряві будуть
відомі?¹⁶⁶

¹⁶³ *Шеол* — в іудаїстичній міфології царство мертвих, потойбічний, „нижній”, або „нижчий”, світ, який протиставляється небу.

¹⁶⁴ Див. каноніч. пер. рос.:

- 5 Обратись, Господи, избавь душу мою,
спаси меня ради милости Твоей.
6 Ибо в смерти нет памятования о Тебе;
во гробе кто будет славить Тебя?

У „Кратком толкователе к Ветхому Завету” 6-й вірш 6-го псалма прокоментований так: „У той час не було ще дано ясного одкровення про долю померлих; євреї вважали, що померлі не можуть славити Бога” [24, 1918].

¹⁶⁵ Див. у рос. каноніч. пер.:

- 10 „Что пользы в крови моей,
когда я сойду в могилу?
будет ли прах славить Тебя?
будет ли возвещать истину Твою?

¹⁶⁶ Пор. каноніч. пер. рос.:

- 11 Разве над мёртвыми Ты сотворишь чудо?
Разве мёртвые встанут и будут славить Тебя?
12 Или во гробе будет возвещаема милость Твоя,
и истина Твоя — в месте тления?
13 Разве во мраке познают чудеса Твои,
и в земле забвения — правду Твою?

Показовими з точки зору їх входження до загального мотивно-тематичного комплексу релігійно-філософської лірики у біблійній книзі псалмів є мотиви страху Божого (Пс **34(33)** 10, **112(111)** 1), примарності смертної людини і марності її устремлінь (Пс **39(38)** 6–7), а також втілений у 49(48) псалмі-проповіді мотив неминучості і всепідвладності смерті і неможливості нічого взяти с собою у вічність:

- 9 Занадто дорогий бо його душі викуп,
і вистачити він ніколи не може
10 так, щоб він жив повіки
й не бачив могили ніколи.
11 Бо ж бачить він, що мудрі умирають,
однаково і дурень, і безумний гинуть
і свої багатства іншим залишають.
12 Могили — домівки їх повік,
їхні житла від роду й до роду,
хоч вони і називають країни своїми
іменами.
<...>
17 Не лякайся, як хто розбагатіє,
коли побільшиться пишність його
дому.
18 Бо, як помре, нічого не візьме з
собою...¹⁶⁷

„Земля забвения”, тобто мертві, не згадують про живих; пор.: Іов **14** 21 [див.: 24, 1923].

¹⁶⁷ Див. каноніч. пер. рос.:

- 9 Дорога цена искупления души их,
и не будет того вовек,
10 чтобы остался кто жить навсегда
и не увидел могилы.
11 Каждый видит, что и мудрые умирают,
равно как и невежды и бессмысленные погибают,
и оставляют имущество своё другим.
12 В мыслях у них, что дома их вечны,
и что жилища их в род и род,
и земли свои они называют своими именами.
13 Но человек в чести не пребудет;
он уподобится животным, которые погибают.
<...>
17 Не бойся, когда богатеет человек,

Цей мотив так чи інакше пов'язує процитований псалом не тільки з іншими складовими біблійного канону (наприклад, з „Книгою Іова” чи „Проповідником”), не тільки з розглянутими вище давньоєгипетською „Пісню арфіста”, аккадським епосом про Гільгамеша, середньохеттською лірико-філософською молитвою Кантуциліса; він виявиться одним зі стійких наскрізних елементів світової (в тому числі і філософської) лірики у подальші епохи її розвитку. Показові сигнальні прояви цього можна віднайти, зокрема, в східній середньовічній поезії, у творчості чільного представника французького Передвідродження Франсуа Війона, російського барочного поета XVII століття Євфимія Чудовського, пізнього російського класициста Г. Державіна і багатьох представників інших національних літератур різних періодів їх еволюції.

Хронологічно найближче до „моменту появи” філософської лірики в еллінській поезії знаходиться в історії світової філософської лірики процес складання найдавнішої частини священної книги зороастризму, релігії давніх іранців, Авесті, що називається „Гати” („Пісні”, приписуються Заратуштрі чи — у грецькій передачі — Зороастру). Це процес завершився у VII–VI ст. до н.е. Жанрові особливості гат¹⁶⁸ визначаються двома функціями Заратуштри — як пророка і як жерця. Між гатами, вважають спеціалісти, немає чітких жанрових відмінностей, проте все ж їх можна розподілити по двох групах: хвалебні гати пророка, в яких переважає звеличування, та повчальні гати жерця, де провідна роль віддана проповіді. І саме в повчальних (дидактичних) гатах знаходимо поетичні твори з явним філософським ухилом, створені у формі синкретичної (з елементами одночасно молитви і гімну) проповіді жерця. Саме такою є гата під назвою „Проповідь у формі питань” („Ясна”, 44¹⁶⁹), де, зокрема, присутній свій варіант формулювання „перших питань”:

когда слава дома его умножается.
18 Ибо, умирая, не возьмёт ничего;
не пойдёт за ним слава его.

¹⁶⁸ Особливості поезики гат, строфіки і метричної організації в них канонізовані традицією. Можна припустити, що наголоси, а можливо, музично сильні і слабкі долі надавали гатам тонічного звучання [див. про це докл.: 93, 260–261].

¹⁶⁹ „Ясна” (від авест. *йаз* — „шанувати”, „поклонятися”; *башт* — „моління”, „ритуал”; тадж. *чаин* — „свято”) — найбільша за обсягом частина Авесті [див.: 15, 23].

- 1 Це питаю тебе, скажи мені правду, о Ахуро¹⁷⁰!
Чи може в подяку за моє звеличання
Такий, як ти, відкритися як друг такому, як я? <...>
- 2 Це питаю тебе, скажи мені правду, о Ахуро!
Як будуть закладені основи найкращого?<...>
- 3 Це питаю тебе, скажи мені правду, о Ахуро!
Хто був споконвічним батьком Арти [Духа вогню]
при зародженні його?
Хто проклав шлях сонцю і зіркам?..
Хто примушує місяць збільшуватися і зменшуватися?..
Це і багато іншого, о Мázда, хочу я дізнатися!
<...>
- 5 Це питаю тебе, скажи мені правду, о Ахуро!
Який майстер сотворив світ і тьму?
Який майстер сотворив сон і неспання,
Щоб розумній людині нагадувати про клопоти її?
- 6 Це питаю тебе, скажи мені правду, о Ахуро!
Чи правильно наставляю я?
Для кого створена худоба?
- 7 Хто навчив сина шанувати батька свого?
- 8 Як оволодіти повчаннями і словами правди?
Чи буде нагороджений прихильних правильної віри?
<...>

¹⁷⁰ *Ахуро* (*Мázда* — „мудрий”, *Ахурамázда* — букв. „господь мудрий”) — в іранській міфології верховне божество зороастрійського та ахеменідського пантеонів (Амеша Спéнта — „безсмертні святі” — 6 або 7 божеств, найближче оточення Ахурамазди). Спочатку ім’я Ахурамазди, мабуть, виступало як заміник забороненого імені божества. Обидва елементи імені — Ахура і Мázда — вживалися окремо. „Авеста” (на відміну від більшості споріднених з іранською міфологією індоєвропейських традицій — хеттської, грецької, латинської, балто-слов’янської, ведійської, де верховним божеством виступав воїн-громовержець — Зевс, Індра, Перун й ін.), зображувала Ахуру жерцем. Він творить світ зусиллям або засобом думки і вимагає собі духовного поклоніння, молитви перед священним вогнем [докл. про це — див.: 571, 77, 36].

- 16 Кому з двох воїнств — добра і зла — даруєш ти перемогу?¹⁷¹
[Переказ укр. мій — І. К.]

Загалом актуалізований в гатах ідеологічно-ціннісний зміст позбавлений сухого догматизму чи обтяжливої містичності. «У всіх повчаннях гат, — зазначає І. С. Брагінський, — йдеться про життя, побут, про норми поведінки. Для системи образів гат характерна універсальна поляризація, яка відбиває реальне зіткнення протилежних сил у природі та суспільстві. Увесь світ розглядається як роздвоєний, розділений на дві сфери: одну — земну, реальну, тілесну — „світ речей”; іншу — потойбічну, уявну, духовну, „світ душі”. Уявлення про таке роздвоєння світу пронизує багато гат: „Про допомогу прошу в обох світах — тілесному і духовному”, — часто повторює один і той самий заклик Заратуштра» [93, 252–253].

¹⁷¹ Див. пер. рос. І. С. Брагінського:

- 1 Сие спрашиваю тебя, скажи мне правду, о Ахура!
Может ли в благодарность за моё восхваление
Такой, как ты, открыться как друг такому, как я? <...>
- 2 Сие спрашиваю тебя, скажи мне правду, о Ахура!
Как будут заложены основы наилучшей жизни? <...>
- 3 Сие спрашиваю тебя, скажи мне правду, о Ахура!
Кто был изначальным отцом Арты [Духа огня]
при рождении его?
Кто проложил путь солнцу и звёздам?
Кто заставляет луну прибывать и убывать?
Это и многое другое, о Мазда, хочу я узнать!
<...>
- 5 Сие спрашиваю тебя, скажи мне правду, о Ахура!
Какой мастер сотворил свет и тьму?
Какой мастер сотворил сон и бодрствование,
Дабы разумному человеку напоминать о заботах его?
- 6 Сие спрашиваю тебя, скажи мне правду, о Ахура!
Верно ли наставляю я?
Для кого создан скот?
- 7 Кто научил сына почитать отца своего?
- 8 Как овладеть поучениями и словами правды?
Будет ли награждён приверженец правой веры?
<...>
- 16 Кому из двух воинств — добра и зла — даруешь ты победу?
[15, 135–136].

Заратуштра як пророк і служитель Ахури і як прибічник духа вогню Арти втілює в собі на землі, згідно з гатами, моральну тріаду: думка – слово – справа. Центральна місце тут належить промовленому слову, яке втілює думку (дух) і завдяки своїй магічній силі отожднюється з ділом¹⁷². І саме з високою оцінкою впливової ролі промовленого слова і з усвідомленням пророчої місії того, хто говорить, пов'язані, як відомо, художні особливості гат.

Отже, ранні прояви філософської лірики чи елементів її мотивно-тематичного комплексу в грецькій літературі архаїчного періоду знаходимо власне в межах того властивого давнім літературам Азії і Африки стану словесності, який С. С. Аверинцев назвав дорефлективним традиціоналізмом [див.: 56, 106–107]. На цій стадії світової літературної еволюції передумови для подальшого розквіту релігійно-міфологічного мислення зберігалися в жанрах гімнів на честь богів-покровителів, у весільних та похоронних піснях.

За таких умов філософські мотиви (дивовижність чудес у природі, незбагненність причин людських страждань і незахищеність людини перед ними й ін.) з'являються у творчості іонійця Архілоха (сер. – друга пол. VII ст. до н.е.)¹⁷³ з острова Пароса, якого греки шанували як найвидатнішого ліричного поета¹⁷⁴. У своїх елегіях, ямбах (Архілох вважається основоположником цього жанру), гімнах,

¹⁷² «У небесних трійцях, — пише І. С. Брагинський, — саме верховне божество виступає володарем впливового слова: Ахура Мазда — благотворного слова, Дружд — злого слова. В такому розумінні слова немає нічого містичного, це не „логос” у його елліністичному тлумаченні, а швидше магічно-шаманське заклинання» [93, 257].

¹⁷³ Фахівці стверджують, що лірики, яка б належала певним авторам, в Елладі раніше VIII ст. до н.е. не існувало, і поява її як „нового поетичного жанру”, який відповідав актуальній в Давній Греції на той час свідомості, сягає тільки VII ст. до н.е., а сам термін „лірика” був уведений олександрійськими вченими ще пізніше — у III ст. до н.е. Серед ліричних жанрів саме декламаційні жанри (виконувалися у супроводі флейти) — елегія (виникла з похоронної заплачки) та ямб (виник з народних викривальних куплетів) — «найбільш активно відбивають усвідомлення людиною змін, що відбуваються у світі, та пошуки нею свого місця в нових історичних умовах, коли привабливість „гомерівської” особистості безнадійно втрачена, а норми поведінки громадянина держави ще не сформувалися. Показово при цьому, що, користуючись традиційною мовою епосу, елегія висунула перед аудиторією зовсім нові етичні постулати» [531, 333].

¹⁷⁴ На батьківщині поета в його честь спорудили святилище, від якого до нашого часу збереглися залишки напису, де міститься біографія Архілоха, й уривки з його поезій.

тетраметрах, еподах, епіграмах поет здійснив глибоку переоцінку етичних ідеалів, що надавало певним його віршам морально-філософського характеру.

Так, у ямбах Архілоха знаходимо мотиви:

— всепідвладності людини долі і примхливій волі богів: „Всё человеку, Перикл, судьба посылает и случай” [18, 115]; показовим у цьому випадку є також ямб, наступним чином перекладений українською мовою А. Содоморою:

Всі шляхи богам відкриті —
Часто з чорної землі
Піднімають горем вбитих,
А не раз по волі їх
Самовпевнені і горді,
Мов підкошені, падають.
І тоді за лихом лихо
Гне їм спину, і вони
Йдуть по світу жебраками
Без думок і без мети [5, 136]¹⁷⁵;

— мудрої стійкості перед хаосом життєвих подій, який знаходимо у 128 фрагменті Архілоха, де, зокрема, читаємо (пер. В. Маслюка):

Серце, серце, що тривожно б'ється в грудях від журби!
Кинь же лихом, мужньо груддю відганяй ти ворогів
І в бурхливу ворожнечу непохитно завжди стій¹⁷⁶.
Як здобудеш перемогу, не гордись відкрито тим,
Переможуть — не журися в себе дома і не плач.
Радість прийде — знай же міру, а нещастя — не сумуй
Ти надмірно: вмій пізнати, як людське життя біжить [5, 135]¹⁷⁷;

¹⁷⁵ Пор. пер. рос. Г. Церетелі:

Предоставь всё божьей воле — боги часто горемык,
После бед к земле приникших, ставят на ноги опять,
А стоящих низвергают и лицом склоняют ниц.
И тогда конца нет бедам: в нищете и без ума
Бездомовниками бродят эти люди на земле. [18, 118]

¹⁷⁶ Ці рядки за своїм внутрішнім пафосом явно споріднені з відомою поезією геніального російського філософського лірика Ф. І. Тютчева „Два голоси” (≈ 1850).

¹⁷⁷ Пор. пер. рос. В. Вересаєва:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой,

— відсутності в житті закономірності і доцільності, що присутній 1–9 віршах 122 фрагмента (пер. Т. Лучука):

Все на світі може бути, все минається довік,
Не дивуючи нікого, бо таке було, що Зевс,
Владний батько олімпійців, ніч опівдні напустив,
Погасивши денне саяво¹⁷⁸. В'ялий страх найшов на всіх.
Відтепер на правду схожим видаватись буде все,
Навіть просто неймовірне. Хто здивується тепер,
Як дельфіни замість звірів заведуться у лісах,
А для звірів пасовиськом стане море? Лиш поглянь:
Звір між хвиль уже пасеться, а дельфін пірнає в ліс [5, 139]¹⁷⁹;

— небайдужості бога до морального гатунку земного життя: „О Зевсе, батьку мій! Царюєш в небесах, / Ти свідок справ усіх людських — / І злих, і правих. Тож тобі не все одно, / По правді звір живе чи ні” [5, 139; пер. Н. Пащенко]¹⁸⁰.

Показовість з точки зору ступеня розвитку художньо-естетичної системи лірики Архілоха полягає у тому, що „варто відрізнати Архілоха-поета від ліричного героя його творів, хоча почуття і думки

Ободришь и встречу их грудью, и ударим на врагов!
Пусть везде кругом засады, — твёрдо стой, не трепещи!
Победишь — своей победы напоказ не выставляй,
Победят — не огорчайся, запершись в дому, не плачь,
В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй.
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт. [18, 118]

¹⁷⁸ Архілох був свідком сонячного затемнення, яке, за сучасними розрахунками, відбулося 6 квітня 648 р. і дуже вразило його.

¹⁷⁹ Пор. пер. рос. В. Вересаєва:

Можно ждать, чего угодно, можно веровать всему,
Ничему нельзя дивиться, раз уж Зевс, отец богов,
В полдень ночь послал на землю, заградивши свет лучей
У сияющего солнца. Жалкий страх на всех напал.
Всё должны отныне люди вероятным признавать
И возможным. Удивляться нам не нужно и тогда,
Если даже зверь с дельфином поменяются жильём
И милее суши станет моря звучная волна
Зверю, жившему доселе на верхах скалистых гор. [18, 119]

¹⁸⁰ Пор. пер. рос. В. Вересаєва:

О Зевс, отец мой! Ты на небесах царишь,
Свидетель ты всех дел людских,
И злых, и правых. Для тебя не всё равно,
По правде ль зверь живёт иль нет. [18, 120]

цього героя... відбивали світосприйняття самого Архілоха” [531, 334].

Ямбічні варіанти розповсюджених у грецькій поезії VII–VI ст. до н.е. повчань, в яких міститься низка типових для літератур Давнини філософських мотивів, знаходимо у творчості Семоніда Аморгського (VII ст.), зокрема у наступних його віршах:

* * *

Внимай, дитя, над всем — один властитель: Зевс.
Как хочет, так вершит гремящий в небесах.
Не смертным разум дан. Наш быстротечен день,
Как день цветка, и мы в неведение живём:
Чей час приблизил бог, как жизнь он пресечёт.
Но легковёрная надежда всех живит,
Напрасно преданных несбыточной мечте.
Один считает дни: „Вот, вот...”, другой — года.
„Едва минует год, — мнит каждый, — и ко мне
Богатства притекут и прочие дары”.
Но вот один в когтях у старости — конец!
А цель — всё впереди. Других сразил недуг,
Иных в бою Арей-воитель сокрушил:
Их шлёт уже Аид в предвечный мрак земли.
Тех — море унесло... Как гнал их ураган
И грозные валы багрово-мрачных вод!
Погибли. А могли спокойно жить они.
Тот затянул петлю. О, горькая судьба!
По доброй воле, сам, отвергнул солнца свет.
Все беды налицо, — но Керрам нет числа,
И смертных горести ни выразить, ни счесть.
Но если бы они послушались меня,
Мы б не любили зла и горя не несли б,
Порывом яростным влекомые в беде.

[18, 121; пер. Я. Голосовкера].

* * *

О мёртвом, если б были мы разумнее,
Не дольше б горевали мы, как день один.

[18, 121; пер. В. Вересаєва]

Подібні лірико-філософські роздуми знайшли своє оформлені вже як елегії у творчості Мімнерма та Феогніда. Якщо говорити про елегії Мімнерма (VII ст. до н.е.), то в них зустрічаються мотиви

старості і незворотності протікання людського життя, які входять до мотивно-тематичного комплексу філософської лірики. Так само численні фрагменти з творів Саффо (VII – VI ст. до н.е.), Анакреонта (VI ст. до н.е.), Івіка (VI ст. до н.е.) та Піндара (521–441 рр. до н.е.), що дійшли до нас, свідчать про те, і сольна мелічна (від гр. „мелос” — пісня) лірика не була позбавлена лірико-філософських ознак.

Зокрема, окремі прояви любовно-філософської лірики знаходимо у Саффо, яку Платон називав „десятою музою”. Про це свідчить хоча б кінцівка наступного уривка:

Стоит лишь взглянуть на тебя, — такую
Кто же станет сравнивать с Гермией!
Нет, тебя с Еленой сравнить не стыдно
Золотокудрой,

Если можно смертных равнять с богиней...

[18, 62; пер. В. Вересаєва]

У ліриці Саффо присутній також притаманний майбутній філософській ліриці мотив непостійності людини: „Сама не знаю, що робити! / Раз дика радість порива, / То знов бажання супокою / Блаженного у груді вирина” [5, 189; пер. І. Франка]¹⁸¹.

Через багато тисячоліть, на зовсім іншій стадії розвитку красно-го письменства і зовсім в іншій — російській — класичній літературі, зокрема у любовно-філософському незібраному „денисьєвському” циклі Ф. І. Тютчева, знайде свою оригінальну поетичну розробку тема наступних рядків Саффо: „Ті, кого люблю, мою душу смутком / Ранять найглибше” [5, 214; пер. А. Содомори]¹⁸².

Не оминула Саффо і філософськи зорієнтованої теми смерті, яку вона вирішує з натяком на, так би мовити, концепт шляху:

Як помреш ти і поляжеш,
Не спімне ніхто про тебе
Ні тепер, ані потому,

¹⁸¹ Ці рядки, в яких прочитується мотив людської непостійності, нагадують наступний ямб Архілоха: „Настроения у смертных, друг мой Главк, Лептинов сын, / Таковы, какие в душу в этот день вселит им Зевс. / И как сложатся условия, таковы и мысли их” [18, 119; пер. В. Вересаєва].

¹⁸² Пор. з рос. пер. В. Вересаєва: „...Те, кому я / Отдаю так много, всего мне больше / Мук причиняют” [18, 62].

І не цвістимуть для тебе
Гарні рожі піерійські.
Лиш безмовна, невідома
Ти ввійдеш в домівку Ада
І сумна посеред тіней
Тихо ти пошкандибаш.

[5, 191; пер. І. Я. Франка]¹⁸³

Тему старості, якій віддав дань у сфері декламаційної лірики Мімнерм, зокрема розроблену на тлі присутніх ще у давньоєгипетській „Пісні арфіста” (18 вірш) мотивів неминучості смерті як абсолютного забуття і неможливості повернення назад, зустрічаємо і у співця кохання, вина і безтурботного життя іонійця Анакреонта:

Сивина вкриває скроні, голова моя сріблиться,
Молоді літа відрадні проминули; зуби слабнуть.
Відліта життя солодке — небагато вже лишилось.
Зупинить ридань не можу, бо мене лякає Тартар¹⁸⁴,

¹⁸³ Див. також рос. в пер. В'яч. Іванова:

Срок настанет: в земле
Будешь лежать,
Ласковой памяти

Лень тебе собирать
С хором подруг.
Так и сойдёшь в Аид,

Не оставя в сердцах.
Тщетно живёшь!
Розы Пиерии

Тень без лика, в толпе
Смутных теней,
Стёртых забвением. [18, 65]

Мотив марності примушує згадати також такі рядки з вірша лесбосця Алкея (кінець VII – поч. VI ст. до н.е.) „Другові Меланіппу”: „Не горюй же о смерті, друг. / Ты же ропщешь, — к чему? / Плачь не плачь — неминуем путь. / Нам без жалоб терпеть / Подобаает утрату” [цит. за: 18, 50; пер. рос. Я. Голосовкера].

Принагідно можна згадати і такі рядки (можливо, з якогось гімну) сицилійця Стесіхора (Тісія, прибіл. 630–550): „Бесполезно и вовсе не нужно / О тех, кто умер, / Рыдать” [цит. за: 18, 87; пер. В. Вересаєва]. Наведені вірші через мотиви неминучості смерті і марності плачу за померлим споріднені також з давньоєгипетською „Пісню арфіста” (39–40 рядки).

¹⁸⁴ *Tártar* — в грецькій міфології оточений трьома рядами ночі простір (велика безодня), що знаходиться у самій глибині космосу, нижче Аїда. В Тартарі залягають коріння землі і моря, усі кінці і початки. Тартар був в'язницею для скинутих Зевсом титанів, яких як богів минулого покоління на Олімпі замінили їхні діти — боги нового покоління. Тартар — це нижнє небо (на противагу Олімпові — верхньому небу). У „Теогонії” Гесіода Тартар, разом з Хаосом, Гесею та Еросом, постає як одна з чотирьох першопотенцій. *Aíd* („безвидний”, „жахливий”) — у грецькій міфології бог — володар царства мертвих, а також саме царство. Не дивлячись на те, що Аїд

Бо страшить Аїда темне підземелля; важко в нього
Увійти; коли ж увійдем — повороту нам не буде¹⁸⁵.
[5, 243; пер. Г. Кочура]

Окремі симптоматичні прояви мотивів, які через багато століть знайдуть свій поетичний розвій у текстовому просторі романтичної філософської лірики європейських поетів, знаходимо у спадщині грецького поета VI ст. до н.е. Івіка. Я маю на увазі мотив життя-горіння: „І горю, як довгою ніччю горять / Зорі, що сяють у небі” [переказ укр. мій — *І. К.*]¹⁸⁶, — а також властивий багатьом текстам Давнини мотив протилежності людського і божественного світів, узятий в морально-філософському аспекті проблеми одвічної подвійної залежності людини від людей і богів: „Боюсь, щоб чести у людей / Не купити за безчестя перед богами” [переказ укр. мій — *І. К.*]¹⁸⁷.

Суголосність лірико-філософському образу поезії як „примитивного елея”, який підсумовує розвиток поетичного сюжету у вірші Ф. І. Тютчева „Поезія” (не пізніше початку 1850) спостерігається у „Першій піфійській оді” Піндара (V ст. до н.е.) — поета, у

постійно знаходиться у своїх підземних володіннях, він є божеством олімпійським [571, 532, 25].

¹⁸⁵ Рос. цей фрагмент у пер. О. Пушкіна має такий вигляд:

Поредели, побелели
Кудри, честь главы моей,
Зубы в дёснах ослабели,
И потух огонь очей.
Сладкой жизни мне немного
Провожать осталось дней:
Пárка счёт ведёт им строга,
Тартар тени ждёт моей.
Не воскреснем из-под спуда,
Всяк навеки там забыт:
Вход туда для всех открыт —
Нет исхода уж оттуда [18, 73].

Парка — у цьому випадку те ж саме, що *мóйри* — три богині долі і призначення людей, з якими було пов'язане усе життя людини: Клото пряла нитку людського життя, Лахесіс вела людину крізь усі мінливості долі, Атропа (Невідворотна) перетинала нитку, коли наставала хвилина смерті).

¹⁸⁶ Див. рос. пер. В. Вересаєва: „И горю, как долгою ночью горят / Звёзды блестящие в небе” [18, 89].

¹⁸⁷ Див. рос. пер. В. Вересаєва: „Боюсь, чтоб чести у людей / Не купить ценой нечестья пред богами” [18, 90].

чий творчості, як відомо, грецька урочиста хорова меліка досягла свого найвищого розквіту. У І строфі цієї оди читаємо:

Ліро золотосаяна, втіхо фіалковолосих Муз
І промінного Феба, почувши твій голос,
Хор виступає, провісник свята.
Звукам твоїм співаки послухні,
Коли передзвонами струн почнеш
Заспіви ті, які хор супроводять,
Гасиш вічний вогонь блискавиць гостролезих,
І дримає на скіпетрі Зевса орел,
Сонно звисівши крила свої,
Владар пернатих [5, 281; пер. А. Содомори]¹⁸⁸

Морально-філософські медитації, органічні для грецької елегії, якій загалом був властивим повчальний характер, знаходимо у творчості Феогніда з Мегари (друга половина VI ст. до н.е.) — поета-скептика, який зосереджувався над нерозв'язними питаннями буття і у своєму подиві здатен був зухвало звертатися навіть до самого Зевса. У його збірці (1400 рядків) невеликих поезій і елегійних двовіршів, звернених до юнака Кірна і таких, що містять численні правила життєвої мудрості, зустрічаються роздуми про непізнаваність задуму безсмертних богів, про ненадійність людських зусиль й ін. У своїх настановах Кірнові Феогнід намагається зберегти вірність старовинним моральним нормам, та при цьому його власна віра у справедливість та заступництво богів вже підірвана (звідки виникає асоціація з проблематикою теодицеї) і загалом поет виявляється зануреним у похмурий песимізм:

Зевсе, дивуюсь тобі я. Усім володієш ти світом.

¹⁸⁸ Див. рос. пер. М. Грабар-Пассек:

О златая лира! Общий удел Аполлона и муз
В тёмных, словно фиалки, кудрях.
Ты основа песни, и радости ты почин!
Знакам, данным тобой, послушны певцы,
Лишь только запевам, ведущим хор,
Дашь начало звонкою дрожью.
Язык молний, блеск боевой угадываешь ты,
Вечного пламени вспышку; и дремлет
Зевса орёл на его жезле,
Низко к земле опустил
Быстрые крылья... [18, 95]

Влада безмежна твоя. Слава велика тобі.
Серце і думка людини відкриті для тебе достоту;
Царю, потуга твоя рівних не має собі.
Чом же трапляється так, що всім посилаєш, Кроніде¹⁸⁹,
Долю однакову ти — праведним людям і злим,
Тим, що добро і покору шанують, і тим, що душею
Несправедливі, всякчас намірів повні лихих?¹⁹⁰

[5, 123; пер. Г. Кочура]

.....
Доля найкраща для смертних — на світ не з'явиться ніколи,
Променів сонця ясних бачить щоб не довелося.
В браму Аїда ввійти чим скоріш, якщо вже народився.
Бути глибоко в землі, в темній могилі лежать¹⁹¹.

[5, 124; пер. Н. Пащенко]

Усі повчання, які дає Кірнові Феогнід, базуються на усвідомленні смертності (фундаментальної обмеженості) недовговічної людини, її одвічної нижчості перед богами, яким належить вирішальна воля:

* * *

Есть невозможные вещи. О них никогда и не думай,
То, чего сделать нельзя, сделать не сможешь вовек.

[18, 151; пер. С. Апта]

* * *

Клясться не следует в том, что что-то вовек не случится.
Это богов разозлит, властны они над концом.

¹⁸⁹ Кронос — батько Зевса.

¹⁹⁰ Див. рос. пер. В. Вересаєва:

Милый Зевс! Удивляюсь тебе я: всему ты владыка,
Все почитают тебя, сила твоя велика,
Перед тобою открыты и души и помыслы смертных,
Высшею власть над всем ты обладаешь, о царь!
Как же, Кронид, допускает душа твоя, чтоб нечестивцы
Участь имели одну с теми, кто правду блюдет?
Чтобы равны тебе были разумный душой и надменный,
В несправедливых делах жизнь проводящий свою?
В жизни бессмертными нам ничего не указано точно,
И неизвестен нам путь, как божеству угодить [18, 149].

¹⁹¹ У пер. рос. В. Вересаєва ця епіграма має такий вигляд:

Лучшая доля для смертных — на свет никогда не родиться
И никогда не видеть яркого солнца лучей.
Если ж родился, войти поскорее в ворота Аида
И глубоко под землей в темной могиле лежать [18, 150].

Делай дело своё. Беда обращается в благо,
 Благо выходит бедой. Сморишь — последний бедняк
 Вдруг богатеет, а тот, кто средства имеет большие,
 Их за одну только ночь сразу теряет порой.
 Умный подчас ошибётся, глупец же поступит разумно,
 Или почётное вдруг место получит подлец.
 [18, 157; пер. С. Апта]

* * *

Крови не пил я, как лев, детёныша вырвав у лани,
 Я не гнался ни за кем, хвастая силой своей.
 Я не взбирался на стены, чтоб город предать разоренью,
 И в колесницу коней мне не случалось впрягать.
 Я не познал, испытав, конца не увидел, закончив, —
 Сделав, не сделал, свершив, я завершить не сумел.
 [18, 166; пер. С. Апта]

* * *

Очень трудно судить о конце несвершённого дела,
 Как его бог завершит, трудно сказать наперёд.
 Мрак перед нами простёрся. Пока не наступят события,
 Смертный не может сказать, где же незнанью
 предел.
 [18, 169; пер. С. Апта]

Нарешті, варто відзначити і присутність в елегіях Феогніда:
 — оспівування розуму:

Правду говорять, мій Кірне: найкраще в людині — то розум,
 А недоумство людське справді найгірше за все. [5, 130; пер. Г. Кочура]¹⁹²

Трудно розумному довгі розмови вести з нерозумним
 І неможливо ніяк весь час мовчати йому [5, 130; пер. В. Маслюка]¹⁹³.

¹⁹² Рос. пер. С. Апта: „Разум — прекрасней всего, что только ни есть в человеке, / Глупость — из качеств людских самое худшее, Кирн” [цит. за: 18, 164].

¹⁹³ Рос. пер. С. Апта: „Трудно разумному долгий вести разговор с дураками, Но и всё время молчать — сверх человеческих сил” [18, 156]. До речі, за різними векторами дані рядки певним чином споріднені з епіграмою Каллімаха (III ст. до н.е.), присвяченою знаменитому афінському мізантропові Тімону („Тимон, ты умер, — что ж лучше тебе или хуже в Аиде? / Хуже: Аид ведь куда больше людьми населён” — [16, 135; пер. Л. Блуменау]), а через багато-багато століть — з відомою поезією Ф. І. Тютчева „Silentium!” (не пізніше 1830).

* * *

Те, у кого рассудок слабее души, пребывают
В тяжком отчаянье, Кирн, в тёмном, глухом тупике.
Всё, что приходит на ум, обдумывай дважды и трижды.
Кто необуздан, тому зло угрожает всегда
[18, 156; пер. С. Апта];

— мотиву необхідності мудрої стійкості, який в різних трансформаціях присутній як у попередників (наприклад, у Архілоха), так і у далеких нащадків (наприклад, у Ф. Тютчева, про якого вже згадувалося вище, чи, скажімо, О. Блока з його „бойовим” прийняттям життя — „О, весна без конца и без краю...”, 1907):

* * *

Верных заступников ты и товарищей мало отыщешь,
Если отчаянье вдруг душу охватит твою.
[18, 156; пер. С. Апта]

* * *

Кирн, что нам суждено, того никак не избегнуть.
Что суждено испытать, я не боюсь испытать.
[18, 161; пер. С. Апта]

* * *

Сердце, спокойно терпи, как ни были б тяжки страданья,
Вспыльчивость — это, поверь, качество низких
людей.

Там, где ничем не можешь, не нужно вздыхать
и сердиться,
Рану свою беря, радовать злейших врагов,
Блиzkих друзей огорчать. Богами положенной доли
Даже с великим трудом нам избежать не дано,
Даже если спуститься на дно багряного моря,
Даже если навек в Тартар печальный уйти; [18, 168; пер. С. Апта]

— характерного для тогочасної поезії, про що йшлося вище, мотиву безглуздості ридань над мертвими: „Те дураки и глупцы, которые плачут о мёртвых. / Юности вянет цветок — надо бы плакать о нём” [18, 169; пер. С. Апта].

Феогнід — поет, чия творчість розвивалася в умовах, коли в історії літературної культури європейського кола йшла до свого завершення глобальна епоха дорефлексивного традиціоналізму. Наступ-

ні ж V–IV ст. до н.е. були відзначені подіями, які мають значення при розгляді історичної еволюції філософської лірики.

У V–IV ст. до н.е. у царині східної (палестинської) словесності з'явилася старозавітна „Книга Іова”¹⁹⁴, у якій ми знаходимо у різній мірі розгорнуті численні змістові складові інтегрального мотивно-тематичного комплексу світової філософської лірики. При цьому „Книга Іова” характеризується тісним зв'язком як з попереднім, так і з подальшим розвитком релігійно-поетичної творчості. І в цьому відношенні слід виділити такі наскрізні змістові елементи:

— давньоєгипетської „Пісні арфіста” сягають мотиви померлого як неповернення у земний світ, чужості земного потойбічному, проінтерпретовані у молитві Іова (Іов 7 7–10) у напрямі до ідеї примарності людського земного життя:

Згадай, що по́дув вітру — моє життя.

Що очі мої не побачать добра!

Той, хто бачить мене, —

не побачить мене:

¹⁹⁴ Ця біблійна книга виникла в епоху після полону, що, на думку С. С. Аверинцева, не виключає присутності у її складі більш пізніх вставок (наприклад, пісні про мудрість у 28 главі). За жанром „Книга Іова” ідентифікується як повчальна (моралістично-дидактична) поема в формі філософської притчі, як художній і філософський шедевр писемності мудрих Ізраїлю. Проблемно-тематична організація твору зосереджується навколо постановки „проклятого питання” про розрив між розумовою доктриною та життєвою реальністю (у канонічному теологічному формулюванні — про сенс страждань, які посилає праведнику Бог), яке висвітлюється тут у явно трагічному пафосі і залишається в межах Старого заповіту таким, що не знаходить остаточного вирішення. Показовим є і вибір героя — Іова, який не є іудеєм, „живе” ще до Мойсея, і відповідно його досвіду притаманна та ж первозданність, що й досвідові праотця Авраама (обидва називають Бога „Шаддай”, „Ельон”, „Ел”, „Елохім”). Правда, Іов вірить у того ж Бога, що й іудей, та його неіудейське походження дозволяло йому запитувати про цього Бога і про спільні з іудеями проблеми значно вільніше, ніж це міг би собі дозволити іудей: така неприкріпленість Іова до іудео-ізраїльської сфери і його націленість на особисте дозволяє цьому образу втілювати: а) необхідний для філософської притчі тип „людини загалом”, б) приклад „відкритого” релігійного досвіду, в) взірць „природної” праведності, не пов'язаної з яким-небудь моментом історії давньоєврейського народу. Поетичність „Книги Іова” пов'язана не лише з її притчовим спрямуванням, але й з її мовою, насиченою несподіваними порівняннями й метафорами, іншомовними словами, а також відсутніми у відомих на той час давньоєврейських текстах висловами, що породжувало певні труднощі вже для тлумачів „Септуагінти” (III–I ст. до н.е.) та Талмуду (перша пол. I тис. н.е.) [див. про це: 41, 716–717; 24, 1908].

Глянуть очі твої —

а мене нема.

Рідшає хмара й відходить вона;

Той, хто сходить униз, — не повернеться знов,

До оселі своєї не вернеться він,

І місце його вже не впізнає його

[9, 282; літ. пер. М. Москаленка]¹⁹⁵.

— присутньому в епосі про Гільгамеша (табл. VII 73) мотивові туги і жалю як способу перебування живого у земному світі в „Книзі Іова” (Іов 7 та 14) можна вважати суголосним (щодо більш загальних джерел власного виправдання і як конкретна реалізація загального стану) пафос права смертного на висловлення своїх страждань, яке виводиться тут з фатальної приреченості земної людини до смерті:

Не буду я стримувать вуст своїх,

І в гіркоті духу свого скажу,

¹⁹⁵ Пор. з рос. літ. пер. С. С. Аверинцева:

Вспомни, что дуновение — жизнь моя;
уж не видать счастья глазам моим!
Видящий больше не увидит меня:
возврат Твои очи, а меня — нет.
Редает облако, уходит оно:
так сошедший долу не выйдет вспять.
В дом свой не вернётся он,
и место его не вспомнит о нём [41, 573–574].

Див. також у каноніч. пер.: українському —

- 7 Згадай же, що життя моє — лиш подув.
Очі мої вже не зазнають більше щастя.
- 8 Око, що бачило мене, вже більше не побачить,
очі твої шукатимуть мене, та мене більше не буде.
- 9 Розвіються хмари і минає,
отак хто сходить до Шеолу,
вже звідтілі не вийде.
- 10 Не повернеться вже більше до себе в хату,
і місце, де він був, його вже не впізнає;

російському:

- 7 Вспомни, что жизнь моя дуновение,
что око моё не возвратится видеть доброе.
- 8 Не увидит меня око видевшего меня;
очи Твои на меня, — и нет меня.
- 9 Редает облако, и уходит;
так нисшедший в преисподнюю не выйдет,
- 10 не возвратится более в дом свой,
и место его не будет уже знать его.

І поскаржуся із болінням моєї душі!

.....
Народжений жінкою чоловік

Має днів небагато, та багато скорбот¹⁹⁶;

[9, 282, 291; літ. пер. М. Москаленка]

— давньоєгипетські „Розмову розчарованого зі своєю душею” та „Похвалу смерті” спонукає згадати в „Книзі Іова” мотив бажаності смерті як позбавлення від страждань, який у поєднанні з мотивами скінченності людського життя і марності земних днів людини¹⁹⁷ (згодом як головна тема розгорнеться у „Проповіднику”) призводить тут (Іов 7 17–18) до травестіювання¹⁹⁸ первісно оптимістичного (світлого, сповненого безмежної вдячності і надії) панегірика людині як „вінцю творіння”, насичуючи майже буквально процитовані з Псалтиря рядки (пор.: Пс 8 5–10) протилежним — гірким (якщо не

¹⁹⁶ Пор. з рос. літ. пер. С. С. Аверинцева : „Потому не удержу я уст моих, / и в утешении духа моего скажу, / и пожалуюсь в удручении души моей!"; „Человек, рождённый женой, / скуден днями, но скорбью богат...” [цит. за: 41, 574, 583].

У каноніч. пер.: укр. варіант — „Тим-то не буду стримувати уст моїх / і говоритиму в печалі мого духу, / я скажитимусь у горі душі моєї”; „Чоловік, що родиться від жінки, / віком короткий і тривоги повний”; рос. варіант — „Не буду же я удерживать уст моих; / буду говорить в стеснении духа моего; / буду жаловаться в горести души моей.”; „Человек, рождённый женою, / краткодневен и пресыщен печальями”

¹⁹⁷ Див. зокрема у „Книзі Іова” (7 1–3): „Хіба не покладено чоловікові час на землі, / І дні його — хіба не найманця дні? / Як жадає тіні нічної раб, / І як найманець плати за працю жде, / Так і мені судились місяці зла, І почислено ночі скорботи мені” [9, 282; пер. укр. М. Москаленка]. Пор. з рос. літ. пер. С. С. Аверинцева: „Не повинность ли несёт человек на земле, / и не срок ли наёмника — срок его? / Как раб, что изнывает по тени ночной, / и наёмник, что ждёт платы своей, / так и я принял месяцы зла, / и ночи скорби отсчитаны мне” [41, 573].

У каноніч. пер.: український варіант — «„Чи ж то життя людини на землі не служба? / Чи ж не як дні поденника, дні його? / Неначе раб, що прагне холодку, / немов поденник, що жде зарплати, / так місяці омани випали мені на долю, / і припали мені ночі болю”...»; рос. варіант — „Не определено ли человеку время на земле, / и дни его не то же ли, что дни наёмника? / Как раб жаждет тени, / и как наёмник ждёт окончания работы своей, / так я получил в удел месяцы суетные, / и ночи горестные отчислены мне”.

¹⁹⁸ Під травестіюванням я розумію поширений, в тому числі і пізніше — у середньовічних літературах, спосіб реалізації жанрової динаміки, який полягає у трансформації певного формального чи формально-змістового елемента, коли він застосовується для реалізації функції, не притаманної йому у первісному тексті чи у первісно органічній для нього текстовій ситуації.

гірко-іронічним і навіть сповненим жаху) відчуттям пригнобленої нестерпним стражданням людини:

Не дихати більше хотіла б моя душа,
Краще смерть, аніж зберегтися моїм кісткам.
Остогидло мені життя! Не вічно жити мені.
Відступися від мене! Мої дні — марнота.
Що ж таке чоловік, що його так підносиш ти
І звертаєш до нього думки твої,
Кожного ранку назираєш за ним,
Випробовуєш його кожну мить?
Коли ж ти одвернеш од мене зір,
Даси проковтнути слину мені? [9, 282; літ. пер. М. Москаленка]¹⁹⁹;

¹⁹⁹ Пор. з рос. літ. пер. С. С. Аверинцева:

Не дышать хотела бы моя душа;
лучше смерть, чем моя боль!
Довольно с меня! Не вечно мне жить.
Отступи от меня! Мои дни — вздох.

Что есть человек, что Ты отличил его,
занимаешь им мысли Твои,
каждое утро вспоминаешь о нём,
испытываешь его каждый миг?
Когда ответёшь Ты от меня взор,
отпустишь меня слотнуть слюну? [41, 374]

Див. також каноніч. пер.: український —

- 15 І я волів би задушитись,
смерть мені ліпша від страждання.
- 16 Я сохну, я не буду жити завжди!
Облиш мене, бо дні мої — лише подув!
- 17 І що той чоловік, щоб його цінувати,
звертати на нього твою увагу,
- 18 навідуватись до нього щоранку,
і випробовувати його щохвили?
- 19 Коли ти перестанеш за мною надзирати,
даси мені спокійно слину проковтнути?

російський —

- 15 и душа моя желает лучше прекращения дыхания,
лучше смерти, нежели сбережения костей моих.
- 16 Опротивела мне жизнь. Не вечно жить мне.
Отступи от меня, ибо дни мои суета.
- 17 Что такое человек, что Ты столько ценишь его
и обращаешь на него внимание Твоё,
- 18 посещаешь его каждое утро,
каждое мгновение испытываешь его?

у такому ж векторі переосмислюється в „Книзі Іова” і присутній, як вже було сказано вище, і в аккадському епосі про Гільгамеша, і в „Псалтирі”, а пізніше у „Проповіднику” (11 12) та новозавітній книзі „Діяння апостолів” мотив прихованості від людини знання термінів її земного життя; але у „Книзі Іова” (14 5–6) цей мотив слугує одним із засобів вираження надривно-песимістичного стану загальної пригніченості героя і його стомленості від перебування під повсякчасним суворим Божим наглядом²⁰⁰:

Якщо полічено всі його дні,
І число місяців його знане тобі,
Якщо ти накреслив йому межу,
Котрої не переступить він,
Відійди від нього, щоб він одпочив,
Порадів би, як наймит, своєму дню
[9, 291; літ. пер. М. Москаленка]²⁰¹;

— мотив жаху від почуття невідворотності смерті як остаточного розпаду і зникнення (Іов 14 7–12):

Так, надія для дерева є,
Що й порубане, воно оживе,
Свої паростки пустить знов;
Хай старе коріння його в землі,
Хай застиг у поросі його пеня —
Ледь водою повіває, зазеленіє воно,
Пустить галуззя і оживе.

19 Доколе же Ты не оставишь, доколе не отойдешь от меня,
доколе не дашь мне проглотить слону мою?

²⁰⁰ Таке ідейно-емоційне спрямування вказаного мотиву в „Книзі Іова” у традиційній теологічній інтерпретації одержує наступне пояснення: піклування Боже про людину стає в очах Іова вимогливим наглядом, і йому здається, що Бог, який спостерігає за ним, ставиться до нього як ворог; намагаючись подолати юридичне розуміння релігії та гріха, Іов ніби потемки шукає милосердного Бога [див.: 24, 1910].

²⁰¹ У рос. літ. пер. С. С. Аверинцева: „Если сосчитаны дни его, / и число его месяцев у Тебя, / если Ты положил ему предел, / которого он не перейдѣт, — / отойди от него, чтоб он отдохнул, / как наѣмник, порадовался своему дню” [41, 583].

Каноніч. пер.: український — „Коли йому дні визначені, / число місяців його тобі відоме, / ти накреслив йому межу, якої він не переступить, / то відверни від нього твої очі, залиш його, / покіль, як той поденник, він не скінчить дня свого”; російський — „Если дни ему определены, / и число месяцев его у Тебя; / если Ты положил ему предел, которого он не перейдѣт: / то уклонись от него; пусть он отдохнѣт, / доколе не окончит, как наѣмник, дня своего”.

А людина вмирає — і де вона?
Відходить — і де шукати її?
Коли в озері пропаде вода,
Обміліють і висохнуть ручаї;
Так людина: лягає і не встає,
Не прокинеться аж до кінця небес,
Не пробудиться зі свого сну.

[9, 291; літ. пер. М. Москаленка]²⁰²

причому на відміну від типово романтичної тематичної розробки даного мотиву у 4 строфі відомого вірша Ф. І. Тютчева „Сижу задумчив и один...” (не пізніше квітня 1836), де опозиція „природа / людина” використана у моновекторному режимі як варіант опозиції „вічне оновлення життя природи – незворотність неповторного життя людини”²⁰³, у процитованих віршах „Книги Іова” той самий

²⁰² У рос. літ. пер. С. С. Аверинцева: „Да, для дерева надежда есть, / что оно, и срубленное, оживёт / и побеги станет пускать вновь; / пусть одряхлел в земле корень его / и обрубок ствола омертвел в пыли — / чуть дохнёт влагой, зеленеет оно, / как саженец, выгоняет ветвь в рост. / А человек умирает — и его нет; / отходит — и где его искать? / Если воды в озере пропадут, / иссякнет и высохнут ручей; / так человек — ложиться, и не встанет вновь, не проснётся до скончания небес, не воспрянет от своего сна” [41, 583].

Каноніч. пер.: український — „І дерево має надію; / воно, хоч зрубане, ще відродиться, / і пагінці його рости не перестануть. / Навіть як його корінь у землі постарівся, / і пень його у ґрунті струхлявів, / але, скоро воно почує воду, знов зазеленіє / і поросте галуззям, наче молоденьке. / А людина вмирає і лежить бездушна; / людина йде на той світ — і / де вона? / Води зникають з моря, руки стають сухими, сохнуть; / отак людина ляже і не встане; / покіль не шезнуть небеса, — не пробудиться, / не підведеться від сну свого”; російський — „Для дерева есть надежда, / что оно, если и будет срублено, снова оживёт, / и отрасли от него выходят не перестанут. / Если и устарел на земле корень его, / и пень его замер в пыли; / но, лишь почуяло воду, оно даёт отпрыски / и пускает ветви, как бы вновь посаженное. / А человек умирает, и распадается; / отошёл, и где он? / Уходят воды из озера, / и река иссякает и высыхает: / так человек ляжет, и не встанет; / до скончания неба он не пробудится, / и не воспрянет от сна своего”.

Щодо суто теологічного коментаря цих віршів, то він такий: присутні у процитованому уривку есхатологічні образи, віддаляючи до безмежності можливість пробудження померлого, наводять на думку про те, що людина „розпадається” безповоротно; очевидно, що воскресіння наприкінці часів було ще поза полем зору автора [див.: 24, 1910].

²⁰³ Див. в названій поезії Ф. Тютчева:

И снова будет всё, что есть,
И снова розы будут цвести,

прийом паралелізму між природним світом і людським життям отримує нетавтологічно подвійне різновекторне семантико-функціональне застосування: у такій ситуації образи природного світу (у даному разі образ води у 9 та 11 віршах) одночасно залучаються до втілення полярного змісту — спочатку (образ зрубленого дерева) вони беруться в антитетичних стосунках, а потім (образи озера та річки) у стосунках аналогії;

— ідея віддаленості (нерівності, непорівнянності тощо) первісно підлеглої вищій силі людини і Бога, взята у поєднанні з мотивами подолання людської гордині перед всесильністю Бога і сподівання на Його милосердя, беззахисності перед судом Божим і покладання на Божественну милість (Іов 9 2; 14–15, 20, 32–33):

Справді знаю, що все це так:
Та чоловік перед Богом — чи матиме правоту?
[9, 284; літ. пер. М. Москаленка]²⁰⁴

Я й поготів: чи відповім йому?
Чи перед зором його доберу слова?
Хай би й правда моя була, я не відповім,
А благатиму тільки мого суддю.
[9, 284–285; літ. пер. М. Москаленка]²⁰⁵

И терны тож...
Но ты, мой бедный, бледный цвет,
Тебе уж возрожденья нет,
Не расцветёшь! [45, 96]

До речі, певне подвоєння, але вже іншого гатунку, спостерігається і у тютчевському образі „мой бедный, бледный цвет”, який перш за все стосується образу коханої жінки (про це свідчить остання — п’ята строфа твору), та разом з тим цілком органічно, як на мене, може бути екстрапольований і на образ людини і її земної долі загалом.

²⁰⁴ У рос. літ. пер. С. С. Аверинцева: „Воистину, знаю, что это так: / но будет ли человек перед Богом прав?” [41, 576].

Каноніч. пер.: український — „Правда! Я знаю, що воно так, / та й як би чоловік міг бути / справедливим перед Богом?”; російський — „Правда! знаю, что так; / но как оправдается человек пред Богом?”.

²⁰⁵ У рос. літ. пер. С. С. Аверинцева: „Что я? Мне ли отвечать Ему, / для спора с ним подбирать слова? / Пусть правда — моя, но я смолчу, / должен умолять Судью моего” [41, 576].

Каноніч. пер.: український — „Де вже мені йому відповідати / та проти нього слова підбирати? / Я хоч би й правий був, не озвався б, / а радше милосердя в судді мого благав би”; російський — „Тем более могу ли я отвечать Ему / и приискивать

Хай правий я — мене ж звинуватять мої уста,
Хай безневинний — він провину мою знайде!
[9, 285; літ. пер. М. Москаленка]²⁰⁶

Бо він — не людина,
щоб відповісти йому,
Щоб зарівно ми стали перед судом.
Посередника поміж нами нема,
Котрий руку поклав би на нас обох.
[9, 285; пер. М. Москаленка]²⁰⁷

— мотив пізнання як способу перебування людини у земному світі: „Людина п'їтьмі кладе межу”²⁰⁸ / І досліджує всі краї, / Камінь

себе слова пред Ним? / Хотя бы я и прав был, но не буду отвечать, / а буду умолять Судию моего”.

²⁰⁶ У рос. літ. пер. С. С. Аверинцева: „Пусть прав я — осудят его уста, / пусть прост — но Он отыщет вину!” [41, 577].

Каноніч. пер.: український — „Якщо виправдовуватимусь, мої уста мене осудять, / як об’явлю себе невинним, мене обвинуватять”; російський — „Если я буду оправдываться, то мои же уста обвинят меня; / если я невинен, то Он признает меня виновным”.

²⁰⁷ У рос. літ. пер. С. С. Аверинцева: „Ведь не человек Он, как я, чтоб ответить Ему, / чтобы вместе нам предстать на суд. / Между нами посредника нет, / чтоб руку возложить на обоих нас” [41, 577].

Канонічні переклади: український — „Бо він не людина, як я, / щоб я міг йому відповісти: Ходімо на суд разом! Немає посередника між нами, / що поклав би на нас обох свою руку”; російський — „Ибо Он не человек, как я, чтоб я мог отвечать Ему / и идти вместе с Ним на суд! / Нет между нами посредника, / который положил бы руку свою на обоих нас”.

²⁰⁸ Показово, що фраза „п'їтьмі кладе межу” (тобто обмежує її світлом знання чи виводить зі стану прихованості у стан відкритості), якщо зіставити її з тлумаченням потойбічного світу (= незнання) як тотальної, суцільної нерозрізненості, недистанційованості (відсутності простору споглядання) і безформності („де устрою й ладу нема, / Де й саме світло — темрява теж” — „смертельної тіні та безладу, / де світло, немов п'їтьма” — „ту неустроенную страну, / где даже и самый свет — тьма” — „страну мрака, каков есть мрак тени смертной, / где нет устройства, где темно, как самая тьма”: Іов 10 22) — дана фраза у вказаній зіставленості, по-перше, актуалізує розуміння пізнання як виходу на можливість споглядання / бачення по р я д к у, по-друге, завдяки присутній у ній ідеї виходу із прихованого у явне вона близька до гайдеггєрівсько-гадамерівського реабілітаційного тлумачення категорії „буття”. Разом з тим „п'їтьмі класти межу” у Іова не має зв’язку з трансцендентним рівнем усвідомлення буттєвих проблем існування людини в світі, зокрема проблеми смерті, тому що смерть для цього біблійного персонажа постає нездоланною пере-

І пільма — де місце її?
Мабуть, ти доходив до її меж
І знаєш стежки до житла її?
Ти знаєш! Бо народився тоді —
І велике число твоїх днів!

[9, 309, 310, 324, 325; літ. пер. М. Москаленка]²¹¹

²¹¹ У рос. літ. пер. С. С. Аверинцева:

Бог — вот кто знает к ней путь,
и Он ведает место её,
<...>

и сказал человеку так:

„Вот, бояться Господа — это мудрость,
и удаляться от зла — разум”.

<...>

И отвечал Господь Иову из бури, и сказал:

„...Дошёл ли ты до родника пучин
и ходил ты по дну морей?
Врата смерти отверзались ли для тебя,
врата мрака видел ли ты?
Обозрел ли ты широту земли?
Говори, если знаешь всё!
Где к обители света путь
и тьма, — где место её?
Ты, верно, входил в пределы её
и знаешь тропу к дому её?
Ты знаешь! Ибо тогда рождён
и велико число твоих дней!” [41, 602, 617–618]

Каноніч. пер.: український —

але лиш Бог до неї знає стежку,
він знає місце її.

<...>

А людині сказав:

Страх перед Господом — це мудрість,
берегтися зла — це розум!

<...>

Озавсь Господь із бурі до Іова і мовив:

„...Чи ти зійшов колись до джерел моря?

Походжав дном безодні?

Чи відкрилися тобі ворота смерті?

Чи бачив єси брами смертельної тіні?

Чи обійняв оком світ широкий?

Скажи, коли усе те знаєш!

Де та дорога — до світла оселі,

і темрява, — де її місце,

щоб привести їх до їхнього житла,

направити їх до їхнього дому?

Ти знаєш, бо ти вже тоді народився,

У цілому всесвітньо-історичне значення старозавітної „Книги Іова”, вагомість якої з плином часу увесь час посилювалася, визначається, на думку спеціалістів, „тим, що вона підсумувала центральну для Давнього Близького Сходу проблематику сенсу життя перед лицем страждань невинних... і в цьому узагальненому, підсумовуючому вираженні передала європейській культурі” [54, 295].

Століттям пізніше від „Книги Іова”, тобто у III ст. до н.е., був написаний ще один старозавітний текст — книга „Проповідник”, змістова структура якої теж містить у собі елементи, властиві автентичному мотивно-тематичному колу філософської лірики²¹². До та-

російський —

і число днів твоїх велике”;

Бог знает путь её,
и Он ведает место её.

<...>

и сказал человеку: „вот, страх Господень есть истинная премудрость,
и удаление от зла — разум”.

<...>

Господь отвечал Иову из бури и сказал:

<...>

„... Нисходил ли ты во глубину моря,
и входил ли в исследование бездны?

Отворялись ли для тебя врата смерти,
и видел ли ты врата тени смертной?

Обозрел ли ты широту земли?

Объясни, если знаешь всё это.

Где путь к жилищу света,
и где место тьмы?

Ты, конечно, доходил до границ её
и знаешь стези к дому её.

Ты знаешь это, потому что ты был уже тогда рождён,
и число дней твоих очень велико”.

²¹² Залучення „Проповідника” до розгляду історичного розгортання світової філософської лірики не в останню чергу обумовлюється художніми особливостями цієї старозавітної книги, які вже відзначені у дослідницькій літературі [див.: 24, 1932–1933; 41, 724–727]. Будучи твором ораторського мистецтва, „Проповідник” написаний для ритмізованого виголошування. При цьому текст книги поділяється на вірші (або з 2–3-х стоп з 2–3-ма логічними наголосами, або з 4-х стоп з цезурою після 2-ї стопи, або з 5–6-ти стоп з двома чи однією цезурами). Короткі вірші зазвичай стоять в паузі. Такий віршовий поділ тексту „Проповідника” не збігається з поділом на „біблійні” вірші, який сягає більш пізньої рукописної традиції. Крім цього, показовим з точки зору можливості зближення з власне ліричною структурою є властива „Проповіднику” вільна динаміка руху думки за принципом „варіацій на тему”, якому властиві повтори, самокорегування і т.і., а також непідпорядкованість якомусь задалегідь чіткому плану.

ких елементів, які у „Проповіднику” підпорядковуються вузловим у своїй взаємопов’язаності темам абсолютної підвладності творіння (життя людини і всього земного) Творцеві і марності земних зусиль і прагнень людини, які реалізуються у напрямі наскрізного концепту „memento mori”, зокрема належать мотиви:

— підлеглості усього в світі певній Божественній упорядкованості і внутрішньому ритмові Божественного задуму (Проп 3 1–9);

— неминучості смерті і забуття як спільної і єдиної долі усього живого на землі (Проп 7 1–5, 9 3, 5–6);

— безпам’ятства мертвих (Проп 9 5);

— абсолютизації страждання, що завдяки своїй наближеності до вирішального моменту — смерті — сповнюється особливою екзистенційною значущістю (Проп 7 1–5);

— спрямованості на життя як на єдину справу смертної людини у її земному існуванні і завдячування тому, що є у теперішньому (Проп 7 4, 9 9–10);

— тотальної випадковості земних людських доль (Проп 9 11–12) і неможливості для людини осягнути сутність Божественної справи (Проп 11 5; 3 11);

— спасенної ролі страху Божого як основи сумління земної людини (Проп 12 13);

— смерті як повернення до начала (Проп 12 7).

Саме на тематичному рівні, тобто на підставі давніх тем і мотивів, які утворюють спільне надбання східної мудрості, осягнутої і продуманої, за свідченням когелетового учня (12 9), самим Екклесіастом, у „Проповідника” виникають паралелі не тільки з іншими біблійними книгами (наприклад, з „Псалтирем” чи „Книгою Іова”, що цілком зрозуміло, тому що всі вони входять до одного релігійного канону і саме в його складі отримують первісну легітимну інтерпретацію²¹³), але й з давньоєгипетськими „Розмовою розчарованого зі

²¹³ Так, в „Кратком толкователе к Ветхому Завету” зазначається, що якщо „Книга Іова” — це трагічний діалог людини з Богом, то „Книга Екклесіаста” дає роздуми людини зі здоровим глуздом, яка вірить у справедливість Божу, начитана в Писаннях, хоча і схильної до скептицизму. Узята ізольовано, книга „Проповідник” цілком підпорядкована вираженню почуття безвиході, і тільки повернена у систему біблійного канону вона втілює переосінку значення поцейбічних благ саме як одного з найважливіших моментів у старозавітній свідомості і релігійної думки, які вже не задовольняються деякими традиційними концепціями і виходять на постановку тих

своєю душею” і „Піснею арфіста”, з епосом про Гільгамеша і загалом месопотамською писемністю мудрості.

Ось приблизно таким був текстовий фон і форми реалізації філософської лірики напередодні тієї фундаментальної події в історичній еволюції світового красного письменства, якою виявилася аттична інтелектуальна революція V–IV ст. до н.е., в результаті якої був подоланий попередній культурний стан дорефлексивного традиціоналізму, що характеризував „словесну культуру і на дописемній стадії, і в літературах давнього Близького Сходу, і в архаїчних витоках самої грецької літератури...” [53, 146]. Це означає, що література «вперше усвідомила <ї конституювала> себе саму... саме як літературу, тобто автономну реальність особливого гатунку, відмінну від будь-якої іншої реальності, перш за все від реальності побуту і культу. На кінець еллінської класики це самовизначення літератури оформилося в народженні поетики і риторики — літературної теорії й літературної критики; зовсім не випадково підйомові філософської гносеології і логіки, тобто спрямуванню думки на саму себе, відповідає спрямування думки на своє інобуття в слові. ...Арістотель, батько європейської логічної традиції, — одночасно автор „Поетики” і „Риторики”. (У давній Індії виходу до гносеологічної проблеми також відповідало народження теорії мови і теоретичної поетики). Література залишається традиціоналістською; та це вже рефлексивний традиціоналізм» [56, 107–108]. Саме рефлексивний традиціоналізм, пише С. С. Аверинцев, залишився „константою літературного розвитку для середньовіччя та Відродження, для барокко і класицизму”, виявившись остаточно усуненим „тільки перемогою

проблем, вирішення яких можливе тільки за межами Старого Заповіту — у дарованому людині одкровенні про вічність та в прийнятті євангельської заповіді про блаженство вбогих (Лк 6 20) [24, 1933]. До цього треба додати, що той скептицизм стосовно віри у потойбічне життя, який сильно вражав вихованих у християнській традиції читачів, пояснюється тим, що в первісній іудейській релігії віра у потойбічне життя не мала значення. Когелет (російською І. Дьяконов дає як „кохелет”, грецькою „Екклесіаст”) не заперечує буття єдиного бога, але цей Бог грізний, страшний, байдужий до людських страждань і такий, що діє за незрозумілими людині спонуканнями. Такого Бога треба боятися, надіючись на його милість, але не розраховуючи на його нагороду за щось. У такій системі мудрість і побожність потрібні через те, що вони здатні швидше, ніж безглуздість, запобігти бідам, хоча і не гарантують від них, тому що благополуччя і щастя виступають свавільним даром Бога, який нічим заслужити не можна [див. про це: 41, 726].

антитрадиціоналістських тенденцій індустріальної доби” [53, 146]. Глобальна епоха рефлексивного традиціоналізму — це довготривалий період рівноваги рефлексії і традиціоналізму, що є проміжним між властивим Давнині традиціоналізмом, який ще не знає рефлексії, та рефлексією, яка вже порвала з традиціоналізмом [див.: 53, 154].

Всесвітньо-історичний поворот до рефлексивного традиціоналізму суттєво змінив „фундаментальні компоненти об’єктивного буття літератури” [див. про це: 53, 146–157; 56, 101–114], в тому числі і жанр у традиційному розумінні цієї категорії як літературного виду. «Якщо на стадії дорефлексивного традиціоналізму, — читаємо у С. С. Аверинцева, — жанр визначався з позалітературної ситуації, яка забезпечувала його побутову і культурну доречність, — скажімо, фольклорні голосіння (грецький „тренос”, біблійна „кіна”) є тим, що співучим голосом вигукується в ситуації общинного трауру, гімн (біблійний „псалом”) є тим, що з певними рухами тіла оспівується в ситуації общинного вшанування бога і т.д., — то тепер жанр отримує характеристику своєї сутності з власних літературних норм, які кодифікуються поетикою чи риторикою. Сама номенклатура античних жанрів, що склалася до цього повороту, а потім енергійно переосмислена під його впливом, із зразковою наочністю фіксує смисловий зсув: наприклад, ..., „епіграма”, за буквальним сенсом „напис” на камені чи іншому предметі, віднині перш за все лірична „мала форма” з певними характеристиками, які стосуються обсягу, метра і топіки» [53, 147]. Для глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму «зберігає свою силу статична концепція жанру як усталених правил гри, в яку можна грати з віддаленими у часі партнерами²¹⁴. Це жанр як літературна „пристойність” (гр. τὸ πρέπον) ..., ... саме літературна, істотно відмінна від будь-якої іншої, побутової або ритуальної. З такою концепцією жанру нерозривно пов’язані дві інші ознаки рефлексивно-традиціоналістської культури:

— незаперечність ідеалу, який передається від покоління до покоління і кодифікується в нормативістській теорії ремісничого вміння (τέχνη);

²¹⁴ Однією з найважливіших універсальій життя літератури під знаком рефлексивного традиціоналізму є поняття „змагання” (гр. ζήλωσις, лат. aemulatio). Ця універсальія є „важливим фактором неперервності серед зміни великих і неподібних одна на одну діб: еллінізм і Рим, середньовіччя і Ренесанс, бароко і класицизм” [56, 109].

— панування... обмеженого раціоналізму, який саме через дотримання фіксованих меж не покладає власної діалектичної протилежності — того протесту і бунту проти „раціоналістичності”, який заявив про себе у сентименталізмі, у русі „бурі і натиску”, а цілком чітко виразив себе у романтизмі» [56, 109–110].

Спільний принцип такого роду літератури С. С. Аверинцев запропонував назвати риторичним, що у прийнятій у нього термінологічній системі рівнозначне поняттю рефлексивного традиціоналізму. І саме з дією цього чинника пов'язана жанрова реалізація філософської лірики у величезний історичний період розвитку літератури, початок якому поклала аттична інтелектуальна революція V–IV ст. до н.е., і який простягнувся у Європі до XVIII, а в східних літературах аж до XIX століття включно.

Це стосується перш за все грецької літератури доби еллінізму (III–I ст. до н.е.)²¹⁵. Переходом між класичним періодом грецької літератури (V ст. до н.е.) і еллінізмом вважається IV ст. до н.е. Як відомо, класичний період характеризувався:

— прихильністю до узагальненості уявлень, до узагальнених образів богів, героїв чи відомих людей;

— орієнтацією на суворі межі між різними жанрами і чіткою прив'язкою до кожного жанру певних лексичних, метричних можливостей і засобів²¹⁶;

— опорою у тлумаченні міфологічних сюжетів і міфолого-історичних тем на художнє опрацювання головного, загальновідомого, неодноразово викладеного ходу подій у їх послідовності;

— додержанням твердо встановлених традицій пов'язаності матеріалу з формою віршованого викладу.

У свою чергу, в елліністичний період спостерігаються:

²¹⁵ У цей час, як відомо, грецька мова і культура поширились у Єгипті, центром якою була Олександрія, Сирії та Малій Азії, де виникли нові центри Антіохія і Пергам. Через те, що більшість літературних діячів того часу групувалася в Олександрії навколо могутнього культурного центру, яким була величезна бібліотека, створена першими державцями з царської династії Птолемеїв, на позначення грецької літератури елліністичного періоду застосовують ще термін „олександрійська література”.

²¹⁶ Як відомо, епос обов'язково користувався дактилічним гекзаметром, елегія і епіграма — зміною гекзаметра і пентаметра (дистихом), а драматичні монологи і діалоги — шестистопним ямбом. При цьому віршові розміри хоричних і мелічних творів, хорових частин драм тісно пов'язані з музичним виконанням під акомпанемент музичних інструментів.

— зростання ступеня індивідуалізації у змалюванні тієї чи іншої культової або міфологічної особи, яка показується в певній ситуації²¹⁷;

— симптоматичне виникнення зображення індивідуальних переживань не в суто міфологічних образах;

— руйнування суворих кордонів між різними жанрами;

— тлумачення міфологічних сюжетів і міфолого-історичних тем на матеріалі художньої розробки якогось одного і при цьому не найважливішого епізоду міфологічної оповіді або шляхом залучення якогось маловідомого місцевого міфу;

— руйнування твердо встановлених традицій пов'язаності матеріалу з формою віршованого викладу²¹⁸;

— ставлення поетів до мови як до матеріалу для творчих експериментів;

— поява змішаних жанрових форм і нових жанрів²¹⁹.

Зі всіма цими еволюційними особливостями тісно пов'язані і прояви елліністичної філософської лірики, яка через представництво певних філософських мотивів знайшла своє вираження у провідних для грецької літератури доби еллінізму поетичних жанрах — буколіці та епіграмі.

Основне навантаження у справі втілення філософської лірики (чи то у чистому вигляді, чи то у синкретико-синтетичних формах) в олександрійській поезії взяли на себе різні типи такого виду ліричного роду літератури, як епіграма, яка не співалася і музикою здебільшого не супроводжувалася. Ці короткі ліричні поезії довільного змісту зі звичним обсягом у 2–8 віршів, звернені до якої-небудь особи, обставини, місцевості, предмета, які розвинулися в самостійний малий жанр лірики із віршованих сентенцій, були близькими

²¹⁷ Наприклад, божество, що зображається, береться в якийсь один момент і фіксується у ньому.

²¹⁸ Так, матеріал, який нібито вимагав епічного дактилічного гексаметра, може викладатися в елегійних дистихах чи у притаманних драмі ямбах. Лексика змінюється за рахунок використання народно-розмовної мови й застарілих слів і зворотів („глови“). Скорочення розмірів, яке відбувається навіть у суто оповідних віршах, супроводжується стисканням епізодів до мінімуму і їх незвичною, несподіваною послідовністю.

²¹⁹ Дана порівняльна характеристика грецької поезії класичного періоду і періоду еллінізму базується на адаптованій систематизації аналітичного матеріалу, представленого у вступній статті М. Грабар-Пассек до видання [див.: 16, 5–21].

жанру елегії, з яким вони були пов'язані простотою і стислістю мови та використання елегійного дистиху (хоча відомі випадки написання епіграм і іншими віршовими розмірами, наприклад, ямбічним метром).

Традиційний для релігійної словесності мотив звернення до милості богів як запоруки блага земного життя смертної людини надає певної філософічності ідилічно забарвленим епіграмам у творчості визначного представника буколічної поезії Феокріта (бл.305 – 240 до н.е.), у якого, зокрема, читаємо:

Это не плотской Киприды кумир. У богини небесной
Должен ты милость снискать, дар Хрисогоны благой.
В доме с Амфиклом совместно она свою жизнь проводила,
С ним не рождала детей. Жизнь их прекрасно текла.
Всё начинали с молитвой к тебе, о могучая. Смертным
Пользу большую несёт милость бессмертных богов.
[18, 218; пер. М. Грабар-Пассек]

Філософське забарвлення властиве л ю б о в н и м поезіям Асклепіада Самоського (III ст. до н.е.). Воно виникає тут за рахунок залучення мотивів передчасної старості душі та вина, які, з огляду на досвід подальшого розвитку літератури (східна поезія, європейська романтична лірика), мають потенціал лірико-філософської тематизації. Я маю на увазі циклічний за своєю побудовою вірш Асклепіада „До самого себе”²²⁰:

1

Двадцать два года прожить не успев, уж устал я от жизни.
Что вы томите, за что жжёте, эроты, меня?
Если несчастье случится со мною, что станете делать?
В кости беспечно играть будете вы, как всегда.

2

Пей же, Асклепиад! Что с тобою? К чему эти слёзы?
Не одного ведь тебя Пафия в сеть завлекла,
И не в тебя одного посылались жестоким Эротом
Стрелы из лука. Зачем в землю ложиться живым?
Чистого выпьем вина Дионисова! Утро коротко.
Станем ли лампы мы ждать, вестницы скорого сна?
Выпьем же, весело выпьем! Несчастный, конец уже близок,

²²⁰ Цей вірш також можна сприймати як авторський любовно-філософський цикл з двох епіграм.

Будем покоиться мы долгую, долгую ночь.

[18, 234; пер. Л. Блуменау]

Тут заклик „Выпьем же, весело выпьем!” виконує ту ж змістову функцію, що у давньоєгипетській „Пісні арфіста” мають слова: „роз-
радь своє серце, / Хай твоє серце забуде / про приготування до твого
просвітлення” (тобто смерті), „святкуй чарівний день”.

Тематизацію ліричних мотивів у напрямі надання їм філософсь-
кого спрямування знаходимо в деяких ліричних творах найбільш ві-
домого зі всіх елліністичних поетів Каллімаха (бл. 310 – 240), зок-
рема в епіграмі, де виводиться образ людини-бурлаки:

Кто ты, скиталец, погибший в волнах? Твоё тело Леонтих,

На побережье найдя, в этой могиле зарыл,

Плача о собственной доле, — и сам ведь, не зная покоя,

Чайкою всю свою жизнь носится он по морям

[16, 135; пер. Л. Блуменау]

І хоча 3 і 4 вірші засвідчують, що паралель між ліричним персона-
жем Леонтіхом і невідомим утоплеником підкреслює індивідуальну
особливість життя Леонтіха, та все ж у широкому просторі подаль-
шого розвитку світової лірики не виключається активізація й інших
тематичних елементів.

Так, якщо розглянути епіграму Каллімаха у контексті домінант-
ної у тематичній організації старозавітної „Книги Екклесіаста” теми
марноти людських зусиль, романтичної лірики на зразок пейзажно-
символічної поезії М. Лермонтова 1832 року „Парус” (мотив одвіч-
ної неможливості спокою) та, почасти, вірша Тютчева 1830 року
„Листья” (мотив відчайдушного польоту за вітром), то охарактери-
зована Каллімахом індивідуальна, здавалося б, ситуація життя Леон-
тіха, як і мотив його плачу по собі²²¹, можуть суттєво розширити по-
ле інтерпретації у напрямі теми єдиної суті приреченого до смерті
марного людського життя. Інакше кажучи, розроблена Каллімахом
первісна тема демонструє потенційну здатність до онтологічної вто-
ринної тематизації й інтерпретації вже як тема філософської лірики.

²²¹ Тут у Каллімаха присутній певний натяк на психологізм зображення: Леонтіх в нещасному бурлаці побачив ніби себе, через що і заплакав.

Як засвідчує „Палатинська антологія”²²², різні види елліністичної епіграми містять у собі низку філософських мотивів, які на той час вже мали свою розробку в творах іншої культурної традиції. Так, трансформацією присутнього вже в „Псалтирі” (6 5–6, 30(29) 10, 88(87) 11–13) мотиву сенсу для бога смерті людини (мертві не можуть славити Бога) можна зустріти у любовній епіграмі Алкея Мессенського, яка закінчується наступним питанням: „...Если бог уничтожит вконец человека, / Разве награда ему будет за это дана?” [16, 307; пер. Ю. Шульца].

Відому вже в давній релігійно-філософській поезії інтерпретацію теми смерті через мотиви шляху і звільнення від непосильної ноші життя, правда, з виділенням у ролі провідної ідеї безглуздості відстрочки моменту переходу в інший світ, знаходимо в наступній епіграмі-епітафії Леоніда Тарентського (III ст. до н.е.):

„Как виноград на тычину, на этот свой посох дорожный
Я опираюсь. В Аид Смерть призывает меня.
Зова послушайся, Горг! Что за счастье лишних три года
Или четыре ещё солнечным греться теплом?”
Так говорил, не тщеславясь, старик — и сложил с себя бремя
Долгих годов, и ушёл в пройденный многими путь.
[16, 324; пер. Л. Блуменау]

Втіленню теми протиставлення смерті поцейбічному життю, куди зокрема входять мотив компенсаційної ролі смерті, а також мотив „смерть рівняє всіх” й ін., присвячена епіграма поетеси III ст. до н.е. Аніти під назвою „Епітафія рабу”, яка у перекладі Л. Блуменау російською мовою має такий вигляд: „Маном когда-то при жизни он был; а теперь, после смерти, / Дарию стал самому равен могуществом он” [18, 255].

Нарешті, серед елліністичних епіграм в олександрійській літературі вирізняють і власне філософські епіграми, які також породжують асоціативні зв'язки з певними, відзначеними вже раніше мотивами, що належать до тематичної сфери філософської ліри-

²²² Це антологія, яка складається з 15-ти книг, упорядкована в X ст. н.е. Костянтином Кефалою. Назва її пояснюється тим, що вона зберігалася у гейдельберзькій „Палатинській бібліотеці”, де її віднайшов у 1606 році французький філолог Клавдій Салмазій (Клод де Сомез). Гейдельберзький список антології датується XI ст. н.е. До „Палатинської антології” входить 3696 епіграм, з яких 377 християнських (книги I і VIII).

ки і вступають з іншими ліричними творами, де ці мотиви теж знайшли своє втілення, у різні режими стосунків. Наприклад, тема всевладності долі, вирішена засобом мотиву самовпевненої метушливості смертної людини, присутня у епіграмі Філета Косського:

Никто из нас не говорит, живя без бед,
Что счастием своим судьбе обязан он;
Когда же к нам заботы и печаль придут,
Готовы мы сейчас во всё винить судьбу.
[16, 326; пер. Л. Блуменау]

Відомий ще у Давнині морально-філософській проблемі необхідності вибору людиною життєвої дороги присвячена епіграма Посідіппа, перший рядок якої відразу позначає вказану тему: „В жизни какую избрать нам дорогу?...”. Але якщо, скажімо, в „Псалтирі” реципієнт явно спонукається до конкретного вибору дороги праведника (див.: Пс 1), то у Посідіппа, який підійшов до цієї проблеми через розгортання в емпіричній частині твору (1–8 вірші) мотиву відсутності у житті шляху, на якому не було б своїх негативних сторін, знаходимо в підсумкових 9–10 рядках протилежний песимістичний висновок: „Право, одно лишь из двух остаётся нам, смертным, на выбор: / Иль не родиться совсем, или скорей умереть” [16, 328; пер. Л. Блуменау]²²³.

Максимально стислим варіантом поетичного формулювання відомого старозавітного мотиву „усьому свій час на цьому світі”, який у Біблії призначений висловити загальну ідею розсудливого ставлення до життя (див.: Проп 3 1–9), можна вважати епіграматичний вірш Тімона Фліунтського „Есть для любви и для брака пора и пора для покоя”. Ще один варіант поетичного формулювання цей же мотив згодом знайде у китайському циклі „Дев’ятнадцять давніх поезій” (II ст. до н.е.), де він використаний більш локально як мотивація певних почуттєвих реакцій людини: „И цветенью и тлену / своё предназначено время. / Потому-то успех / огорчает ранним приходом” [цит. за: 41, 305; пер. Л. Ейдліна].

²²³ Як пародіювання такої моральної позиції можна, гадаю, сприймати третю книгу роману Ф. Рабле „Гаргантюа і Пантаргюель”, де Панург ніяк не може вирішити питання, чи женитися йому чи ні, адже відповіді він шукає цілком у душі ліричного героя Посідіппа.

З давньоєгипетськими „Похвалою смерті” та „Розмовою розчарованого зі своєю душею” (позиція „розчарованого”) споріднює олександрійських епіграматистів і тлумачення смерті як звільнення від життєвих негараздів і страждань, як царства спокою і всього того, що протилежне життєвим митарствам людини. Саме так тлумачить дорогу смерті у своїй філософській епіграмі вищезгадуваний Леонід Тарентський:

Дорогой, что в Аид ведёт, спокойно ты
Иди! Не тяжела она для путника
И не извилиста ничуть, не сбивчива,
А так пряма, ровна и так пологая вся,
Что, и закрыв глаза, легко пройдёшь по ней.

[16, 329; пер. Л. Блуменау]

Аналогічне ідейно-емоційне спрямування знаходимо і в філософській епіграмі Архія Мітиленського:

Право, достойны фракийцы похвал, что скорбят о младенцах,
Происходивших на свет из материнских утроб,
И почитают, напротив, счастливым того, кто уходит,
Взятый внезапно рукой Смерти, прислужницы Кер²²⁴.
Те, кто живут, те всегда подвергаются бедствиям разным;
Тот же, кто умер, нашёл верное средство от бед.

[16, 330; пер. Л. Блуменау]

Загалом розгортання філософської лірики в олександрійській епіграмі відбувалося в умовах еволюціонування цього ліричного жанру, в результаті якого маленька і гнучка епіграма, що не входила до числа „високих жанрів” і не була скутою такою сильною традицією, виявилася, як відзначають дослідники, „першою виразницею почуттів і смаків нової доби” [156, 409]. У межах цього еволюційного процесу філософська епіграма, з одного боку, утримувала певну традиційну філософську тематику, що добре видно з наведених вище прикладів, але, з другого боку, філософська епіграма про сенс життя могла перетворюватися в прославлення вина і кохання.

²²⁴ *Képi* („смерть”, „порча”) — у грецькій міфології демонічні істоти, діти богині Нікти (Ночі), які приносять людям біди і смерть: вони знаходяться посеред битви, хапають пораниених, тягнуть трупи, покриваючись кров’ю. У літературі з історії міфології іноді пов’язуються ці грецькі демонічні істоти і слов’янські „кари” [див.: 571, 286].

Наприклад, варіацією на втілену Асклепіадом у вірші „До самого себе” тему можна вважати епіграму-послання його наслідувача, найбільш видатного епіграматиста кінця II ст. до н.е. Антіпатра Сідонського під назвою „Селевку”. „Виправданням” такої варіації тут постає поєднання теми неминучості смерті з мотивами безглуздості відстрочки часу смерті (раніше спостерігається у Леоніда Тарентського) та смертної дороги (крім Леоніда Тарентського, присутній також у Сапфо):

Скорую смерть предвещают астрологи мне, и, пожалуй,
Правы они; но о том и я не печалюсь, Селевк.
Все ведь одна нам дорога в Аид. Если раньше уйду я,
Что же? Миноса зато буду скорей лицезреть.
Станем же пить! Говорят, что вино — словно конь
для дорожных;
А ведь дорогу в Аид пешим придётся пройти.

[18, 269; пер. Л. Блуменау]

Нарешті, активізація власне філософських мотивів присутня і у сфері *буколіки*, зокрема в *маленьких ідиліях* Біона Смірнського (кінець II ст. до н.е.). Це стосується, зокрема, його 15-ї поезії (з тих 17-ти, що дійшли до нас), написаної як діалог, де в атмосфері вільної, невимушеної бесіди на дозвіллі ліричні персонажі розмірковують над зверненням до Мірсона²²⁵ питанням — що є найпрекраснішим для людини у світі: „Что тебе мило, Мирсон, весна, иль зима, или осень? / Может быть, лето? Какую пору возвратить ты хотел бы?” [16, 97; пер. М. Грабар-Пассек]. У відповіді Мірсона, яка структурно призначена висловити власну думку поета, показовою є не тільки сама відповідь на конкретне питання (що перш за все акцентується у сфері приналежності даного твору до *буколічного жанру*)

²²⁵ Мірсон — *буколічне ім'я*, що використовує Біон, який в інших випадках, крім звернення до інших *буколічних імен*, називає себе також *пастухом*. *Буколічні асоціації* викликає і *діалогічна побудова* усього твору як *двох реплік розмови*, адже *буколіка* як *художня трансформація справжнього пастушого змагання*, яке протікало в так званому „*амебейному*” (*почерговому*) виконанні *пісень* або *коротких –дво- або чотиривіршів*. При цьому варто пам'ятати, що *сентиментальне*, аж до *нудотного*, *зображення кохання і природи* не були *первісними обов'язковими ознаками* цього жанру, а отримали такий статус лише в результаті *загострення певних своїх рис* у подальшому розвитку літератури *десь з кінця I ст. н.е.*, тобто в *римській літературі доби „срібної латини”*. Це ж стосується і *домінування в епіграмі суто сатиричного (викривального) характеру*.

— „Трижды желанная мне пусть весна бы весь год продолжалась. / ...Это зачатая пора и всеобщего время цветенья...”, — але й її онтологічні підвалини, серед яких провідною засадою постає первісне повне прийняття життя, створеного вищими силами, що надає даному творові помітного лірико-філософського відтінку. Тобто засобом того самого мотиву неможливості для людини досягнути сутність задуму творця всесвіту, який зустрічається дещо раніше в старозавітній „Книзі Екклесіаста” (Проп 11 5), Біон обґрунтовує своє радісно-спокійне світосприйняття, яке за своїм характером найбільш органічне і для буколічної поезії загалом, і для жанру ідилії зокрема: „То, что устроили боги, нам, смертным судить не пристало. / Всё это свято и мило” [16, 97; пер. М. Грабарь-Пассек]. У свою чергу, актуалізацію іншого лірико-філософського мотиву — *memento mori*, — взятого у поєднанні з мотивом марноти звичних людських намагань, зустрічаємо у морально-філософському вірші Біона, що у російському перекладі М. Грабарь-Пассек починається рядком: „Коль хороши мои песни, то славу уже мне доставят...”, — і який у цьому відношенні суголосний поезії Ф. І. Тютчева „Не рассуждай, не хлопочи!..” (≈ 1850).

Загалом, починаючи з кінця III і протягом II ст. до н.е., тобто після розквіту еллінізму у першій половині III ст. до н.е., поетична творчість, як відомо, здійснюється здебільшого на тлі наслідування, коли за взірць береться якийсь один майстер-попередник і всі зусилля спрямовуються на те, щоб перевершити його у його ж поетичній манері. Так, наслідувачем основоположника буколічної (идилічної) поезії Феокріта був Біон Смірнський, про якого йшлося вище, своїх наслідувачів мали у III–II ст. до н.е. Леонід Тарентський, Каллімах та ін. поети першого елліністичного покоління. Ці наслідувачі прагнули не створювати щось власне нове, а намагалися варіювати старе, взявши за основу яку-небудь епіграму авторитетного майстра і побудувавши за її взірцем новий вірш того ж жанру, присвячений подібній темі. Таке побутування поетичної творчості за принципом змагальності цілком відповідало внутрішнім інтенціям глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму.

В історико-поетикальному нарисі розвитку філософської лірики не зайвим буде принагідно торкнутися сфери так званої „низової” літератури, найбільш значущою подією в якій вважається створення народно-філософського жанру усної проповіді — „діат-

риби”, яка включала в себе і вірші. Засновником цього жанру вважається мандрівний кінік першої половини III ст. до н.е. Біон Борисфенський, а найкращим майстром — Меніпп із сирійської Гадари (середина III ст. до н.е.). „Це був філософський діалог, у якому проповідник сам себе перебивав, задає собі питання, відволікається, розповідає притчі, тлумачить міфи, співає вірші, навмисне грає незв’язністю і безладністю викладу, підпорядкованої... чіткій цілеспрямованості філософського уроку. ...Важливо відзначити, що найхарактерніший прийом — чергування прози і віршів — сірієць Меніпп явно запозичив зі східної літературної традиції” [156, 422]. І хоча так звані „Меніппові сатири” до нас не дійшли, та все ж важливо, що твори Меніппа у сфері низової літератури виконували ту ж саму роль, яку відігравали у високій літературі ямби Каллімаха — представляли жанри, які відтворювали проповіді-діатриби народних філософів.

Саме з цими елліністичними жанрами, у назві яких традиційним було поняття „суміш”, пов’язані, на думку фахівців, римські сатури (поняття „суміш” відповідає римському слову „сатура”), які на римському ґрунті отримали зовсім інший розвиток, ніж на грецькому. „Якщо елліністична діатриба, — зазначає М. Л. Гаспаров, — була сумішню елементів, запозичених з жанрів, що вже пройшли великий шлях розвитку і починали розкладатися, то римська сатура була сумішню елементів таких жанрів, які ще не були відомі в Римі і розвиток яких на римському ґрунті був ще у майбутньому. Тому... сатура стала витоком відразу декількох нових у Римі поетичних жанрів”, зокрема ліричних [132, 435]. У результаті еволюційних змін римська сатура із „суміші” перетворилася «у достатньо чіткий, відокремлений і за змістом, і за формою самостійний жанр, за яким закріпилася (почасти через помилкову асоціацію з грецьким „сатировським” духом) назва „сатира”. Ця еволюція завершиться у творчості Горация та сатириків I ст. н.е.» [132, 435].

Новий жанр, створений за зразком „Ямбів” Каллімаха і названий старовинним словом „сатура”, знаходимо ще у творчості нового для тодішнього Риму типу поета-просвітителя Квінта Еннія (Ennius, 239–169). Його вірші — це вірші змішаного розміру та змісту, які, будучи зверненими до вузького кола друзів, імітують витончену вченість невимушених бесід і містять у собі, попри усе інше, також ідеї раціоналізму, піфагорійського містицизму і загалом популярні

філософські роздуми. Строкату суміш філософських роздумів з темами найрізноманітнішого ґатунку зустрічаємо і в „Сатурах” Гая Луцилія (180 або 148 – бл. 102). І тільки у представників першої хвилі римського олександризму — поетів межі II–I ст. до н.е., які належали до гуртка Лутація Катула, нові для Риму мотиви оформлюються в елліністичні жанри [див.: 132, 428, 429, 430, 432]. Але сказати що-небудь більш конкретне про цих поетів не дає змоги мізерність уривків з їх творів, які дійшли до сьогодення.

Симптоматика філософської лірики у римській літературі часу громадянських війн пов’язана з творчістю поетів „неотеричного” напрямку (*gr. neoterói* — „новітні поети”), яких ще називали „вченими поетами”. Саме поети-неотерики найшвидше засвоїли „олександрійський художній ідеал — маленькі твори, маловідомі теми, вишукану вченість змісту, безкінечно ретельну обробку форми” [129, 437]. До тогочасних поетів, текстова спадщина яких майже повністю збереглася до нашого часу, крім Тита Лукреція Кара (*Titus Lucretius Carus*, бл. 95–55 рр. до н.е.), автора дидактичної поеми „Про природу речей” (залишилася в історії світової літератури оптимістичним гімном пізнанню заради пізнання), належить Гай Валерій Катулл Веронський (*Catulli Veronensis Liber*, бл. 87 р. — після 54 р. до н.е.) як автор збірки зі 160-ти творів, серед яких знаходимо поліметри (дрібні поезії, написані різними ліричними розмірами) і — що особливо важливо — невеликі епіграми, написані елегійним дистихом. Причому саме епіграми, а не написані з афективною безпосередністю, близькою до розмовної мовою, поліметри відрізняються продуманістю обробки кожної ліричної дрібниці та композиційною урівноваженістю, які для Катулла і неотериків мали програмове значення, знаменуючи їх зневагу до суспільного життя і повне захоплення життям особистим, у якому провідну роль відігравало кохання [див. про це: 129, 451–452]. Елліністичні поети і виявилися для Катулла і неотериків учителями „науки пристрасті ніжної”.

У цьому відношенні саме творчості Катулла, гадаю, сягають певні мотивно-тематичні інтенції любовних віршів, що репрезентують лірику морально-філософського ґатунку. Адже пристрасть, яка „у грецьких поетів зображалася завжди з легкою іронією, як гра”, дістає тут „звучання серйозне, урочисте і навіть трагічне, так як тут воно освячується усією величчю давніх чеснот, які перетворилися з суспільних на особисті: вірністю, твердістю і т.і. ...У

такому контексті саме кохання отримує нову якість — піднесено-духовну”, і це ідентифікується спеціалістами як найбільша новизна і своєрідність поезії Катулла, які виокремлюють цього римського поета зі всієї античної поезії, де він не мав ні попередників, ні послідовників, і споріднюють з поетами Нового часу [див. про це: 130, 452].

Показово, що зміна концепції кохання супроводжувалася у Катулла напруженими пошуками нових номінативних можливостей поетичної мови, які б відбивали своєрідність його художньої концепції. Справа в тому, що висунутого Катуллом поняття кохання, в основі якого знаходиться розрізнення любові фізичної і духовної, не знала сама антична лексика. Звідси — ускладнення любовної топіки: «поет Нового часу позначив би фізичну любов словом „жадати” <рос. „желать”>, а духовну — словом „любити”, античний поет позначив фізичне кохання словом „любити”, а для духовної любові не мав слова», і Катулл послуговується складними перифразами на зразок: „союз святої дружби”, „бажати добра”, „любити, як батько дітей”. Загалом вказане роздвоєння поняття любові, на думку М. Л. Гаспарова, знаходиться у підґрунті душевної трагедії Катулла і пояснює його антитетичне сприйняття кохання як зіткнення протилежних почуттів: «Я і люблю, і ненавиджу. „Як це?” — питаєш. — Не знаю. / Чую що так воно є. Чую — і мучуся тим» (85 вірш „Про своє кохання” [6, 36; пер. А. Содомори]²²⁶), — що у різний спосіб і різною мірою потім знайдемо в європейській середньовічній, ренесансній та романтичній ліриці. Зокрема концепт любові-союзу душ у середині — другій XIX століття буде вичерпно розроблений в поетичній системі Ф. І. Тютчева, а самі звинувачення коханої і закиди їй (на кшталт рядків із 72 вірша: „Много дешевле ты всё ж, много пошлей для меня” [36, 132–133; пер. А. І. Піотровського])²²⁷ споріднює таку античну лірику, наприклад, з поетичною системою М. Ю. Лермонтова.

²²⁶ Див. також у пер. на рос. А. І. Піотровського: „Да! Ненавижу и всё же люблю. Как возможно, ты спросишь? / Не объясню я. Но так чувствую, смертно томясь” [цит. за: 36, 130].

²²⁷ В укр. пер. А. Содомори цей рядок звучить значно м’якше: «Нині — тебе я пізнав, і, хоча й пломенію сильніше, / Все ж то далеко не так я над тобою тремчу. / „Як це?” — питаєш. — Зрада твоя мене змушує нині / Більше любити, але... менше бажати добра» [цит. за: 6, 36].

Філософське забарвлення (у значенні присутності в ліриці поетичної концептуальності певного гатунку) властиве „Буколікам” („Пастушим віршам”), або „Еклогам” („Вибраним поезіям”, 42–39) Публія Вергілія Марона (Publius Vergilius (у пізнішому написанні Virgilius) Maro, 70–19 рр. до н.е.), у творчості якого, як і у Горація, знаходимо подолання конкретної тематики за рахунок залучення до вираження більш загального і складного світовідчуття „першого покоління світової римської імперії” [129, 456]. Це цикл з 10-ти віршів, які написані чи то в оповідній, чи то в діалогічній формі і, як це і має бути в буколічній поезії, присвячені пастушому життю, його скромним радощам і жалям, коханням і пісні. Взірцем для Вергілія слугував Феокрит, чий олександрійський дух був близький неотерикам. Але у Вергілія, який наполегливо шукав для кожного окремого випадку „своє особливе слово, точне до несподіваності, яке повністю і без пояснень виражає потрібну думку” [38, 22], зображення пастушого світу інше, ніж у давньогрецького поета.

Буколічній ліриці Вергілія, незважаючи на проголошений поетом девіз, в основі якого знаходиться ідея всепереможної сили кохання і покори йому („Всё побеждает любовь, и мы покоримся любви” — X, 69; пер. С. Шервінського), все ж притаманний трагічний пафос, тон скорботного смутку: «Не прийняття реального світу, втеча від нього у вигаданий світ пастушого блаженства і свідомість утопічності цієї втечі — такою є емоційна основа „Буколік”, що споріднює їх з творами попереднього, неотеричного покоління поетів» [129, 457; розрядка моя — *І. К.*]. У цьому відношенні відомий символічний образ немовляти, який з’являється у 4-й еклосі (IV, 4–10), відіграє подвійну роль: з одного боку, він обмежує викликану конкретними причинами трагічність неприйняття світу, даючи надію на можливість примирення з ним (у такому разі немовля розглядається локально-історично, засобом апеляції до визначення прототипу, яким вважають очікувану дитину Октавіана від шлюбу з Скрибонією) [див.: 129, 457]²²⁸; з іншого боку, символізація образу немовляти, з підсиленням у ньому містичного пафосу і месіанської складової, надає цьому образу і твору в цілому більш загального і фундаментального з точки зору їх проблематики спрямування, яке дозволяє розглядати вказану еклогу у просторовому полі релігій-

²²⁸ Див. також стислий огляд позицій з цього питання: [6, 43–44].

но-філософської лірики. За таких умов образ світу вже не вицерпнується виключно ненависним для поета „залізним віком”, а трансформується у людський земний світ загалом, який вимагає фундаментального порятунку від своєї первісної гріховності. Саме до такої інтерпретаційної можливості вдалося християнське Середньовіччя, коли вбачало в образі немовляти пророцтво про народження Христа, через що і шанувало Вергілія як святого.

Філософсько-моралістична²²⁹ лірика знайшла своє втілення у творчості Квінта Горація Флакка (Quintus Horatius Flaccus, 65–8 рр. до н.е.), в якого образ людини, як і у Вергілія, теж овіяний смутком. Але якщо скорбота Вергілія викликана недосконалістю людського духу, неспроможного проникнути в закони долі, то смуток Горація живиться тлінністю людської плоті, яка, на відміну від вічного оновлення природи, не здатна протистояти смерті.

Разом з тим за своїм внутрішнім пафосом лірика Горація протистоїть поезії Вергілія у тому розумінні, що базується на протилежних у порівнянні з останнім засадах — на філософії прийняття світу. В „Одах” така настанова визначає їх загальну поетику, що базується, як відомо, на композиційній урівноваженості протилежних тем. Такий конструктивний принцип реалізується як в окремих творах²³⁰, так і в побудові збірок²³¹, які утворюють метациклічний текст „Од” Горація.

²²⁹ «Горацій, — читаємо у М. Л. Гаспарова, — став для усієї наступної європейської культури взірцем поета — вчителя життя. Як Вергілій учив пізнанню й осмисленню світу, так Горацій — поведінці в світі. Він поставав навченою людиною, що все пізнала, нічому не дивується, спокійно приймає і успіхи, й негоди, відмовилася від непосильного і радіє досяжному, з посмішкою дивиться на людські клопоти і в наполегливому самовихованні й самовдосконаленні домагається душевного спокою і внутрішньої свободи. „Золота середина” Горація стала крилатим словом, у ній втілювався заповіт античної цивілізації Новому часові. ...В європейському слововжитку XVII–XVIII ст. високі урочисті оди називалися „піндаричними”, легкі любовні і застільні — „анакреонтичними”, а „середні”, філософсько-моралістичні — „гораціанськими”: це була данина вдячності великому латинському поетові, який відіграв видатну роль у формуванні новоевропейської лірики» [129, 463].

²³⁰ Оди Горація починаються сильним рухом думки, яка коливається між двома контрастними темами, а закінчується поступовим затуханням руху на золотій середині. І коли цей рух припиняється зовсім, вірш обривається сам по собі на якій-небудь спокійній, статичній картині [див.: 129, 457]. При цьому строфи в одах утворюються з віршів різного ритму і метру, а повторюваною метричною одиницею тут постає

З точки зору складових генерального мотивно-тематичного комплексу філософської лірики „Оди” Горация відзначаються присутністю в них наступних елементів:

— мотиву недовговічності земного життя і тлумачення потойбічного світу через образи „Ночі” та „лихих привидь” (чи, з огляду на переклад російською мовою, „царства теней” — І книга, 4 ода, 4 строфа, 15–16 рядки [див.: 4, 21, пер. укр. А. Содомори; 28, 49, пер. рос. А. Семенова-Тян-Шанського]), а також через концепт шляху, який у поєднанні з мотивом „чорної ночі” небуття у 28 оді першої книги явно обмежує (принаймні у сприйнятті ліричного героя — загиблого під час бурі моряка, від імені якого написаний увесь твір) ідеї про безсмертя душі і смертність тільки тіла²³²;

— відомого ще з епосу про Гільгамеша (табл. X, 346–348), а пізніше з „Псалтиря” (Пс 39(38) 5) мотиву незнання людиною меж свого життя, поєданого в 11-й оді (До Левконої) першої книги „Од” Горация з закликом задовольнятися теперішнім та з мотивом вина:

Ти не звідуй про те, де нам межу доля накреслила,
Левконос: того — й знати не слід, так що й халдеїв ти,
Й числа їх облиш²³³. Краще стократ — брати, що суджено,
Чи багато ще зим небо нам шле, чи вже остання ця

Там об берег сипкий в злобі сліпий хвилю тіренську б’є.
Зваж розумно те все, вина ціди²³⁴ й миттю короткою

не віршовий рядок, а строфа, яка в одах і еподах Горация представлена 20-ма своїми різнометричними видами.

²³¹ Наприклад, „у другій книзі першої збірки од зібрані більш урівноважені твори, а в першій і третій книгах поезії урочисті знаходяться поруч з легковажними; кульмінація урочистого пафосу в перших шести одах третьої книги (римські оди) урівноважена наступною низкою більш легких за настроєм віршів; використання небувалого в Римі різноманіття ліричних розмірів... дозволяє Горацию позначати ритмічною перекличкою схожість або контраст віддалених один від одного творів (...не випадково спільним розміром виділені перша і остання оди першої збірки і середня ода другої збірки)” [див.: 129, 457].

²³² Це чітко проглядається саме у російському перекладі Н. Гінцбурга: „Хоть и учил он, что смерть уносит лишь кожу да жилы, / Хоть и великим он был тайновидцем / Истин природы, как сам ты твердишь; но всех ожидает / Чёрная ночь и дорога к могиле” [див.: 28, 79, 13–16 рядки]. В укр. пер. А. Содомори [див.: 4, 37] вказана семантика розмита.

²³³ У Римі в часи імперії під впливом Сходу поширилась ворожба по зорях.

Довгу мрію діли: заздрісний час, поки хворим тут,
Вже у безвість летить. День цей лови! У майбуття — не вір

[4, 25; пер. А. Содомори]²³⁵, —

які можна сприймати, з одного боку, як варіант того заклику до життя, що присутній ще у давньоєгипетській „Пісні арфіста”, а з другого, як такі, що за своїм пафосом споріднені з однією з любовних епіграм Асклепіада²³⁶;

— мотиву всепідвладності та неминучості смерті (І книга, ода 28, 6 вірш за російським перекладом Н. Гінцбурга [див.: 28, 79], 19–20 вірші; 2 книга, 3 ода, 4 рядок [4, 37, 46; 28, 79, 96]);

— мотиву „смерть як вічне вигнання усіх зрівнює” (книга І, ода 28, 19–20 рядки; книга 2, ода 3, 6²³⁷–7 строфи; в останньому рядку 3-ї оди книги другої засобом образу човна актуалізується мотив смертної дороги);

— мотиву рівності усіх перед смертю з активізацією ідеї про спорідненість людей у неминучості відповіді всіх після смерті за грі-

²³⁴ Цей мотив вина в аналогічній семантичній функції зустрічаємо у 2 і 4-й строфах 3-ї оди другої книги „До Деллія”.

²³⁵ Пор. з пер. на рос. мову С. Шервінського:

Ты гадать перестань: нам наперёд знать не дозволено,
Левконой, какой ждёт нас конец. Брось исчисления
Вавилонских таблиц! Лучше терпеть, что бы ни ждало нас, —
Много ль зим небеса нам подарят, наша ль последняя,
Об утёсы дробясь, ныне томит море Тирренское
Бурей. Будь же мудра: вина цеди, долгой надежды нить
Кратким сроком урежь. Мы говорим — годы-завистники
Мчатся. Пользуйся днём, меньше всего веря грядущему. [28, 57]

²³⁶ Див. цю епіграму у перекладі на російську мову Л. Блуменау:

Брось свою девственность. Что тебе в ней? За порогом Аида
Ты не найдёшь никого, кто полюбил бы тебя.
Только живущим даны наслажденья любви; в Ахеронте
После, о дева, лежать будем мы — кости и прах. [16, 305]

Ахеронт — у грецькій міфології одна з рік в Аїді, через яку Харон перевозить душі померлих.

²³⁷ У перекладі цієї строфи укр. мовою виникає мотив людини як гостя [див.: 4, 46], відсутній у перекладі цієї строфи на російську мову А. Семенова-Тян-Шанського [див.: 28, 97]. За такого — українського — варіанту перекладу вказаний рядок з Горацийової оди породжує асоціацію з 16 рядком (початковий вірш 5 строфи) давньоєгипетської „Похвали смерті”, де мотив людського земного гостювання оформлений засобом питальної конструкції і пов’язаний з дещо іншою семантичною динамікою.

хи, вчинені за життя (1 книга, 28 ода, 32–36 рядки)²³⁸;

— мотиву мудрого звільнення від надмірного захоплення марною поцейбічного життя, реалізований у поєднанні лірико-філософського мотиву минулості усього земного з комплексом гедоністичних мотивів питва, кохання і поезії (ліри), що пов'язує 11 оду „До Квінтія Гірпи́на” другої книги з творами, близькими за пафосом давньоєгипетській „Пісні арфіста”, а мотив старості у поєднанні з темою скороминулості життя дає змогу пригадати його поетичну розробку грецьким елегійним поета VII ст. до н.е. Мімнермом;

— теми миру (душевного спокою), розробленої через мотив незалежності людської душі від зовнішніх факторів („від себе не втекти”) і необхідності душевної рівноваги як основи мудрого життя людини у земному світі, який у оді „До Помпея Гросфа” (16-та ода другої книги) взаємодіє з мотивами відмови від життєвої метушні і свідомого розумного обмеження людиною своїх прагнень:

...ніякий скарб і ніякий ліктор —
Не підмога нам в сум'ятті душевнім:
Рою злих турбот з-під ясної стелі
Їм не прогнати.

Добре лиш тому, хто й малим багатий,
В кого стіл красить лиш батьків сільниця;
Ні погана хіть, ані страх такому
Сну не збавляють.

Дивно: в тім житті, хоч таке коротке,
Стільки цілей в нас! У краї все інші
Ми рвемось дарма: чи втечеш від себе,
Кинувши край свій?

<...>

²³⁸ Це добре видно саме в рос. пер. Н. Гінцбурга: „Суд по заслугам с возмездием строгим ждёт и тебя...” [цит. за: 28, 79]. Ту ж саму думку в подібному формулюванні знаходимо в „Любовних елегіях” Овідія, зокрема у 40-му вірші *Х в е л е г і ї*: „Каждый в меру заслуг будет по смерти почтён” [38, 49; пер. С. Шервінського; пор. з пер. цього рядка на укр. мову А. Содомори: „Кожен, яку заслужив, матиме шану тоді”: 10, 54]. Український же варіант перекладу даного місця з 28 оди Горация „До Архіта”, здійснений А. Содоморою — „А можливо, й тебе ще спіткає / Долі різкий поворот і відплата” [4, 37] — за рахунок уведення в синтаксичну конструкцію вставного слова „мабуть” зі значенням ймовірності (невпевненості, категоричності, варіативності) явно приглушує виразність такої асоціації.

Дневі радий будь, не турбуйсь майбутнім.
Прийде час важкий — усміхнись погідно,
Хай притихне біль, бо ж і так немає
Повного щастя²³⁹ [4, 56; пер. А. Содомори];

таке мотивне поєднання у площині певного ідейно-емоційного вектора споріднює вказаний твір Горація з суто функціонально (тобто не зачіпаючи ідеологічної несумісності монотеїстичного іудаїзму та політеїстичного язичництва) близькими між собою Десятьма Заповідями (практичними настановами старозавітних мудрих [див. про це: 576, 607]) і „Промовами Одіна” з давньоскандинавської „Старшої Едди” (X ст. н.е.), адже в обох випадках заповіді (правила) служать упорядкуванню людського життя згідно з певними загальними нормами життєвої мудрості [див. 11, 20–21, 36–37, 54–55 й ін. строфи];

— мотиву підлеглості людини волі богів і сприйняття Бога як повноти здійсненності смертної людини: „Ти лоти владар — поки богів слуга; / У тім — початку, в тім і кінця шукай” (3 книга, 6 ода „До римлян”, 2 строфа [4, 69])²⁴⁰;

— мотиву регресивності лінійно-історичного розгортання людського світу в часі (архисема „рух у часі як втрата” або „чим далі від початків, тим гірше”) як переінтерпретація звичного мотиву згубно-

²³⁹ Пор. з рос. пер. А. Семенова-Тян-Шанського:

...никого не спасут богатства
И высокий сан от томлений духа
И забот ума, что и под роскошной
Кровлей витают.

Хорошо тому, кто богат немногим,
У кого блесит на столе солонка
Отчая одна, но ни страх, ни страсти
Сна не тревожат.

Что ж стремимся мы в быстротечной жизни
К многому? Зачем мы меняем страны?
Разве от себя убежать возможно,,
Родину бросив?

<...>

Будь доволен тем, что в руках имеешь,
Ни на что не лстись и улыбкой мудрой
Умеряй беду. Ведь не может счастье
Быть совершенным. [28, 106]

²⁴⁰ Пор. пер. цих рядків на рос. мову Н. Шатернікова: „Да! Рим — владыка, если богов почтит: От них начало, в них и конец найдём” [28, 139].

го впливу часу (із архисемами „усе минає” або „нікого і нічого час не пощадить”):

Чого не сточить згубного часу плин?
Батьки минулись, гірші, ніж предки їх,
На світ привівши нас, марніших,
Ми ж — іще гірше дамо поріддя²⁴¹.
[4, 70; пер. А. Содомори]

цей мотив бігу часу як втрати (у сенсі віддалення від первісної до-
стеменності, від цілісності і повноти наближення до початків) попри
усю різницю в емоційному тоні все ж внутрішньо споріднює проци-
товану фінальну строфу Горацієвої оди „До римлян” із заключним
віршем першої строфи ведійського „Гімну усім богам” (Рігведа, X,
72), яка у перекладі російською Т. Єлізаренкової має наступний ви-
гляд:

Богов рожденье ныне хотим
Возгласить, прославляя
В слагаемых песнопеньях, —
Ибо кто разглядит их в грядущем веке? [41, 388];

— мотиву вбогості як свідомої настанови на задоволення тільки
необхідним, відмови від зайвого задля звільнення від тягара воло-
діння і відповідно знайдення бажаного душевного спокою, чому
присвячена 16 ода третьої книги „До Мецената” (див. зокрема 6-та й
заклучна 11-та строфи), де читаємо:

Як обмежиш себе — так і боги тобі
Замість того дадуть. Тож, майже голий, я
Перебіжчиком рвусь від багатців — до тих,
Що й малим задоволені.

<...>

Ніж би мав долучать до Алліатових
Ще й Мігдонські поля. Скільки бажань у нас —
Стільки й зайвих потреб. Добре, кому подав
Скупю лиш необхідне бог²⁴² [4, 77, 78; пер. А. Содомори];

²⁴¹ Пор. пер. цієї строфи на рос. мову Н. Шатернікова: „Чего не портит пагубный бег времён? Ведь хуже дедов наши родители, / Мы хуже их, а наши будут / Дети и внуки ещё порочней” [28, 140].

²⁴² Пор. рос. пер. цих рядків Г. Церетелі: „Больше будешь себя ты ограничивать, / Больше боги дадут! Стан богатеющих / Покидаю, бедняк, и перебежчиком / К не-
имущим держу свой путь! <...> Сжав желанья свои, с прибылью малою / Буду жить

процитовані рядки швидше за все нагадують окремі складові етичного ідеалу заснованої учнем Сократа Антісфеном школи (філософського напрямку) кініків з їх ученням про щастя як звільнення від пут бажань²⁴³, а також учення Будди (бл. 567–488 до н.е.) та давньоіндійської релігійно-філософської поеми VIII–VII ст. до н.е. „Бхагавад-Гіти”²⁴⁴ (зап. III–II ст. до н.е.) з їх проповіддю універсальної від-

я счастливее, / Чем прибравши к рукам царство Лидийское / И Мигдонский удел. Много ищущий — / Многим беден. Блажен тот, кому бережно / Бог даёт только нужное” [28, 155].

²⁴³ Як відомо, кінізм розвиває після Сократа лінію філософствування як способу життя на основі «обґрунтування духовної свободи як асоціального стану: укоріненість у суспільній структурі, долученість до культурних цінностей, традиційний моральний ригоризм — усе це тлумачиться кініками як „дим”, який потрібно розвіяти. ...З точки зору кінізму, не тільки суспільне „мати”, але й суспільне „бути” є... ілюзією, і моральна сила, і гідність людини полягає в розумінні цього і відмові від ілюзорних благ. Людина повинна бути „голою і вільною”: саме нічим не зв’язана, вона невразлива. Звідси ідеал граничного побутового аскетизму кініків аж до жебрацтва... Щастя розуміється в ученні кініків як чеснота... в якості глибинної внутрішньої гідності, коли „долі протиставляється мужність, законів — природа, а пристрастям — розум” (Діоген Сінопський). ...Діоген Сінопський, будучи проданим у рабство на Криті, застосував до дітей господаря блискуче продуману систему всебічного виховання і відмовився від запропонованої учнями можливості викупу, демонструючи, що, навіть будучи рабом, можна бути вищим за свого господаря — раба своїх пристрастей. Саме моральна автономія займає в етиці кінізму позицію аксіологічного максимуму» [див.: 572, 636; див. також: 612, 232–233].

²⁴⁴ Спочатку „Бхагавад-Гіта” („Бхагавадгіта”) була самостійним твором, а пізніше увійшла до складу 6-ї книги „Махабхарати” — епічного сказання про „битву бхаратів”. У втіленій у цьому творі системі індійської філософії, що базується на тлумаченні вищої Реальності як Вічного, Безособового, Без’якісного Абсолюту (Брахмана), роз’яснюється дія Єдиного Світового Космічного Закону (Дхарми), міститься вчення про звільнення душі — Атмана людини, і про злиття з Атманом Всесвіту, який є Брахман. Етичний ідеал „Бхагавад-Гіти” базується на вченні про належну дію. У міркуваннях Крішні (втілення бога Вішну), які торкаються і питання про свободу, йдеться про те, що можна нічого не робити і бути невільним, а можна діяти і бути вільним: «...спасіння і свобода не в бездіяльності, а у виконанні свого обов’язку в стані відчуженості: належна справа повинна здійснюватися без прив’язаності. До цих пір дія уявлялась наслідком бажання. Крішна розриває цей зв’язок. Треба діяти, та не прагнути до плодів дії. „До плодів дії, залишивши захоплення, завжди задоволений, Самоопорний, він хоча і зайнятий справами, але нічого не здійснює. Без надій, думки свої приборкавши, будь-яку власність полишивши, виконуючи свої дії тільки тілом, він не чинить гріха. Задоволений несподівано одержаним, такий, що подолав двоїстість, незлобивий, в неспіху, в успіху рівний — ...Він... вільний...” (IV, 19–23)» [612, 70–71]. Належна дія переростає у поемі в його, а ідеал людини — в йогоїна. Як технічний термін слово „йога” означає «систему

чуженості, свободи як подолання будь-яких прив'язаностей до життя, грецьким аналогом яких А. М. Чанишев і вважає філософію кініків [612, 233]; проте неправомірно відкидати і можливі асоціації вказаної оди Горация і з біблійним тлумаченням поняття бідності, яке тут теж містить сему „звільнення”, означаючи попри усе інше певний душевний і духовний стан, що відкриває людині дорогу до того справжнього блаженства, про яке, власне, і йдеться у відомих словах Матея з його „Нагірної проповіді”: „Блаженні вбогі духом, бо їхнє Царство Небесне” (Мт 5 3)²⁴⁵,

— розгорнутого ще у Старому Заповіті (Іов 14 7–12) і присутнього у подальшому розгортанні лірики (наприклад, у романтичній поезії Ф. І. Тютчева) протиставлення неминучої скінченності людського життя і вічного оновлення природи, яке зустрічаємо в 7-й оді „До Манлія Торквата” книги четвертої: „Тоншає місяця серп і ясніє уповні, / Ми ж, коли канем туди, / Звідки Еней не вернувся, де Анк,

звільнення від страждання — постійну тему давньоіндійського світогляду. ...У „Бхагавадгіті” говориться про систему йогічного тренування, мета якого — звільнення від себе і зосередження на богів, Атмані-Брахмо» [612, 71–72].

²⁴⁵ Див. також рос. каноніч. пер.: „Блаженные нищие духом; ибо их есть Царство Небесное”. Бідність, про яку говорить Біблія, читаємо в „Словнику біблійного богослов'я”, «є не тільки економічним і соціальним положенням, вона може означати також внутрішню прихильність, душевний стан... Грецькі перекладачі Псалтиря добре зрозуміли, що тут йдеться не про одні тільки матеріальні нестатки: *анав* вони перекладають не тільки словами πτωχός — неімущий і πένης — нужденний, але й πρᾶός, що викликає уявлення про людину покірливу, умиротворену навіть у випробовуванні. І ми нерідко можемо з повним правом перекладати *анавім* — „смирненні” (Пс 9.38; 17.28; 36.11; пор. Іс 26.5 наст.). Бо їх основний настрій — покоря, це та *анава*, яку деякі В<ітх>3<аві>-ні тексти зближують з правдою (Соф 2.3), зі „страхом Божим” (Прип 15.33; 22.4) і з вірою або вірністю (Сир 45.4 за євр. рукописом, знайденим у 1890 р; пор. 1.27; Чис 12.3). Ті, хто страждає і молиться з такими почуттями, заслуговує найменування „вбогих, покірних Ягве” (пор. Пс 73.19; 149.4). ...Якщо вже в період ВЗ створюється релігійна еліта, яка вважала Б<ідніс>-ть певним духовним станом, то не доводиться дивуватися подібним поглядам і в учнів Ісуса; це, власне, і підкреслює єв. Матей: „Блаженні вбогі духом” (5.3), тобто ті, чия душа відчужена від благ земних. Від Своїх наступників Ісус вимагав внутрішньої відчуженості від мирських благ (незалежно від того, володіють вони ними чи ні), щоб бути здатним бажати справжніх багатств і одержувати їх (пор. Мт 6.24, 33; 13.22)», щоби нічого не заважало «„бачити свою духовну вбогість” (Од 3.17); у всякому разі, варто користуватися цим світом, ніби не користуючись, бо проминає образ світу цього” (1 Кр 7.31)» [576, 31, 32, 33, 34].

де Тулл можновладний, — / Порохом, тінню стаєм” [4, 99; пер. А. Содомори]²⁴⁶.

Втілена в Горацієвих книгах „Од” філософія прийняття світу знаходить своє „теоретичне”, за словами М. Л. Гаспарова [див.: 129, 463], вираження у його ж написаних дактилічним гекзаметром посланнях з їх девізом, сформульованим у посланні 6-му першої книги: „...не дивуватись нічому”. По суті, послання Горація, як і саатири, є фактично бесідами на філософські теми, втіленими в тому числі і в формі розгорнутих філософських медитацій. Вони, як і оди, теж органічно пов’язані з мотивно-тематичним комплексом філософської лірики, перегукуючись не тільки власне з ними, але й з багатьма як минулими, так і майбутніми творами відповідного ідейно-художнього гатунку, які належать представникам інших національних літератур.

Такі зв’язки простежуються у 2-го послання книги першої „До Лоллія”. Рядки: „До насолод не горнись: насолоду оплачують болем. / Завжди захланному бракне чогось. Ти ж і в мріях май межі” [4, 181; пер. А. Содомори]²⁴⁷, — за своїм мотивним спрямуванням явно суголосні як 6-й та 11-й строфам 16-ї оди „До Мецената” 3-ї книги „Од”, так і давньоіндійській релігійно-філософській поемі „Бхагавад-Гіта” та новозавітним „Євангелію від Матея”, про що вже йшлося вище. Тема життєвої мудрості як єдиного способу подолати страждання поєднує це ж 2-е послання першої книги з 11-м посланням тієї ж книги „До Буллатія” з тою лише різницею, що у першому випадку (40–43 рядки) вказана тема реалізується через мотив упорядкованого життя, а у другому (30-й фінальний рядок) — шляхом акцентування мотиву душевного спокою. Що ж стосується присутньої в посланні „До Лоллія” мотивно-ідентифікаційної пари „людина — ніщо”, то, будучи реалізованою через образи споживацтва, гультьяйства, „женихів Пенелопи” та „феакійців” (27–31-й рядки), ця пара, навпаки, нейтралізує (заблоковує) свої потенційні лірико-філософські семантичні можливості, підкреслено вирівнюючись у своєму зна-

²⁴⁶ Пор. рос. пер. цих рядків А. Семенова-Тян-Шанського: „Но в небесах за луною луна обновляется вечно, — / Мы же в закатном краю, / Там, где родитель Эней, где Тулл велелепный и Марций, — / Будем лишь тени и прах” [28, 191].

²⁴⁷ Пор. рос. пер. цих рядків Н. Гінцбурга: „Всех наслаждений беги: цена наслажденья — страданье. / Жадный всегда ведь в нужде — так предел полагай вождельням” [28, 326].

ченні в суто утилітарно-моралістичній площині, ілюструючи конкретні прояви вартості огуди неупорядкованого людського життя. Я маю на увазі те, що „ніщо” у даному разі не може тлумачитися через мотив ілюзорності людського життя, який знаходимо ще в аккадському епосі про Гільгамеша чи семантично і функціонально споріднений з ним біблійний мотив марноти людського життя, якому присвячена старозавітна книга „Проповідника” („Книга Екклесіаста”).

Натомість 22–24-й рядки з 11-го послання „До Буллатія” першої книги послань: «Хай лиш годинку щасливу пошле тобі бог якийсь добрий — / Вдячно дарунок прийми, насолоди на рік не відтягуї, / Щоб похвалитись міг будь-коли й будь-де: „З приємністю жив я”» [4, 190; пер. А. Содомори]²⁴⁸, — для своєї адекватної інтерпретації передбачають актуалізацію перш за все того текстового простору, який своїми витоками сягає давньоєгипетської „Пісні арфіста”. Вагомий внутрішній потенціал інтерпретації саме у текстовій площині філософської лірики у названому посланні Горация „До Буллатія” мають рядки, де втілюється мотив мудрості і розуму як визначальних чинників душі, взятий з відтінком семантики „від себе не втечеш”: „Розум лише та знання, а не місце вигідне з широким / Видом на море журбу відганяють. Тому зрозуміло: / Небо міняють, не душу, всі ті, які рвуться за море” [4, 190; пер. А. Содомори]²⁴⁹. Що ж стосується Горацийових віршів, суголосних поетичним практикам далеких майбутніх часів, то саме такий випадок стосується 99–102 (у російському перекладі Н. Гінцбурга 96–99) рядків першого послання „До Мецената” з першої книги послань, які разом з першою ж строфою вірша Ф. І. Тютчева „Наш час” (в оригіналі „Наш век”, 1851) можуть розглядатися як різні конкретні реалізації (варіанти) єдиного структурно-тематичного коду (інваріанта), що використовується різними поетами для досягнення різних художніх завдань, але у спорідненій загальній тематичній площині. Порівняйте: у Горация —

...А що, коли розладом розум страждає:
То відкидає жадане, то прагне того, що відкинув;

²⁴⁸ Пор. рос. пер. Н. Гінцбурга: «Счастье, в час бы какой ни послал тебе бог благодарный, / Ты благодарно прими, не откладывай радости на год, Чтобы повсюду ты мог сознаться: Я жил, наслаждаясь» [28, 343].

²⁴⁹ Пор. рос. пер. Н. Гінцбурга: „Если заботы от нас отгоняет не местность с открытым / Видом на моря простор, а лишь разум и мудрость, то ясно: / Только ведь небо меняет, не душу — кто за море едет” [28, 344].

Так і вирує, незгідний у усьому з життєвим порядком.
Зводить, руйнує, спішить заокруглити чотирикутник?

[4, 180; пер. А. Содомори²⁵⁰];

у Тютчева —

Не плоть, а дух зубожів в наші дні,
І ось людина в самоті і сумі...
До світла тягнеться в пільмі,
Щоб і при світлі не знайти спокою думі²⁵¹. [Цит. за: 8, 17]

Нарешті, говорячи про симптоматику філософської лірики у творчій спадщині Горація, не можна оминати і теми поезії у творчості римського поета, яка не тільки пов'язує між собою книги „Оди” і „Послання”, але й несе на собі через зв'язок з темою смерті відбиток ліричної розробки в онтологічному напрямі. Адже саме в поезії як у найвищому прояві свого духу Горацій вбачав спосіб подолання людиною смерті. Тому «кращі поезії Горація присвячені прославленню поезії, яка дарує поетові безсмертя і любов богів: як Катулл на любов, так Горацій на поезію переносить поняття давньоримської релігійної етики: „благочестя”, „вірність”, „доблесть”. Заключний вірш другої книги од говорить про безкрайність буття поезії у просторі... <образ лебедя в 20-й оді „До Мецената”:

Незнаним досі, дужим крилом сягну
Висот ефірних — я <...>
Звившись, для заздрості недосяжний,

Понад містами. Ні, я не вму-таки, —
<...>

Мене впізнають колх і дакієць той,
Що перед Римом так бадьорить себе,
Далекий скіф, ібёр, а далі —
Той, який в Родані²⁵² гасить спрагу.

²⁵⁰ Пор. рос. пер. Н. Гінцбурга: „...А что, коли нет равновесья в рассудке: / Брезгует тем, что искал, что недавно отринул, вновь ищет. Вечно кипит, расходясь со всеми порядками жизни, / Рушит иль строит; то вдруг заменяет квадратное круглым?” [28, 324].

²⁵¹ В оригіналі процитована строфа має такий вигляд: „Не плоть, а дух растлился в наши дни, / И человек отчаянно тоскует... / Он к свету рвётся из ночной тени / И, свет обретши, ропщет и бунтует” [45, 149].

²⁵² Родан — ріка в Галлії (нині Рона).

Тож геть скорботу! Нинішній похорон —
Це лиш омана; плач — не до речі тут!
Облиш ті зойки! Нащо стільки

Шани порожній моїй могилі?²⁵³ [4, 60; пер. А. Содомори];

заклучна поезія третьої книги і усієї першої збірки од — про не-
скінченність поезії у часі... <ода 30 „До Мельпомени”>» [129, 462]:

Звів я пам'ятник свій. Довше, ніж мідь дзвінка,
Вищий од пірамід царських, простойть він.
Дош його не роз'їсть, не сколихне взимі,
Впавши в лють, Аквілон; низка років стрімких —

Часу біг коловий — в прах не зітре його.
Смерті весь не скорюсь: не западе в імлю
Частка краща моя. Поміж потомками
Буду в славі цвісти, поки з Весталкою

Йтиме понтифік-жрець до Капітолію.
Там, де Авфід²⁵⁴ бурлить, де рільникам колись
Давн за владаря був серед полів сухих, —
Будуть знати, що я — славний з убогого —

Вперше скласти зумів по-італійському
Еолійські пісні. Горда по праву будь,
Мельпомено, й звінчай, мило всміхаючись,

²⁵³ Пор. рос. пер. Г. Церетелі:

Взнесусь на крыльях мощных, невиданных,
Певец двуликий, в выси эфирные,
С землей расставшись, с городами,
Недосягаемый для злословья.

Меня узнают даки, таящие
Свой страх пред римским строем, колхидяне,
Гелоны дальние, иберы,
Галлы, которых питает Рона.

<...>

Бессмертен я, навек бессмертен:
Стиксу не быть для меня преградой!

Не надо плача в дни мнимых, похорон
Ни причтаний жалких и горести:
Сдержи свой глас, не воздавая

<...>

це.

Почестей лишних пустой гробни-

[28, 123, 124]

²⁵⁴ *Авфід* — ріка в Апулії, на батьківщині Горація.

Лавром сонячних Дельф нині й моє чоло²⁵⁵.

[4, 89–90; пер. А. Содомори]

У свою чергу, і друга збірка послань повністю присвячена питанням поезії. Головне місце серед трьох творів, які входять до цієї збірки, посідає „Послання до Пісонів”, за яким закріпилася назва „Наука поезії”, і яку вважають не тільки поетичним заповітом Горация, але й загалом розглядають як «підсумок і заповіт „золотого століття” римської класики, яке вже підходило до свого завершення. Саме вона — і тільки у взаємодії з нею „Поетика” Арістотеля — послужили взірцем для поетик Відродження і класицизму у прозі і у віршах (Віда, Буало)» [129, 463]. До цього варто додати, що саме на шляху онтологізації теми поета і поезії шляхом застосування до її втілення інтенцій релігійної свідомості, витоки якого сягають поетичного досвіду Горация, через багато століть О. С. Пушкін у своєму відомому вірші „Я памятник себе воздвиг нерукотворный...” (1836) створить у новій російській літературі повноцінну і сучасну за своєю естетико-поетичною мовою релігійно-філософську лірику, сприйняття якої, як і її адекватна наукова інтерпретація, вимагають обов’язкової реконструкції певного текстового простору, провідне місце в якому належить, з одного боку, біблійній традиції, а з іншого, античній ліриці²⁵⁶.

Нарешті, говорячи про ступінь і форми присутності в античній ліриці філософської лірики, не можна оминати увагою і творчість третього представника великого поетичного тріумвірату, яким є Публій Овідій Назон (Publius Ovidius Naso, 43 до н.е. — 17 н.е.). Саме цей поет у XV елегії книги першої своїх „Любовних елегій” написав

²⁵⁵ Пор. рос. пер. С. Шервінського:

Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся.
Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд

Нескончаемых лет — время бегущее.
Нет, не весь я умру, лучшая часть меня
Избежит похорон. Буду я вновь и вновь
Восхваляем, доколь по Капитолию

Жрец верховный ведёт деву безмолвную.
Назван буду везде — там, где неистовый
Авфид ропщет, где Давн, скудный водой, царём
Был у грубых селян. Встав из ничтожества,

Первым я приобщил песню Эолии
К италийским стихам. Славой заслуженной,
Мельпомена, гордись и, благосклонная,
Ныне лаврами Дельф мне увенчай главу.

[28, 176]

²⁵⁶ Саме такий системний аналіз поезії-заповіту О. С. Пушкіна „Я памятник себе воздвиг нерукотворный...” у площині релігійно-філософського жанру у успішно і переконливо здійснила І. Сурат [див.: 430].

такі рядки про поетичне безсмертя, які суголосні певним віршам як його попередника Горация, так і далекого нащадка О. Пушкіна:

Все це²⁵⁷ таке нетривке! Я ж вічної слави шукаю,
Щоб між людьми на землі спів мій не знав забуття.

<...>

Люд нехай прагне марниць! Мені ж хай жовтоволосий
Феб над кастальським струмком келих дзвінкий подає.

Лиш би волосся вінчав мені мирт, що морозу боїться,

Лиш би ті вірші до рук радо закоханий брав²⁵⁸.

<...>

Вирвусь і я з похоронного вогнища: частка найкраща,

Частка моєї душі, в пісні моїй оживе!²⁵⁹

[10, 53, 54; пер. А. Содомори]

Основною формою, яка відбиває міру присутності лірико-філософської інтенції у творчості Овідія, можна вважати форму мотивно-тематичного представництва, яка реалізується у творах великого текстового обсягу — ученій поемі „Фасти” та, особливо, в міфологічній поемі „Метаморфози”, тобто у творах епічної родової приналежності, в яких проявилася відома тенденція зрілої творчості Овідія, пов’язана з його вмінням за допомогою риторичної техніки перетворювати малі жанри елліністичної поезії у великі.

Так, «жанр етіологічної елегії, — читаємо у М. Л. Гаспарова, — був розроблений Каллімахом і перенесений на римський ґрунт Проперцієм, але тільки Овідій у „Фастах” доходить до завзятої думки присвятити по елегії кожному з численних римських свят і розмістити їх у календарній послідовності, переповівши таким чином віршами найсухішу матерію — римський календар» [130,

²⁵⁷ Йдеться про військо і політику (виступи на форумі, площі для народного зібрання), які були справами римлян давнього — республіканського — ґарту.

²⁵⁸ У цьому рядку Овідія образ „закоханого” функціонально ідентичний образів „піта” (рос. „пийт”) з 4-го рядка 2-ї строфи вірша О. С. Пушкіна „Я памятник себе воздвиг нерукотворный...”.

²⁵⁹ Пор. рос. пер. С. Шервінського: „Эти не вечны дела, а я себе славы желаю / Не-преходящей, чтоб мир песни мои повторял. / <...> Манит пусть низкое чернь! А мне Аполлон белокурый / Пусть наливает полней чашу кастальской струей! / Голову лишь бы венчать боящимся холода миртом, / Лишь бы почаще меня пылкий любовник читал! / <...> Так, и сгорев на костре погребальном, навек я останусь / Жить — сохранна моя будет немалая часть” [38, 48, 49].

471]²⁶⁰. Для розгляду історичного розгортання філософської лірики показовим є те місце у „Фастах”, яке недвозначно перегукується з давньоіндійською „Рігведою”, зокрема з „Гімном про створення світу” (Х, 129,). Я маю на увазі наступний фрагмент (101–108 рядки книги першої) з промови Януса:

Страх позабудь и внимай мне: о днях возвещая прилежно,
Дам я ответ, и пойми то, что скажу тебе.
Хаосом звали меня²⁶¹ в старину (я древнего рода),
Слушай, какие дела прошлых веков я спою.
Светлый сей дух кругом и все вещества остальные —
Пламя, вода и земля были одним веществом.
Но разлучил их раздор, и они разделили владенья,
А разделивши, ушли каждое в область свою.

[38, 238; пер. Ф. Петровського]

Такий же асоціативний зв'язок з метою вираження ідеї єдності і неперервності буття підхоплюється й активізується з перших же віршів „Метаморфоз” (5–25 рядки книги першої), де означене у наведеному епізоді „Фаст” у перифрастичній формі з ефектом епізації дістав свій подальший тематичний розвиток на підставі ідеї вселенської гармонійної згоди:

Небо прослалось, обличчя однакове мала природа.
Хаосом потім назвали її — велетенська, безладна
Купа, сама бездіяльна вага, де, поєднане будь-як,
Зібране з різних кінців, клубочилось речей всіх насіння.
Світові саява свого не являв ще Тітан²⁶² променистий,
Не поновляла сріблястих рогів, наростаючи, Феба²⁶³.
Ще не повисла Земля, ще в повітрі легкім її власний
Не врівноважив тягар; у ту пору ясна Амфітріта²⁶⁴
Не простягала ще рук лазурових уздовж суходолів.
Скупчились там, перемішані, води, земля і повітря;

²⁶⁰ Слово „фасты” означає „календар”.

²⁶¹ Стосовно цього місця М. Л. Гаспаров дає такий коментар: „Тут для імені Януса і потім для імен інших богів Овідій пропонує низку етимологій, звичайно, фантастичних і в значній частині таких, що не підлягають перекладу” [див.: 38, 502].

²⁶² *Тітан* — бог сонця Геліос (тут — сонце), син Гіперіона, одного з титанів — дітей Урана (Неба) і Геї (Землі). З ним ототожнювали Феба-Аполлона.

²⁶³ *Феба* — Діана (Артеміда), дочка Юпітера і Латони, богиня полювання, уособлення Місяця.

²⁶⁴ *Амфітріта* — дочка морського бога Нерей (тут — море).

Тим-то земля не була ще стійкою, пливучими — води,
Світлим — повітря; ніщо там не мало ще форми своєї,
Все-бо в сум'ятті було, й у тій масі, в єдиному тілі,
Жар проти холоду йшов, на вологу сухе повставало,
Проти м'якого — тверде, на легке напирало вагоме.

Бог тоді втрутивсь, однак, і добірніші сили природи:
Неба намет от землі відділив він, а землю — від моря,
Потім ефір блискотливий підняв над імливим повітрям.
Так, розібравши громаддя сліпе на окремі частини,
Простором їх порізнив, а з'єднав — найсердечнішим миром...²⁶⁵
[11, 15; пер. А. Содомори]

Відповідно до завдань епізації, розгортання оповідного контексту і нарощування тексту в „Метаморфозах” різні епізоди з'єднуються за принципом „строкатості”, розкиданості і за змістом, і за настроєм, і за жанровими ознаками. В результаті цього, „у тканину епічної оповіді вплітаються і монологи, що нагадують то елегію, то гімн, то любовну пісню, і діалоги, які нагадують трагедію..., і листи, які нагадують послання героїнь, і уривки, послідовно витримані в тонах ідилії” [130, 472]. У такій поліжанровій ситуації в „Метаморфозах” знаходять своє втілення такі складові мотивно-тематичного комплексу філософської лірики, як:

²⁶⁵ Пор. рос. пер. С. Шервінським:

Не было моря, земли и над всем распростёртого неба, —
Лик был природы един на всей широте мироздания, —
Хаосом звали его. Нечленённой и грубой громадой,
Бременем косным он был, — и только, — где собраны были
Связанных слабо вещей семена разносущные вкупе.
Миру Титан никакой тогда не давал ещё света,
И не наращивала рогов новоявленных Феба,
И не висела земля, обтекаема током воздушным,
Собственный вес потеряв, и по длинным земным окоёмам
Рук в то время своих не простёрла ещё Афродита.
Там, где суша была, пребывали и море и воздух.
И ни на суше стоят, ни по водам нельзя было плавать.
Воздух был света лишён, и форм ничто не хранило.
Всё ещё было в борьбе, затем что в массе единой
Холод сражался с теплом, сражалась с влажностью сухость,
Битву с весомым вело невесомое, твёрдое с мягким.
Бог и природы почин раздору конец положили.
Он небеса от земли отрешил и воду от суши.
Воздух густой отделил от ясность обретшего неба.
После же, их разобрав, из груды слепой их извлеки,
Разные дав им места, — связал согласием мирным. [39, 31–32]

— суголосний відомому старозавітному 8-му псалмові панегірик людині як божественному творінню (75–88 вірші книги першої):

Звір на землі оселився, а птахи — в легковійнім повітрі.

Та не прийшла ще пора на розумну, на вищу істоту,
Що повноправно б могла над усім, що живе, панувати.
Тут і людина зросла. Чи її з божественного сім'я
Виплекав щедрий творець, щоб почин був для кращого світу,
Чи, розлучившись недавно з ефіром, земля молода ще
З небом споріднений паросток вигріла в лоні своєму.
Син Іапета²⁶⁶ вигадливий, землю з дощем розмішавши,
Зліпок із неї зробив, до богів усевладних подібний.
Тож, коли звір тільки в землю потуплює погляд, людині
Він дав поставу струнку, щоб могла споглядати високе
Небо й до світлих зірок повелів їй підносити очі.

Так невпізнанною стала земля, хоч була нещодавно

Звалищем темним, і ось — вже обличчям людським зазоріла²⁶⁷;

[11, 16–17; пер. А. Содомори]

— варіант переліку „перших питань”, які стосуються „великих початків світу”, „першопричин речей” і загалом „розуміння природи” (69–72 вірші книги п'ятнадцятої, у яких йдеться про повчання Піфагора):

Що таке бог, що — природа; звідкіль і сніги, й блискавиці,
Чи Громовержець гримить, чи вітри — в пошматованій хмарі,
З чого бува землетрус, чи в зірок є шляхи свої в небі, —

²⁶⁶ *Син Іапета* — Прометей.

²⁶⁷ Пор. рос. пер. С. Шервінського:

Суша земная зверям, а птицам — воздух подвижный.
Только одно существо, что священное всех их и способней
К мысли высокой, — чтоб стать господином других, —
не являлось.

И родился человек. Из сути божественной создан
Был он вселенной творцом, зачинателем лучшего мира,
Иль молодая земля, разделённая с горним эфиром
Только что, семя ещё сохранила родимого неба?
Отпрыск Япета, её замешав речною водою,
Сделал подобье богов, которые всем управляют.
И между тем как, склонясь, остальные животные в землю
Смотрят, высокое дал он лицо человеку и прямо
В небо глядеть повелел, подымая к созвездиям очи.
Так земля, что была недавно безликой и грубой,
Преобразясь, приняла людей небывлые обличья. [39, 33]

Скрізь проникав його зір²⁶⁸, [11, 262; пер. А. Содомори]

— мотив марності страху смерті перед безсмертям незмінної душі (153–159, 165–172 рядки книги п'ятнадцятої):

Роде людський, кого смерть крижана споконвіку жахає!
Марно страшать тебе Стікс, і пільма, і слова неправдиві,
Витвір уяви співців, та оманного світу загрози!
Ваші тіла — чи в вогні похоронному попелом стануть,
Чи переміняться з часом у тлінь — не сприйматимуть болю.
Смерті не знає душа: залишивши оселі колишні,
Прийнята знов у домівку нову, вона житиме вічно.
<...>

Все — в перемінах; не гине ніщо. То сюди переходить
Дух мандрівний, то туди. Будь-яке він у світі займає
Тіло: з тваринного може в людське перебраться, а звідти —
Знову в істоту якусь увійти, тож не гине ніколи.
Так і податливий віск: набуваючи форм усіляких,
Він, хоча виглядом різний буває, весь час мовби інший, —
Завжди є воском. Ось так і душа є постійно душею,
Лиш переходить — так я навчаю — у постаті різні²⁶⁹;
[11, 264; пер. А. Содомори]

²⁶⁸ Пор. зроблений С. Шервінським рос. пер.:

Что есть бог; и откуда снега; отчего происходят
Молнии — бог ли гремит иль в разъявшихся тучах;
Землю трясёт отчего, что движет созвездия ночи;
Всё, чем таинственен мир. [39, 365]

²⁶⁹ Пор. рос. пер. С. Шервінського:

О человеческий род, страшась холода смерти!
Что ты и Стикса, и тьмы, что пустых ты боишься названий, —
Материала певцов, — воздаяний мнимого мира?
Ваши тела — их сожжёт ли костёр или время гниением
Их уничтожит — уже не узнают страданий, поверьте!
Души одни не умрут; но вечно, оставив обитель
Прежнюю, в новых домах жить будут, приняты снова.
<...>
Так: изменяется всё, но не гибнет ничто и, блуждая,
Входит туда и сюда; тела занимает любые
Дух; из животных он тел переходит в людские, из наших
Снова в животных, а сам — во веки веков не исчезнет.
Словно податливый воск, что в новые лепится формы,
Не пребывает одним, не имеет единого вида,
Но остаётся собой, — так точно душа, оставаясь
Тою же, — так я учу, — переходит в различные плоты. [39, 367]

якщо у наведених рядках нетлінність стосується тільки душі, то у 252–258 рядках цієї ж п'ятнадцятої книги непідвладність загибелі виступає вже атрибутом усього у світі (хоча і тут, мабуть, все ж присутня у знятому вигляді платонівське за своїм походженням уявлення про ідею/душу як джерела життєвої нескінченності природного світу):

Що не міняє обличчя свого? До обнови охоча,
Творить, чергуючи з формами форми, майстриня-природа.
Не пропадає, повірте, ніщо в неосязному світі.
Все тільки змінює вигляд. Отож народитися — значить
В інше, ніж досі тривало, життя увійти, а померти —
Вийти з того, що триває, життя. Хай сюди щось потрапить,
Щось хай, можливо, — туди, але в цілому — все збережеться²⁷⁰;
[11, 266; пер. А. Содомори]

— мотив всеохоплюючої тотальності динаміки і мінливості усього в світі, безупинності руху часу (плин часу як перманентне оновлення миттєвостей — 177–185 рядки книги п'ятнадцятої у пер. А. Содомори):

...в усім світі ніщо не є стале:
Все тут пливе; що не виникне — те переміні підлегле.
Навіть невидимий час течією струмить ненастанно,
Мов невсипуща ріка: ні ріці, ні текучій годині
Не зупинитись вовік. Як за хвилиною котиться хвиля,
Чуючи натиск сусідньої, кваплячи ту, що спереду,
Так і окрилена мить: утікаючи, — наздоганяє,
Кожного разу — нова: що було, те лишилось позаду,
Що виникає, — того не було. Кожна мить — це обнова²⁷¹; [11, 265]

²⁷⁰ Пор. рос. пер. С. Шервінського:

Не сохраняет ничто неизменным свой вид; обновляя
Вещи, одни из других возрождает обличья природа.
Не погибает ничто — поверьте! — в великой вселенной.
Разнообразится всё, обновляет свой вид; родиться —
Значит начать быть иным, чем в жизни бывшей; умереть же —
Быть, чем был, перестать; ибо всё переносится в мире
Вечно туда и сюда: но сумма всего — постоянна. [39, 369]

²⁷¹ Пор. рос. пер. С. Шервінського:

...постоянного нет во вселенной,
Всё в ней течёт — и зыбок любой образуемый облик.
Время само утекает всегда в постоянном движении,
Уподобляясь реке; ни реке, ни летучему часу

уподібнення плину часу до течії річки викликає асоціацію з лінійними часовими уявленнями, яке знаходить своє підтвердження у мотивній парі зі стосунками аналогії „час – старість”, яка активізує думку про руйнівний вплив часу²⁷² (234–236 вірші книги п’ятнадцятої): „Всепожираючих літ чередо, давнино завидюща! / Пустка за вами лежить: чого час своїм зубом торкнеться, / Все це на смерть прирікаєте ви — неминучу, повільну” [11, 266; пер. А. Содомори]²⁷³; разом з тим у подальшому (239–240, 245 рядки книги п’ятнадцятої) — „В світі, що вічно існує, чотири тіла родотворні”²⁷⁴ / Містяться. <...> все виникає / З них і до них же вертається знову” [11, 266; пер.

Остановиться нельзя. Как волна на волну набегаёт,
Гонит волну пред собой, нагоняема сзади волною, —
Так же бегут и часы, вослед возникая друг другу,
Новые вечно, затем что бывшее раньше пропало,
Сущего не было, — все обновляются вечно мгновенья. [39, 367–368]

Образ хвилі, використаний Овідієм, породжує асоціацію з віршем Ф. Тютчева 1851 р. „Хвиля і дума” („Волна и дума”). Проте у випадку з Овідієм і у випадку з Тютчевим маємо не один спільний, а два різних образи: у римського поета перед нами *річкова* хвиля, яку увесь час наздоганяє (кваплячи) інша хвиля, що пов’язана з попередньою спільним напрямом руху — тільки вперед (за течією річки), що і дозволяє застосувати цей образ для втілення ідеї вічного оновлення. (Тут принагідно можна згадати не тільки відоме твердження Геракліта про те, що не можна двічі увійти в одну і ту ж річку, але й переконання Кратіла, згідно з яким в одну й ту ж саму річку не можна увійти навіть один раз [див. про це: 612, 206].

У Тютчева перед нами образ *морської* хвилі, яка у своєму статичному русі ніколи не долає своєї скутості, не проривається за внутрішньо встановлені межі (у своїх приливах і відливах, у наступі і відступі це одна і та ж хвиля). Завдяки цьому цей образ здатен був виразити романтичне глибинне відчуття примарності життя: „Дума за думой, волна за волной, / Два проявленья стихии одной: / В сердце ли тесном, в безбрежном ли море, / Здесь — в заключении, там — на просторе, — Тот же всё вечный прибой и отбой, / Тот же всё призрак тревожно-пустой” [45, 150].

²⁷² Образ часу, який підкоряє і присмиряє (= знищує щось первісно дане, придушє), присутній і в VI елегії у книзі четвертій „Скорботних елегій” Овідія. Проте на цей раз у вказаній семантиці він розгортається виключно в зачині твору (1–18 вірш), покликаний відтінити його основний зміст, підкресливши як один із членів антитези силу страждань поета, що невідвладні часові і які може перервати тільки смерть (див. останній і підсумковий 50 рядок вказаної елегії).

²⁷³ Пор. рос. пер. С. Шервінського: „Время — свидетель вещей — и ты, о завистница старость, / Всё разрушаете вы; уязвлённое времени зубом, / Уничтожаете всё постоянною медленной смертью” [39, 369].

²⁷⁴ Йдеться про воду, землю, повітря і вогонь.

А. Содомори]²⁷⁵ — Овідій все ж актуалізує уявлення про коловорот часу, ідею часового руху як руху до „начал”, тобто циклічності часового буття сущого, що надає часові буттєвих ознак і породжує суголосність з давньоіндійським „Гімном часові”, де на тлі фактичного ототожнення часу і буття окремі існування інтерпретуються через образ коліс везу часу, про що вже йшлося вище.

При цьому увесь формально-змістовий калейдоскоп, який включає в себе і лірико-філософську складову, поміщений в „Метаморфозах” у „несподівано глибокодумну філософську оправу: починається поема величним перетворенням хаосу в Космос під дією божественної волі, закінчується викладом вчення піфагорійців про вічну мінливість матерії і вічну незмінність душі, яка піддається перевтіленням. Завдяки цьому міфологічний епос Овідія дістає нове осмислення, теж вищою мірою характерне для доби релігійно-філософських шукань” [130, 472].

Загалом «строкатий зміст римських переказів в „Фастах” і грецьких в „Метаморфозах” вкладався в широку раму ученого епосу про причини і початки усього, що є в природі (в „Метаморфозах”) і що є в людських звичаях (у „Фастах”)...» [38, 11]. У всьому цьому втілювався процес заміни міфологічного розуміння світу іншим, „любовним”, його розумінням [див. про це: 38, 29], з чим не в останню чергу пов’язаний той факт, що, як і Горацій, Овідій теж сприймався вчителем життя, але не замкнутого, усамітненого життя, присвяченого постійному самовдосконаленню, а „відкритого, вільного життя в суспільстві”, яке спирається на людяність²⁷⁶. Інакше кажучи, художні системи Горація й Овідія — обидві представляють поезію прийняття світу²⁷⁷ і цим протистоять більш пізнім епохам, які

²⁷⁵ Пор. рос. пер. С. Шервінського: „Вечный содержит в себе четыре зиждительных тела / Мир. <...> Всё возвращается вспять, и круг замыкается снова” [39, 369].

²⁷⁶ Овідій більше за будь-якого іншого античного автора „має право називатися письменником-гуманістом... Кожна доба вчилася у Овідія людяності на свій штиб: для Середніх віків він був наставником практики куртуазної обізнаності і теорії світової спорідненості, для Відродження і класицизму — зразком галантної поведінки і оповідачем цікавих історій, романтизм третирував його за вигадану легковажність, а ХХ століття відкрило його знову як несподіваного предтечу психологізму майбутніх епох” [130, 472; див. також: 38, 5–6].

²⁷⁷ Овідій „бачив різницю між видимістю і сутністю, але не міг і не хотів щось одне з цього прийняти, а інше відкинути, він увесь час прагнув зв’язати їх між собою і прийняти разом” [38, 31].

тою чи іншою мірою жили саме з поезією неприйняття світу. «Ідея вічної гармонійної незмінності завжди була дорогою для свідомості античності... Ідея розвитку світу вперше чітко прозвучала в античності в „Енеїді” Вергілія — і збентежена античність відповіла на це „Метаморфозами” Овідія: на порив до іншого було відповіддю любовне утвердження сущого» [38, 30]²⁷⁸.

„Школою прийняття світу” була для Овідія риторика [див.: 38, 31, 26]. Тому присутні в його творчості складові мотивно-тематичного комплексу філософської лірики органічно розглядати у тісному зв’язку із загальних особливостей суто риторичної поетичної системи.

Сутність творчого методу Овідія саме як риторичного поета, за М. Л. Гаспаровим, полягає в тому, що він „не синтезує, а розчленовує картину світу, піклується не про створення гармонійного цілого, а про вичерпну розробку деталей. Думкою розділяючи предмет на його елементи і якості, поет про кожну з них говорить окремо, виразно подає їх, надавши кожному з них вагомості і значущості. Для цієї мети Овідій, згідно з правилами риторики, застосовує аналогії (систему прикладів), які або нанизує з максимальною упорядкованістю або, навпаки, без втрати їхньої виразності, розсипає з такою ж граничною безладністю (цей останній варіант, до речі, маємо у цитованій вище XV елегії книги першої „Любовних елегій”, присвяченій темі вічності поезії).

У поета кожен традиційний елегійний мотив розвивається самоцінно, у повну міру риторичних можливостей, максимально загострюється”. При цьому Овідій покладається не на окремі слова, а на сполучення слів, на контекст, навіть якщо створення останнього вимагатиме двадцять віршів там, де Вергілій обійшовся би двома-трьома рядками. Овідій з легким серцем бере для своєї думки перше-ліпше слово і вибудовує для нього такий контекст, у якому це слово одержить потрібне поетові значення [див.: 38, 22–23].

В цілому основні особливості ліричної системи Овідія, як і характер її новаторства в історії римської поезії, здебільшого походять

²⁷⁸ У цьому відношенні позиція Овідія (про що яскраво свідчить і людська доля поета) принципово дисонувала духові тогочасної держави з Августом на чолі, який звертався не до любові і перевтілень (метаморфоз), а всю перевагу віддавав порядковій і самозреченому служінню. У такій ситуації заслання Овідія було для нього, за висловлюванням М. Л. Гаспарова, „крахом світоспоглядання” [див.: 38, 31–32].

від того, що Овідій багато в чому завершував ті процеси, які ще до нього були започатковані іншими поетами, які і створили тло для успішного розгортання Овідієвої творчості. Це зокрема стосується загальної інтенції ліричної системи поета, яка не орієнтована на втілення суто індивідуального, конкретно життєвого і загалом на відображення його власного життя. Як свідомий творчий принцип ця орієнтація сформульована у 353–360 рядках другої книги „Скорботних елегій”:

Вір мені, вірші мої до життя мого неподібні:
Муза моя — до забав, я — до чесноти горнущ.
Майже все, що пишу, — лише вигадане: дозволяють
Більше собі ті рядки, ніж тих рядків укладач.
Твір — не відбиток душі, лише насолода безпечна,
Все тут укладено так, щоб веселити нам слух.
В іншому разі Теренцій — гуляка, Акцій — суворий²⁷⁹,
А задираки — всі ті, в кого пісні про війну²⁸⁰.
[11, 201; пер. А. Содомори]

І така свідома відсутність у віршах самовираження поета мала своїм наслідком не тільки певні втрати (наприклад, вона не передбачає безпосередність і прямоту вираження авторського „я”), але й суттєві позитивні надбання. До останніх, зокрема, належить втілена в структурах поетичної думки і вірша діалогізація лірики, заснована на здатності зрозуміти іншого, стати на точку зору не свого почуття, а почуття коханої як іншої людини, що повністю відсутнє у такого Овідієвого антипода серед римських ліриків, яким був Катулл і його суто монологічна лірична система. В свою чергу, „людяність”, яка виявилася доступною ліриці завдяки такій діалогізації, відрізняє, на думку М. Л. Гаспарова, Овідія-поета від Софокла, Кал-

²⁷⁹ Теренцій — римський комедіограф (185–159 до н.е.). Акцій — найвидатніший римський трагик (II ст. до н.е.).

²⁸⁰ Пор. пер. на рос. мову З. Морозкіної:

Верь мне, привычки мои на мои же стихи непохожи:
Муза игрива моя, жизнь — безупречно скромна.
Книги мои в большинстве — один лишь вымысел лживый
И позволяют себе больше создателя их.
Книга — не оттиск души, но просто дозволенный отдых.
Если бы целью её не было ухо ласкать,
Аттий был бы жесток, блюдолизом был бы Теренций
И забияками — все, кто воспевают войну. [38, 399]

лімаха, Вергілія або Горація, по відношенню до яких сучасний читач шукатиме „якусь іншу характеристику, більш високу і складну” [38, 26].

Створити і зобразити в поезії умовне, „переплавити досвід своїх особистих почуттів в об’єктивний ліричний образ — таким було завдання, з яким Катулл міг упоратися ще насилу..., а Корнелій Галл і Тібулл з Проперцієм — більш повно й успішно. Овідій був завершувачем цього процесу...” [38, 17]. У цьому відношенні саме ставлення Овідія до поетичної мови, про яке йшлося вище і яке є реалізацією його творчих принципів, „виявилось можливим тому, що він — молодший серед поетів-сучасників, він не мусить сам створювати латинську поетичну мову, а може отримати її готовою з рук Вергілія, Горація, Тібулла; і коли він вибудовує свої багатопверхові ліричні контексти, він раз у раз вставляє в них готові словосполучення і зврати з Вергілія, з Тібулла, а то і з власних ранніх поезій, щоб вони підказали читачеві потрібні смислові асоціації. Словесне багатство вже нажите римською поезією — тепер клопіт про те, як з розумом його потратити...” [38, 23].

Це ж, нарешті, стосується і характеру проявів філософської лірики у поетичній творчості Овідія, провідною ідейно-аксіологічною підвалиною якої була ідея любовного прийняття світу. «Вселенська любов, — читаємо з цього приводу в авторитетного дослідника, — поняття давнє і глибоке. Ще на світанку античної філософської думки піфагорієць Емпедокл учив, що світобудова — це круговорот чотирьох стихій, на які розділився первісний єдиний світ і які притягаються одна до одної силою Любові та одна від одної силою Розбрату. Відгомін цього уявлення відчувається в Овідія і в словах Піфагора, і в описі хаосу, який відкриває „метаморфози”, і в промові Януса, що відкриває „Фасти”. І хай у Емпедокла Любов — поняття релігійне і філософське, а у Овідія — людське і домашнє: добродушний Овідій знаходиться наприкінці того ланцюга, на початку якого був глибокодумний Емпедокл» [38, 30]²⁸¹.

²⁸¹ Усе це підтверджує чинність підсумкового висновку М. Л. Гаспарова: «Овідій не був шукачем, першовідкривачем неходжених шляхів, він скромно хотів бути тільки продовжувачем, а несподівано виявився завершувачем. І ця вірність традиції раптом обернулася найяскравішим новаторством. Овідій зробив масовим і загальнодоступним мистецтво, яке до нього було експериментальним, естетським, елітарним, — мистецтво олександрійської поезії. Основоположники цієї поезії — Каллімах, Феокрит, Арат — жили в грецькій Олександрії за двісті з лишком років до Овідія.

Останнє століття старої ери і перші два століття нової ери відзначилися новими проявами філософської лірики і в азійському культурному регіоні. У давньоіндійській літературі це пов'язано з процесом оформлення буддійського канону, повна версія якого на мові палі „Тіпітака” („Три кошики [закони]”) знайшла свою писемну фіксацію у 80-му році до н.е.²⁸² Їх характерні риси у порівнянні, скажімо, з формами і способами присутності філософської лірики і більш давньому ведійському каноні обумовлюються різницею у їх вихідному, так би мовити, основному цільовому спрямуванні і відповідно відмінністю в розстановці стилістичних акцентів: якщо „ведійські тексти *провіщають* істину”, то „буддійські — *переконують* в ній”. Звідси стиль „Тіпітаки” діалогічний і за своєю формою, і за

Вони першими зрозуміли, що стара... поезія Гомера й Есхіла, яка виросла в маленьких містах-державх Давньої Греції <і якою „можна захоплюватися, та її не можна наслідувати”>, вже нежиттєздатна в новому світі великих середземноморських держав... І вони почали створювати нову поезію — не для всенародних збірань <активних громадян>, а для усамітненого читання... ученого цінителя і витонченого знавця. ...<І коли через двісті років величезна маса грамотної публіки захотіла наблизитися до такого нового мистецтва, експериментальні зразки нової поезії> стали простішими, ... загальнозрозумілішими, всі натяки були договорені до кінця...; тут не було такої витонченості, як у олександрійців, зате була жвавість та приступність. У любовній поезії на зміну епіграмам прийшли елегії — тут попередниками Овідія зробили перший крок, а Овідій — останній. У міфологічній поезії на зміну маленьким ученим поемам прийшли великі полотна „Фастів” і „Метаморфоз” — тут Овідій зробив і перший, і останній крок. <При цьому Овідій> ...не хотів бути поетом для обраних — він був поетом для всіх» [38, 24, 25].

²⁸² Правда, тут треба зважити на те, що «книги палійського канону не були створені одночасно» і „поряд з текстами, які виникли на зорі існування буддійської общини, в канон були включені книги, які відносяться до III і II ст. до н.е. або які склалися ще пізніше... До того ж часто в межах однієї книги чи одного розділу розташовувалися поряд уривки більш давнього і більш пізнього походження. Усе це створює досить-таки строкату картину стилів, жанрів і форм у „Тіпітаці” і не дозволяє з одними і тими ж самими мірками і критеріями підходити до різних її частин» [159, 231]. При цьому у „Тіпітаці” чергуються вірші і проза, оповідні уривки чи строфи з діалогами і ліричними гімнами і т.д. Таке сполучення віршів і прози, коли вірші (г а - т х и) у найбільш істотних за змістом і емоційно значущих місцях можуть переривати прозові промови чи діалоги, «поступово стає улюбленим методом композиції в індійській літературі, а кращі з діалогів „Сутта-пітаки” нагадують окремі діалоги упанішад або „Махабхарати”» [159, 232].

своєю сутністю, і втілює людський досвід у конкретних і відчутних образах [41, 378]²⁸³.

Найбільш значущі твори буддійської поезії, на думку спеціалістів, знаходяться у розділах (нікая) другої частини палійського канону, яка називається „Сутта-пітака” („Кошик текстів”), де викладаються етичні основи вчення Будди. В першу чергу це стосується різноманітного за своїм складом останнього п’ятого розділу цієї частини, який називається „Кхуддака-нікая” („Зібрання коротких повчань”). Книгами вказаного розділу, які належать до шедеврів буддійської літератури і при цьому містять твори власне філософської лірики, є перш за все „Тхера-гатха” („Строфи монахів”) і „Суттаніпата” („Мале зібрання текстів”, належить до найдавніших частин „Тіпітаки”).

Жанровою одиницею в цих книгах виступають власне ліричні короткі поеми, деякі з яких є фактично ліричними віршами (поезіями) збільшеного обсягу. В „Суттаніпаті” ці поеми (с у т т и), зосереджені навколо найбільш загальних етичних проблем, відрізняються не тільки ідеологічною цінністю, зберігаючи вчення Будди в формі, позбавленій пізніших напластунків, але й своїми поетичними якостями, яким теж властива певна (цінна з пізнавальної точки зору) архаїчність. Представлені тут твори «складаються з груп віршів, об’єднаних однією думкою, яка підкреслюється часто єдиним рефреном чи образом, який винесено у заголовок поеми. Так „Сутта про стрілу” („Суттаніпата”, 574–593) починається строфами про всесилля страху смерті і скорботи у світі» [159, 232–233]:

- 1 Воистину жизнь смертных
Беспричинна и непонятна,
Краткосрочна и беспокойна,
Исполнена мук тяжких.
<...>

²⁸³ Правда, П. О. Грінцер наголошує на тому, що вказані відмінності, зумовлені розривом у часі між ведійськими та буддійськими пам’ятками, все ж не відміняють тих рис подібності, які обумовлюються їх спільною приналежністю „до одного, а саме першого періоду давньоіндійської літератури” [41, 378]. У цьому відношенні вагоме значення має той факт, що і веді, і „Тіпітака” протягом багатьох століть „склалися як ціле... в руслі усної... традиції”, що зумовлює присутність у цих текстах великої кількості «стійких фразеологічних зворотів (так званих „формул”), повторів, рефренів і т.і. ...Усним походженням визначені, нарешті, основні способи побудови давніх індійських пам’яток (у вигляді проповіді, діалогу, заклику, звернення тощо)...» [41, 379].

- 3 Как у плодов созревших
Страх поутру сорваться,
Так и у тех, кто родился,
Вечный страх перед смертью. [41, 453; пер. Ю. Аліханової]

Ці рядки з очевидністю нагадують за своїм мотивним спрямуванням і настроєм страх смерті Гільгамеша (таблиця II, 164–165 рядки цитованого українського перекладу) та мотив туги як долі усього живого (таблиця VII, 73 і таблиця X, 293–296 рядки цитованого українського перекладу).

Завершується ж „Сутта про стрілу” суголосною закликіві „роз-
радь своє серце” (= забудь про смерть) з давньоєгипетської „Пісні
арфіста” проповіддю „мудрого споглядання і відчуженості, які до-
зволяють цей страх і цю скорботу подолати” [159, 233]:

- 19 И если счастья желаешь,
То причитанья и вопли,
Желания и недовольства, —
Эту стрелу — из себя вырви!
- 20 Отравленную стрелу вырвав,
Покой обретёшь душевный.
Уничтожив в себе все печали,
Беспечальным станешь, потухшим.
[41, 455; пер. Ю. Аліханової]

Незважаючи на неліричний обсяг (40 чотирирядкових строф)
„Сутта про стрілу” має суто ліричну художню структуру, яка буду-
ється на дедуктивному принципі. Іншими словами, ця поема харак-
теризується типовим для дедуктивного поетичного мислення емо-
ційним розгортанням відразу заявленої теми у трьох частинах²⁸⁴.

²⁸⁴ Стилий і точний опис ліричної дедукції знаходимо в „Поетиці”
Б. В. Томашевського, де, зокрема, сказано: «Ліричний твір типовий... <власне> не-
рухомістю теми, яка дається в різних варіаціях, вводиться в усе нові й нові асоціа-
ції. Розвиток теми відбувається не шляхом зміни основних мотивів, а через нанизу-
вання на ці основні мотиви побічних, через підбір цих вторинних мотивів до однієї
й тієї ж основної теми. У цьому відношенні ліричне розгортання теми нагадує ді-
алектику міркування, з тією різницею, що в міркуванні ми маємо логічно виправда-
ний увід нових мотивів і завданням його є збагачення знання..., а в ліриці ввід мо-
тивів виправдовується емоційним розгортанням теми. Типовим є побудова лірич-
них творів з трьох частин, де у першій частині дається тема, у другій вона або роз-
вивається шляхом побічних мотивів, або відтіняється шляхом протиставлення, тре-

Так, тема стражденності позбавленого спокою нетривалого життя людини відразу у формі узагальнюючого твердження проголошується у першій же строфі вказаної сутти, яка виступає у ролі першої частини — зачину — в загальній композиції твору.

У 2-й і 3-й строфах розгортається друга частина, де проголошена в зачині тема одержує мотивацію (періодичний повтор у російському перекладі даної сутти сполучника „ведь” з функцією приєднання строфи для обґрунтування думки, вираженої у попередній строфі) і пояснюючу конкретизацію шляхом залучення, так би мовити, побічних мотивів: неминучості смерті для того, хто вже народився, як непорушний закон (2 строфа) і вічного страху смерті (3 строфа, у 4-му рядку якої вказаний мотив виступає ніби переформулюванням теми 1-ї строфи, завершуючи, так би мовити, перше кільце хвилеподібного руху ліричного сюжету).

З 4-ї по 8-му строфи включно втілюється друге кільце-хвиля розгортання ліричного сюжету, ілюструючи мотив непорушного закону руху усього народженого до смерті (4–7 строфи) з виходом у підсумку на наступний щабель, виражений у 3–4 рядка 8 строфи: „Но мудрецы не скорбят, / Непреложность закона зная”.

У 9-й (починається у російському перекладі сполучником „ведь” з функцією підхвату і семантикою ступінчастості руху), 10-й, 11-й, 12-й та 13-й строфах розвивається ця ж, суголосна ще давньоєгипетській „Пісні арфіста” думка про безглуздість, марність і навіть шкідливість страждань живих за померлими, обґрунтовуючи тим самим наступний, виражений у 14-й, 15-й та 16-й строфах перехідний висновок про неминучість смерті для кожної людини, який у знятому вигляді теж породжує асоціацію з мотивом „непорушного закону”, підтримуючи тим самим внутрішній ритм розгортання ліричного сюжету на змістово-семантичному рівні.

Нарешті, 17–20 строфи — це третя, заключна частина у загальній композиції „Сутти про стрілу”. На відміну від другої частини, струк-

тя ж частина дає ніби емоційний підсумок у формі сентенції чи порівняння („pointe”). ...Порівняння дуже часто замінюється сентенцією, якам ніби розкриває загальне значення часткової ліричної теми. ...Мотиви нанизуються або в порядку переліку..., або в порядку варіювання шляхом низки метафор основної теми..., або в порядку протиставлення мотивів: вірш закінчується новим мотивом, який за своєю природою протистойть попередньому ланцюгові мотивів. Звідси виникають 3 завдання ліричного розвитку: 1) введення теми, 2) розвиток теми, 3) замикання вірша» [607, 231, 232, 233].

турно-композиційним принципом якої був принцип хвилеподібного руху з нанизуванням строф всередині кожного кільця-хвилі, третя частина вибудована у формі проповіді, чий тон задається з першого ж рядка 17 строфи, який представляє собою заклик: „*Так перестань рыдать!*”. Проте як і друга композиційна частина сутти, проповідь-підсумок будується теж за принципом нанизування строф на стрижневу буддійську думку про необхідність звільнення від страждань і відповідно знаходження повної внутрішньої свободи, що дає остаточну оцінку і смислове (концептуальне) наповнення заявленій у зачині сутти темі.

При цьому окремі строфи „Сутти про стрілу”, які теж утворюють певне відносно закінчене структурно-смислове ціле породжують низку асоціативних зв’язків, завдяки яким увесь твір виявляється включеним до базової мотивно-тематичної сітки філософської лірики. Це стосується зокрема реалізації мотиву старості, який ставить другу строфу „Сутти про стрілу” в один ряд, як мінімум, з Мімнермом, Анакреоном, Горацієм та Овідієм. У свою чергу, 5 строфа — „Глупец и мудрец учёный, / Старик и юноша нежный — Все они кончат смертью, / Над всеми — власть смерти” — за змістом, характером і „синтаксисом” розгортання поетичної думки яскраво споріднена з окремими псалмами²⁸⁵, строфами з „Заповіту” французького поета доби Передвідродження у французькій літературі Ф. Війона²⁸⁶, з окремими фрагментами силабічних релігійно-філософських віршів російського барочного поета XVII століття Євфимія Чудовського

²⁸⁵ Див., наприклад, 8–11 вірші 49(48) псалму: „Таж ніхто не може выкупити себе самого, / не може дати Богові ціну за себе. / Занадто дорогий бо його душі викуп, / і вистачити він ніколи не може / так, щоб він жив повіки / й не бачив могили ніколи. / Бо ж бачить він, що мудрі умирають, / однаково і дурень і безумний гинуть”. Пор. з рос. каноніч. пер.: „Человек никак не искупит брата своего / и не даст Богу выкупа за него. / Дорога цена искупления души их, / и не будет того вовек, / чтобы остался кто жить навсегда / и не увидел могилы. // Каждый видит, что и мудрые умирают, / равно как и невежды и бессмысленные погибают”.

²⁸⁶ Див. XXXIX строфу „Заповіту” Ф. Війона, яка у пер. на рос. мову Ю. Кожевникова має такий вигляд: „Я знаю: нехристь и священник, / Богач несметный и бедняк, / И честный парень, и мошенник, / Скупец, добряк, мудрец, дурак, / Красавец стройный и толстак, / И дамы в пышном облаченье, / Что описать нельзя никак, / Все смертны, все без исключения” [26, 71]. У цьому відношенні можна також згадати і „Баладу старофранцузькою” [26, 269–270].

(пом. 1705)²⁸⁷, філософської оди російського поета-класициста Г. Р. Державіна „На смерть князя Мещерского” (1779)²⁸⁸.

Емоційна насиченість і суб’єктивне забарвлення є специфічними рисами книги „Тхера-гатха” („Строфи монахів”), короткі ліричні поеми якої звернені до внутрішнього, духовного досвіду і насичені образами природи, „на фоні яких розгортається щира і глибоко особиста оповідь про боротьбу зі спокусами світу на шляху до духовного просвітлення, до вступу в буддійську общину. Звідси сповідальний пафос гатх, детальний опис найтонших відтінків людських почуттів. З ліризмом гатх пов’язане дивовижне різноманіття застосованих у них поетичних прийомів (алітерацій і асонансів, тропів, гри слів, рефренів і повторів). Залишаючись зворушливою проповіддю величчя Будди і його вчення, гатхи тим самим випереджають присутні лінії розвитку класичної індійської лірики” [159, 232].

Взірцем суто філософської лірики в цій книзі є „Гатха Тхери Бхути („Тхера-гатха”, 518–526), присвячена темі істинної насолоди як справжньої цінності і способу мудрого перебування людини в світі. Цю дев’ятистрофну і за своїми стильовими характеристиками одичну, користуючись європейським поетологічним терміном, натхненну проповідь буддійської мудрості органічніше назвати не стільки поемою, навіть якщо до такої ідентифікації додати означення „коротка”, а просто ліричним віршем (*рос.* стихотворением), побудованим за принципом нанизування структурно однотипних чотирирядкових строф, у яких анафора, передана у перекладі російською словом „когда”, поєднується з рефреном у вигляді риторичного

²⁸⁷ Див.: „Вся равно воспримлет земная долина / честнаго властелина, яко селянина. / Смерть яко убогаго из хижихи хищает, / тако и богатаго в дому посещает. / Равно вся пожинает, яко селянина, / не щадит царя, отнюд ниже властелина. / Никто от тоя может в тайне сокрытися / и в твердыни яковой где утаится. / Смерть на всяк час человеки зрит и наблюдает, / сама ни от кого ся отнюд соблюдает. / Смерть никого же щадит, вся сечет косою, / иже падают, яко листовие с росю. // Писание святое истину вещает, / яко земля в землю ся паки возвращает. / Присно, человеке, сему потщися учить, / яко всякаго иматъ смерть в гроб заключити. / И не помышляй тщетно писма сего стерти, / ибо не избудеши и ты отнюд смерти” [цит. за: 398, 320].

²⁸⁸ Див.: „Ничто от роковых когтей, / Никая тварь не убегает: / Монарх и узник — снєдь червей, / Гробницы злость стихий снєдает / ... И блєдна смерть на всех глядит. // Глядит на всех — и на царей, / Кому в державу тєсны миры; / Глядит на пышных богачей, / Что в злате и серебре кумиры; / Глядит на прєлєсть и красы, / Глядит на разум возвышенный, / Глядит на силы дерзновенны / И точит лєзвие косы” [цит. за: 29, 77, 78].

питання, що міститься у 4-й строфі кожної строфи („Есть ли в мире большее наслаждение?“), який відіграє роль тематично-структурного стрижня (функція наскрізного організаційного чинника) усього твору. Така підкреслена (судячи, принаймні, з російського перекладу Ю. Аліханової) однотипність строф, яким з точки зору форми властиві упорядкованість, логіко-синтаксична закінченість і самостійність, ритмічна замкнутість, лаконізм і повчальність, точність висловлювання, а в змістовому аспекті — опора на судження, яке базується на цілісному духовному досвіді, на усьому людському житті у його кінцевому підсумку — все це породжує враження, що кожну зі строф „Гатхи Тхери Бхути” можна сприймати як *г н о м у*, а увесь твір — як послідовний *л а н ц ю г г н о м*.

На цей зовнішній архітектонічний принцип монтажного гатунку в „Гатсі Тхери Бхути” накладається дедуктивний спосіб знаходження (структурної присутності) ключової теми в ліричному творі, аналогічний тому способowi, який щойно був розглянутий у „Сутті про стрілу”. Перша строфа (зачин), де відразу формулюється ключова тема усього твору, —

Когда мудрый постиг, что не только старость и смерть,
Но и всё, к чему влекутся глупцы, есть страданье,
И теперь размышляет, страданье поняв до конца, —
Есть ли в мире большее наслаждение? —

і остання строфа, що виконує функцію завершення (підсумку) розвитку ліричного сюжету (ліричне узагальнення), —

И когда, счастливый, без печали, смысв скверну,
От помех, страстей, желаний освободившись
И все язвы уничтожив, он размышляет, —
Есть ли в мире большее наслаждение? —
[41, 456, 457; пер. Ю. Аліханової]

виконують функцію подвійної (ступінчатої у послідовності своєї реалізації) ідентифікації базової (наскрізної) ліричної теми даного поетичного твору.

Як і у випадку з „Суттою про стрілу”, окремі змістові складові „Гатхи Тхери Бхути” теж активізують певні асоціації в широкому просторі світової філософської лірики. Серед них треба назвати перш за все один з базових буддійських мотивів — мотив страждання, поетична розробка якого не може не воскресити в пам’яті бага-

тий досвід розробки цієї теми у християнській релігійно-філософській поезії, а також її переосмислення в „Заповіті” Франсуа Війона²⁸⁹.

Нарешті, в межах першого — базового за своєю первісністю — циклу в еволюції філософської лірики у різних словесних культурах світу знаходяться і перші паростки філософської лірики в китайській літературі. Поодинокі ембріональні симптоми наближеності до появи лірико-філософської тенденції спостерігаються ще в творчості Цюй Юаня (340 – бл. 277): лірико-філософський відтінок тут спостерігається в русі поета саме до ліричних форм, коли завдяки включенню у твір власного „я” поета епічний гімн про богів перетворюється у суб’єктивно-ліричні вірші про себе. Прикладом може служити гімн „Великому повелителю життя”, в якому наближеність до лірико-філософської тематичної сфери (через поєднання мотивів старості, людської скорботи, неминучості смерті, прагнення до гармонії у світі) реалізується через введення суто суб’єктивної емоції (хоча, судячи з російського перекладу, певний одично-піднесений ефект все ж залишається):

Срывая зелёную
Ветку корицы,

Хотел бы я жить,
Никогда не старея!

Я мыслю о людях,
Скорбящих в тревоге.

Я знаю, что наша
Судьба неизбежна,

Скорбящие люди,
Что в мире им делать?

Но кто ж установит
Согласие в мире? [цит. за: 253, 186]

Процитований вірш також показовий тим, що належить до циклу „Дев’яти пісень” („Цзю ге”), поезії-компоненти якого („пісні” — ге) є такими „фольклорними” за матеріалом творами, в яких, за словами М. І. Конрада, в китайській поезії відбулося перетворення фольклору у літературу [253, 186].

²⁸⁹ Війон, читаємо в авторитетного російського дослідника, „переосмислює середньовічне розуміння страждання: воно не очищує, а навчає, що, з його точки зору, важливіше” [334, 222], навіть, більше того, робить людину милосерднішою: „Вполне понятно, после слёз, / Стенаний, жалоб и рыданий, / Тех болей, что я перенёс / За эти месяцы страданий, / Мой ум открыт для состраданий” [26, 61; XII строфа в пер. рос. Ю. Кожевникова].

Так само спорадичні прояви філософсько-медитативної лірики характерні і для ханських пісень - юефу²⁹⁰ на зразок тексту під назвою „Роса на листях”, який у перекладі на російську мову Б. Вахтіна має такий вигляд:

Как легко высыхает на листьях роса!
Исчезает роса по утрам — и является вновь.
А когда человек
Раз умерший, воротится к нам?²⁹¹ [41, 311]

Традиційний для філософської лірики ідеї „швидкоплинності тієї короткої миті, якою відміряний людський жереб”, підпорядкований, на думку Л. З. Ейдліна [див. про це: 389, 258], поетичний цикл „Дев’ятнадцять давніх поезій”²⁹², анонімні тексти якого були створені у I–II ст. н.е. і присвячені традиційним темам тодішньої китайської поезії (розлука друзів, туга покинутих чи залишених вдома дружин, сум подорожного, роздуми про життя і смерть). Вірші цього циклу теж належать до площини перетину народної й авторської поезії, містячи у собі запозичення з народних текстів цілих рядків і загалом зазнавши на собі впливу народної пісні, і одночасно містячи

²⁹⁰ „Юефу” — це спеціальна Музична палата, яку заснував імператор Сяо-у-ді (140–86 рр. правління) для збирання піснених текстів з метою з’ясування настроїв підданих. Із зібраних чиновниками пісень до нас дійшло близько 150-ти текстів. Правда, «це тільки тексти, тобто слова пісень, тому можна судити тільки про їх зміст та ще, можливо, про метр; що ж до ритміки, то вона повністю визначалася музичною мелодією. Але через те, що їм пізніше почали наслідувати поети, причому наслідувати саме словесно-поетично, їх словесна форма мала, мабуть, самостійне значення. Недарма згодом назва „Юефу” стала терміном юефу, що позначав певний вид поетичних творів». Отже, юефу — це «народна поезія, яка у II ст. до н.е. увійшла в літературу і обумовила появу нового поетичного жанру, що породив свою поетику. Але в тому зібранні пісень „Юефу”, яке було упорядковане в XI ст. і дійшло до нас, поєднані ханські юефу і юефу часів Лючао, тобто раннього Середньовіччя в історії Китаю. І провести між ними абсолютну поетичну межу не можна» [253, 198, 203].

²⁹¹ Принагідно зазначу, що перифрастичний вірш (який розгортає мотив „нерозлучності коханих”) з піснених текстів „О небо!” — „Когда... / Снег ляжет летом, грянет гром зимою” [цит. за: 41, 312; пер. рос. Б. Вахтіна], — хоч і віддалено, та все ж суголосний 2-й строфі відомої поезії Ф. Тютчева „Когда в кругу убийственных забот...” (1849), де читаємо: „Так иногда, осеннею порой, / Когда поля уж пусты, роши голы, / Бледнее небо, пасмурнее долы, / Вдруг ветер подует, тёплый и сырой, / Опавший лист погонит пред собою / И душу нам обдаст как бы весною...” [45, 124].

²⁹² Вірші цього циклу царевич Сяо Тун на початку VI ст. відібрав з явно більшого числа текстів і включив у свій „Літературний ізборник” („Веньсюань”).

в собі відчутне авторське начало²⁹³. При цьому важливо, що „для перехідного періоду від фольклорної поезії до авторської у Китаї був характерним не тільки рух від фольклору до писемної творчості”, але й „зворотний перехід давніх поетичних творів до усної стихії <чим, до речі, і пояснюється не випадковість того факту, що ще на час Сяо Туна імена авторів цих текстів виявилися забутими>. Між індивідуальною і народною поезією в ту пору ще не було ні мовного, ні стилістичного бар’єру, спільною була і образна система” [389, 258–259].

У „Дев’ятнадцяти давніх поезіях” вже можна зустріти:

— протиставлення вічності природи і нетривалості людини-мандрівника на великому шляху:

Вечно зелен растёт	А живёт человек
кипарис на вершине горы.	между небом и этой землёй
Недвижимы, лежат	Так непрочно, как будто
камни в горном ущелье в реке.	он странник и в дальнем пути;
	[41, 303; пер. Л. З. Ейдліна]

— мотив нездоланного смутку, викликаного глибинним відчуттям нетривкості людського земного життя:

И повсюду пиры,
и в весёлых утехах сердца!
А печаль, а печаль
как же так подступает сюда?;
[41, 303; пер. Л. З. Ейдліна]

— поєднання мотивів шляху, старості, тлінності земного, немичності й несподіваності смерті та „доброї слави” як того, що залишається по людині на землі:

Я нигде не встречаю
того, что здесь ранее было, —
Как же можно хотеть,
чтоб движение замедлила старость!
<...>

²⁹³ „Вплив поетів-літераторів позначився і на формі вірша. Якщо сучасні їм народні пісні мали рядок різної довжини, то дев’ятнадцять давніх поезій фактично починають у китайській поезії п’ятискладовий вірш (кожен рядок складається з п’яти складів і відповідно слів), який протягом століть був одним з провідних розмірів у китайській і всій далекосхідній поезії” [389, 258].

Ни один человек
не подобен металлу и камню,
И не в силах никто
больше срока продлить себе годы.

Так неожиданно, так вдруг
превращенье²⁹⁴ и нас постигает,
Только добрую славу
оставляя сокровищем вечным;
[41, 305; пер. Л. З. Ейдліна]

— мотиви незворотності життя і минулого як того єдиного, що дійсно є у живої людини і втрата чого є причиною її глибинного смутку:

Всё то, что ушло,
даётся с каждым днём,
И то, что приходит,
роднее нам с каждым днём...

Шагнув за ворота
предместья, гляжу вперёд
И только и вижу
холмы и надгробья в ряд.

А древних могилы
распаханы под поля,
Кипарисы и сосны
порублены на дрова.

И листья осин
здесь печальным ветром полны.
Шумит он, шумит,
убивая меня тоской.

Мне снова прийти бы
ко входу в родимый дом.
Я хочу возвратиться,
и нет предо мной дорог!;
[41, 305–306; пер. Л. З. Ейдліна]

²⁹⁴ Мається на увазі смерть.

— суголосний ще давньоєгипетській „Пісні арфіста” й іншим давнім творам різних літератур морально-філософський (дидактичний) заклик цінувати кожную світлу мить життя (мотив радості як дару), усвідомивши марноту багатства, у поєднанні з мотивом скінченності людського життя:

Человеческий век
не вмещает и ста годов,
Но содержит всегда
он на тысячу лет забот.

Когда краток твой день
и досадно, что ночь длинна,
Почему бы тебе
со свечою не побродить?

Если радость пришла,
не теряй её ни на миг:
Разве можешь ты знать,
что наступит будущий год!

Безрассудный глупец —
кто дрожит над своим добром.
Ожидает его
непочтительных внуков смех.

Как преданье гласит,
вечной жизни Цяо достиг²⁹⁵.

Очень мало притом
на бессмертье надежд у нас.[41, 306; пер. Л. З. Ейдліна]

Характеристикою китайських „Дев’ятнадцяти давніх поезій” можна завершити розгляд першого циклу історико-літературної еволюції жанрового феномена філософської лірики в літературах світу. Час їх виникнення безпосередньо межує з „початковим” моментом розгортання в Європі історико-літературної доби Середньовіччя, зокрема її раннього періоду, що датується III–IV століттями. Ця нова доба ознаменувала собою глибоку трансформацію літературних тра-

²⁹⁵ Цяо — Ван-цзи Цяо, царевич Цяо, спадкоємець чжоуського Лін-вана, який правив у VI ст. до н.е. і який, за переказами, багато років учився у святого даоса і, отримавши безсмертя, полетів від людей на білому журавлі.

дицій Давнини у всієї культурних зонах Старого Світу, тривалий процес руйнування цих традицій і поставання словесності нового типу, який по-різному проходив у різних регіонах світу. „Ступінь розриву з Давниною найбільш відчутний в греко-римській зоні світової культури. Під час набігів варварів, а потім в феодальних усобицях гинули рукописи, руйнувалися культурні цінності, переривалися традиції античної освіченості²⁹⁶, — зазначає А. Д. Михайлов. — ...Залишки античної освіченості збереглися здебільшого на периферії поваленої римської імперії — в Ірландії, Сирії, Єгипті. Такого розриву з Давниною не було, приміром, в літературі Китаю, але і там давні традиції розвивалися в нових умовах (зокрема в обставинці подальшого зміцнення конфуціанства і розповсюдження буддизму). Ще меншим ступінь розриву з традиціями Давнини був в середній зоні світової культури, особливо в Індії”, де при переході до Середніх віків санскритська література «не змінює своїх традицій. Та починається новий етап її розвитку, який можна назвати „авторським”».» При цьому всіх без винятку культурних зонах — індійській, східноазійській, близькосхідній, візантійській та західноєвропейській — активним компонентом виступають «літератури молодих, „варварських” народностей, які виходили на світову арену за доби Середніх віків. У Європі утворюються літератури кельтів, германців і слов'ян, на Близькому Сході — арабів, в Закавказзі — вірменів, грузинів і азербайджанців, в Центральній і Середній Азії — тибетців, тюрків і монголів, у Східній Азії — корейців і японців. В Індії поруч з санскритською стверджується література тамільська і виникають передумови для розвитку літератур бенгальської, хінді і т.і. За доби Середніх віків виникають і літератури Південно-Східної Азії» [332, 8].

Така загальнокультурна ситуація знайшла свій відбиток і в тогочасному розвитку філософської лірики, зокрема в словесності Раннього Середньовіччя (III–IV — VII–VIII ст.).

²⁹⁶ Тут А. Д. Михайлов цитує наступне місце з праці Ф. Енгельса „Селянська війна в Німеччині”, яке щодо Західної Європи не втратило своєї чинності понині: „Середньовіччя розвинулось на зовсім примітивній основі. Воно стерло з лиця землі стародавню цивілізацію, стародавню філософію, політику і юриспруденцію, щоб почати в усьому з самого початку. Єдиним, що воно взяло від загиблого стародавнього світу, було християнство і кілька напівзруйнованих міст, які втратили свою колишню цивілізацію” [186, 343].

Безперечне лідерство в розвитку філософської лірики тут належить східним (у найширшому розумінні цього слова) літературам. Так, в класичній давньоіндійській літературі III–VII століть активно присутня поезія прийняття світу (сансари), представлена в творчій спадщині таких поетів, як Хала, Калідаса, почасти Бхартріхарі, а пізніше своєрідне прийняття світу наявне в деяких течіях бхакті²⁹⁷.

Філософські сентенції активно присутні в першій збірці індійської лірики на пракриті махараштрі „Сімсот строф” („Саттасаї”) царя Хали з династії Сатаваханів — найбільш раннього з відомих нам зібрань ліричної поезії на індоарійських мовах, в яке входять вірші, написані в період з III до VII століття і яке користується великою популярністю в джайнів²⁹⁸. Подібно до давньотамільської лірики, строфи із зібрання Хали часто є монологами від імені умовних персонажів (молодої дівчини, закоханого юнака тощо). І хоча вважається, що „поезію Хали менш за все можна назвати філософічної чи дидактичною” [161, 39], серед творів „Саттасаї” є строфи, в яких виражаються докорінні відмінності уявлень про людину, її життя і смерть, які зумовлюють глибоку специфічність індійської літератури порівняно з європейською²⁹⁹:

- 2 Твёрдого духом в опасности,
Скромного в счастье, спокойного в горе
Мудрый зовёт благородным,
Почтив совершенство благое.

²⁹⁷ Бхакті, тобто емоційні стосунки з особистим божеством.

²⁹⁸ Джайни — прихильники джайнізму, тобто однієї з найдавніших релігій Індії (а також релігійно-філософського вчення), яка виникла в VI ст. до н.е. і збереглася до наших днів.

²⁹⁹ Відомо, що з точки зору іудея, християнина, мумульманина: а) життя людині дається тільки один раз, як перша й остання спроба у вічності; б) існує Божа воля, яка визначає буття світу і надає йому сенсу; в) світ існує для того, щоби людство виконало в ньому своє завдання; г) кожна окрема людина виконує свою частку завдання у відведений для неї єдиний термін земного життя. В свою чергу, для індуса, буддиста, джайна: а) народження, життя і смерть, чергуючись, повторюються нескінченне число разів; б) цей світ загалом не має сенсу, будучи ілюзорним спотворенням справжньої реальності; в) цей світ є „гра” („ліла”), він виникає, руйнується і знову створюється просто так, без мети і цілеспрямованого задуму; г) перед світом, який є нескінченною хаотичною грою вищих „сил”, ні перед його творцями в людини немає жодних зобов’язань — вона може тільки або приймати, або не приймати його [див. про це: 409, 20–21].

[37, 54; пер. В. Мікушевича³⁰⁰]

В „Саттасай” зустрічаються строфи, які виражають певну „філософію кохання” і можуть ідентифікуватися як зразки любовно-філософської лірики:

14 В горе, в заботах и в радостях
Старятся люди, любовь не стареет;
Жив после смерти любимый,
И заживо мёртв одинокий. [37, 56; пер. В. Мікушевича]

А тридцять третя строфа такого ж гатунку явно перегукується з відомим віршем О. С. Пушкіна „На холмах Грузии лежит ночная мгла...” (1829), який є одним з кращих репрезентантів любовно-філософської лірики російського поета:

ХАЛА

Телом, душою, зеницами
Образ прекрасный владеет, как прежде:
Не покидает он сердца.
И это зовётся разлукой?

[37, 58; пер. В. Мікушевича]

О. С. ПУШКІН

На холмах Грузии лежит ночна мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любит оно не может.

[43, 111]

Філософічними сентенціями, гномічними рядками та певними філософськими мотивами перемежовується текст ліричної поеми Калідаси (≈ IV–V ст.) „Хмара-Вістун” („Мегахадута”, в рос. пер. „Облако-вестник”), яка належить до санскритської класики. Ось приклад з 20-ї строфи першої частини твору:

Лишь то, что пусто, — легковесно,
а в тяжести — исток вещей³⁰¹. [37, 308; пер. С. Ліпкіна]

³⁰⁰ Нумерація строф перекладача.

³⁰¹ В укр. пер. П. Ріттера ця філософічність дещо нівелюється (втрачається чіткий гномічний ефект, підкреслено присутній в російському перекладі С. Ліпкіна) ритміко-метричними властивостями вірша, зосереджуючись на кінці останнього рядка 20-ї строфи:

Коли ти повний, друже, викрасти тебе не зможе вітер:
Порожній завжди неважкий буває, повнота — вагома. [3, 288]

У 46-й строфі другої частини поеми присутній відомий ще в релігійно-філософської поезії Давнини мотив мінливості світу (життя, долі):

Ні в кого не буває доля тільки щасна чи нещасна:
То вгору кида нас, то вниз, мов колесо у возі³⁰².
[3, 305; пер. П. Ріттера]

А потрактування розгорнутої тут теми розлуки в площині розвитку світової любовно-філософської лірики, солідаризуючись певним чином з вищенаведеною паралеллю Хала / Пушкін, діалогізується вже в антитетичному напрямі з „денисьєвським” циклом Ф. Тютчева. Порівняйте (для запобігання мовленнєвій какафонії та підсилення порівняльного ефекту обидва тексти наводжу російською мовою):

КАЛІДАСА

Ты вестнику должна поверить.
Порой услышишь иль прочтёшь:
„Разлука — для любви погибель”.
Но это бредни, это ложь!
Любовь становится огромней,
когда в разлуке ты живёшь <...>
[37, 330, пер. С. Ліпкіна]³⁰³

Ф. ТЮТЧЕВ

В разлуке есть высокое значенье:
Как ни люби, хоть день один, хоть век,
Любовь есть сон, а сон — одно мгновенье,
И рано ль, поздно ль пробужденье,
А должен наконец проснуться человек...
1851 [45, 151]

³⁰² Колесо в Індії, як відомо, часто є філософським символом світобудови, одиничного і загального існування, символом злетів і падінь в чергуванні перетворень, символом „круговороту буття”. В рос. пер. С. Ліпкіна цитоване місце знаходиться в 43 строфі другої частини і при цьому попередньо підсилюється ще чітко сформульованим мотивом „уському свій час”, який обґрунтовує оптимістичний заклик якші до жінок:

Но верю я в конец разлуки, —
огонь надежды не погас.
В отчаянье не приходи ты, —
вот мой совет и мой наказ.
Изменчив мир. Для всех живущих
есть горя час и счастья час.
Пойми: Судьба — колёсный обод —
то вверх, то вниз бросает нас. [37, 329]

³⁰³ Пор. укр. пер. цих рядків П. Ріттера, які тут знаходяться в 49 строфі:

„<...>
І не турбуйся, люба. Адже ж то неправду кажуть люди:
Розлука — смерть кохання.

Як відомо, виокремлення ліричної поезії як самостійного літературного виду та її диференціація завершуються в Індії пізніше у порівнянні з формуванням літературного епосу і драми. В першу чергу широке розповсюдження дістав жанр дидактичної, сентенційної лірики, твори якої (ліричні сентенції), починаючи з середини I тис. н.е. стали об'єднуватися в збірки³⁰⁴. „Поряд з дидактичною, велике розповсюдження в літературі другої половини I тис. н.е. отримала релігійна лірика. Вона також викристалізувалася як жанр з релігійних співів <рос. „песнопений”>, панегіриків і звернень до богів у Ведах і епосі, пуранах³⁰⁵ і канонічній літературі буддистів і джайнів. Улюбленою формою релігійної лірики класичного періоду був гімн (стотра <його становлення сягає IV ст. н.е.>). Насичені філософськими ідеями, деколи відмічені глибоким релігійним почуттям, але майже завжди створені за законами витонченої поезії, із застосуванням складних розмірів і риторичних прикрас, ці гімни адресувалися буддистами Будді і бодхісаттвам, джайнами... — джайнським учителям і пророкам, індуїстами — Вішну, Кришні, Шиві, Дурзі, Сурьї й іншим божествам” [161, 58].

Відчутне філософське звучання притаманне гімнові поета початку VII століття Маюри під назвою „Сурьяшатака” („Сто строф до Сурьї”). „У своєму гімні Маюра не надає Сурьї, богові Сонця, якоїсь антропоморфної форми, та шанує його як символ космічної енергії: проміння Сурьї, як кораблі, переносять людей через страшний океан

Ні! Хто не куштує втіх кохання

В розлуці з милою, лише розпалює вогонь кохання!” [3, 305]

³⁰⁴ „Частина сентенцій, — зазначає П. О. Грінцер, — потрапила туди з інших жанрів художньої літератури, частина, мабуть, була складена самими упорядниками, а частина запозичена з усного, фольклорного вжитку, але пройшла стадію літературної, письмової обробки” [161, 58]. Більшість віршів найбільш відомої зі збірок сентенцій, яка дійшла до нас під різними назвами і в багатьох, відмінних між собою і за складом, і за кількістю віршів редакціях, більшість віршів „складена в епічному метрі шлока, який став для індійської дидактичної поезії приблизно тим, чим елегійний дистих для грецької епіграми” [161, 58].

³⁰⁵ *Пурани* (від санскр. пурана — давній) — канонічні тексти індуїзму, пам'ятки давньоіндійської літератури епічно-історичного змісту на епічному санскриті. Склалися протягом I тис. н.е. Зібрані в них перекази, легенди, міфи розповідають про створення світу, його відродження, викладають родоводи богів, царів і героїв, історію попередніх поколінь. Пурани включають також окремі трактати з теорії літератури, права, культу і т.і.

буття, його диск — ворота кінцевого звільнення, а саме Сонце — вирощує людей і богів, підтримує світовий порядок, тотожно Брахмі, Вішну та Шиві. На кінець класичного періоду палкі звеличення божества в гімнах починають приймати чуттєвий відтінок, і в їх змісті можна вже розрізнити сплав релігійного пафосу й еротики, який пізніше став характерним для кришнаїтської й тантричної поезії” [161, 59].

Творчість Маюри є одним зі свідчень того, що в VII столітті провідним жанром в індійській ліричній (в тому числі і в релігійно-філософській) поезії стала шатака. „Виокремившись за формальною ознакою — колекція зі ста строф, — цей жанр... передбачав певну тематичну й емоційну єдність, і тому шатаки... можна розглядати як свого роду поеми зі ста незалежних, але все-таки внутрішньо зв’язаних частин. особливо ясно ця специфіка жанру шатаки відчувається в поетичній спадщині видатного лірика VII ст.— Бхартріхари” [161, 60].

В історії індійської літератури Бхартріхарі відомий як автор так званих „Трьохсот строф” — поетичної збірки, яка складається з трьох частин-шатак („Шрінгарашатака” — „Сто строф про кохання”, „Нітішатака” — „Сто строф про мудру поведінку” та „Вайрагьяшатака” — „Сто строф про відчуженість”). Така побудова відповідає індійським уявленням про чотири сфери та цілі людської діяльності, куди належать: „артха” — практична вигода та „дхарма” — соціальний і релігійний обов’язок, з усвідомленням яких пов’язана житейська мудрість, „кама” — сфера чуттєвих насолод, „мокша” — звільнення від пут буття. При цьому в „Трьохстах строфах” Бхартріхарі „виступає не як буддист, а, швидше, як шиваїт” [161, 60]. Показово також, що твори Бхартріхарі разом з творами Калідаси виявилися „першими зразками індійської класики, з якими ознайомився європейський читач” [161, 60].

У шатаках Бхартріхарі ми знаходимо різні мотиви, які пов’язують його творчість з розгортанням філософської лірики в літературах світу:

— заклик до життя і вміння насолоджуватися минулим („не гай часу”, мотив марності хвилювань у поєднанні з ідеєю вищої волі і логіки життя):

Ой не вагайся марно, серце! Дай собі спочити!
Само собою здійсниться усе, як слід, не йнакше.

Те, що було, не згадуй, за майбутнє не думай!
Смакуй ті втіхи, що приходять раптом і минають.
[3, 307; пер. П. Ріттера]

— мотив самотності старості:

Ті, що від них ми народилися, давненько вже померли,
А ті, що з нами виплекані, тільки в спогадах існують.
І ось щоденно ми чекаєм на загибель нашу,
Як дерево на піскуватім березі річок великих.
[3, 307; пер. П. Ріттера]

— мотив людського безумства:

Щодня заходить сонце,
сходить, а життя скорочується наше.
Ми, всякою роботою обтяжені, не помічаєм часу.
Народження і старість,
лихо, смерть ми бачим, а не боїмося!
Чи збожеволів світ,
напившись вина, що божевільним робить?
[3, 307; пер. П. Ріттера]³⁰⁶

— мотив нікчемності життя:

Сто років — строк життя найвищий.
Половину віддається ночі,
А половина з другої відходить
на дитинство та на старість,
А решту заповнюють хворість
та розлука, горе, слугування.
Життя — немов бульки
на океані хвиль. Чому ж радіють люди?
[3, 308; пер. П. Ріттера]

— мотив марності світу:

На мить — мала дитина, а на мить — юнак, що закохався.
На мить — жебрак злиденний,

³⁰⁶ Пор. рос. пер. В. Потапової:

Рассветы и закаты уносят нашу жизнь!
Благодаря тревогам и бремена забот
Бег времени для нас почти неощутим.
Без страха созерцает рождение, старость, смерть,
Хмель заблуждения пьющий, безумный этот мир! [37, 77]

а на мить і багатир заможний.
Дідусь, нарешті, хворий,
як актор, вже в зморшках, постарілий
Заходить за завісу Ями³⁰⁷ на кінці життя, людина.
[3, 308; пер. П. Ріттера]

— мотив розуму як найвищої ознаки людяності та гідності людини:

Пожива, острах, сон і похіть —
Усе це спільне для людей і для тварин.
Ознака вища для людини — розум.
Без розуму ми схожі на скотину. [3, 309; пер. П. Ріттера]

— мотиви неминучої кінечності життя і незворотності часу:

Приходить старість, молодість минулась.
Розумні! Вищої мети шукайте!
Життя доходить краю. Час минулий
Не зупиняється і не вертає! [3, 309; пер. П. Ріттера]

Неприхована ідейно-тематична зосередженість навколо традиційної для індійської поезії (згадаймо хоча б „Гімн Часові” з „Атхар-ваведи”) теми величі часу, втілена засобом поєднання проповідницької спрямованості з філософічністю характеризує зокрема шатаку „Сто строф про відчуженість” („Вайрагьяшатака”, *рос.* „Сто строф об отрешённости”). Саме вона насичена різними традиційними для загального простору філософської лірики мотивами, зокрема:

— мотив недосконалості людини й її безсилля перед часом:

Не насладились мы желанным наслаждением —
Желанье наслаждения нас пожрало.
Не истязали мы подвижничеством плоть —
Подвижничество истязало нас.
Не мы беспечно проводили время,
Но время нас, беспечных, провело!
Желанья наши не увяли,
Но из-за них увяли мы! [37, 75; пер. В. Потапової]

— традиційний з давніх-давен для всієї людської поетичної культури мотив всепідвладності усього створеного смерті:

³⁰⁷ *Яма* — індійський бог смерті. Присуджує мерців на кару, як античний Мінос. Завіса в індійському театрі висить не перед, а за коном, замість декорації.

Твоє величье славлю, Время!
По изволенью твоему, ушли в страну воспоминаний
Блещающий столичный град, и царь могучий, и вельможи, —
Владетели земель обширных, — совета мудрые мужи
И сонмы луноликих дев, кичливые князья, поэты
И выпрени славословья. [37, 76; пер. В. Потапової]

— мотив мізерності людства перед величчю Часу:

В обиталище целого рода
Одинокий остался жилец.
Опустели дома, где семьи
Разрослись от единого корня.
День да Ночь, две кости игральных,
Забавляясь, бросает Время.
Наше племя людское — пешки
Перед ним на игровой доске. [37, 76; пер. В. Потапової]

Звернувшись до традиційних для давньоіндійської філософії аспектів життя (до кохання, практичної поведінки, духовного звільнення) Бхартріхарі, як ніхто з інших індійських поетів, піддає традиційну тематику „суб’єктивному тлумаченню, деколи настільки очевидно вираженому, що окремі строфи читаються як уривки з ліричної сповіді поета” [161, 60].

Незважаючи на те, що в „Вайрагьяшатаці”, яка є підсумком роздумів поета про життя, тема відчуженості — центральна, в Бартріхарі „ідея безпристрасності та відчуженості знаходиться в болісному розладі з людським еством поета. ...Пустельництво, аскеза, безпристрасність, тобто той єдиний шлях до спасіння, ... не зміг врятувати... <поета> від земних бажань:

Пусть ем однажды я в день
Скудную пищу подаюня,
Одеваюсь ветхой одеждой
Из сотен старых лоскутьев,

Голая земля — мне ложе,
Слуги — собственное тело.
Увы, привязанность к этому миру
Не даёт мне покоя.

(Пер. В. Вертоградової)

Як і загалом в санскритській ліриці, кожна строфа Бхартріхарі — замкнуте ціле. Кожну одухотворює власна думка, самостійна ідея; а емка форма довгого, як правило, метра дозволяє сконцентрувати в одній строфі зміст, іноді цілком достатній для невеликої поеми. Та при цьому всьому строфи шатак... усі разом ніби створюють синтетичну картину оточуючої їх автора дійсності” [161, 62].

Правда, коли ми говоримо про давньоіндійських поетів і називаємо їх імена, то треба все ж зважати на специфіку поняття авторства в старовинній індійській літературі. Коли говорять: Калідаса, Кабір і т.д. — то перед нами тільки імена, за якими не розрізнити конкретної людської особистості. В індійській літературній свідомості ім'я автора було пов'язане не стільки з конкретною особою, яка написала той чи інший твір, скільки з ідеальним, позачасовим типом творчої особистості, наділеним тими чи іншими особливостями світоуявлення і художнього почерку. Таке відношення до особистості літературного автора було обумовлено загальними індійськими уявленнями про світ, час і людську особистість, яка постає не унікальним явищем, а є тільки одним з незліченних проявів певної сутності в нескінченному круговороті часів [див.: 409, 22–24]. Але так само треба мати на увазі, що поряд з синкретичною традицією в Індії з'являється власне художня література як самоцінна сфера людської діяльності — „кавья”, яка до того ж вже має свою теорію³⁰⁸.

Завершуючи розгляд форм присутності філософської лірики в індійській культурній зоні часів Раннього Середньовіччя, не можна не згадати представників давньотамільської літератури. Наприклад, в антології невідомого упорядника „Пуранануру”, яка містить близько 400 віршів різної довжини метру ахаваль, представлений вірш тамільського поета й астролога Каньяна Пунгундрана (букв. „Спі-

³⁰⁸ Як відомо, одним з центральних теоретико-літературних понять в Індії є поняття „кавья” („поезія”, „поема”), яке, на думку фахівців, цілком сумірне поняттю „художня література”. До „кавы” належать лише такі віршові або прозові тексти, в яких присутня особлива — „художня” — єдність між сенсом і формою, між вираженням і вираженням. Видами „кавы” індійськими теоретиками вважалися: „маха-кавья” (літературний, тобто штучний, порівняно з „природним” фольклором, епос) і „кханда-кавья” („часткова поезія” або „мала поетична форма”).

Правда, дидактичну поезію, більшість віршів, наприклад, Кабіра, тамільську релігійну лірику індійські теоретики літератури могли б і не вважати „кавєю”, та втілення в цій літературі багатовікової художньої культури дає підстави вважати її „поезією” [див.: 409, 18–19].

вещь з квіткової гори”), насичений філософськими мотивами і образами, які протягом подальших епох будуть не раз активно розроблятися різними за своїми естетичними уподобаннями поетами: мотиви відчуженості, людської душі як вмістилища добра і зла, людське життя як „утлий пліт” (рос. „утлый плот”) й ін.:

Нам каждый — брат, и каждый закуток —
Нам дом родной. Добра и зла исток —
В душе у нас, а не вовне. Недуг
Приходит сам — и сам уходит вдруг.
Смерть не нова для нас. Мы от всего
Отрешены. Не в радость радость нам,
И горе нам не в горе... Наша жизнь —
Лишь утлый плот, при вспышках грозových,
Несущийся по прихоти волны
Вниз по реке. Удар о валуны —
И плот в щепу!.. [37, 107; пер. А. Ібрагімова]

Причому закінчується цей вірш тим самим мотивом, який активно розроблявся в останніх віршах О. С. Пушкіна, де тема поета і поезії все більше отримувала тлумачення в реєстрі релігійної (релігійно-філософської) лірики. Порівняйте:

К. ПУНГУНДРАН

...Мы, мудрецы, себя
Не унижаем ни превозношеньем
Властителей, ни слабым поношеньем.
[37, 107]

О. С. ПУШКІН

Зависеть от царя, зависит от народа —
Не всё ли нам равно?
(„Из Пиндемонти”, 1836 [43, 336])

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно,
И не оспаривай глупца.
(„Я памятник себе воздвиг нерукотворный...”
1836 [43, 340])

Варто згадати також видатну пам’ятку давньотамільської дидактичної літератури — збірку з 1330 куралів (двовіршів певного метричного зразка, авторство яких приписується легендарному мудрому Тіруваллувару), яка називається „Тіруккурал” („Священні курали”). Ці віршовані афоризми також містять у собі певні складові змістового комплексу філософської лірики, розробляючи, зокрема засобом мотивів смерті як звільнення, життя як пробудження від сну й ін. тему тлінності життя:

*

Как зубья пилы — чередой бегущие дни:
Со скрежетом жизнь перережут они.

*

Был жив накануне, а ныне — лишь пепел, зола.
Не смерть ли величьем наш мир облекла?

*

Подобно птенцам, скорлупу проклевавшим, спеша
Темницу свою покидает душа.

*

Смерть — это лишь сон, — таково мудрецов убежденье.
А что же рожденье? От сна пробужденье.

[37, 118; пер. А. Ібрагімова]

Досить сказати, що „Тіруккурал” — одна з найбільш шанованих книг на Півдні Індії, вплив якої на тамільську культуру настільки великий, що цей дидактичний комплекс часто називають „тамільською ведою” [37, 78].

Завдяки особливо тісному зв'язку з традицією (зокрема конфуціанською і даоською) за доби Середніх віків (як їх розуміють в Європі) свого розквіту зазнала в східноазіатській культурній зоні китайська поезія. Відразу треба зазначити, що китайська класична ієрогліфічна поезія (III–XVIII ст.), яка функціонувала в двох основних поетичних жанрах ши (первісна і переважна форма) та ци (починаючи з VIII ст., тобто з танських часів)³⁰⁹, що проіснували до початку другої половини XX століття, активно культивувала глибоко традиційну виховну її функцію. Лірико-філософські вірші з'являються тут в умовах, коли поезія і світогляд, наука і мистецтво перебувають в нероздільності, як в нерозривну єдність злилися природа і людина (звідси предметом оспівування постає особливе, тобто взате в най-

³⁰⁹ *Ши* — метричні вірші з 4-, 5- і 7-слівним рядком, з дворядковою строфою, з цезурою після 4-х- і 5-слівних рядках після другого знака, а в 7-слівних рядках — після четвертого. Рядки римуються через один, рима наскрізна. *Ци* — вірш, який складається з різних за довжиною (кількістю слів) рядків, в якому мелодія визначає строфіку, метрику, риму і чергування тонів.

ширшому розумінні слова, „пустельництво”³¹⁰). В китайській середньовічній поезії зосередилися і тогочасна наука, і тогочасна філософія, завдяки чому твориться й активно реалізує себе „поезія думки”, захоплена живим світом людей і природи, поезія, яка втілює перевірене розумом почуття. Саме через це, на думку фахівців, в середньовічному Китаї суттєво обмеженою є поезія юності та безконтрольного любовного почуття.

У такому пануванні „поезії думки” принципову роль теж відіграла традиція, тому що саме в своїх попередників китайський середньовічний поет вчився жадані думки, яку вважав при цьому спільною для всіх. Як наслідок, з самого початку китайська поезія цуралася вузького кола обраних. Завдяки тому, що поетичний запис сприймався як щось буденне і необхідне і застосовувався до повсякденних життєвих подій, поєднуючи в собі відкритість та „щоденниковість”, поезія торкалася лише того, що мало статусом проблеми існування.

Усе це, і в першу чергу тісний зв'язок з власною культурною традицією, відбилося на загальній схильності китайської класичної поезії до філософічності, хоча, безперечно, філософськими темами і мотивами вона жодним чином не вичерпується. Гілкою живої спадщини, як зазначає Л. Ейдлін, виступає в Китаї традиція печалей: печалі про смерть, печалі про старість як передвісники смерті, смуток зустрічей і розлучень, печалі про саму людину — тобто те, що завжди входило в комплекс філософської лірики. Китайський поет ніколи не забуває про миттєвість людського життя, з огляду на яку він спостерігає за зміною пір року. При цьому поетів не залишає почуття очікуваної раптовості, через що вони прагнуть якнайшвидше почати старість і таким чином продовжити час свідомого, мудрого існування, від якого були забрані роки навчання. Така поетична старість (а старцями поети себе проголошували в сорок років) сповненої сил людини, яка знаходиться в духовному розквіті, дозволяла про своє власне наближення до смерті та тягар одряхлілої плоти розмірковувати без трагізму співпричетності. Як наслідок, виникає така

³¹⁰ Л. Ейдлін наголошує, що йдеться не про буквально пустельництво, а про широке розуміння „втечі від світу”, коли „світ” не ототожнюється з людьми, а сам факт пустельництва не є егоїстичним порятунком власної душі. В такій ситуації тема пустельництва тісно пов'язується в китайській поезії з темою духовного спілкування, тобто темою дружби [див.: 184, 197].

поезія старості, в якій на фоні „естетизованих” скарг ідуть роздуми про сутність і призначення людини [див.: 184, 197–198].

Саме таким є ши Цао Чжи (192–232) під назвою „Зітхання” (в рос. пер. Л. Черкаського „Вздохи” [див.: 37, 204]), в якому побудова тематичного образу базується на принципі паралелізму (доля перекотиполя / доля людини), семантична динаміка якого розгортається на взаємодії алюзійного та неалюзійного планів, завдяки чому загальне (доля людини загалом) і приватне (смерть батька поета) утворюють нерозривну єдність. При цьому мотиви несталості людських прагнень і в цілому бентежності самотньої людини (поет, як перекотиполе, втративши ґрунт під ногами, основу власного існування, бредє на захід, а хоче на схід) перегукуються з темою духовного розтління, яка через багато століть знайде своє втілення в поезії Ф. І. Тютчева „Наш век”.

Філософською тематикою в дусі давнього даосизму насичена поезія видатного поета-мислителя, одного з „Семи мудрих з бамбукового гаю”, Жуань Цзі (210–263). Так, в його „Віршах, які співають про те, що на душі” (в рос. перекладі В. Рогова „Стихи, поющие о том, что на душе”) розгортається образ тлінного людського життя, яке уподібнюється пилу та росі.

Своєрідне семантичне поєднання уподібнення життя людини перекотиполю (мотив відсутності глибокої закоріненості), яке присутнє в поезії Цао Чжи, та порівняння його з пилом, яке знаходимо в Жуань Цзі, міститься в початкових рядках ши Тао Юань-міна (365–427) „Вірші про різне”. Цей твір в рос. пер. Л. Ейдліна під назвою „Стихи о разном” має такий вигляд:

В мире жизнь человека	не имеет корней глубоких.
Упорхнёт она, словно	над дорогой лёгкая пыль.
И развеется всюду,	вслед за ветром, кружась, умчится.
Так и я, здесь живущий,	не навеки в тело одет...
Опустились на землю —	и уже меж собой мы братья:
Так ли важно, чтоб были	кость от кости, от плоти плоть?
Обрётённая радость	пусть заставит нас веселиться, —
Тем вином, что найдётся,	угостим соседей своих!
В жизни время расцвета	никогда не приходит снова,
Да и в день тот же самый	трудно дважды взойти заре.
Не теряя мгновенья,	вдохновим же себя усердьем,
Ибо годы и луны	человека не станут ждать! [37, 216–217]

Усвідомлення глибинної спорідненості життя і смерті, яке присутнє в перших же рядках „Поминальної пісні”, переростає в ліричному сюжеті цього твору в спокійний погляд на смерть як на завершення шляху:

Если в мире есть жизнь,	неизбежна за нею смерть.
Даже ранний конец	не безвременен никогда.
Я под вечер вчера	был ещё со всеми людьми,
А сегодня к утру	в списке душ уже неживых.

.....
Как я смерть объясню? Тут особых не надо слов:
Просто тело отдам, чтоб оно смешалось с горой!
[37, 224, 225; пер. Л. Ейдліна]

Важливо додати, що, як правило, в русі поетичного сюжету до лірико-філософського висновку активну участь беруть образи природи (пейзажний компонент), потрапляючи навіть у назву творів. Так відбувається в поезії Тао Юань-міна „Повернувся до садів і полів”, яку завершують такі рядки:

Значит, жизнь человека	состоит из игры превращений,
И в конце её должен	возвратиться он в небытиё.

[37, 216; пер. Л. Ейдліна]

Поеднання в ліричних творах філософського і пейзажного компонентів не є випадковим. Справа в тому, що формування жанру пейзажної лірики — це одна з характерних рис китайської літератури IV–V століть. Філософські мотиви, зокрема природи як арени дії надприродних сил, таємничості (сокритості) світу, екзистенційної туги людини й ін. пронизують пейзажну лірику Се Лін-юня (385–433), якого вважають зачинателем „віршів про гори і води”. Прикладом може служити поезія „Входимо в озеро Пенлі”, де є такі рядки:

День и ночь на воде...	Я от вечных скитаний устал.
Красота этих волн и ветров	неподвластна словам.
Острова над водой...	Мы несёмся, петляя меж скал.
<...>	
Обезьяньи стада	безутешно кричат под луной ³¹¹ ,
<...>	
Дни и ночи мои	бесконечных раздумий полны,
На Зеркальном утёсе	смотрю, как блещут валуны,

³¹¹ Крик мавп у китайській поезії виступає символом туги.

<...>

Ни о чём в Девяти родниках не расскажет вода.

В этом мире о нас всё чудесное скрыто навек,

И отшельник-даос свою тайну унёс навсегда.

[37, 229; пер. Л. Бадилкіна]

„Поряд з живими описами ми подеколи знаходимо в віршах Се Лін-юня буддійські мотиви нетривкості людського життя, ідеї втечі від життя, містичні образи. Проте навіть в містичних віршах поетавиникають яскраві картини природи, і саме вони визначали широке розповсюдження цих віршів і силу їх впливу на розум і серце читачів” [199, 104].

На вказаному поєднанні філософських і пейзажних мотивів будуються і поезії Чень Цзи-ана (661–702) — поета, з якого почалося новаторство танської поезії і який дав приклад гармонії життя і творчості. Більше того, в його поезії можна знайти ще більш складне поєднання, коли до філософських і пейзажних елементів додаються ще елементи моральні і почасти з відтінком суспільно-сатиричним. Саме на таких органічних сполученнях побудований вірш „Зворушений зустріччю” (в рос. пер. В. Рогова „Потрясён встречей”), де зокрема читаємо:

- 1 Чуть видная луна меркнет в западном море,
А солнца тусклый круг, быстро светлея, всходит.
Миг один — и восток круглым светом заполнен,
А тёмная душа утром уже застыла.
Да, Великий Предел³¹² твердь и землю рождает.
О, вероятно, в том сокрыта высшая тонкость³¹³ ...
Присущи началам трём³¹⁴ расцвет и увяданье —
Ценность и Трёх и Пяти³¹⁵ кто доказать сумеет?
- 2 Когда б и летом и зимой орхидеи всходили,
Едва ль бы нам их красота столь чаровала взоры.

³¹² Великий Предел — начало усього сущого, джерело інь і ян, земного і небесного, тьми і світла, напруги і піддатливості.

³¹³ Высшая тонкость — властивість шляхетного мужа пристосовуватися до обставин, не принижуючись, не втрачаючи чистоти й гуманності.

³¹⁴ Три начала — небо, земля, людина.

³¹⁵ Ценность Трёх и Пяти — в китайській числовій символіці цифра „три” означає істинний шлях неба, землі та людей, а цифра „п’ять” — любов до людей (жень), вірність обов’язку (і), дотримування обрядів (лі), мудрість (чжи), довіру (сінь).

Цветенье пышных орхидей всё в лесу затмевает,
На фиолетовых стеблях красные листья никнут.
Медленно-медленно ползёт в сумрак бледное солнце,
Гибко, едва коснувшись земли, взвился осенний ветер.
В расцвете лет — уже конец трепета, опаданья...
Прекрасным замыслом когда ж можно осуществиться?

- 5 Гордятся люди рынка³¹⁶ ловкостью и смекалкой,
Но жизни путь проходят, словно в неведение детском:
К мошенничеству склонны и мотовством кичатся,
Ни разу не помыслят, чем жизнь их завершится.
Им бы Тракта́т постигнуть об истине сокровенной³¹⁷,
Им бытие узреть бы в яшмовом яйнике Дао³¹⁸,
И, в разочарованье оставив небо и землю,
По правилам превращений в беспредельности кануть!
[37, 238–239; пер. В. Рогова]

Загалом не буде перебільшенням стверджувати, що стосовно китайської класичної поезії доречно говорити про пейзажно-філософську лірику як основну форму представництва філософської лірики як жанрового феномена.

Особливою силою прив'язаності до традиції в близькосхідній зоні відрізняється арабська середньовічна поезія. В її основі знаходяться бедуїнська поетична традиція, яка стала надбанням арабізованих і ісламізованих народів арабо-мусульманського халіфату. З VIII до XVIII століття жителі Аравійського півострова, Іраку, Сирії, Єгипту, Північної Африки, Іспанії (до кінця XV ст.) створювали поезію у відповідності до давньоарабського поетичного канону. Поети продовжують розглядати твори своїх бедуїнських язичницьких попередників як неперевершений зразок, наслідуючи їх у виборі тем, стилі та композиції. Критерієм естетичної цінності стає відповідність

³¹⁶ Люди рынка — міщани, тобто ті, хто захоплений житейською суєтою.

³¹⁷ Мається на увазі втрачений для нас даоський твір „Тракта́т про заповітну істину”.

³¹⁸ Дао (кит. „Бог”, „слово”, „логос”, „шлях”) — „корінь усього”, першопричина всіх змін, безіменне, безформне, невидиме, неосяжне, досконале, споконвічне, що залежить тільки від самого себе. Згідно з даоськими уявленнями, свідомість людини може звести увесь навколишній світ до розмірів настільки малих, що він поміщається в чайнику Дао.

„класичним” зразкам бедуїнської поезії — муаллакам³¹⁹, а будь-який конструктивний відступ від нормативної традиції розглядався як порушення норм прекрасного [див.: 533, 6].

Складові філософської лірики втілюються в таких формах давньоарабської поезії, як касида, кит’а (пізніше до цього ряду долучиться газель), що цілком відповідає її етикетному характеру.

Так, багато рядків в касидах другого після творця касиди, найвидатнішого доісламського поета Імруулькайса (пом. в сер. VI ст.) поета-миротворця Зухайра ібн Абі Сульма (бл. 530–627) „мають характер ліричних медитацій і сповнені песимістичних роздумів про життя. Поет гостро відчуває недосконалість світу, в якому панують міжплемінні чвари, сваволя і несправедливість, забуваються племенні ідеали, зникає... патріархальна бедуїнська етика” [449, 214].

Мотивний ряд „всевладна сваволя долі” — „минуцність, тлінність і марність усього земного” (образ диму, образ зірваного і гнаного ураганом листка) пронизує побудованої на ефекті тематичного кільця (середня частина — за принципом нанизування бейтів-строф) філософську касиду поета, виходя з племені тамім і радника царя Парвіза (590–628) Аді ібн Зайда (пом. бл. 600):

Разве ты средство такое нашёл,
Что ниспровергает судьбы произвол,

Времени сможет осилить законы?
Или ты бредишь, гордец ослеплённый?

Разве не всё исчезает, как дым,
Разве хоть кто-то судьбой не гоним?

<...>

Тщетны и слава, и власть, и успех —
Тленье в земле неизбежно для всех.

³¹⁹ Середньовічні коментатори і філологи з величезного числа доісламських поетичних творів не менше ста давніх авторів виокремили 7 поем-касид, які вони вважали неперевершеними шедеврами. Ці зразки одержали назву муаллак (букв. „нанизані” на зразок перлин в намисті).

Всё пролетает, проносится мимо,
Словно листок, ураганом гонимый...
[21, 88–89; пер. Н. Стефановича]

Позицію героя з давньоєгипетської „Розмови розчарованого зі своєю душею” явно нагадують рядки з вірша бедуїнського поета з племені абс Урвана ібн аль-Варда (VI ст.), які за своїм пафосом містяться на межі морально-філософської та соціально-філософської лірики:

Но если всё неправда поборола —
Покину жизнь, в которой смысла нет...
[21, 90; пер. Н. Стефановича]

Активно присуття лірико-філософська стихія і в наступній касиді поета з племені амір Лабіда ібн Рабіа (пом. 661), що присвячена темі нестійкості і марності людського життя, яка реалізується за собом протиставлення людського і природного та через мотиви старості, всевладності долі, неминучого спустошення життя, тлінності та приреченості людського життя (образ праху), неминучості смерті і незворотності людського шляху, одвічності таємничості Божественної волі й ін.:

Я стар, но молоды всегда созвездья в небесах,
<...>

Мы все судьбе подчинены, мы все в её руках.

Любой из нас жилью сродни: вчера здесь обитали, —
Остался брошенный очаг, и пламень в нём зачах.

Мы — как падучая звезда, чей свет недолговечен:
Мгновенна вспышка, яркий след — и что осталось? Прах!

<...>

Никто от смерти не уйдёт, и срок её назначен,
Мы приближаемся к нему, блуждая как впотьмах.

Со мной ты споришь? Но скажи, кто, уходя из жизни,
Вернулся к нам? Где ты слышал об этих чудесах?

<...>

Зови на помощь ворожей, гадання все испробуй, —
Никто не в силах предсказать, что сотворит Аллах.
[21, 98–99; пер. А. Ревіча]³²⁰

Темі всевладності долі і беззахисності перед нею смертної людини присвячена кита поета з племені зуб'ян, придворного панегіриста Ан-Набіга аз-Зуб'яні (сер. VI ст. — бл. 604 р.), яка починається рядками:

Преследует смертных судьба и всегда настигает,
Судьбу же — увы! — ни поймать, ни вести в поводу”.
[21, 104; пер. А. Ревіча]

Цим ж мотивами закінчується один з любовно-філософських поетичних творів Маджнуна (Кайса ібн аль-Мула́ввах, пом. бл. 700):

Так решила судьба, а судьбе ведь никто не прикажет:
Если с кем-нибудь свяжет она, то сама и развяжет.
[21, 143; пер. С. Ліпкіна]

Образ душі як вмістилища добра і зла, високо і низького (мотив двоїстості людини), тематизований у векторі проблеми індивідуальної волі (особистого вибору) людини — центральний у філософській киті омейядського панегіриста Аль-Фара́здака (641–732), творчість якого теж перебуває в руслі давньоарабських поетичних традицій:

Имеет каждый две души: одна щедрa и благородна,
Другая вряд ли чем-нибудь Аллаху может быть угодна.

И между ними выбирать обязан каждый, как известно,
И ждать подмоги от людей в подобном деле бесполезно.
[21, 126; пер. Ю. Александрова]

У свою чергу, активне представництво філософської лірики в візантійській зоні зосереджується часто в сфері релігійної християнсь-

³²⁰ До речі, наступні вірші з касиди ібн Рабіа „Где становье? Увы! Ни следа не осталось в Минá...”: „Но, омытые водами, чётче следы человека, / Время стёрло строку, но прочерчены вновь письмена, — // Так незримый рисунок, иглой нанесённый на кожу, / Натирают сурьюмою — и татуировка видна” [21, 94; пер. А. Ревіча] — в чомусь глибинному асоціюється з відомими словами Волянда з „Майстра і Маргарити” М. Булгакова про те, що рукописи не горять [25, 613].

кої творчості. Так, філософські елегії, базовані на поєднанні античної витонченості зі християнською „слізністю”, присутні в спадщині представника ранньовізантійської літератури Григорія Назіанзіна, чи Богослова (бл. 329 – бл.390), у якого зокрема читаємо:

Горем глубоким томим, сидел я вчера, сокрушённый,
В роще тенистой, один, прочь удалясь от друзей.
Любо мне средством таким врачевать томление духа,
С плачущим сердцем своим тихо беседу ведя.
Лёгкий окрест повевал ветерок, и пернатые пели,
Сладкою дремой с ветвей лился согласный напев,
Боль усыпляя мою; меж тем и стройные хоры
Лёгких насельниц листвы, солнцу любезных цикад,
Подняли стрекот немолчный, и звоном наполнилась роща;
Влагой кристальной ручей сладко стопу освежал,
Тихо лиясь по траве. Но не было мне облегченья:
Не утихала печаль, не унималась тоска...

[51, 343; пер. С. Аверинцева]

„Нічого схожого, — коментує ці рядки С. С. Аверинцев, — на тиху чарівність цих віршів ми не знайдемо в усій античній поезії. Звичайно, описаний тут пейзаж — споконвічний пейзаж грецької буколіки, але людина йде в нього на цей раз не для того, щоб насолоджуватися тінню і свіжістю джерела або грати не сопліці, як феокритівські пастухи, але для того, щоби залишитися зовсім одній, на самоті з тяжкими, неясними питаннями про своє буття:

Кто я? Отколе пришёл? Куда направляюсь? Не знаю,
И не найти никого, кто бы наставил меня...” [51, 343]

До цього лише можна додати, що ступінь присутності пейзажного елемента прирівнює процитовану елегію Г. Назіанзіна до пейзажно-філософської лірики в китайській класичній поезії.

Антологічні епіграми на філософські теми писав найталановитіший поет зламу IV–V століть олександрієць Паллад, який при цьому висміював християнство, оплакуючи поваленого кумира Геракла. Прикладом можуть служити його твори „Нагим я на землю пришёл...”, „З плачем родился я, з плачем помру...”.

Нарешті, в західноєвропейській культурній зоні філософська лірика представлена винятково в ембріональних синкретичних формах. Ліричні фрагменти, «інкорпоровані в англосаксонський епос „Беовульф” і героїко-епічні пісні „Старшої Едди”, в епічну прозу

давньоскандинавських саг і кельтський епос, можна розглядати як початкові етапи типологічного розвитку лірики, які примушують згадати про первісний синкретизм ліричної й епічної поезії» [323, 448].

В англосаксонській поезії, де, на думку фахівців, присутня швидше обіцянка ліричного мистецтва, ніж саме це мистецтво [див. про це: 323, 20], до любовно-філософської поезії відносять 19-рядковий фрагмент („жіночу пісню” елегійного типу³²¹) „Вульф і Еадвакер”, хоча новітні дослідження характеризують цей твір як представника „найбільш архаїчної стадії розвитку давньоанглійської лірики, яка майже не містить філософських узагальнень і, можливо, зберігає близькість... до героїчних сказань” [323, 78]. Правда, це „майже” стосовно ступеня присутності філософського елемента не означає його нейтралізації, адже цей фрагмент у формі монологу³²², який, судячи з його структурних інтенцій, наближається до індуктивної конструкції, логіка якої полягає в акцентації завершуючого текст узагальнюючого гномічного висновку³²³: „Легко розлучити те, що ніколи не було пов’язаним, нашу пісню разом” (“*Fæt mon eafe toslited þætte næfre gesomnad wæs, uncer giedd*³²⁴ *geador*” — [цит. за: 323, 70]). А це висновок, за припущенням І. Г. Матюшиної [див.: 323, 71], містить алюзію на біблійний вірш (Мт 19 6: „так що вони не будуть більше двоє, лиш одне тіло. Що, отже, Бог сполучив, лю-

³²¹ Цей уривок-поема є скаргою жінки, яка звертається до відсутнього коханого Вульфа, виражаючи також складні переживання, пов’язані з її стосунками з чоловіком Еадвакером.

³²² „Монолог — найбільш розповсюджена форма самовираження в ранньосередньовічній поезії” [323, 438].

³²³ Факт присутності в давньоанглійських „поемах” (*giedd*) гномічної змістової складової І. Г. Матюшина пояснює двома чинниками: 1) успадкованими з плачів ритуально утішливих елементів, „чия споконвічна функція була покликана забезпечити продовження життя соціуму”; 2) синкретичним зв’язком лірики й епосу: саме з епосу давньоанглійська лірика успадкувала „і її головні мотиви шляху, мандрів (*sif*), і її основний тон підкресленої об’єктивності. Схильність до об’єктивації переживань дозволяє ввести в лірику гномічні мотиви — індивідуальне почуття узагальнюється і підноситься до загальнолюдських переживань” [323, 26, 32].

³²⁴ «Безпричинність ліричного монологу аналогічна <рос. „сродни”> арії чи пісні, не випадково герої давньоанглійської поезії часто називають свої розповіді „піснями” (*giedd*), що знову нагадує нам про те поєднання слова з музикою, якого в генезі сягає вся лірика» [323, 438].

дина хай не розлучає”³²⁵), що, до речі, теж підсилює його лірико-філософський потенціал, тому що підтримує власне любовну складову в „ліричному сюжеті” фрагменту (мотив розлуки з коханим, ускладнений протиріччям між фізичною близькістю та емоційною роз’єднаністю), але й вводить новий фон його акцентації — мотив ставлення людини до Божої волі, який цілком може бути ідентифікований в якості онтологічного.

Характерні риси лірики загалом і складові філософської лірики зокрема можна знайти не тільки в окремих фрагментах героїчного епосу, але й в давньоанглійських медитативних поемах, таких як „Смирення” (або „Молитва вигнанця”), „Бурлака” (в пер. на рос. „Скиталець”), „Моремандрівник” (у пер. на рос. „Морестранник”), „Римована поема”³²⁶, „Руїни”, де головним героєм постає вигнанець-страдник, а головною темою — індивідуальне страждання, що нагадує давню проблемно-тематичну традицію, в сфері якої ще з давніх-давен реалізувала себе філософська лірика, репрезентована, зокрема, в релігійно-філософському варіанті.

Друга назва поеми „Смирення” — „Молитва вигнанця”, за справедливими зауваженням сучасної дослідниці, дозволяє зарахувати цей твір до жанру молитви і загалом до духовної поезії, адже початкові 80 рядків дійсно є молитвою про милість Господню і мають багато спільного з покайнними псалмами. При цьому не виключається, що виникнення саме в духовній поезії образу героя, який говорить від свого імені, пов’язане з християнськими уявленнями про власну провину і особисте спасіння. Введення ліричного героя в медитативних ліричних поемах у вершинних творах цього ряду, таких як „Бурлака” та „Моремандрівник” дозволяє авторові „розкрити основну тему, уникаючи прямого моралізаторства” [323, 76, 37, 40].

Філософічність (чи онтологізація) розгортання основної теми англосаксонської лірики — вигнання, блукання, самотності — загалом пов’язана з впливом християнства. У цьому відношенні «Бурлаку можна порівняти з Сатаною з англосаксонської „Книги Буття”. Оби-

³²⁵ Пор. рос.: „так что они уже не двое, а одна плоть. Итак, что Бог сочел, того человек да не разлучает”.

³²⁶ «Свою назву цей твір одержав завдяки послідовному застосуванню рими, як кінцевої, так і в окремих групах рядків внутрішньовіршової, яка додається до обов’язкової алітерації. Подібна звукова організація робить „Римовану поему” унікальною в давньоанглійській літературі...» [323, 50].

два вони — вічні полонені своєї пам'яті, які наяву мріють про милості володаря... Для обох Рай безповоротно зник — вигнання з нього означає для нього втрату володаря. Як і Сатана..., Бурлака „скутий”. Його груди (færdloca — „окові душі”) „міцно сковані” (fæste binde)... Бурлака приречений вічно мандрувати й оплакувати свою долю³²⁷. Він... назавжди залишається всередині замкнутого кола своїх спогадів про минуле. ...Образи в'язниці, оков, ув'язнення можна назвати центральними в давньоанглійській ліриці. ...Індивідуальна трагедія Бурлаки універсалізується й узагальнюється темою тлінності земного існування. Лірика поєднується з гномікою. Мандри героя з локальних стають екзистенціальними» [323, 43, 44]³²⁸. Так само в усій давньоанглійській медитативній ліриці, представлений у вищеназваних „поемах”, присутній універсальний зв'язок, втілений у паралелізмі мікрокосму (життя людини) та макрокосму (доля всього земного), а через нього — в спільній темі „людина і час”³²⁹.

Нарешті, говорячи про ступінь присутності в ембріональних формах давньої англійської лірики складових мотивно-тематичного комплексу філософської лірики, треба враховувати і те, що усі давньоанг-

³²⁷ Ліричний герой „Бурлаки” живе „в єдиній порі року — зимовій, з її бурями, штормами, льодяним морем..., інієм, градом та снігом...”. Усе це „підсилює враження вселенського хаосу й загубленості в ньому героя. ...Холод, зима і мороз, так само, як і ранок, асоціюються в давній англійській ліриці з нещастями і стражданнями: в „Бурлаці” ліричний герой називає себе wintersearing — „засмучений зимою турботою”...» [323, 41].

³²⁸ Обидві теми — індивідуальної трагедії та тлінності земного існування — розвиваються паралельно: «Відкривається поема гномічними віршами (1–5), які виражають внутрішню потребу в проголошенні монологу: „Часто самотній про милість просить”... Після цього герой, який говорить від першої особи, перераховує свої біди... Лірична частина знову змінюється гномічною, яка вводить тему загальної приреченості: ..., „Так цей світ / кожен день / хилиться до загибелі й занепаду. / Тому не може людина стати / мудрою, поки не одержить / своєї долі зим в цьому світі. / Повинен мудрий муж бути терпеливим”. Ліричні, ностальгічні інтонації поступаються тут глобальному осмисленню вселенської трагедії». Наступні рядки 106–110 („Усе сповнене тяготами в царстві земному; змінюється за законом долі світ під небесами. Тут багатство не вічне, тут друзі не вічні, тут родичі не вічні. Все на землі стане пустельним”) вводять „третій, останній, гномічний роздум, який проводить паралель між особистою долею героя і всього світу. ...Поетична скарга розширюється до есхатологічного бачення цілого світу» [323, 45–46; там же дивіться детальний аналіз даного твору з цитуванням його оригінального тексту].

³²⁹ Див. про це детальніше, з аналізом перелічених вище творів: [323, 51, 53, 56, 58, 59, 61, 77, 78].

лійські „поєми”, до яких можна з різною мірою умовності застосовувати термін „лірика” і які збереглися в єдиному рукописі — так званій „Екстерській книзі”³³⁰, так чи інакше описують тлінність усього мирського і вічність духовного, небесного, що пов’язано з розповсюдженням християнства. Їх основні теми „обумовлені універсальними мотивами: трагічності буття, минулості слави. В своїх ліричних творах англосаксонські поети розмірковують про спільність долі людей, їх приреченість, випереджаючи багато тем сучасної лірики з її акцентами на слабкості людини, тлінності краси, вічності таємниці смерті” [323, 23].

Симптоматику ембріональних форм предстваництва філософської лірики можна віднайти і в текстовій спадщині давньоваллійської лірики, зокрема в найраніших валлійських віршах, пов’язаних з іменами Лліварха Старого (Llywarch Hen) та дівчини Холедд (Heledd, Hyledd)³³¹. Ці вірші теж пов’язані з релігійною свідомістю і літературою, зокрема відомим в релігійній поезії (наприклад, в старозавітній „Книзі Іова”) мотивом невідбутності страждання. При цьому лірико-філософські прояви тут стосуються двох елементів, які за певних умов можуть належати до мотивно-тематичного і образного комплексу філософської лірики. Це, по-перше, тема старості, яка відома з Античності, починаючи з Мімнерма, яка тепер, в умовах Раннього Середньовіччя, „осмислюється як глибоко пережите особисте горе” [323, 181]. Більше того, у віршах, які приписуються Лліварху, буквально відтворюється заклик до смерті, який знаходиться в елегійних дистихах, які відкривають останній твір Аніція Манлія Северина Боетія (бл. 480–524 або 525)³³² в п’яти книгах (в прозі, але зі

³³⁰ Цю книгу єпископ Леофрік (пом. 1072) подарував бібліотеці собору в Екстері, де вона зберігається і сьогодні.

³³¹ Історичні особи, які носили ці імена, жили десь наприкінці VI — початку VII ст. Але поетичні твори, що приписуються їм в „Червоній книзі Хергеста” і включені в прозові цикли, створені пізніше, десь приблизно 850 р. [див.: 323, 173].

³³² Твір був написаний у часи помітного зuboжіння культурної традиції. „Коло освічених людей повсюдно скорочувалося: після IV ст. згасає літературне життя в Іспанії, після V ст. — в Галлії; осередками латинської культури залишаються тільки Африка й особливо Італія, де остготський король Теодоріх (493–526) свідомо підтримував пам’ять про римську велич. Тут, в Італії, в першій половині VI ст. були здійснені останні дві свідомі спроби зберегти античну спадщину для духовного світу християнської Європи. Спроби ці належать двом видатним сановникам Теодоріха — Боетію та Кассіодору” [60, 448].

вставними віршами) під назвою „Розрада Філософією” (в рос. пер. „Утешение Философией”). По-друге, показовим є те, валлійська поетична традиція створювала образ поета-безумця, і такими є майже всі поети Уельсу (шалено-натхненний Анейрін, провісник і чародій Таліесін, божевільна Хеледд на прізвисько Дика, Мірддін Безумний). Причому уявлення про поетичну одержимість «належить до числа архетипічних. Пригадаймо походження імені скандинавського бога поезії Одіна (від *óðr* — „поезія”, пор. також давньоісландський прикметник *óðr* — „божевільний”) або латинського позначення поета *vātēs* — „пророк, поет”, етимологічно споріднене з давньоірландським *faith* „пророк, вішун”. Ім’я першого за переказом скальда, якого сягає все скальдичне мистецтво, — Брагі теж походить від слова зі значенням „поезія” (давньоісландське *bragr* — „поезія”, можливо, етимологічно споріднене з давньоіндійським *brāhmaṇ* — „поет, жрець”, латинським *flamen* — „поет, жрець”, давньогрецькому *φάρμακος* — „чаклун”).

Уявлення про поетичну одержимість було систематизовано в античності Платоном, особливо детально — в діалогах „Федр” та „Іон”. ...Есхіл, якого посвятив в поети сам Діоніс, творив несвідомо в чаду вина. Гораций говорив про себе як про жертву Вакха та безумства (*insania*...).

В Середні віки Архіпітта Кьольнський теж стверджував у „Посланні до Регінальда”, що поетичне натхнення посилає йому Вакх... <При цьому> в епоху пізнього Середньовіччя топіка складання віршів як невдячної, виснажливої роботи парадоксальним чином співіснує з образом поета як одержимого, натхненного творця, пророка. Мабуть, саме від Середніх віків успадкували наступні епохи вчення про поезію як про „працю і натхнення”.

У кельтських легендах, які відображали уявлення про поезію, більш близькі до античних і давньоскандинавських, ніж до вагантівських, поетичний дар зазвичай передбачає і профетичний» [323, 188–189].

І насамкінець варто згадати про світську латинську поезію, зокрема про збірку „*Carmina Burana*”³³³, яка характеризується різнома-

³³³ Або „*Codex Buranus*” — „Буранська збірка” (від латинізованої назви Бенедикт-бюйренського монастиря, де був знайдений цей манускрипт XIII ст.).

ніттям тем, форм і жанрів світської лірики, в якій міфологічні алюзії чергуються з метафізичними роздумами [див.: 323, 340].

Загалом в стадіально ранній європейській ліриці через її близькість до фольклору³³⁴ „система жанрів унікає визначення, тому що знаходиться у процесі становлення. Скальдична поезія не розрізняє способів формального вираження різних жанрів. основні структурні форми поезії скальдів (віса, драпа, флокк³³⁵) могли бути однаково доречно використані для створення і панегірика, і хули на адресу ворога, і любовного зізнання. В латинській поезії поетична форма теж не була закріплена за певним жанром — секвенціями й амвросіанською строфою³³⁶ створювалася і духовна, і любовна, і сатирична, і дидактична поезія. Жанри не одержують особливого формального вираження ні в провансальській поезії, яка досягла незвичайної віртуозності в строфічній організації, ні в французькій, ні в німецькій ліриці з їх більш простими формами строфіки. В староіспанській поезії, яка розвинула свою метрику, і в італійській ліриці, що базувалася на провансальських типах метричної організації строфи, поетично форма теж не визначає жанр. Тим не менше в стадіально пізній ліриці поети, безперечно, намагалися дотримуватися тематичних

³³⁴ І. Г. Матюшина наголошує на провідній ролі в генезі європейської літературної лірики саме „фольклорної традиції з її весняними обрядовими і любовними піснями”. Більше того, саме зі ступенем розвитку фольклорної лірики дослідниця пов’язує і час виникнення літературної лірики. Зокрема вона зазначає: через те, що «в літературних традиціях, де існувала високо розвинута фольклорна лірика (наприклад, у слов’янській...), відносно пізно з’являється окрема сфера літературної лірики”, тому що „фольклор повністю задовольняв будь-яку потребу в ній. Однак фольклорна лірична поезія... одержує письмову фіксацію... тільки з усвідомленням фольклору як чогось рідкісного і того, що зникає. Інакше кажучи, найдавніша лірична поезія може бути записана тільки в результаті витіснення фольклорної лірики лірикою літературною (як це відбувається в більшості романських поетичних традицій, коли „жіночі пісні”, наприклад, складаються авторами, чиї імена добре відомі). Саме з цієї причини в таких давніх літературах, як англосаксонська, давньоскандинавська, кельтська, записи фольклорної лірики не могли з’явитися» [323, 17, 18].

³³⁵ *Драпа* — хвалебна пісня, характерний жанр скальдичної поезії, який інколи за його значенням зіставляють з давньогрецькою одою. *Віса* — мінімальна складова частина драпи [див.: 323, 105, 137].

³³⁶ *Секвенція* — форма середньовічної латинської поезії, яка виникла в релігійній ліриці як вставка в канонічний текст літургії. З релігійної лірики рано перейшла в світську пісенну (перважно низову) латинську поезію. Розрізняють просту, антифонну та „нову” секвенції [див. про це: 566, т. 9, 687]. Про Амвросіанську строфу або „амвросіанський диметр” див.: [131, 80].

умовностей того певного жанру, який обирали для свого твору <маються на увазі різні тлумачення однієї теми в різних жанрах, де поетична мова і стилістика відповідали потрактуванню теми>... Оформлення літературного жанру за доби пізнього Середньовіччя виражається в тлумаченні теми, стилістиці, метриці, строфічній організації, наявності чи відсутності рефрена” [323, 445–446]. І така еволюція була втіленням безперервного процесу дефольклоризації, який вважається „способом існування середньовічної лірики”, хоча вона має явно полігенетичну природу, тому що, крім відповідних фольклорних традицій, в її походженні та формуванні брали участь антична поетична спадщина, християнство і біблійна образність, активний східний (поетичний, зокрема арабські поети Кордови і Севільї, а також релігійно-філософський, наприклад, суфізм [див.: 323, 446, 447, 448]) фактор.

Таким чином, вже в межах першого — базового — циклу, наскільки дозволяє судити доступний нам емпіричний матеріал, філософська лірика проявила себе не тільки як певна складова в структурі синкретичних за своїми жанровими потенціями творів, але і як цілком розгорнуте явище, тобто знайшла своє втілення в ліричних творах, дешифрування яких у площині інших поетичних текстів аналогічного вектора тематизації входить до числа основних з можливих інтерпретацій. Більше того, саме перший еволюційний цикл розвитку філософської лірики сконцентрував основні потенції, основну, так би мовити, мотивно-тематичну „енергетику” її подальшого розгортання в історичному бутті мистецтва слова і загалом утворює той історико-літературний фундамент і фон, у зіставленні з яким тільки і можна говорити про значущість, новизну, художньо-естетичний рівень і загалом реальну якість її представництва в наступних еволюційних циклах³³⁷.

³³⁷ Матеріал цього пункту частково представлено в моїй статті: [240].

2.3. ВАРІАНТИ КЛАСИФІКАЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ: ЇХ КРИТЕРІЇ, КАТЕГОРІАЛЬНЕ ПІДҐРУНТЯ, ПРИЗНАЧЕННЯ ТА АНАЛІТИКО-СИНТЕЗУЮЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ (НА МАТЕРІАЛІ РОЗВИТКУ ЛІТЕРАТУР СВІТУ IX–XVIII СТОЛІТЬ)

Як відомо, умовами будь-якої класифікації, яка претендує на „життєвий” потенціал, тобто на виконання певних пізнавальних функцій, є, по-перше, прозоре цільове спрямування, по-друге, чіткі критерії, і, по-третє, наявність продуктивних меж застосування. Якщо говорити про класифікації, яким властивий великий масштаб узагальнення, тобто які зорієнтовані на роботу з великими емпіричними масами, то вони призначені показати систематизовану фактографічну площину, на фоні якої найбільш рельєфно проглядаються загальні видозміни досліджуваного явища. У сфері вивчення форм побутування філософської лірики як художнього феномена така найбільш загальна класифікація доречна в застосуванні до тих історико-літературних умов, де в ролі загальних регулятивів словесно-художньої творчості діють наскрізні формально-видові (особлива роль категорії жанру в традиційному значенні слова і пов’язана з цим різномірна етикетність літератури) чинники, які певним чином уніфікують поетичну роботу.

Яскраво виражена присутність вказаних умов спостерігається в історії світового історико-літературного процесу в глобальну епоху рефлексивного традиціоналізму, а в її межах — з початком розгортання доби європейського Зрілого Середньовіччя і тягнеться аж до завершення доби європейського Просвітництва. Саме тоді в історії літератур світу відбулося нове після грецько-римської Античності становлення мистецтва слова як самостійної творчої діяльності, в сфері якої слово (мова) одержує специфічне використання й функціонування. Саме тоді в основному був створений той базовий класичний масив текстів, була поставлена та планка художньо-естетичної розвинутості, якими неможливо нехтувати, без огляду на які вже не можна було розвиватися далі, навіть коли потрібно було щось заперечувати, з чимось полемізувати і т.і. Саме тоді філософська лірика поступово перетворилася з окремої складової в структурі певних історико-літературних утворень (чи то специфічний літературний на-

прям, релігійна чи світська літератури в середньовічній літературі, чи то початкові етнонаціональні літературні традиції чи окремі національні літератури й т.і.) у явище світової літератури як такої.

Якщо належним чином врахувати наявне розмаїття форм представництва філософської лірики в літературах світу різних культурних зон, особливо зважаючи на: а) визначальність тематичного критерію в ліриці, б) можливість різної тематизації одного і того ж „предметного” матеріалу і в) те, що будь-який художній твір первісно орієнтований як мінімум на два, а не один, жанрові коди дешифрування (а саме до такої думки приводить досвід і базова логіка теоретико-літературних студій з структурної поетики Ю. М. Лотмана), — то доведеться переглянути негативне ставлення до пізнавально-евристичних можливостей так званої тематичної класифікації філософської лірики, коли запропонована нею градація оголошується однозначно „малопродуктивною” і висловлюється жаль з приводу того, що „інерція подібного поділу велика” [600, 26–27].

І справа не тільки в тому, що поглиненість космогонічної лірики натурфілософською (на яку покликається Е. С. Соловей у своїй критиці кандидатської дисертації Р. Халілова) не видається такою вже беззаперечною. Адже натурфілософія не в останню чергу опозиціонується з власне науковим природознавством, та й, зрештою, якщо в реальній літературознавчій практиці космогонічна тематика прагне до виокремлення, то це прагнення може мати й нефакультативну мотивацію. І не тільки в тому, що критика диференціації лірики А. Дмитровського на підставі того, що, скажімо, запропонована дослідником характеристика філософської лірики з натурфілософською проблематикою не дає змоги відрізнити від неї лірику «просто „пейзажну”» [600, 26], не видається такою вже бездоганною і переконливою.

Йдеться зовсім про інше — про те, що для визнання можливості „тематичних” різновидностей в єдиному жанровому просторі не означає винятково однополюсної ідентифікації поетичного твору, коли, скажімо, можливість його розгляду в площині пейзажної лірики вже нібито не допускатиме (чи нівелюватиме) його інтерпретації в інших жанрових площинах. Адже тут визначальною є не тільки і не стільки теоретико-концептуальна (змістовно-ідеологічна) сторона справи (хоча своє певне значення вона, безперечно, за собою зберігає), а сторона методологічна, яка зосереджується на з’ясуванні

двох питань: по-перше, чи дозволяє обрана класифікація досягнути поставленої перед дослідженням мети і наскільки органічно (без насильства і штучної схематизації) вона дозволяє працювати з повним обсягом обраної емпіричної бази. В цьому відношенні той факт, що дослідники все таки не відмовляються від тематичної класифікації лірики в межах її певного жанрового різновиду (особливо коли цей останній реалізується не в одній, а в багатьох типах структурних форм) красномовно засвідчує наступне: тематична класифікація попри всю свою неідеальність має свій продуктивний гносеолого-евристичний потенціал, свою внутрішню логіку, достатнім чином відповідає певному роду дослідницьких цілей і в ними окреслених межах дає реальну можливість ефективної роботи з великими емпіричними базами даних. Принаймні щодо характеристики філософської лірики в площині просторового тлумачення жанру такий висновок є чинним.

Підтвердженням сказаного про легітимність і верифікаційність предметно-тематичних (з точки зору предметно-тематичного матеріалу) класифікацій є функціонування філософської лірики в літературах світу доби дорефлективного традиціоналізму, але й глобальної епохи рефлективного традиціоналізму, зокрема періоду з європейського Зрілого Середньовіччя і аж до доби європейського Просвітництва включно. І перше, що в даному аспекті звертає на себе увагу, це та предметно-тематична площина, в якій творили поети, що їх традиційна історико-літературна наука ідентифікує як „творців філософської лірики” в тій чи іншій національній літературі або як тих, чий творчості своїми витокami сягає така філософська лірика.

Так, одним із основних творців особливого жанру ліричної поезії філософсько-аскетичного змісту — зухдійят (елегійні за тональністю вірші з філософськими роздумами і критикою суспільних несправедливостей) в арабській літературі ранньоаббасидського періоду вважається Абу-ль-Ата́хія (750–825), поезія якого сповнена релігійного благочестя. Причому його зухдійят нагадують „ўбрані в літературну форму релігійні проповіді або філософські роздуми про сенс життя і майбутній кінець” [449, 227], тобто належать до релігійно-філософського різновиду філософської лірики та ще й з неприхованими дидактично-моральними інтенціями (див. його поезії „Добро и зло заключено в привычках и желаньях...”, „Наше время — мгновение. Шатается дом...”, „Ты, что ищешь у мудрого пищи

уму...”, „Могу ли Бога прославлять, достоинство забыв...”, „Кто мне позвоёт обитателей тесных могил...”, „От жизни до смерти — один только шаг...”, „Прожита жизнь, я не видел счастливого дня...”, „Терпи беду любую, крепись — недолог век...”, „Живи, пока живётся, вкушай покой блаженный...” в пер. на рос. М. Курганцева [21, 280–288, 293–295]).

У жанрі зухдїяят Абу-ль-Атахія випередив творчість іншого арабського поета-філософа Абу-ль-Ала́ аль-Мааррі (973–1057), який вважається в арабській літературі творцем жанру філософської лірики у власному розумінні цього слова (див. його збірку філософських медитацій „Обов’язковість необов’язкового”). Та ця власне філософська арабська лірика, як і вся творчість цього уславленого поета, була результатом „своєрідного синтезу”, складного (деколи досить конфліктного) переплетення впливів античної думки, мусульманських раціоналістичних учень, філософсько-релігійної доктрини шиїтської секти ісмаїлітів та мусульманського правовір’я [див. про це: 449а, 711]. Тобто філософська поезія аль-Мааррі постає як лірика релігійно-морально-філософського спрямування (див. його поезії в рос. пер. А. Тарковського „Я знаю, что того, кто завершит свой путь”, „Молюсь молитвой лицемера, прости, мой Боже...”, „Побольше скромности! Я — людям не судья...”, „Я горевал, когда под оболочкой дня...” й ін. [21, 450–454, 459, 460, 463–464]).

Творцем єврейської філософської лірики вважається Соломон ібн Гебіроль (Шломо ібн Габіроль, бл. 1021–1055?). Але містично забарвлена лірика, яку він писав і яка присвячена оспівуванню Бога — Творця Всесвіту, є, по суті, релігійно-філософською за своїм гатунком (див., наприклад, його поезії у пер. на рос. В. Лазаріса „Я даже до рождения своего...”, „Ты всё хочешь узнать — и на помощь я силы зову...”, „За все грехи прости меня, мой Бог...”, „Я с самого утра к Тебе спешу...”, „Тебе, Господь, мы служим целым миром...” [30, 52–55, 58]).

Творцем власної поетичної мови, сповненої глибокого філософського змісту, вважають таджицького і персидського поета, філософа та релігійного діяча Абу Муїна Насіра сина Хосрова (1004 – після 1072 або 1080). Але він був автором релігійно-філософських касид часто дидактичного характеру, через що його поезію можна назвати не тільки релігійно-філософською, а й в окремих випадках релігійно-філософсько-дидактичною (див. пер. на рос. А. Адаліс

вірші „О разуме и просвещении”, „Спор с Богом” й ін. [35, 82–85; 42, 130–133]).

Закріплення в новій англійській поезії жанру філософської лірики пов’язують з творчістю представників „школи дотепності” („school of wit”) або „метафізичної школи”³³⁸, які звернулися до лірики, для якої характерна атмосфера містицизму, релігійно-етичних шукань, поетичного самозаглиблення [див.: 401, 182, 183]. У цьому відношенні показово, що основоположник англійського класицизму Дж. Драйден звинувачував Дж. Донна в тому, що той у „своїх любовних віршах бентежить розум прекрасної статі філософічними тонкощами” [568, 218]. Тобто йдеться не тільки про релігійно-філософську лірику (на зразок поезій з циклу „Священні сонети”), а навіть про можливість любовно-релігійно-філософських віршів, що знову ж таки для свого позначення вимагає понять предметно-тематичної класифікації.

З цього приводу можна пригадати творчість українського поета-філософа Г. С. Сковороди, збірка якого „Сад божественних пісень” (1753–1785) „в системі <українського> національного менталітету інтерпретується як місткий культурологічний символ, у котрому узагальнені найхарактерніші типологічні риси релігійно-філософської поезії давнього періоду” [85, 41]. Я не говорю вже про те, що сучасні дослідження дозволяють говорити (хоч і обережно) про сформований феномен української релігійно-філософської поезії, який пройшов свої еволюційні цикли, починаючи з часів Київської Русі і до ХХ століття включно [див.: 85].

Нарешті, поняття тематичної класифікації філософської лірики цілком застосовні до вірша російського поета О. М. Радіщева „Осьмнадцатое столетие” (1801), де соціально-філософська тема втілюється в елегійному дистиху.

³³⁸ Відразу треба зазначити, що епітет „метафізична” в своєму первісному призначенні не означав „філософська”, а зостосовувався до творчості англійських поетів-маньєристів ХVII ст. (в першу чергу Дж. Донна, Дж. Герберта, Г. Вогана, Р. Крешоу, Ф. Кверлза) у значеннях „пишномовний”, „мудрований”, „незрозумілий”. В історика англійської поезії С. Джонсона в 1780-х рр. це означення стало визначенням, яке відокремлювало цих поетів від „серейозної” літератури, класицистичні критерії якої маньєристи постійно і принципово порушували. Пізніше в західному літературознавстві поняття „метафізична школа” відокремлювало творчість англійських поетів-маньєристів від „синів Бена” (Б. Джонсона) та „поетів-кавалерів” (епігонів Високого Ренесансу) [див.: 568, 217–218].

Безумовно, наведені приклади не означають, що філософська лірика на певних своїх еволюційних щаблях не могла виникати, скажімо, на однорідному суто лірико-філософському предметно-тематичному матеріалі. Могла і виникала, згадаймо хоча творчість глави Плеяди П'єра де Ронсара, який у двох книгах „Гімнів” (1555–1556) заклав традиції високої філософської лірики. Але в „Одах” (1850) того ж Ронсара можна побачити справжню пейзажну лірику з філософським відтінком, оскільки природа тут має для поета „естетичну і філософську значущість, вона не тільки джерело натхнення, але й наставниця в житті, мірило прекрасного” [333, 261].

Отже, враховуючи вищенаведене, можна з упевненістю стверджувати, що немає жодних вагомих підстав заперечувати легітимність та верифікованість диференціації лірико-філософського жанру за критерієм предметно-тематичного матеріалу. Більше того, застосовуючи до жанрової ідентифікації конкретних ліричних творів категорії такої класифікації, ми не тільки даємо підсумкову оцінку структурних взаємодій, які утворюють той чи інший твір, але перш за все вибудовуємо органічний його родо-жанровий природі текстовий простір, в межах якого він є тим, чим він насправді є і на фоні якого він тільки і може бути адекватно сприйнятий.

Ось приклади таких жанрово-текстових просторів на рівні, так би мовити, „сигнальних складових”³³⁹:

1) *релігійно-філософська лірика*: релігійна „філософія історії” в різдвяних піснях (гімнах) візантійської літургійної поетеси Кассії (нар. бл. 810) → окремі гімни в поемі індійського поета-шиваїта Маніккавашагари „Священне речення” („Тірувашагам”, IX ст. н.е.) → синкретичні вірші з найдавнішого зібрання на давньообенгальській (навіть протобенгальській) мові „Чарья-гіті” („Пісні <істинного> шляху”, XI–XII ст., знайдене в XX ст.), створені послідовниками буддійського тантризму³⁴⁰ → низка віршів „Книги скорботних пісень” („Нарек”, перше вид. 1673) вірменського поета Грігора Нарекаці

³³⁹ Під „сигнальними складовими” я розумію тільки ключові художні факти, а не повний перелік складових текстового матеріалу, який є обов'язковим у випадках конкретних (спеціальних) літературознавчих досліджень. Запропонований далі емпіричний матеріал виокремлений на основі опрацювання джерел: [566; 214, т.1–5; 1; 13; 46а; 37; 21; 35; 42; 32; 31; 34; 17; 33 й ін.]

³⁴⁰ Як вважають фахівці, „чарья-гіті” — це „жанрове” позначення особливого гатунку текстів (як, наприклад, псалми чи коани).

(951–1003) → антично-християнський синтез в елегіях латинського поета Хільдеберта Лаварденського (1056–1133) → синтез релігійних ідей індуїстського бхакті, мусульманського суфізму та почасти буддизму в ліриці індійського поета Кабіра (XV ст.) → „Плач Адама за раєм” (рос. „Плач Адама о рае”) середньовічного російського поета Єфросіна (XV ст.) → окремі уривки зі „Стансів на смерть батька” (1476) іспанського поета Хорхе Манріке → чотиривірш „Один пылаю в бесконечной мгле...” (пер. рос. Є. Солоновича), сонети „Куют мечи из водосвятных чаш...”, „Чтоб к людям относится с соотраданьем...”, вірш „То спотыкаясь, то всюю хромая...” (пер. рос. О. Махова) італійського поета Мікеланджело Буонарроті (1475–1564) → вірші французьких поетів-гугенотів: сонет Сімона Гулара (1548–1628) „Я біжу...” та „Роздуми з приводу псалмів” Теодора Агріппи д’Обіньє (1552–1630), „Станси Тайної вечері” та „Сонети Смерті” Жана де Спонта (1557–1595) → сонети і парафрази псалмів польського поета Миколая Семп Шажинського (бл. 1550–1581) → духовні вірші „Про велич Божу”, „Псалми покаяння царя Давида” дубровницького поета Івана Гундуліча (1589–1638) → окремі тексти представників релігійної та „романтичної” (вільнодумної) поезії французького барокко (до 1660) → друга збірка сонетів (1639) і „Оди” німецького барочного поета Андреаса Гріфіуса (1616–1664); окремі псалми в „Псалтирі” („Kühlsalter”, 1684–1686) німецького барочного поета Квірінуса Кульмана; німецька барочна преціозна поезія; вірші поетів „Спілки пегницьких пастухів”: Крістіан Гофман фон Гофмансталь (1617–1679) → поезія на біблійну тематику поета датського Пізнього Відродження Андерса Арембо (1587–1637); псалом датського барочного поета Томаса Кінго (1634–1703) „Уставший от мира, взыскующий неба” (пер. рос. І. Бочкарьової) → вірші про покаяння грішника сербських поетів Йована Святогорця та особливо Михаїла Смедеревського (перша пол. XVII ст. – 1711) → сонет „Смерть сглаживает все различия” (пер. рос. Є. Солоновича) неаполітанського поета XVII ст. Томмазо Гаудьозі → вірші „Жалоба на тщету человеческих познаний”, „Суета сует” (пер. рос. В. Топорова) нідерландського поета першого покоління поетів „Золотого століття” Дірка Рафаелісона Кампхьойзена (1586–1627) → окремі вірші зі збірки „Символи” польського поета Збігнева Морштина (бл. 1628–1689); „Покаянні пісні” польського поета Ольбрихта Кармановського → сонет „Размышления о Судном дне и

конце всего сущего” (пер. рос. М. Донского) португальсько-бразильського поета Грегоріо де Матоса Герри (1633–1696) → сонети французького поета Шарля Віона д’Алібре (1600?–1650?) „Ты смертен, человек” та „О судьбе” (пер. рос. М. Кудінова); сонет французького поета Жана-Оже де Гомбо (1570?–1666) „Ты, усомнившийся в могуществе небес...” (пер. рос. В. Дмитрієва) → парафраз Псалтиря Яна Кохановського (1530–1584) → вірш чеського поета Адама Вацлава Міхні з Отрадовіц (бл. 1600 – бл. 1676) „Смерть — конец — бубенец” (пер. рос. Ю. Вронського) → вірші 1750–1760-х рр. і великі оди німецького поета Фрідріха Готліба Клопштока (1724–1803) → вірші зі збірки „Богогласник” (Почаїв, 1790) → уніатські кантони та дидактичні вірші „Про Страшний Суд”, „Роздуми про смерть”, „Карай мене, Господе мій” в білоруському елітарному бароко (XVIII ст.) → поезія російського масонства XVIII ст. (О. П. Сумароков, Ф. І. Дмитрієв-Мамонов, В. І. Майков, М. М. Херасков, І. П. Пнін, І. Ф. Богданович, О. А. Ржевський, С. С. Бобров й ін.) → поема „Інкішафі” („Одкровення” або „Пробудження душі”, XVIII ст., авторство приписується Абдуллаху бін Алі бін Насіру → вірші індійського поета, який писав на сіндхі, Шаха Абулла Латіфа (1689/90–1752) → поезія фарсі „індійського стилю”; Мірза Абдулкадір Беділь (1644–1720);

2) *любовно-філософська лірика*: окремі танка японської поезії IX ст. Оно-но Коматі з першої антології японської поезії „Манйосю” → філософсько-містичний підтекст в арабській суфійській любовній ліриці Ібн аль-Арабі (1165–1240), Ібн аль-Фаріда (1180–1234) → стильові канцони італійських поетів Гвідо Гвініцеллі (1230 або 1240 – 1274) та Гвідо Кавальканті (бл. 1260 – 1300) → сонети поетів сицилійської поетичної школи XIII ст. → побудовані на складному синтезі психологізму, високого стилю, раціоналізму та майстерності поезії персидсько-таджицького поета Хафіза (1325–1390) → газелі азербайджанського поета хуруфістичного спрямування Саїда Імададдіна Насімі (1369–1405) → окремі двовірші з „Фард” узбецького поета Алішера Навої (1441–1501) → окремі поезії Ф. Петрарки з його збірки „Канцоньєре” (1356–1373); окремі строфи з „Шаленого Орланда” італійського поета Л. Аріосто (1474–1533); сонет „Любовь живёт вне сердца, но со мной...” (пер. рос. О. Махова) італійського поета Мікеланджело Буонарроті → редонділя „У чужих вавилонских рек...” та метафізика неоплатонічного кохання в сонеті „Хто любит, растворяется в любимой...” (в пер. на

рос.) португальського поета XVI ст. Луїса де Камоенса → „Ліонська школа” в французькій поезії (розквіт 1540–1550-і рр.), збірка десяти-віршів „Делія, предмет найвищої чесноти” (1544) Моріса Сева; вірші представників Плеяди Жака Таюро та Етьєна Жоделя → любовно-містична лірика авроманських поетів в курдській літературі → філософські мотиви в любовній ліриці німецького барочного поета Йогана Крістіана Гюнтера (1695–1723) → послання російського поета І. А. Крилова „К другу моему А. И. К.” (1793) → вірш російського поета М. Муравйова „В горящей юности любви волнованье” (1778) → суфійська лірика в курдській літературі XVIII ст. (Мурад-Хан Баязіді, 1737–1777) → окремі газелі персидського поета Хатефа Ісфахані (пом. 1783) → газелі азербайджанських поетів кінця XVIII – початку XIX ст. Нішата Ширвані, Аріфа Ширвані, Аріфа Тебрізі, Ага Масіха Ширвані й ін.;

3) *пейзажно-філософська лірика*: окремі вірші таких китайських поетів, як Бо Цзюй-і (772–846), Лю Юй-Сі (772–842) → хянга корейських поетів Чхундама (бл. 742–765), Лі Інно (1152–1220) → вірші одного з в’єтнамських буддійських патріархів Ван Ханя (пом. 1018) „Повчання учням” (в рос. пер. Арк. Штейнберга „Наставление ученикам”), в’єтнамського поета Ман Зіака (1051–1096) „Сповідую всіх про недугу” (в рос. пер. А. Ревіча) → окремі вірші одного з представників ранньої антології „Кокінсю” Содзьо Хендзьо (Йосімуне Мунесада, 816–890); окремі поезії поетеси Сікісі-Найсінно (1151–1201), Ньюдо-Сакі-но Дайдзьо-дайdzіна → вірші арабсько-андалузського поета Ібн Хафаджі (1058–1139) → хуруфітсько-пантеїстичні вірші азербайджанського поета Хабібі (XV – поч. XVI) → корейська лірика XV–XVI ст. на ханмуні та корейською мовою „канхо” (поезія „рік і озер”) → ренга „Три поети в Мінасе”, яку 1488 р. склали японські поети Сого, Сьохаку та Сотьо → містичний погляд на природу в віршах англійського поета-„метафізика” Генрі Воена (1622–1695), що втілюють основну ідею його поезії — гармонії життя духу з життям природи → вірш корейського поета Сон Сірьоля (1607–1689) „Зелёные горы живут соглас-но природе...” (пер. рос. В. Тихомирова) → філософське споглядан-ня природи в поезіях іспанського поета Хуана Мелендеса Вальдеса (1754–1817) → ідилія російського поета М. Муравйова (1757–1807) „Роща”; тема філософії природи в поезіях російського поета С. С. Боброва (бл. 1763 або 1765 – 1810) → вірші корейського поета

течії сірхакпха Пак Чівона (1737–1805);

4) *морально-філософська лірика*: касида арабського поета аль-Мутанаббі (915–965) „Шагали люди и до нас дорогой, что зовётся — Время...” (пер. рос. С. Сєверцева) → вірш арабського поета Абу-ль-Ала аль-Мааррі (973–1057) „Звёзды мрака ночного, — живые они или нет?” (пер. рос. А. Тарковського) → кита родоначальника класичної ірано-таджицької поезії Рудакі (сер. IX – 941) „На світ поглянь розумним оком...” (в пер. на рос. С. Ліпкіна „На мир взгляни разумным оком...”) → чотиривірш таджицького поета Шахіда Балхи (? – 936) „Когда бы дым валил от горя, как от костра лесного...” (пер. на рос. В. Левіка); рубаї таджицького поета Абу Алі ібн Сіні (Авіценни) „Мы к богу-истине прибегли, когда пошли путём прямым...” (пер. на рос. С. Ліпкіна) → окремі віршовані вставки з написаного ритмізованою прозою „Гулістану” (1258) та четвертий, шостий розділи написаного віршами „Бустана” ірано-таджицького поета Мусліхіддіна Сааді (поч. XIII – 1292) → окремі вірші суфійського проповідника Шейха Фаріда (XII–XIII ст.), поезія якого вважається найдавнішою пам’яткою пенджабської літератури → вірш Нгуєн Чая (1380–1442) „У каждого свой предел” (пер. рос. В. Мікушевича) → пьоу бірманського поета Шина Махи Талавунти „Досягнення досконалості” („Парамідокхан”, 1492) → окремі тексти з написаної грецькою книги „Грецькі епіграми” італійського поета А. Поліціано (1454–1494) → „Гнома” (пер. на рос. С. Шервінського) вірменського поета XVI ст. Наапета Кучака → вірш „Мы погоняем ночь, как скакуна...” (пер. рос. О. Махова) італійського поета Мікеланджело Буонаротті → сонет французького поета Жака Валле де Барро (1599–1673) „Не рваться ни в мужья, ни в судьи, ни в аббаты...” (пер. рос. Ю. Денисова) → окремі фразки Яна Кохановського (1530–1584) → „Сонет, в котором содержится суждение о розе и созданиях, ей подобных” (пер. рос. І. Чежегової) іспанської поетеси „першої величини” Хуани Інєс де ла Крус (1651–1695) → вірш у жанрі „суперечки” грузинського поета Давіда Гурамішвілі (1705–1792) „Спор человека с бранным миром” (пер. рос. М. Заболоцького) → VI, VII, VIII сатири (1738–1739) та перекладення псалмів російського поета Кантеміра;

5) *соціально-філософська та філософсько-політична лірика*: касида арабського поета аль-Мутанаббі „О сердце, которое

не веселит чаша с хмельной влагой...” (пер. рос. С. Сєверцева) → соціально-філософські мотиви в касидах та газелях азербайджанського поета Ільєса ібн Юсуфа Нізамі Ганджеві (1141/43–1203/05) → вірш вірменського поета XIII — початку XIV ст. Фріка „Колесо долі” (в пер. В. Брюсова рос. „Колесо судьбы”) → незібраний цикл віршів російського поета І. А. Крилова на зразок „Оды Уединение” (поч. 1790-х) → філософсько-політичні оди, пов’язані з радіщевською одою „Вольность”;

б) *філософсько-патріотична та громадянсько-філософська лірика*: „плач” арабського-андалузського поета Абу-ль-Бакá ар-Рунді (1204–1285) „Всё что завершилось в мире, не минует разрушенья...” (пер. рос. Б. Шидфар) → окремі елегії-плачі арабсько-андалузського поета Ібн аль-Хатіба (1313–1374) → вірш в’єтнамського поета-конфуціанця Ле Кань Туана (XIV–XV) „Позабыв о самом себе...” (пер. рос. А. Рєвіча).

Правда, коли я говорю про єдність жанрового простору, то це не означає його одиничності, оскільки філософська лірика навіть як предмет спеціального дослідження може студіюватися з орієнтацією на досягнення різних цілей і вирішення різних евристичних завдань. Тому в найбільш загальному вигляді можна стверджувати, що можливими і легітимними є всі ті можливі диференціації філософської лірики, які вмотивовані в зоні гносеологічно-евристичного цілепокладання. У цьому відношенні поділ філософської лірики в залежності від її наскрізних тем, проблем, образів і т.і. теж передбачає формування необхідного текстового простору, а тому може розглядатися як один із можливих варіантів внутрішньої диференціації цього жанрового феномена³⁴¹. Відповідно їх вартісність повинна визначатися не порівнянням між собою у векторі „краща диференціація / гірша диференціація”. Оцінка таких варіантів розрізнення видів

³⁴¹ Зразки такої роботи (різного характеру і ступеня повноти) стосовно вірша Ф. І. Тютчева „Silentium!” можна знайти, наприклад, у М. Я. Гольберга й Е. С. Соловей. Правда, якщо у першому випадку [див.: 154] відповідний текстовий простір реконструюється з огляду на проблему невимовного, то в другому [600, 171–172] — здебільшого на тему „мовчання”, при усвідомленні мотивної розмаїтості і тематичної складності тютчевського поетичного тексту. У випадку з темою „мовчання” можна розширити матеріал розгляду, долучивши до нього творчість М. Волошина, де ця тема побічно пов’язана з темою Логосу [див. про це: 98, 43–45, 47 й ін.].

філософської лірики повинна опиратися перш за все на методологічний (практичний) критерій, тобто визначатися одним-єдиним питанням: чи відповідає запропонована класифікація тим цілям і завданням, для досягнення яких вона утворюється? А відповідь на це питання залежить від з'ясування того, наскільки обрана диференціація чи класифікація може бути застосована на практиці.

У цьому відношенні на підставі наявного літературознавчого досвіду вивчення філософської лірики як самостійного феномену можна, для прикладу, крім вищерозглянутих, виділити ще декілька її диференціальних видів і пов'язаних з ними зон цілепокладання.

По-перше, *розрізнення на підставі стильових особливостей ліричної системи*. Як відомо, стильові можливості художнього твору обмежуються двома крайніми точками, між якими коливається амплітуда джерел образності художнього слова: в одній з них знаходиться тропайчна образність, в іншій — образність, що виникає на основі збереження лексичного значення слова. У зв'язку з цим можна вирізнити філософську лірику тропайчного (метафоричного у найширшому розумінні слова) стилю і філософську лірику нетропайчного (неметафоричного, „реалістичного”) стилю. Така диференціація стосується визначення первісної презумпційної інтенції великої групи текстів, різних за своїм походженням, авторством, приналежністю до тої чи іншої національної літератури, історико-літературної доби тощо, але єдиних за стрижневою структурною орієнтацією, яка реалізує себе на стильовому рівні художнього тексту, який забезпечує завершальну єдність художньої системи (єдність між рівнями мікро- і макрообразів) останнього як факту мистецтва.

По-друге, *розрізнення в залежності від структурно-семантичного чи композиційного типу конкретної лірико-філософської поезії*. Як і попереднє розрізнення, така диференціація передбачає з'ясування основних регулятивних чинників (внутрішньотекстових сигналів) художнього тексту, які спрямовують сприйняття конкретного ліричного твору. У цьому відношенні певний лірико-філософський вірш може бути „індуктивним”, „дедуктивним”, „перхідним” („змішаним”) і т.і.

По-третє, *розрізнення в залежності від приналежності творчості поета-філософа до конкретного відрізка в періодизації загального літературного процесу чи певного історико-літературного утворення (спільності)*. У цьому разі в творах філософської лірики

вирізняються перш за все ті спільні риси, які обумовлені конкретним часопростором їх виникнення і відрізняють їх від творів іншого хронотопного походження. За цим критерієм можна говорити про філософську лірику трьох глобальних епох (стадій або станів естетичної свідомості): філософську лірику в словесності дорефлексивного традиціоналізму, філософську лірику в літературі рефлексивного традиціоналізму та філософську лірику в літературі посттрадиціоналістської доби. В межах цих найбільших відрізків загальної періодизації літературного процесу вирізняються інші диференціації різного ступеня локалізації. Найсуттєвішими з них залишаються:

— розрізнення в залежності від приналежності до певної світової культурної зони (наприклад, філософська лірика індійської зони, філософська лірика східноазійської зони, філософська лірика близькосхідної зони, філософська лірика візантійської зони та філософська лірика західноєвропейської зони); такий тип диференціації найбільш ефективний для історико-літературної доби Середньовіччя, словесності якій притаманний етикетний характер і коли інтегральними суб'єктами літературного процесу виступають ще не національні літератури, а специфічні літературні напрями, які не знають і не зазнають національних розмежувань;

— виокремлення в залежності від приналежності до конкретної історико-літературної доби в межах певної глобальної епохи (скажімо, антична філософська лірика, середньовічна філософська лірика, ренесансна філософська лірика і т.д. і т.д.);

— вирізнення в залежності від приналежності до конкретної національної літератури (українська філософська лірика, російська філософська лірика, англійська філософська лірика, арабська філософська лірика і т.д.);

— найбільш органічне літературам несередньовічного типу розрізнення в залежності від приналежності поетичної діяльності до певних літературних напрямів та течій як ідейно-естетичних систем; у разі вирізнятиметься маньєристично-барочна філософська лірика, класицистична філософська лірика, сентименталістська філософська лірика, романтична філософська лірика, символістська філософська лірика, акмеїстська філософська лірика, імпресіоністська філософська лірика, експресіоністська філософська лірика тощо.

І все це не просто групи творів — усе це різні відкриті (принципово незавершені) текстові простори, в межах яких конкретний твір

демонструватиме різну „семантичну поведінку”, одержує різні коди для дешифрування, а значить, і різні інтерпретації. Більше того, будь-який повноцінний лірико-філософський твір, як і будь-який художній твір взагалі, не тільки може входити в різні текстові простори, а принципово є полем перетину нечисленних текстових просторів, що і забезпечує йому фундаментальну багатозначність, яка має цілком конкретний семантичний „гатунок” (так би мовити, яковість — від слова „якийсь”) і немає нічого спільного з семантичною аморфністю (ніяковістю — від слова „ніякий”). Тому знання диференціальних видів філософської лірики як єдиного (але не одиничного) літературно-художнього феномена не є якоюсь „схоластичною” вимогою, а пов’язане з практичними завданнями роботи літературознавця з основним об’єктом своєї науково-гуманітарної діяльності — текстом літературно-художнього твору.

ПІСЛЯСЛОВО

Традиційний розгляд філософської лірики істориками літератури, методистами-словесниками чи літературними критиками виключно у зоні компетенції дисциплін практичного літературознавства аж ніяк не означає неможливості та непотрібності її вивчення в проблемно-тематичних сферах інших структурних груп науки про літературу. Більше того, наявний досвід літературознавчого студіювання філософської лірики в українській і інших національних літературах яскраво засвідчує те, що подальші його евристично-пізнавальні перспективи окреслюються у векторі зміни площини розгляду.

На перший план тут висувається власне теоретичний розгляд проблеми філософської лірики, який дає змогу належним чином проаналізувати існуючі на сьогодні напрацювання, чітко з'ясувати ступінь їх вірогідності, їх наукову — методологічну і концептуальну — легітимність і верифікованість, а також зацентувати увагу на основних „проблемних точках”, без зняття яких неможливо говорити про визначення перспективного поля подальшого дослідження філософської лірики в межах зони компетенції науки про літературу.

Зокрема досвід такого самостійного теоретичного дослідження філософської лірики, який втілюється в даній монографії, дозволяє зробити наступні висновки.

1. В умовах соціокультурної ситуації Постмодерну, яку переживає сьогодні європейська цивілізація, з'явилася цікава і разом з тим цілком закономірна обставина: в традиційній за своєю сутністю науці про літературу (такою ж традиційною є і філологія загалом) виявилось малоефективним підступитися до наявних тут проблем суто інерціально, тобто механічно чи автоматично застосовуючи сформовані в минулому методологічні та методичні напрацювання, цілі і схеми. Сучасна свідомість не сприймає не тільки те, що саме по собі зрозуміло, але й те, для розуміння чого не потрібна нова проблематизація й актуалізація знання. Це ускладнює існування науки про літературу в сучасному ґносеологічно-інтелектуальному просторі, ставить перед нею завдання зайнятися саморефлексією як у загальному плані, так і в сфері конкретної внутрішньої проблематики. І якщо в сцієнтичній парадигмі мислення, яка не одне століття панувала за доби Модерну з його орієнтацією на каузальність, ця саморефлексія так чи інакше зводилася до питання „чому?”, то рішучі зміни в методологічному тлумаченні ґносеологічної діяльності людини, що відбулися щонайменше за останні тридцять років (я маю на увазі,

по-перше, активне розгортання так званого діяльнісного підходу і методології системно-структурних досліджень, і, по-друге, розробку філософської герменевтики), спонукаються принципово іншим питанням — „навіщо?“. Інакше кажучи, сучасна свідомість не сприймає пасивної гносеологічної інформації. Це може подобатися чи не подобатися, але з цим неможливо не рахуватися. І якщо з якимись новітніми літературознавчими темами все більш-менш гаразд, тому що вони ще не „заїжджені“ масовим тиражуванням, то щодо традиційних для науки про літературу тем, де провідною залишається звична літературознавча термінологія, справа значно складніша.

Саме до таких традиційних проблемно-тематичних сфер як в теорії, так і в історії літератури належить вивчення філософської лірики як наскрізного явища в світовій літературі. І піднятися на якісно інший рівень її дослідження можна лише за умови належного врахування сучасного стану науки про літературу і — особливо — в сфері нових методологічних шукань, через причетність до яких літературознавство і може, власне кажучи, вийти з інертної зони і долучитися до сучасної загальнонаукової динаміки, інтегрувати в наскрізні процеси сьогодишнього розвитку наукового знання як такого і цим отримати надійні стимули для власного розвитку.

2. Власне теоретичне дослідження філософської лірики не може сьогодні організуватися і здійснюватися без орієнтації на загальний стан справ в сучасній теоретико-літературній галузі, особливо там, де теорія літератури має вихід у методологічну сферу, тобто в сферу тих найбільш загальних регулятивів (назвемо їх трансцендентами¹), які спрямовують літературозначу роботу з текстами. Зокрема йдеться про питання вихідного інтегрального постулату літературознавчого дослідження як такого. Саме він знаходиться в фундаменті побудови сучасного дискурсу про мистецтво, на якому, зокрема, тримається теоретична концепція дослідження і який встановлює необхідні межі її компетентності.

Як на мене, є всі підстави формулювати такий вихідний інтегральний теоретико-методологічний постулат через категорію „буття“, яка покликана замінити в цій ролі звичну для вітчизняного літерату-

¹ Слово „трансцендент“ я утворюю з огляду на тлумачення атрибуту „трансцендентний“ в значенні „те, що має вигляд регулятивної ідеї“, як це робить Г. Патнем [див.: 360, 198].

роззнавства категорію „відображення”. Саме до цього спонукають, по-перше, зміни акцентів в розумінні мистецтва, що відбулися в напрямі принципової і послідовної відмови від рецедивів позитивізму та вульгарного соціологізму, по-друге, наскрізні ключові тенденції в історичному розвитку світової філософсько-естетичної думки, які своїми витокami сягають ще часів грецької античності. За таких умов мистецтво постає як матеріалізація певного іншого потоку існування, чимось таким, що живе „особливим життям, більш цілісним та осмисленим”, якимось іншим виміром, в якому немає, як кажуть, „дурной бесконечности” (тобто такої, яка не пов’язана з пошуком сенсу та зі зміною свідомості), якимось переходом людської свідомості „в особливий регістр...”, що трапляється з людиною після здобування сенсу” [308, 45–46, 42]. Саме таке буття греки називали особливим нескінченним — тим „Одним”, яке тільки і можливо людині розуміти так, „щоби про це можна було говорити, не руйнуючи мови самим цим висловлюванням” [308, 33].

У просторі категорії „буття / мислення” (якщо при цьому вважати чинною відому пізнішу тезу про мистецтво як образне мислення, а не мислення образами) художню літературу можна визначити як одне з самопідставних (буттєвих) явищ, які „завжди на початку самих себе” і тому відтворюються, повторюються, утримуються на власних і відмінних від природних буттєвих підвалинах. І саме як самопідставне явище мистецтво є споконвічно іманентним, тобто:

— існує тільки у висловлюванні, має власну специфічну реальність, яку набуває тільки в акті розуміння і яка завжди знаходиться в поставанні; як спосіб думки і висловлювання буття, які повинні постійно „відтворюватися людиною на свій власний страх і ризик” [308, 26], мистецтво потрапляє в поле дії бахтінської категорії „відповідальний вчинок”;

— є опозицією емпіричної (не-буттєвої) реальності з її підкореністю матеріально-утилітарним потребам, з її лінійною причинністю і одночасно хаосом, пануванням законів розсіювання, розпаду і забуття; відрізняючись принциповою осмисленістю, упорядкованістю та вітворюваністю під знаком форми (структури), мистецтво втілює у собі світ буття як щось таке, що існує „саме по собі, ніби попри людину, і є більшим, ніж сама людина” і підлягає визначенню в якості високого або святого життя, яке знаходиться в якомусь іншому часі і в іншому просторі [308, 17, 23, 16];

— постає втіленням вічного (поки існує людина) акту самотворення, в якому реалізується незнищенне людське бажання „бути” і яке мусить постійно повторюватися і поновлюватися в кожній людській істоті;

— здійснюється як розігрування засобом художніх технологій і постає засобом створення та підтримки в своїх споживачів структури пам’яті і формування в них людини, якої без художніх творів не було і не може бути.

3. Саме в запропонованій парадигмі розгляду постає очевидним реальний стан досліджуваності філософської лірики в сучасній науці про літературу, більше того — виникає дійсна можливість належним чином проаналізувати, систематизувати і репрезентувати в певній логічній зв’язаності актуальне проблемне коло даної предметно-тематичної ділянки літературознавства. Така аналітико-синтезуюча робота, варіант якої запропонований у цій студії, підвела до висновку про необхідність власне методолого-теоретичного (тобто з повним усвідомленням методологічного значення теорії) дослідження ключових протиріч і розбіжностей, які присутні в наявному досвіді літературозначого дослідження явища філософської лірики, де вони зосередилися навколо проблеми „жанру”. У цьому відношенні виявилися очевидним дві основні речі: з одного боку, непродуктивність відмови від розгляду філософської лірики на основі категорії „жанр”, а по-друге, така ж неможливість збереження за цією категорією того звичного термінологічного значення, яке вона отримує в традиційному для масового літературознавства лінійному родо-жанровому поділі літературно-художніх творів. Адже дійсно, якщо під жанром розуміти винятково структурний тип літературного твору (те саме, що звичайне тлумачення поняття „вид роду”), то філософська лірика й аналогічні їй утворення — це ніякий не жанр.

Але історія жанрового осмислення літератури переконливо засвідчує, що такі ключові традиційні літературознавчі категорії, як категорія „жанр”, мають не прагматично-результативний, а регулятивно-векторний характер і при цьому входять в різні (аж до протилежних) теоретичні концепції, неминуче диференціюючи і трансформуючи своє термінологічне наповнення. Зокрема, до аналізу філософської лірики може бути застосоване тільки таке тлумачення жанру, яке, по-перше, базується на усвідомленні родових відмінностей між творами як відмінностей не факультативних чи суто методичних, а сутнісних, генетичних, базових; по-друге, дозволяє повною

мірою враховувати специфіку філософської лірики як принципово поліструктурного утворення (тобто, яке існує винятково в умовах поліструктурної реалізації); по-третє, дає можливість розглядати поетичне явище в найбільш органічній до його природи площині — на перетині (або в зоні найтіснішої взаємодії) лінійних і нелінійних (таких, що накладаються ніби зверху — ортогональних, говорячи загальнометодологічним терміном) чиників і відношень, завдяки чому, власне кажучи, і можлива багатовекторна і багаторівнева дія закону культурної спадкоємності в сфері словесно-художньої творчості.

Термінологічною інтерпретацією категорії жанру щодо літературознавчого вивчення філософської лірики, яка б максимально відповідала вказаним умовам, є, як на мене, просторове тлумачення жанру як тієї іпостасі, в якій твір реалізується як певна цілісність в цілісності ж самої літератури як вторинної моделюючої системи загалом і літературного роду як певної генетичної спільноти поетичних текстів. Саме це дозволяє належним чином враховувати складну динаміку взаємодії як структурних, так і позаструктурних, текстових так і позатекстових чинників та складових елементів художнього твору. Саме розгляд філософської лірики в площині просторового тлумачення жанру дозволяє не здійснювати насильства над усім розмаїттям емпіричного матеріалу, який маніфестує цей наскрізний у розвитку літератур світу словесно-художній феномен.

4. Збереження неоганрового² аспекту розгляду філософської лірики переводить основну увагу при аналізі ліричних текстів з предметно-тематичного матеріалу на художньо-змістовий вектор його тематизації. В цьому відношенні „великі теми лірики”, які, за словами Л. Я. Гінзбург, не завжди „вічні”, але завжди екзистенційні в тому сенсі, що „стосуються докорінних аспектів буття людини й основних його цінностей” (життя і смерть, сенс життя, любов, вічність, скороминущий час, природа і місто, праця, творчість, доля і позиція поета, мистецтво, культура, історичне минуле, спілкування з божеством і невір’я, дружба і самотність, мрія і розчарування [див.: 149, 88]), — такі теми не обов’язково тематизуються в лірико-філософському напрямі. Лірична тематизація багата на напрями і відповідно жодна з „екзистенційних” тем лірики не може мати об-

² „Нео-” тому, що, з одного боку, в аналізі філософської лірики зберігається опора на категорію „жанр”, але з іншого, сама ця категорія трактується по-новому.

межень щодо них. Та одна справа можливість конкретної тематизації, а інша — вже зреалізована можливість. У цьому відношенні термін „філософська лірика” якраз стосується другого випадку.

Крім того, є сенс у прагненні до більш рельєфного розмежування понять „філософічність” та „філософська лірика”. „Філософічність” — це атрибут, ознака поетичного світу та ліричної системи певного автора. У цьому значенні вона рядоположена іншим його ознакам, з якими може бути поєднаною (наприклад, поєднання філософічності та особливої символічності в суфійській ліриці, філософічності та панегіричності в ліриці традиційних східних літератур, філософічності та полемічності в окремих поетичних системах в українській поезії³ й ін.). Така філософічність, як і у випадку розуміння під цим терміном близькості поета до певних філософських (світоглядних у широкому сенсі слова) вчень чи концепцій, не обов’язково розвивається до рівня філософської лірики у власному розумінні слова і відповідно необов’язково вимагатиме аналізу в жанровому полі філософської лірики (що, наприклад, можна спостерігати щодо віршів суто ілюстративного гатунку, які є практикою суто риторичного і тому факультативно-прагматичного вжитку художньої форми). Натомість поняття „філософська лірика” належить до ряду тих концептуально-термінологічних номінантів, які покликані позначити окремий літературно-художній феномен як такий з метою його розмежування з іншими літературно-художніми явищами. Звідси поняття „філософічність” та „філософська лірика” в теоретичному ідеалі постають категоріями нерядоположеними і різнорівневими, хоча і такими, що за певних умов можуть бути взаєпов’язаними, можуть стикатися, межувати і взаємодіяти між собою. Можливість останнього тим паче реальна, якщо враховувати, що одним із способів існування (присутності, розгортання, втілення) поетичної теми в ліричному творі є, за словами Л. Я. Гінзбург, так зване „мерехтіння” (*рос.* „мерцание”), коли її словесна вираженість є гранично мінімальною [див. про це: 149, 89]. В такому випадку жанрова ідентифікація ліричного твору, певна річ, ускладнюється, а його аналіз вимагає більш витонченої та гнучкої методики.

³ Про полемічність як „відмінну рису” української філософської лірики, зокрема у Г. Сковороди, І. Франка та Б. Грінченка пише Е. С. Соловей [див.: 600, 76, 110 й ін.].

5. Жанрові модифікації філософської лірики часто виникають у суміжних предметно-тематичних сферах, але при цьому залишаються диференціальними видами одного роду. У цьому відношенні досить зважити на те, що цариною, якої своїми витоками сягає філософська лірика, є релігійна свідомість, культова та релігійно-дидактична поезія, яка за своєю природою найбільш безпосередньо стосується онтологічної проблематики і первісно реалізуються в синкретичних формах, внутрішньою складовою яких є також і лірико-поетичний елемент. У свою чергу, форми присутності філософської лірики з найдавніших часів і аж до кінця глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму, причому як в ембріональних формах, так і в відносно зрілих і диференційованих формах художньої словесності, показує, що вона реалізувалася не тільки (а може, на початках і не стільки) як власне філософська лірика, але й як лірика релігійно-філософська, морально-філософська, або філософськоморалістична, любовно-філософська, пейзажно-філософська, соціально-філософська й ін., в формах (з різним ступенем присутності фольклорного елементу) панегірично-хвалебних, медитативних, молитовних, повчально-проповідницьких, буколических, антологічних, епітафійних, епіграматичних, елегійних, монологічних, діалогічних, завершених і фрагментарних, синкретичних і сформованих, прозових і віршових, циклічних і нециклічних тощо. Причому жоден (а не тільки той, який називають власне філософською лірикою) з вказаних різновидів не є якимось неповноцінним чи перехідним явищем: усі перелічені різновиди є різновидами саме філософської лірики як жанрового феномена, вимагаючи для свого адекватного дешифрування єдиного лірико-філософського жанрового простору в межах більш широкого за своїм складом, але спільного за жанровою (в просторовому тлумаченні терміна) приналежністю текстового поля.

Нарешті, будь-які варіанти реконструкції диференціальних проявів філософської лірики як жанрового феномена — як найбільш загальні, так і більш локальні — це один з ключових етапів у процесі її аналізу як жанрового феномена в напрямі просторового тлумачення категорії „жанр”. Причому така робота має універсально-обов’язковий характер, тобто вона необхідна за будь-яких випадків спеціального студіювання конкретних лірико-філософських творів тих чи інших поетів. Інша справа, що вона не тільки не виключає, але, навпаки, передбачає здійснення певного „розподілу праці” все-

редині „літературознавчого цеху” і орієнтована на таку внутрішньо-наукову кооперацію.

Вказані висновки базуються на емпіричній базі, яка охоплює глобальні епохи дорефлексивного та рефлексивного традиціоналізму. Якщо ж говорити про актуальну і ще не завершену пострадиціоналістську глобальну епоху, яка включає в себе новітній стан розвитку словесного мистецтва в пост- та постпостмодерністичній суспільно-культурній (в тому числі й ідеологічній) ситуації, то за всіх можливих випадків (включаючи розпочатий ще добою романтизму вторинний у порівнянні з архаїчним синкретизм жанрових форм, який на відміну від первинного синкретизму ранніх стадій розвитку словесного мистецтва має синтетичну основу) вона не здатна заперечити фундаментальні підвалини художньої еволюції, однією з яких є глибинна жанровість художнього твору. Тут питання в іншому — в конкретних формах присутності цієї жанровості та формах її реалізації як механізму роботи закону культурної спадкоємності в актуальних на сьогодні умовах здійснення літературно-художньої діяльності. Я вже не кажу про те, що дуже часто заперечення будь-якої жанрової орієнтації творчості нібито задля досягнення максимальної повноти реалізації „неповторної” творчої індивідуальності сучасного „постмодерністичного” (і не тільки) автора насправді — і цілком закономірно — обертається фактичним пануванням обмеженої кількості безособових „технологій письма”, які при цьому абсолютно не гарантують, а подеколи і первісно не налаштовані на досягнення хоча б якоїсь художньо-естетичної досконалості. Свідчення цьому можна знайти не тільки в так званій масовій літературі, якої прийнято цуратися (хоча не секрет, що вона є одним з найбільш характерних для нашого сьогодення соціокультурних явищ), але й в художніх текстах, які претендують на певну знаковість і вартість. Та це вже складна і цікава проблема, яка вимагає спеціального самостійного дослідження.

Таким чином, українське літературознавство попри всі свої новітні досягнення все ще знаходиться на перехідному етапі розвитку. Його мета може бути сформульована так: продуктивно подолавши внутрішню какофонію, викликану ситуацією „переоцінки цінностей”, компенсаційним заповненням залишених від радянських часів лакун, активного пошуку нових підвалин і базових орієнтирів подальшого розвитку, вийти на нові перспективні рубежі сталої історич-

ної еволюції, чим відкрити собі як науково-гуманітарній діяльності нові гносеологічно-евристичні горизонти. Для досягнення такої мети потрібен ефективний інтегруючий теоретико-методологічний „вишкіл”, в результаті якого наше літературознавство органічно увійшло б в проблемне коло сучасного гуманітарного знання, у зону наскрізних тенденцій світової гуманітарної сфери, а теорія літератури і методологія літературознавства посіли б належне їм місце в реальному структурно-текстовому просторі української науки про літературу. А це, в свою чергу, забезпечить літературознавчим студіям необхідну базову єдність, фахову легітимність, евристичну повноцінність, належний ступінь перцептивно-рецептивної приступності та трансляційності в спільному діалогічному полі гуманітарних, наукових, освітніх (у широкому сенсі слова) і загалом культуротворчих діяльностей.

Запропонований варіант суто теоретичного дослідження філософської лірики не є єдиноможливим. „Реанімація” власне теоретичних досліджень традиційних літературознавчих проблем, спроба якої щодо однієї з них здійснена в цій монографії, передбачає написання робіт, виконаних у межах конкретної структурної ділянки теоретичного знання (чи то в галузі загальної теорії літератури, чи то в галузі прикладної теорії літератури), адже ці фахові сфери є достатньо самостійними, мають свою специфічну проблематику, цілепокладання тощо. Немає жодного сумніву і в тому, що системної розробки та постійної уваги вимагають і суто методологічні проблеми, які стосуються як дослідження конкретних наукових проблем або конкретних літературознавчих дисциплін, так і науки про літературу загалом, особливо в плані її інтеграції з іншими гуманітарними й загалом науково-пізнавальними діяльностями. В будь-якому разі організація динамічної системи літературознавчих досліджень найрізноманітніших структурно-ієрархічних рівнів наукової проблематики, які б у своїй сукупності базувалися на органічній взаємодії та належній спрямовуючій кореляції інтегральних і диференціальних (спеціалізаційних) факторів є базовою і домінантною передумовою подальшого розвитку українського літературознавства як однієї з національних складових світової науково-гуманітарної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

І. ХУДОЖНІ ТЕКСТИ:

А. УКРАЇНСЬКІ ТВОРИ ТА ТВОРИ ЗАРУБІЖНИХ МИТЦІВ, ПЕРЕКЛАДЕНІ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ

1. Антологія японської класичної поезії. Танка. Ренга (VIII–XV ст.) / Пер. з япон. І. Бондаренка. — К.: Факт, 2004. — 912 с.
2. Антологія японської поезії. Хайку (XVII–XX ст.) / Пер. І. Бондаренка. — К.: Дніпро, 2002. — 368 с.
3. Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури / Упоряд., пер. із санскр. і прим. П. Ріхтера; Передм. І. Серебрякова; Ст. О. Білецького. — К.: Дніпро, 1982. — 351 с.
4. *Горацій Ф. К.* Твори: 3 лат. / Пер., передм. та прим. А. Содомори. — К.: Дніпро, 1982. — 254 с.
5. Давньогрецька класична лірика: Антологія / Передм. І. П. Мегели, упоряд., прим., ком. І. П. Мегели та О. В. Левка. — К.: Арістей, 2006. — 400 с.
6. Давня римська поезія в українських перекладах і переспівах: Хрестоматія / Укладач В. Маслюк. — Львів: Світ, 2000. — 328 с.
7. *Камю А.* Чума. Пер. А. Перепаді // Камю А. Вибрані твори / Пер. з фр. Передм. Д. Наливайка. — К.: Дніпро, 1991. — С. 117–370.
8. *Козлик І. В.* Поетичні інтерпретації / Ориг. тексти, переклади, примітки. — Івано-Франківськ: Плай, 1996. — 80 с.
9. На ріках вавілонських: З найдавнішої літератури Шумеру, Вавілону, Палестини / Упор. М. Н. Москаленко; Авт. передм. І. М. Дьяконов; Авт. прим. В. К. Афанасьєва та ін. — К.: Дніпро, 1991. — 395 с.
10. *Овідій Н. П.* Любовні елегії. Мистецтво кохання. Скорботні елегії / Пер. з лат., передм. та комент. А. Содомори. — К.: Основи, 1999. — 299 с.
11. *Овідій Н. П.* Метаморфози / Пер. передм. та прим. А. Содомори. — К.: Дніпро, 1985. — 301 с.
12. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами / За дозволом Церковної Влади. — United Bible Societies, 1990. — 1070 с. + 324 с.
13. Хайям Омар. Рубаї. — К.: Грамота, 2003. — 320 с.
14. Хрестоматія української релігійної літератури. Книга перша — поезія / Упор. і вступ. есей І. Качуровського. — Мюнхен; Лондон, 1988. — 551 с.

Б. РОСІЙСЬКІ ТВОРИ ТА ТВОРИ ПРЕДСТАВНИКІВ ІНШИХ ЗАРУБІЖНИХ ЛІТЕРАТУР, ПЕРЕКЛАДЕНІ НА РОСІЙСЬКУ МОВУ

15. Авеста в русских переводах (1861–1996) / Сост., общ. ред., примеч., справочный раздел И. В. Рака. — Изд. 2-е, испр. — СПб.: «Журнал „Нева“»; „Летний сад“, 1998. — 480 с.
16. Александрийская поэзия. Пер. с древнегр. / Сост. и предисл. „Александрийская греческая литература” М. Грабарь-Пассек. — М.: Худож. лит., 1972. — 431 с. — (Б-ка антич. лит.).
17. Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века). Сборник / Сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский; Послесл. М. П. Алексеева; Комментар. В. В. Захарова; На англ. и рус. яз. — М.: Прогресс, 1981. — 684 с.
18. Античная лирика / Пер. с древнегр. и лат. — М.: Худож. лит., 1968. — 624 с. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т. 4).
19. Антология ивритской литературы. Еврейская литература XIX–XX веков в русских переводах / Сост. Х. Бар-Йосеф, З. Копельман. — М.: РГГУ, 2000. — 631 с.
20. Антология русской духовной лирики / Сост. В. Крейд. — Чикаго, 1989.

21. Арабская поэзия средних веков / Вступит. ст. К. Яшена; Сост., послесл. и примеч. И. Фильштинского. — М.: Худож. лит., 1975. — 768 с. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т. 20).
22. Аристофан. Женщины на празднике Фесмофорий: Пер. Н. Корнилова под ред. К. Пологской // Аристофан. Комедии: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1954. — Т. II. — С. 173–239.
23. Бернс Р. Избранное: В 2 кн. / Пер. С. Маршака. — М.: Гослитиздат, 1963. — Кн. 2. — 223 с.
24. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов / В рус. пер. с прилож.; Общ. введение акад. Даниэл-Ропса. — Брюссель: Изд-во „Жизнь с Богом”, 1973. — 2357 с.
25. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Избр. произведения: В 2 т. — К.: Дніпро, 1989. — Т. 2. — С. 333–749.
26. Вийон Ф. Полн. собр. поэтических соч. / Пер. с франц.; Вступ. статья, сост., коммент. Е. Витковского. — М.: „РИПОЛ КЛАССИК”, 1998. — 448 с.
27. Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — М.: Худож. лит., 1975. — Т. 1. — 528 с.
28. Гораций К. Ф. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. Пер. с лат. / Ред. переводов, вступ. ст. „Поэзия Горация” и коммент. М. Гаспарова. — М.: Худож. лит., 1970. — 480 с. — (Б-ка антич. лит.).
29. Державин Г. Р. Соч. / Сост. и вступит. ст. Г. Макогоненко; прим. В. Степанова. — Л.: Худож. лит., 1987. — 504 с.
30. Еврейская поэзия средневековой Испании / Пер. В. Лазариса; Под общ. ред. Х. Ширмана. — Тель-Авив: Изд-во „Библиотека-Алия”, 1981. — 168 с.
31. Европейская поэзия XVII века / Вступит. ст. Ю. Виппера. — М.: Худож. лит., 1977. — 928 с. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т. 41).
32. Европейские поэты Возрождения / Вступит. ст. Р. Самарина; сост. Е. Солоновича, А. Романенко, Л. Гинзбурга, Р. Самарина и др. — М.: Худож. лит., 1974. — 736 с. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т. 32).
33. Зарубежная поэзия в русских переводах. От Ломоносова до наших дней / Сост. и ред. Е. Винокуров и Л. Гинзбург; Предисл. Н. Вильмонта. — М.: Прогресс, 1968. — 400 с.
34. Из немецкой поэзии: век X — век XX / Пер. с нем. Льва Гинзбурга; Предисл. С. Ошерова. — М.: Худож. лит., 1979. — 543 с.
35. Ирано-таджикская поэзия: Рудаки, Носир Хисроу, Омар Хайям, Руми, Саади, Хафиз, Джами: Пер. с фарси / Вступит. ст., сост. и примеч. И. Брагинского. — М.: Худож. лит., 1974. — 623 с. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т. 21).
36. Катулл В. В. Г. Книга стихотворений / Изд. подгот. С. В. Шервинский, М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 1986. — 304 с. — (Сер. „Лит. памятники”).
37. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. — М.: Худож. лит., 1977. — 927 с. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т. 16).
38. Овидий. Элегии и малые поэмы. Пер. с лат. / Сост. и предисл. „Три подступа к поэзии Овидия” М. Гаспарова; Коммент. и редакция переводов М. Гаспарова и С. Ошерова. — М.: Худож. лит., 1973. — 528 с. — (Б-ка антич. лит.).
39. Овидий. Метаморфозы. Пер. с лат. С. Шервинского / Вступит. ст. «Поэзия „Метаморфоз”» С. Ошерова; Примеч. Ф. Петровского. — М.: Худож. лит., 1977. — 432 с. — (Б-ка антич. лит.).
40. Парменид. О природе // Фрагменты ранних греческих философов / Изд. подгот. А. В. Лебедев. — М.: Наука, 1989. — Ч. I.: От этических теокосмогоний до возникновения атомистики. — С. 295–298.
41. Поэзия и проза Древнего Востока / Общая ред. и вступит. статья „У истоков художественного слова” И. Брагинского. — М.: Худож. лит., 1973. — 736 с. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т. 1).
42. Поэзия народов СССР IV–XVIII веков / Вступит. ст. и сост. Л. Арутюнова и В. Танеева; прим. П. Катинайте. — М.: Худож. лит., 1972. — 864 с. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т. 55).
43. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. / изд. четвертое. — Л.: Наука, 1977. — Т. III. — 496 с.

44. Русская стихотворная эпитафия / Вступит. ст., сост., подгот. текста, примеч. С. И. Николаева, Т. С. Царьковой. — СПб.: Академич. проект, 1998. — 716 с. — (Сер. „Новая 6-ка поэта”).
45. *Тютчев Ф. И.* Соч.: В 2 т. / Подгот. текста и коммент. К. Пигарёва; Вступ. ст. Л. Кузиной и К. Пигарёва. — М.: Худож. лит., 1984. — Т. 1: Стихотворения. — 495 с.
46. *Хайям Омар.* Рубаи. Пер. с перс.-тадж. / Вступ. ст. „Омар Хайям и хайямовские четверостишия” З. Н. Ворожейкиной и А. Ш. Шахвердова; Сост. и примеч. А. Ш. Шахвердова. — Л.: Сов. писатель, 1986. — 320 с. — (Б-ка поэта. Большая сер.).
- 46а. Эллинские поэты: Пер. В. В. Вересаева / Предисл. Н. Сахарного; Коммент. В. Вересаева, М. Ботвинника, А. Зайцева. — М.: ГИХЛ, 1963. — 408 с. — (Б-ка антич. лит.).
47. Я открою тебе сокровенное слово: Литература Вавилонии и Ассирии. Пер. с аккад. / Сост. В. К. Афанасьевой и И. М. Дьяконова; Предисл. В. К. Афанасьевой; Коммент. В. К. Афанасьевой, И. М. Дьяконова, И. С. Ключкова и В. А. Якобсона. — М.: Худож. лит., 1981. — 351 с.

II. НАУКОВА ЛІТЕРАТУРА

48. *Абрамович С. Д.* Зміст і складові поняття „література” як актуальна науково-методологічна проблема // Наук. вісник Чернівецького торгово-економічного інституту КНТЕУ: Зб. наук. праць. — Чернівці, 2005. — Вип. 2–3. Гуманітарні науки: Філологія. — С. 6–14.
49. *Абдусатторов А.* Становление и развитие рубаи в персидско-таджикской литературе: Автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.03 / Ин-т языка и лит-ры им. Рудаки. — Душанбе, 1994. — 23 с.
50. *Аверин Б.* Тема воспоминаний у Набокова и в русской религиозной философии // *Revue des études slaves.* — 2000. — Т. LXXII. — № 3–4. — Р. 371–381.
51. *Аверинцев С. С.* Византийская литература // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1984. — Т. 2. — С. 339–360.
52. *Аверинцев С. С.* Греческая „литература” и ближневосточная „словесность” (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа „Языки русской культуры”, 1996. — С. 13–75.
53. *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа „Языки русской культуры”, 1996. — С. 146–157.
54. *Аверинцев С. С.* Древнееврейская литература // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 271–302.
55. *Аверинцев С. С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа „Языки русской культуры”, 1996. — С. 191–219.
56. *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа „Языки русской культуры”, 1996. — С. 101–114.
57. *Аверинцев С.* Михаил Бахтин: ретроспектива и перспектива // Дружба народов. — 1988. — № 3. — С. 256–259.
58. *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа „Языки русской культуры”, 1996. — 448 с.
59. *Аверинцев С. С.* Символ художественный // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1971. — Т. 6. — Стлб. 826–831.
60. *Аверинцев С. С., Гаспаров М. Л., Самарин Р. М.* Латинская литература // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1984. — Т. 2. — С. 441–459.
61. *Аминов А.* Жанр рубаи и советская лирико-философская поэзия / Отв. ред. З. Г. Османова. — Душанбе: Дониш, 1988. — 137 с.
62. *Андрусів С.* Сучасне українське літературознавство: тексти і контексти // Слово і Час. — 2004. — №. 5. — С. 48–53.

63. Анц В. Диалог Хайдеггера с традицией // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 53–61.
64. Аристотель. Метафизика // Аристотель. Соч.: В 4 т. — М.: Мысль, 1976. — Т. 1. — С. 63–367.
65. Аристотель. Физика // Аристотель. Соч.: В 4 т. — М.: Мысль, 1981. — Т. 3. — С. 59–262.
66. Асеев Н. Программа группы ЛЕФ // Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия / Сост. П. И. Плуш. — М.: Просвещение, 1986. — С. 102–105.
67. Афанасьева В. К. Литература Древнего Двуречья // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 82–117.
68. Баранов С. Ю. Функциональное изучение литературы и проблема жанра // Жанры в историко-литературном процессе: Межвуз. сб. / Под ред. проф. В. В. Гуры. — Вологда, 1985. — С. 3–17.
69. Барт Р. Две критики // Барт Р. Избранные работы: Семиотика; Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — С. 262–269.
70. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика; Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Прогресс, 1989. — С. 384–391.
71. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Отв. ред. член-корр. АН СССР С. С. Аверинцев. — М.: Наука, 1989. — 272 с.
72. Бахтин М. М. Эпос и роман. (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — М.: Худож. лит., 1986. — С. 392–427.
73. Бахтин М. М. Из архивных записей к работе „Проблема речевых жанров”. Диалог I. Проблема диалогической речи // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — М.: Русские словари, 1997. — Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. — С. 209–218.
74. Бахтин М. М. Искусство и ответственность // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожин. — М.: Худож. лит., 1986. — С. 3–4.
75. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции „Нового мира” Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожин. — М.: Худож. лит., 1986. — С. 501–508.
76. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожин. — М.: Худож. лит., 1986. — С. 26–89.
77. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. — М.: Сов. Россия, 1979. — 320 с.
78. Бахтин М. М. 1961 год. Заметки // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — М.: Русские словари, 1997. — Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. — С. 329–360.
79. Белинский В. Г. Письма 1829–1848 годов // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — М.: Худож. лит., 1982. — Т. 9. — 864 с.
- 79а. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — М.: Худож. лит., 1978. — Т. 3. — С. 294–350, 564–569.
80. Белинский В. Г. Славянский сборник Н. В. Савельева-Ростиславича // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — М.: Худож. лит., 1981. — Т. 7. — С. 366–395.
81. Белинский В. Г. Тарантас // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — М.: Худож. лит., 1981. — Т. 7. — С. 301–341, 710–718.
82. Берг М. „Тьмы низких истин мне дороже...” // Лит. газета. — 1996. — № 28, 10 июля. — С. 3.
83. Беседа сотрудников журнала „Шпигель” Р. Аугштайна и Г. Вольфа с Мартином Хайдеггером 23 сентября 1966 г. // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 233–250.
84. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття (монографічне дослідження). — Zielona Góra; Kijów, 1999. — 160 с.
85. Бетко І. Українська релігійно-філософська поезія. Етапи розвитку. — Katowice: Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, 2003. — 240 с.

86. *Бетко І.* Філософська поема як метажанр нової української літератури (на прикладі творів біблійної тематики) // Варшавські українознавчі записки. Польсько-українські зустрічі. *Studia Ucrainica* / За ред. С. Козака. — Варшава, 1999. — Т. 8–9. — С. 403–415.
87. *Бибихин В. В.* Дело Хайдеггера // *Философия Мартина Хайдеггера и современность*. — М.: Наука, 1991. — С. 166–171.
88. *Білецький Л. Т.* Основи української літературно-наукової критики / Упор., авт. іст.-біогр. нарису та прим. М. М. Ільницький. — К.: Либідь, 1998. — 408 с. — (Серія „Літературні пам'ятки України“).
89. *Блуменберг Г.* Антропологічний підхід до сучасного значення риторики // Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ. / Упоряд.: К. Байнес та ін. — К.: Четверта хвиля, 2000. — С. 374–402.
- 89а. *Бодріяр Ж.* Політична економія і смерть // „Г”: Незалежний культурологічний часопис. — 2002. — Ч. 26. — С. 112–118.
90. *Боневская Н. К.* Проблема текста художественного произведения у М. Бахтина // *Филол. науки*. — 1995. — № 5–6. — С. 37–44.
91. *Борев Ю.* Эстетика. Изд. четвёртое, доп. — М.: Политиздат, 1988. — 496 с.
92. *Борев Ю.* Художественный процесс (проблемы теории и методологии) // *Методология анализа литературного процесса*. — М.: Наука, 1989. — С. 4–30.
93. *Брагинский И. С.* Древнеиранская литература // *История всемирной литературы: В 9 т.* — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 252–271.
94. *Брик О.* Ближе к факту // *Новый ЛЕФ*. — 1927. — № 2.
95. *Бродский И.* Нобелевская лекция. 1987 // *Бродский И. Стихотворения*. — Таллин: Ээсти раамат; Александра, 1991. — С. 5–18.
96. *Бродский И.* Пересечённая местность: Путешествия с коммент // Сост. и авт. послесл. П. Вайль „Пространство как время”. — М.: Независимая газета, 1995. — 196 с.
97. *Бульман Р.* Избранное: Вера и понимание: Пер. с нем. — М.: РОССПЭЖ, 2004. — 750 с.
98. *Бунина С. Н.* Поэты маргинального сознания в русской литературе начала XX века (М. Волошин, Е. Гуро, Е. Кузьмина-Караваева). — М.: Изд-во Российского ун-та дружбы народов, 2005. — 440 с.
99. *Бурого С. Б.* Мелодия стиха (Мир. Человек. Язык. Поэзия): Монография. — К.: Collegium, 1999. — 350 с.
100. *Бурлина Е. Я.* Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. — Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1987. — 165 с.
101. *Бушмин А. С.* Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. — М.: Современник, 1980. — 334 с.
102. *Вайнштейн О. Б.* Постмодернизм: история или язык? // *Вопр. философии*. — 1993. — № 3. — С. 3–7.
103. *Вальцель О.* Проблемы формы в поэзии: Авториз. пер. с нем. — Пб.: Academia, 1923. — 72 с.
105. *Васильківський О. Т.* Жанровий аналіз літературного твору // *Рад. літературознавство*. — 1976. — № 2. — С. 50–61.
106. *Васильковский А. Т.* О содержательности жанровых форм как критерии классификации жанров // *Вопр. рус. лит.* — Львов, 1970. — Вып. 3(15). — С. 14–26.
107. *Венцовский Л. Э.* Философские проблемы развития науки. Современные исследования. 70-е годы. — М.: Наука, 1982. — 191 с.
108. *Верли М.* Общее литературоведение / Пер. с нем. В. Н. Иевлевой; Ред., предисл. и прим. А. С. Дмитриева. — М.: Изд-во иностр. лит., 1957. — 244 с.
109. *Виндт Л.* Басня как литературный жанр // *Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ*. — Л.: Academia, 1927. — Вып. III. — С. 87–101.
110. *Волкова Т. С.* Філософська лірика: до проблеми пошуків художніх і теоретичних // *Рад. літературознавство*. — К., 1983. — № 1. — С. 40–45.
111. *Время и судьбы русских писателей*. — М.: Наука, 1981. — 344 с.

112. Вригг Г. Х. фон. Логико-философские исследования: Избр. тр. / Пер. с англ. — М.: Прогресс, 1986. — С. 594.
113. Габермас Ю. Філософія як берегиня та інтерпретатор // Після філософії: кінець чи транс-формація?: Пер. з англ. / Упоряд.: К. Байнес та ін. — К.: Четверта хвиля, 2000. — С. 260–278.
114. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного. Мистецтво як гра, символ і свято (1974) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 51–99.
115. Гадамер Г.-Г. Батьківщина і мова (1992) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 188–194.
116. Гадамер Г.-Г. „Еміненційний” текст і його істинність (1986) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 153–163.
117. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика (1964) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 7–15.
118. Гадамер Г.-Г. Істина і метод / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2000. — Т.1: Герменевтика І: Основи філософської герменевтики. — 464 с.
119. Гадамер Г.-Г. Мистецтво і наслідування (1967) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 16–27.
120. Гадамер Г.-Г. Міф і розум (1954) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 100–105.
121. Гадамер Г.-Г. Про істинність слова (1971) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 29–50.
122. Гадамер Г.-Г. Різноманітність мов у розумінні світу (доповідь-дослідження) (1990) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 164–175.
123. Гадамер Г.-Г. Філософія і література (1981) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 120–144.
124. Гадамер Г.-Г. Філософія і поезія (1977) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 119–126.
125. Гадамер Г.-Г. Читання і перекладання (1989) // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 145–152.
126. Гайда Ст. Проблемы жанра // Функциональная стилистика: теория стилей и языковая реализация. — Пермь, 1986. — С. 22–28.
127. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доп. — Львів: Літопис, 2002. — С. 250–261.
128. Ганин В. Н. Поэтика пасторали: Эволюция английской пасторальной поэзии XVI–XVII веков. — Oxford.: Perspective publ., 1998. — 190 с.
129. Гаспаров М. Л. Греческая и римская литература I в. до н.э. // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 437–467.
130. Гаспаров М. Л. Греческая и римская литература I в. н. э. // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 467–485.
131. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. — М.: Наука, 1989. — 304 с.
132. Гаспаров М. Л. Римская литература III–II вв. до н.э. // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 423–437.
133. Гаспаров М. Л. Синхронистическая таблица // История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1983. — Т. 1. — С. 572–581.
134. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории художественного сознания. — М.: Искусство, 1972. — Ч. 1. — 200 с.
135. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. — М.: Промсвещение, 1968. — 304 с.
136. Гачев Г. Д., Кожин В. В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. — М.: Наука, 1964. — Т. 2. — С. 17–36.

137. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. — М.: Мысль, 1975. — Т. 1: Наука логики. — 452 с.
138. Гегель Г. В. Ф. Наука логики: В 3 т. — М.: Мысль, 1972. — Т. 3. — 371 с.
139. Гегель Г. В. Ф. Третья глава. Поэзия // Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1971. — Т. 3. — С. 342–616.
140. Гей Н. К. Историческая поэтика и история литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М.: Наука, 1986. — С. 117–127.
141. Гейзенберг В. Шаги за горизонт: Сб.: Пер. с нем. — М.: Прогресс, 1987. — 336 с.
142. Гейзінга Й. Homo Ludens / Пер. з англ. О. Мокрольського. — К.: Основи, 1994. — 250 с.
143. Гинзбург Л. Я. О лирике. Изд. 2-е, доп. — Л.: Сов. писатель, 1974. — 407 с.
144. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. — Л.: Худож. лит., 1977. — 443 с.
145. Гинзбург Л. Я. Тынянов-литературовед // Гинзбург Л. Я. О старом и новом: Статьи и очерки. — Л.: Сов. писатель, 1982. — С. 302–327.
146. Гинзбург Л. Я. Разговор о литературоведении // Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Статьи и очерки. — Л.: Сов. писатель, 1982. — С. 43–58.
147. Гинзбург Л. Я. Русская поэзия 1820–1830-х годов // Поэты 1820—1830-х годов: В 2 т. — Л.: Сов. писатель, 1972. — Т. 1. — С. 5–66.
148. Гинзбург Л. Я. Структура литературного героя // Гинзбург Л. Я. О литературном герое. — Л.: Сов. писатель, 1979. — 89–149.
149. Гинзбург Л. Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки. — Л.: Сов. писатель, 1987. — С. 87–113.
150. Гириц К. Путь и случай: Жизнь в науке. Пер. с англ. // Новое лит. обозрение. — 2004. — № 70. — С. 10–24.
151. Глэд Д. Беседы в изгнании. Русской литературное зарубежье. — М.: Книжная палата, 1991. — 320 с.
152. Гликин П. Е. Жанр и композиция. Категории анализа // Соотношение жанра и композиции: Сб. науч. тр. — Калининград: Изд. Калинингр. ун-та, 1985. — С. 3–15.
153. Гольберг М. Я. Заглавие произведения и пространство культуры // Література. Літературознавство. Життя: 36. праць і матеріалів на пошану доктора філологічних наук, професора М. В. Теплінського / Відпов. ред. І. В. Козлик. — Івано-Франківськ: Плай; Поліска, 1999. — С. 295–307.
154. Гольберг М. Проблема невимовного у європейській культурі XIX–XX століть // Slowo a kultura. — Lublin, 1998. — С. 63–77.
155. Горский И. К. Историческая поэтика в её соотношении с другими литературоведческими дисциплинами // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М.: Наука, 1986. — С. 128–152.
156. Грабарь-Пассек М. Е., Гаспаров М. Л. Эллинистическая литература III–II вв. до н. э. // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 397–422.
157. Гравович Г. Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства // Гравович Г. До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. — К.: Основи, 1997. — С. 14–22.
158. Гравовський С. Постмодерний дискурс і кризове буття людини // „І”: Незалежний культурологічний часопис. — 2002. — Ч. 26. — С. 8–31.
159. Гринцер П. А. Древнеиндийская литература // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 204–251.
160. Гринцер П. А. Заключение // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 530–533.
161. Гринцер П. А. Классическая древнеиндийская литература // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1984. — Т. 2. — С. 26–66.
162. Гринцер П. А., Дубянский А. М., Серебряков И. Д. Формирование средневековых индийских литератур // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1984. — Т. 2. — С. 66–84.

163. Гройс Б. Комментарии к искусству / Пер. А. Фоменко, С. Веселовой, Г. Литичевского, О. Степанова, Е. Лазаревой, А. Матвеевой, В. Софронова-Антониони. — М.: Худ. журнал, Прагматика культуры, 2003. — 342 с. — (Modus pensandi).
164. Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. (Методологические очерки о методике). — М.; Л.: Просвещение, 1996. — 267 с.
165. Гуковский Г. А. К вопросу о русском классицизме // Поэтика. — Л.: Academia, 1928. — Вып. IV. — С. 126–148.
166. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. — Изд. 2-е. — М.: Худож. лит., 1965. — 355 с.
167. Гулыга А. В. Искусство в век науки. — М.: Наука, 1978. — 183 с.
168. Гулыга А. В. Принципы эстетики. — М.: Политиздат, 1987. — 286 с. — (Над чем работают, о чём спорят философы).
169. Гулыга А. В. Философское наследие Шеллинга // Шеллинг Ф. В. Соч.: Пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова. — М.: Мысль, 1998. — С. 5–46.
170. Гундорова Т. Методологічний тиск // Критика. — 2002. — Ч. 12(62). — С. 14–17.
171. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.
172. Гуссерль Э. Философия как строгая наука. — Новочеркасск, 1994.
173. Давыдов Ю. „Трагедия культуры” и ответственность индивида (Г. Зиммель и М. Бахтин) // Вопр. лит. — 1997. — № 4, июль–август. — С. 91–125.
174. Дауэтиште-Пакерене В. В. Литовская философская лирика: Автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.03 / Вильнюс. гос. ун-т им. В. Капсукаса. — Вильнюс, 1988. — 48 с.
- 174а. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття. — К.: Довіра, 2002. — 318 с.
175. Деррида Ж. Театр жестокости и завершение представления // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступит. ст. Г. К. Косикова. — М.: Изд. группа „Прогресс”, 2000. — С. 379–406.
176. Дзюба І. Метод — це насамперед розуміння // Літ. Україна. — 2001. — Ч. 3. — С. 3.
177. Дискусія. Жан Іпполіт. Жак Дерріда. Ріхард Максі. Люсьєн Гольдман. Серж Дубровський. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид, доп. — Львів: Літопис, 2002. — С. 633–638.
178. Диалектика и логика научного познания. — М., 1966.
179. Дикий Дж. Определяя искусство // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Пер. с англ. / Под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. — Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. — С. 243–252.
180. Дмитриев А., Устинов Д. „Академизм” как проблема отечественного литературоведения XX века (историко-филологические беседы) // Новое лит. обозрение. — 2002. — № 53. — С. 217–240.
181. Долгов К. М. От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века. — М.: Искусство, 1990. — 399 с.
182. Домащенко А. В. О трёх направлениях современной академической теории литературы // Литературоведческий сб. / Донецкий национальный ун-т. — Донецк, 2004. — Вып. 17–18. — С. 6–24.
183. Древнекитайская философия. Собр. текстов: В 2 т. — М.: Мысль, 1972. — Т. 1. — 363 с.
184. Эйдинг Л. Китайская классическая поэзия // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. — М.: Худож. лит., 1977. — С. 193–203. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т.16).
185. Еліот Т. С. Функції літературної критики // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доп. — Львів: Літопис, 2002. — С. 86–94.
186. Енгельс Ф. Селянська війна в Німеччині // Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Вид. друге. — К.: Держвидав УРСР, 1961. — Т. 7. — С. 327–415.
187. Эпштейн М. Прото-, или Конец постмодернизма // Знамя. — 1996. — № 3. — С. 196–209.

188. Эсалнек А.Я. Актуальные задачи изучения жанров // Вестн. Московского ун-та. Серия 9. Филология. — М., 1985. — № 1. — С. 3–11.
189. Эткинд Е. Г. „Внутренний человек” и внешняя речь. очерки психопозтики русской литературы XVIII–XIX веков. — М.: Языки русской культуры, 1998. — 447 с.
190. Эткинд Е. Г. Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопр. лит. — 1988. — № 10. — С. 189–211.
191. Егоров Б. Ф. Воспоминания. — СПб.: Нестор-История, 2004. — 472 с.
192. Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. — М.: Новое лит. обозрение, 1999. — 384 с.
193. Егоров Б. Ф. [Рец. на сб.: Проблемы поэтики. — Ташкент: ФАН, 1968] // Новый мир. — 1969. — № 8. — С. 282.
194. Елфимов А. Л. Об антропологии и гуманитарных науках: несколько заметок о творчестве К. Гирца // Новое лит. обозрение. — 2004. — № 70. — С. 50–62.
195. Ельшевская Г. История искусства как логическая система // Новое лит. обозрение. — 2002. — № 53. — С. 348–354.
196. Ельшевская Г. О мифах модернистских, постмодернистских и прочих // Новое лит. обозрение. — 2004. — № 70. — С. 358–368.
197. Есин А. Б. Стихотворная миниатюра в системе жанров русской лирики // Филол. науки. — 1995. — № 4. — С. 22–30.
198. Сикілев В. Література як смерть // „І”: Незалежний культурологічний часопис. — 2002. — Ч. 26. — С. 40–49.
199. Желуховцев А. Н., Личевич И. С., Рифтин Б. Л., Соколова И. И., Сухоруков В. Т., Черкасский Л. Е., Ейдлин Л. З. Китайская литература // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1984. — Т. 2. — С. 90–147.
200. Затонский Д. В. Есть ли Прогресс в искусстве, или Какой должна быть история литературы? // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — 1997. — № 12. — С. 35–42.
201. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. — Харьков: Фолио; М.: ООО „Издательство АСТ”, 2000. — 256 с. — (Книжная серия „Мастера”).
202. Захаров В. Н. К спорам о жанре // Жанр и композиция литературного произведения: Межвуз. сб. / Отв. ред. проф. М. М. Гин. — Петрозаводск, 1984. — С. 3–19.
203. Зенкин С. Бой с тенью Лотмана. Заметки о теории. 1 // Новое лит. обозрение. — 2002. — № 53. — С. 340–347.
204. Зенкин С. Дидактический материал. Заметки о теории. 6 // Новое лит. обозрение. — 2003. — № 63. — С. 321–330.
205. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. — 548 с.
206. Злочевская А. В. Проблема жанра: типологические параллели в общеевропейском литературном процессе // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — М., 1997. — № 1. — С. 136–139.
207. Золотоносов М. Отдыхающий фонтан. Маленькая монография о постсоциалистическом реализме // Октябрь. — 1991. — № 4. — С. 166–179.
208. Зубрицька М. Передмова // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. — 2-е вид., доп. — Л.: Літопис, 2002. — С. 15–31.
209. Иванов Вяч. Вс. Семиосфера и история // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: „Языки русской культуры”, 1996. — С. VI–XIV.
210. Иванов В. В. Хеттская и хурритская литературы // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 118–130.
211. Исмаилов Б. Пантенистическая философская традиция в персидско-таджикской поэзии IX – XV вв. (Анализ идейного содержания философской лирики). — Душанбе: Дониш, 1986. — 256 с.
212. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. — М.: Наука, 1986. — 336 с.

213. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П. А. Гринцер. — М.: Наследие, 1994. — 512 с.
214. История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983–1991. — Т. 1–7.
215. *Исупов К. Г.* Философия и литература „серебряного века” (сближения и перекрёстки) // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). — М.: ИМЛИ РАН, „Наследие”, 2000. — Т. 1. — С. 69–130 с.
216. *Калашиникова О.* Мир через слово: о концептосфере романа Т. Толстой „Кысь” // Література в контексті культури: Зб. наук. праць. — Дніпропетровськ: ДНУ, 2002. — Вип. 7. — С. 205–206.
217. *Каллер Д.* Теория литературы. Краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. — М.: Астрель; АСТ, 2006. — 158 с.
218. *Карabanов Р. О.* Сюжет і жанр: рівні аналізу й аспекти інтерпретації художнього твору // Рад. літературознавство. — 1987. — № 9. — С. 40–48.
219. *Киященко Н. И., Лейзеров Н. Л.* Теория отражения и проблемы эстетики. — М.: Искусство, 1983. — 224 с.
220. *Коган Л. А.* Забытый русский поэт-философ конца XVIII века М. В. Сушков // Изв. РАН. Серия лит. и яз. — 1996. — Т.55. — № 3. — С. 43–50.
221. *Кодак М. П.* Поетика як система. — К.: Дніпро, 1988. — 160 с.
222. *Кожин В. В.* К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Литературные роды и жанры. — М.: Наука, 1964. — С. 39–49.
223. *Козлик І. В.* Витоки філософської лірики в історії світової літератури: ключові засади їх визначення та інтерпретації // Зарубіж. літ. в шк. України. — 2007. — № 2. — С. 61–64.
224. *Козлик І. В.* В поетическом мире Ф. И. Тютчева. — Ивано-Франковск; Коломыя: Плай; ВіК, 1997. — 156 с.
225. *Козлик І.* Деякі питання подальшого вивчення лірики Ф. І. Тютчева // Słowianie Wschodni. Duchowość — Kultura — Język. Księga referatów wygłoszonych na sesji jubileuszowej z okazji siedemdziesięciolecia urodzin Profesora Ryszarda Łuźnego i Profesora Wiesława Witkowskiego / Pod. red. A. Bolek, D. Piwowskiej, A. Raźny. — Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998. — S. 177–182.
226. *Козлик І.* З яким Шевченком ми вступаємо в XXI століття // Київська старовина. — 2004. — № 3(357), травень-червень. — С. 168–172.
227. *Козлик І. В.* Категорія *буття* в аналізі літератури: до проблеми вихідного методологічного постулату сучасного літературознавства // Наук. праці Кам'янець-Подільського державного ун-ту. Філологічні науки. — Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2005. — Вип. 10: У 2 т. — Т. 1. — С. 118–124.
228. *Козлик І. В.* Категорія „відображення” і проблема вихідного постулату в методології сучасного літературознавства // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. — Івано-Франківськ: Плай, 2005. — Вип. IX–X. — С. 19–28.
229. *Козлик І. В.* Категория „современность” в анализе литературы: теоретические и историко-литературные аспекты // История и современность в русской литературе / Под. red. К. Prusa. — Rzeszów, 2001. — Т. II. — S. 9–25.
230. *Козлик І. В.* Коли і кому шкодить мистецтво // Галицько-буковинський хронограф: Гуманітарний альманах / Засновник і видавець І. Я. Третяк. — Івано-Франківськ, 1996. — Вип. 1. — С. 90–96.
231. *Козлик І. В.* Методологічний стан сучасного українського літературознавства: деякі аспекти проблеми // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. — К.: Логос, 2006. — Вип. VIII. — С. 36–61.
232. *Козлик І. В.* Методологія літературознавства як актуальна проблема. Стаття перша // Зарубіж. літ. в навч. закл. — 2003. — № 9. — С. 2–9.
233. *Козлик І. В.* Методологія літературознавства як актуальна проблема. Стаття друга [Початок] // Зарубіж. літ. в навч. закл. — 2004. — № 1. — С. 54–59

234. Козлик І. В. Методологія літературознавства як актуальна проблема. Стаття друга [Закінчення] // Зарубіж. літ. в навч. закл. — 2004. — № 5. — С. 56–62.
235. Козлик І. В. Методологія літературознавства як актуальна проблема. (Стаття третя. Площина загальної методології науки і методології конкретної науки) // Филологические исследования: Сб. науч. работ / Донецкий национальный университет. — Донецк: Юго-Восток, 2004. — Вып. VI. — С. 136–153.
236. Козлик І. В. Проблеми жанру і жанрового вивчення літератури в сучасній теорії літератури. (Систематизовано-аналітичні матеріали до вивчення теми студентами-філологами університетів) // Зарубіж. літ. в шк. України. — К., 2006. — № 10. — С. 54–60.
237. Козлик І. В. Про методологічні засади викладання зарубіжної літератури // Зарубіж. літ. в навч. закл. — 2001. — № 6. — С. 9–11.
238. Козлик І. В. Романизация лирики Н. А. Некрасова („панаевский” цикл) // Рус. лит. / РАН. — 1997. — № 3. — С. 29–41.
239. Козлик І. В. Русская философская лирика XIX века: итоги и перспективы изучения // История и современность в русской литературе / Pod. red. K. Prusa. — Rzeszów, 1999. — Т. I. — С. 19–31.
240. Козлик І. В. Симптоматика філософської лірики у світовій літературі Х–ІІ століть до н.е. // *Studia methodologica*. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. — Вып. 19: Теорія літератури, компаративістика, україністика: Зб. наук. праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора Романа Гром'яка. — С. 59–69.
241. Козлик І. В. Споры об искусстве сегодня (субъективные заметки) // Зарубіж. літ. в навч. закл. — 2004. — № 12. — С. 6–8.
242. Козлик І. В. Теоретические проблемы философской лирики // *Collegium: Междунар. науч. журнал*. — 2002. — № 13. — С. 39–51.
243. Козлик І. Теоретичні аспекти структури сучасного літературознавства // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. — Івано-Франківськ: Плай, 1997. — Вып. 2. — С. 18–25.
244. Козлик І. Теорія літератури в ситуації „кінця теорії літератури” // Слово і Час. — 2003. — № 9. — С. 5–15.
245. Козлик І. В. Філософія Мартіна Гайдеггера і вектор зміни методологічної парадигми сучасного літературознавства // Питання літературознавства: Наук. збірник. — Чернівці: Рута, 2006. — Вып. 71. — С. 111–116.
246. Козлик І. В. Філософська лірика в художньо-текстовій спадщині часів епохи до європейської античності. На матеріалі акадської, хетської та давньоіндійської літератур // Зарубіж. літ. в шк. України. — 2007. — № 4. — С. 57–61.
247. Козлик І. В. Філософська лірика: категоріальні інтенції поняття та проблемний зміст статусного поля її ідентифікації // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. — К.: БиТ, 2007. — Вып. XI. — С. 4–22.
248. Козлик І. В. Філософська лірика у перспективі подальшого теоретичного дослідження // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. — К.: Киевский ун-т, 2004. — Вып. V. — С. 243–260.
249. Козлик І. В. Філософська лірика як предмет теоретико-літературного розгляду (Спроба теоретичної рефлексії) // Филологические исследования: Сб. науч. работ / Донецкий национальный университет. — Донецк: Юго-Восток, 2006. — Вып. VIII: К 65-летию со дня рождения доктора филологических наук, профессора В. В. Фёдорова. — С. 31–37.
250. Козлик І. В. Філософський контекст літературно-критичних поглядів М. І. Цвєтасвої // *Acta Polono-Ruthenica*. — Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2001. — Т. VI: Profesorowi B. Białokozowiczowi na Jego Siedemdziesięciolecie. — С. 115–124.
251. Козлик І. В. Чи потрібна теорія літературознавчому студіюванню філософської лірики? (Методологічний і теоретичний досвід одного літературознавчого підходу) // *Studia Methodologica*. — Тернопіль: Ред.-вид. відділ ТНПУ, 2006. — С. 13–23.
252. Комина Р. В. О соотношении понятий жанра и стиля // Проблемы типологии литературного процесса. — Пермь, 1982. — Вып. VII. — С. 3–10.

253. Конрад Н. И. Древнекитайская литература // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 143–204.
254. Концептуализация и смысл. — Новосибирск: Наука. Сиб. от-ние, 1990. — 239 с.
- 254а. Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. — Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1964. — 391 с.
255. Коростовцев М. А. Литература Древнего Египта // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 54–82.
256. Косиков Г. С. „Структура” и/или „текст” (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступит. ст. Г. К. Косикова. — М.: Изд. группа „Прогресс”, 2000. — С. 3–48.
257. Кравченко Л. Філософське підґрунтя „Дуїнських елегій” Р.-М. Рільке // Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. праць / Пам’яті академіка П. Хропка. — К.: ІВЦ Держкомстату України, 2004. — Вип. 9. — С. 263–282.
258. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Пер. А. Матвеевой, К. Кистяковской, А. Обуховой. — М.: Худ. журнал, 2003. — 318 с. — (Классика современности).
259. Крижанівський С. Розвиток і становлення жанрів у сучасній українській поезії // Рад. літературознавство. — 1969. — № 10. — С. 7–18.
260. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть. — Львів: Свічадо, 1997. — 216 с.
261. Кристева Ю. К семиологии параграмм // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступит. ст. Г. К. Косикова. — М.: Изд. группа „Прогресс”, 2000. — С. 484–516.
262. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика: Пер. с 4 ит. изд. — М.: М. и С. Сабашниковы, 1920. — Ч. 1: Теория. — 170 с.
263. Крутікова Н. Є. Роздуми про „неореалізм” (творчість Е. Зам’ятіна) // Наук. вісник Чернівецького торгово-економічного інституту КНТЕУ: Зб. наук. праць. — Чернівці, 2005. — Вип. 2–3. Гуманітарні науки: Філологія. — С. 107–112.
264. Кузьмичёв И. Герой и народ. (Раздумья о судьбах эпопей). — М.: Современник, 1973. — 336 с.
265. Кузьмичёв И. К. Литературные перекрёстки: Типология жанров, их историческая судьба. — Горький: Волго-Вятское изд-во, 1983. — 208 с.
266. Кутапов-Пастоль К. Приятные новости и одна странная // Русский журнал: subscribe.ru/archive/russbook/200011/20141055.html
267. Кухаренко В. Взаємодія жанру та індивідуального стилю // Теорія родів і жанрів художньої літератури. — Одеса, 1975. — С. 40–42.
268. Кюнг Х. Религия на переломе эпох: Тринадцать тезисов: Пер. с нем. // Иностран. лит. — 1990. — № 11. — С. 223–229.
269. Лазарев В. В. Философия раннего и позднего Шеллинга. — М.: Наука, 1990. — 173 с. — (Немецкая классическая философия. Новые исследования).
270. Лазицкая И. „...Право на настоящую жизнь...” // Радуга. — 2006. — № 12. — С. 147–169.
271. Леблан Р. В поисках утраченного жанра. Филдинг, Гоголь и память жанра у Бахтина // Вопр. лит. — М., 1998. — № 4. Июль-Август. — С. 81–116.
272. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. — Рига: Зинатне, 1990. — 512 с.
273. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы. — Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. — 254 с.
274. Лейдерман Н. Л. Современное зарубежное литературоведение об истории жанровой проблематики // Проблемы жанра в зарубежной литературе: Сб. статей. — Свердловск, 1979. — Вип. 3.
275. Лесик В. В. Методологічні основи сучасної тріступеневої класифікації творів художньої літератури // Теорія родів і жанрів художньої літератури. — Одеса, 1975. — С. 11–14.

276. Линде А. Д. Физика элементарных частиц и инфляционная космология. — М.: Наука, 1990. — 275 с.
277. Лютар Ж.-П. Постмодерністська ситуація // Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ. / Упоряд.: К. Байнес та інші. — К.: Четверта хвиля, 2000. — С. 71–90.
278. Лютар Ж.-П. Состояние постмодернизма: Пер. с фр. Н. А. Шматко. — М.: Ин-т экп. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. — 159 с.
279. Липовецкий М. Н. „Память жанра” как теоретическая проблема // Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки. — Свердловск, 1992. — С. 11–28.
280. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. — Екатеринбург: УрГПУ, 1997. — 317 с.
281. Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия / Сост. П. И. Плукш. — М.: Просвещение, 1986. — 367 с.
282. Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики: Межвуз. сб. науч. тр. — Кемерово, 1988. — 192 с.
283. Литературные произведения в движении эпох. — М.: Наука, 1979. — 288 с.
284. Лихачёв Д. С. Ещё о точности литературоведения // Лихачёв Д. С. Избр. работы: В 3 т. — Л.: Худож. лит., 1987. — Т. 3. — С. 453–457.
285. Лихачёв Д. С. Об общественной ответственности литературоведения // Лихачёв Д. С. Избр. работы: В 3 т. — Л.: Худож. лит., 1987. — Т. 3. — С. 449–453.
286. Лихачёв Д. С. О конкретном литературоведении // Лихачёв Д. С. Избр. работы: В 3 т. — Л.: Худож. лит., 1987. — Т. 3. — С. 221–227.
287. Лихачёв Д. С. Поэзия садов: К семантике садово-паркового стилей. — Л.: Наука, 1982. — 344 с.
288. Лихачёв Д. С. Принцип историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения // Лихачёв Д. С. О филологии. — М.: Высш. шк., 1989. — С. 40–62.
289. Лихачёв Д. С. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // Лихачёв Д. С. Избр. работы: В 3 т. — Л.: Худож. лит., 1987. — Т. 3. — С. 398–431.
290. Лихачёв Д. С. Развитие русской литературы X–XII веков. Эпохи и стили <1973> // Лихачёв Д. С. Избр. работы: В 3 т. — Л.: Худож. лит., 1987. — Т. 3. — С. 24–260.
291. Лобачевский Н. И. Полн. собр. соч. — М.; Л.: Гос. издат. техн.-теор. лит., 1946. — Т. 5: Соч. по математич. анализу, теории вероятностей, механике и астрономии. — 500 с.
292. Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос: Сб. / Вступит. ст. А. А. Тахо-Годи. — М.: Мысль; Рос. открытый ун-т, 1993. — 958 с.
293. Лосев А. Ф. История античной эстетики: В 8 т. — М.: Искусство, 1963–1988.
294. Лосский Н. О. История русской философии. — М.: Высш. шк., 1991. — 559 с. — (Б-ка философа).
295. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — С.-Петербург: Искусство-СПБ, 1996. — С. 17–252.
296. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: „Языки русской культуры”, 1996. — 464 с.
297. Лотман Ю. М. Литературоведение должно быть наукой // Вопр. лит. — 1967. — № 1. — С. 90–100.
298. Лук'янець В. С., Кравченко О. М., Озадовська Л. В. Сучасний науковий дискурс. Оновлення методологічної культури. Монографія. — К., 2000. — 304 с.
299. Лук'янець В. С., Соболев О. М. Філософський Постмодерн. — К., 1998.
300. Луңц Л. Почему мы серапионовы братья // Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия. — М.: Просвещение, 1986. — С. 55–58.
301. Маймин Е. А. Русская философская поэзия. Поэты-любимудры, А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев. — М.: Наука, 1976. — 190 с.
302. Мазепа В. І. Культуроцентризм світогляду Івана Франка. — К.: Видавець ПАРАПАН, 2004. — 232 с.
303. Мазепа Н. Р. Поэзия мысли. (О современной философской лирике). — К.: Наук. думка, 1968. — 124 с.

304. *Малюкова Л. Н.* Русская философская лирика: генезис, проблематика, поэтика: 1950 – 1990 гг.: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. — Б.м., 2001. — 411 с.
305. *Малюкова Л. Н.* Философская лирика (1946–1990) / Отв. ред. Л. В. Полякова. — Ростов н/Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1992. — 188 с.
306. *Мамардашвили М. К.* Как я понимаю философию // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию... / Сост. и предисл. Ю. П. Сенокосова. — М.: Прогресс, 1990. — С. 14–26.
307. *Мамардашвили М. К.* Как я понимаю философию... / Сост. и предисл. Ю. П. Сенокосова. — М.: Прогресс, 1990. — 368 с.
308. *Мамардашвили М. К.* Лекции по античной философии / Под ред. Ю. П. Сенокосова. — М.: Аграф, 1997. — 320 с.
309. *Мамардашвили М. К.* Литературная критика как акт чтения // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию... / Сост. и предисл. Ю. П. Сенокосова. — М.: Прогресс, 1990. — С. 155–162.
310. *Мамардашвили М. К.* Некоторые вопросы исследования истории философии как истории познания // Вопр. философии. — 1959. — № 12. — С. 59–71.
311. *Мамардашвили М. К.* Проблема сознания и философское призвание // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию... / Сост. и предисл. Ю. П. Сенокосова. — М.: Прогресс, 1990. — С. 41–56.
312. *Мамардашвили М. К.* Стрела познания (набросок естественноисторической гносеологии). — М.: Школа „Языки русской культуры”, 1997. — 304 с.
313. *Мамардашвили М. К., Соловьев Э. Ю., Швырёв В. С.* Классическая и современная буржуазная философия // Вопр. философии. — 1971. — № 4. — С. 59–73.
314. *Мандельштам О. О.* Поэзии. — Л.: Academia, 1928. — 97 с.
315. *Ман П. де.* Опірність теорії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доп. — Львів: Літопис, 2002. — С. 641–659.
316. *Манн Ю. В.* Место заключения. Профессия литературовед // Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. — М.: Сов. писатель, 1987. — С. 305–318.
317. *Манн Ю. В.* Диалектика художественного образа. — М.: Сов. писатель, 1987. — 320 с.
318. *Маньковская Н. Б.* „Париж со змеями”. (Введение в эстетику постмодернизма). — М.: ИФРАН, 1995. — 219 с.
319. *Маринович М.* Уникнення Апокаліпсису: шанси та ілюзії // „І”: Незалежний культурологічний часопис. — 2002. — Ч. 26. — С. 32–39.
320. *Мариенгоф А.* Буян-Остров. Имажинизм <1920> // Литературное движение советской эпохи: Материалы и документы: Хрестоматия / Сост. П. И. Плуکش. — М.: Просвещение, 1986. — С. 40–42.
321. *Марков М.* Искусство как процесс: Основы функциональной теории искусства. — М.: Искусство, 1970. — 239 с.
322. *Маслюк В. П.* Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII століття та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. — К.: Наук. думка, 1983. — 234 с.
323. *Матюшина И. Г.* Древнейшая лирика Европы: В 2 кн. — М.: Издат. центр РГГУ, 1999. — 493 с.
324. *Махлин В.* Бахтин и современное литературоведение // Вопр. лит. — 1996. — Вып. 3. Май-Июнь. — С. 65–67.
325. *Медведев П. Н.* Михайловский // Бессарабская жизнь. — 1914. — № 22, 26 января. — С. 4.
326. *Медведев П. Н.* В лаборатории писателя. — Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. — 213 с.
327. *Медведев П. Н.* Проблема жанра // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: Сб. материалов / Сост. Г. А. Беляя. — М.: Искусство, 1980. — С. 418–424.
328. *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении: Крит. введ. в социол. поэтику. — М.: Лабиринт, 1993. — 191 с.
329. *Медведев Ю. П., Медведева Д. А.* Круг М. М. Бахтина как „мыслительный коллектив” // Звезда. — 2006. — № 7. — С. 194–206.

330. Михайлов Ал. В. Дialeктика літературної епохи // Контекст-1982. Літературно-теоретическіе іседеоаніа. — М.: Наука, 1983. — С. 99–135.
331. Михайлов А. В. Історическа поэтика в контексте западного літературоуеденія // Історическа поэтика: Ітоги і перспектївы ізученія. — М.: Наука, 1986. — С. 53–71.
- 331а. Михайлов Ал. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Методология анализа литературного процесса. — М.: Наука, 1989. — С. 31–94.
332. Михайлов А. Д. Введение // История всемирной литературы: В 9 т. — Т. 2. — С. 7–22.
333. Михайлов А. Д. Поэзия Пелеады // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1985. — Т. 3. — С. 255–263.
334. Михайлов А. Д. Франсуа Вїон // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1985. — Т. 3. — С. 221–225.
335. Мовчанюк В. П. Медїтаївна лірика Т. Г. Шевченка. — К.: Наук. думка, 1993. — 148 с.
336. Можейко М. А. Становление теории нелинейных динамик в современной культуре. Сравнительный анализ синергетической и постмодернистской парадигм. — Минск, 1999.
337. Молчанов В. И. Философия М. Хайдеггера и проблемы сознания // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 154–161.
338. Москвина Р. Р. „Смешанные” жанры словесности как эмпирия философствования // Вопр. философии. — 1982. — № 11. — С. 101–108.
339. Мотрошилова Н. В. Драма жизни, идей и грехопадения Мартина Хайдеггера // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 3–52.
340. Мотрошилова Н. В. Зачем нужен Гегель? (К вопросу о толковании Хайдеггером гегелевской философии) // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 161–166.
341. Музыкальная эстетика стран Востока: Сб. — Л.: Музыка, 1967. — 414 с.
342. Мусульманкулов Р. Східні автори X–XV ст. про деякі особливості літературних родів і жанрів // Теорія родів і жанрів художньої літератури. — Одеса, 1975. — С. 53.
343. Набоков В. В. Лекции по русской литературе: Пер. с англ. — М.: Независимая газета, 1996. — 435 с.
344. Насенко М. Дискурс сучасної науки про літературу (огляд досліджень з літературознавства 90-х років) // Слово і час. — 2001. — № 8. — С. 22–33.
345. Насенко М. Методологічні візії, дискурси і перспективи на межі століть // Літ. Україна. — 2001. — Ч. 5. — С. 3.
346. Наливайко Д. С. Вступне слово упорядника // Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика: Вибрані твори / Пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — С. 5–6.
347. Нанси Ж. Л. О со-бытии // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 91–102.
348. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики. — Львів, 2003. — 568 с. — (Сер. „Літературознавчі студії”. Вип. 8).
349. Ницше Ф. Антихристианин. Опыт критики христианства: Пер. А. В. Михайлова // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. — М.: Политиздат, 1990. — С. 17–93.
350. О возвышенном / Пер. Н. А. Чистяковой. — М.; Л.: Наука, 1966. — 149 с.
351. Олива А. Б. Искусство на исходе второго тысячелетия / Пер. Г. Курьеровой, К. Чекалова. — М.: Худ. журнал, 2003. — 217 с. — (Классика современности).
352. Орлицкий Ю. // <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200404004>
353. Ортега-і Гасет Х. Бунт мас // Ортега-і Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. — К.: Основи, 1994. — С. 15–139.
354. Ортега-і Гасет Х. Чиста філософія // Ортега-і Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. — К.: Основи, 1994. — С. 227–237.
355. О соотношении синхронного анализа и исторического изучения языков: [Материалы дискуссии]. — М.: Изд-во АН СССР, 1960. — 160 с.
356. Осьмаков Н. В. Историко-функциональное исследование произведений художественной литературы // Русская литература в историко-функциональном освещении. — М.: Наука, 1979. — С. 5–40.

357. Павличко С. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві // Павличко С. Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. — К.: Основи, 2002. — С. 483–489.
358. Павлычко С. Д. Философская поэзия американского романтизма. Эмерсон. Уитмен. Дикинсон. — К.: Наукова думка, 1988. — 230 с.
359. Павловский А. И. Советская философская поэзия. Очерки / Отв. ред. В. А. Ковалёв. — Л.: Наука, 1984. — 181 с.
360. Патнем Г. Чому розум не може бути натуралізований? // Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ. / Упоряд.: К. Байнес та інші. — К.: Четверта хвиля, 2000. — С. 192–213.
361. Переверзев В. Ф. Основы эйдологической поэтики. (Введение в литературоведение) // Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. — М.: Сов. писатель, 1982. — С. 417–509.
362. Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы. История изучения. Методы. Источники. — К., 1914. — 496 с.
363. Перминов В. Я. Развитие представлений о надёжности математического доказательства. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1986. — 239 с.
364. Пёггелер О. Хайдеггер и политика // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 172–187.
365. Пископтель А. К творческой биографии Г. П. Щедровицкого (1929–1994) // Щедровицкий Г. П. Избранные труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. XIII–XXXVII.
366. Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ. / Упоряд.: К. Байнес та інші. — К.: Четверта хвиля, 2000. — 432 с.
367. Письма М. М. Бахтина // Лит. учёба. — М., 1992. — № 5–6. — С. 144–152.
368. Платон. Держава: Пер. з давньогр. та ком. Д. Коваль. — К.: Основи, 2000. — 356 с.
369. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения. Доклад прочитан на междунар. науч. конференции „Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Поспеловские чтения” (Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова, 22–23 декабря 2005 г.) // Сетевая Словесность. — <http://www.litera.ru/slova/podlubnova/meta.html> — С. 1–5.
370. Подорога В. А. Erectio. Гео-логия языка и философствование М. Хайдеггера // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 102–120.
371. Поліщук Я. О. Філософська поезія Лесі Українки: Автореф. дис. ...канд. філол. наук. — К., 1990.
372. Поляков М. Я. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. — М.: Сов. писатель, 1983. — 368 с.
373. Полякова Л. В. Пути развития теории жанра в работах последних лет // Рус. лит. / РАН. — 1985. — № 1. — С. 212–225.
374. Поспелов Г. Н. К вопросу о поэтических жанрах // Доклады и сообщения филол. ф-та МГУ. — М., 1948. — № 5.
375. Поспелов Г. Н. Типология литературных родов и жанров // Вестн. Московского ун-та. Сер. IX. Филология. — М., 1978. — № 4. — С. 12–18.
376. Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. — М.: ЛИА Р. Элинина, 1998. — 195 с.
377. Потебня А. А. Мысль и язык. — К.: Синто, 1993. — 192 с.
378. Пресняков О. П. Питання жанрології у філологічній спадщині О. О. Потебні // Теорія родів і жанрів художньої літератури. — Одеса, 1975. — С. 49–52.
379. Пришвин М. Раздумья. 1950 // Пришвин М. Собр. соч.: В 6 т. — М.: Худож. лит., 1957. — Т. 5. — С. 508–566.
380. Проблемы исследования структуры науки (материалы к симпозиуму) / Отв. ред В. Н. Борисов. — Новосибирск, 1967. — 238 с.
381. Про постмодернізм у школі та інше: Науковці відповідають // Зарубіж. літ. в навч. закл. — 2002. — № 10. — С. 2–6.

382. Радзюк Р. „Литература и современность” в эстетико-литературных взглядах Михаила Пришвина // История и современность в русской литературе / Pod. red. K. Prusa. — Rzeszów: Wyd. WSP, 1999. — S. 167–178.
383. Рейтблат А. Российское литературоведение. Современная ситуация. (Размышления по поводу издания литературоведческих книг в 2002 г.) // Новое лит. обозрение. — 2004. — № 69. — С. 292–300.
384. Рейтблат А. И. „<...> что блесит”? (Заметки социолога) // Новое лит. обозрение. — 2002. — № 53. — С. 241–251.
385. Ризаев З. Г. Индийский стиль в поэзии на фарси конца XVI–XVII вв. / Отв. ред. И. С. Брагинский. — Ташкент: ФАН, 1971. — 220 с.
386. Рикьор П. Про інтерпретацію // Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ. / Упоряд.: К. Байнес та ін. — К.: Четверта хвиля, 2000. — С. 312–333.
387. Рікер П. Конфлікт інтерпретацій (Фрагмент) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доп. — Львів: Літопис, 2002. — С. 288–304.
388. Рильке Р. М. Ворпсведе; Роден О. Письма: Пер. — М.: Искусство, 1971. — 455 с.
389. Рифтин Б. Литература древнего Китая / Поэзия и проза Древнего Востока. — М.: Худож. лит., 1973. — С. 251–260. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т. 1).
390. Розачевский А. Б. // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — 1991. — № 5. — С. 118–120.
391. Ролл С. От альтернативной прозы к культуре альтернативного сознания // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками. — М., 1998. — С. 5–40.
392. Рорти Р. Прагматизм і філософія // Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ. / Упоряд.: К. Байнес та ін. — К.: Четверта хвиля, 2000. — С. 24–66.
393. Рорти Р. Самотворення і пов'язаність: Пруст, Ніцше і Гайдеггер (фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доп. — Львів: Літопис, 2002. — С. 763–785.
394. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. — М., 1996.
395. Русская литература в историко-функциональном освещении. — М.: Наука, 1979. — 304 с.
396. Рязанцева Т. Змалювати думку... (Консептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби Барокко). — К., 1999. — 144 с.
397. Сасенко І. Є. Закони жанрів — закони тенденції // Теорія родів і жанрів художньої літератури. — Одеса, 1975. — С. 70–72.
398. Сазонова Л. И. Евфимий Чудовский — новое имя в русской поэзии XVII в. // ТОДЛ. — Л.: Наука, 1990. — Т. XLIV. — С. 300–324.
399. Сазонова Л. И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII — начало XVIII в.). — М.: Наука, 1991. — 263 с.
400. Саломатияева Л. З. Философская лирика Хасана Дехлеви. — Душанбе: Дониш, 1986. — 122 с.
401. Самарин Р. М. Английская литература // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1987. — Т. 4. — С. 179–214.
402. Сантаяна Дж. Витлумачення поезії та релігії: Пер. з англ. — Львів: Ініціатива, 2003. — 288 с.
403. Світоглядно-методологічні інновації в західноєвропейській філософії. — К.: Укр. Центр духовної культури, 2001. — 296 с.
404. Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников / Сост., втсупит. ст., прим. Н. В. Яворской. — М.: Искусство, 1972. — 370 с.
405. Семёнов В. Б. Перепев как литературный жанр // Филол. науки. — 1995. — № 3. — С. 33–44.
406. Сенокосов Ю. П. Призвание философа (вместо предисловия) // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию... — М.: Прогресс, 1990. — С. 5–13.
407. Сенетий Д. Коли повернеться доктор Фавст? „Похорон” Фавста: погляд з відстані 80 років // „Г”: Незалежний культурологічний часопис. — 2002. — Ч. 26. — С. 168–183.

408. *Серебряков І.* Про „Антологію давньоіндійської літератури” П. Г. Ріттера // *Голоси Стародавньої Індії: Антологія давньоіндійської літератури* / Упоряд., пер. із санскр. і прим. П. Ріхтера; Передм. І. Серебрякова; Ст. О. Білецького. — К.: Дніпро, 1982. — С. 5–16.
409. *Серебряный С.* Классическая поэзия Индии // *Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии.* — М.: Худож. лит., 1977. — С. 7–24.
410. *Сивокін Г. М.* Давні українські поетики. — Харків: Вид. Харківського держуніверситету, 1960. — 107 с. — (2-е вид. з додатками. — Харків: Акта, 2001. — 166 с.).
411. *Сивокін Г. М.* Деякі загальні властивості теоретико-літературного знання // *Сивокін Г. М.* У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. — К.: Фенікс, 2006. — С. 18–33.
412. *Сивокін Г.* Теорія літератури: паспорт спеціальності // *Слово і час.* — К., 2002. — № 11. — С. 3–8.
413. *Сильман Т. И.* Заметки о лирике. — Л.: Сов. писатель, 1977. — 224 с.
414. *Синенко В. С.* Русская советская повесть 40–50-х годов // *Проблемы жанра и стиля.* — Уфа, 1970.
415. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Монография. — Минск: Ин-т совр. знаний, 2000. — 350 с.
416. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доп. — Львів: Літопис, 2002. — 832 с.
417. *Соболь О. М.* Загальний вступ. Після Філософії: Кінець чи трансформація? // *Після філософії: кінець чи трансформація?*: Пер. з англ. / Упоряд.: К. Байнес та інші. — К.: Четверта хвиля, 2000. — С. 5–19.
418. *Современная философия науки: Знание, рациональность, ценности в трудах мыслителей Запада.* — М.: Логос, 1996. — 394 с.
419. *Соколова Т. В.* Философская поэзия А. де Виньи. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1981. — 174 с.
420. *Соловей (Гончарик) Е. С.* Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі. — К.: Дніпро, 1991. — 271 с.
- 420а. *Соловей Е. С.* [Рец. на кн.: Співак Р. С. „Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров”. Красноярск, 1985] // *Рад. літературознавство* — 1987. — № 3. — С. 73–75.
421. *Соловей (Гончарик) Е. С.* Українська філософська лірика. Традиція. Типологія. Поетика: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.08 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ. — К., 1992. — 41 с.
422. *Сохор А. М.* Объяснение в процессе обучения: элементы дидактической концепции. — М.: Педагогика, 1988. — 128 с.
423. *Спивак Р. С.* Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. — Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. — 139 с.
424. *Стенник Ю. В.* Системы жанров в историко-литературном процессе // *Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения* / Под ред. А. С. Бушмина. — Л.: Наука, 1974. — С. 168–202.
425. *Субботин А. С.* Жанр как категория истории и теории литературы // *Проблемы стиля и жанра в советской литературе.* — Свердловск, 1976. — Вып. 8. — С. 3–35.
426. *Султанов Ю. І.* Античність і християнство як основні джерела європейської культури і літератури // *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — 2000. — № 4. — С. 50–54.
427. *Султанов Ю. І.* „Заповітна мова” класичної суфійської поезії епохи мусульманського Ренесансу // *Галицько-буковинський хронограф.* — Івано-Франківськ; Чернівці, 1997. — № 1(2). — С. 75–90.
428. *Султанов Ю. І.* Онтологічна картина функціонування шкільного курсу світової літератури у контексті системно-мисленнево діяльнісної методології // *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — 2002. — № 9. — С. 54–58.
429. *Султанов Ю. І.* Теоретичне обґрунтування основних положень стратегії соціокультурної дії: цінності, норми, цілепокладання // *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — 2002. — № 12. — С. 57–61.
430. *Сурат И. О.* „Памятники” // *Новый мир.* — 1991. — № 10. — С. 193–196.

431. *Табачковський В.* „Стань тим, чим ти є” // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори: Пер. з ісп. — К.: Основи, 1994. — С. 4–14.
432. *Татаркевич В.* Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка. — К.: Юніверс, 2001. — 368 с.
433. *Тейлор Ч.* Подолання епістемології // Після філософії: кінець чи трансформація?: Пер. з англ. / Упоряд.: К. Байнес та ін. — К.: Четверта хвиля, 2000. — С. 406–431.
434. *Теофанов Ц. И.* Роль творчества Абу-ль-Атахиі в становлении жанра философской лирики в арабской поэзии: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.06 / АН СССР, Ин-т востоковедения. — М.: Наука, 1987. — 16 с.
435. *Теплинский М.* Заметки о драматургии Чехова // Радуга. — К., 2004. — № 9. — С. 136–151.
436. *Терц А. (Синяевский А.).* Что такое социалистический реализма // Лит. обозрение. — 1989. — № 8. — С. 89–100.
437. *Тиханов Г.* Почему современная теория литературы возникла в Центральной и Восточной Европе? // Новое лит. обозрение. — 2002. — № 53. — С. 75–88.
438. *Толстая Т.* Золотая середина. Интервью журналу „Ітоги” // Толстая Н., Толстая Т. Двое. Разное. — М.: Подкова, 2001. — С. 194–201.
439. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. — М.: Худож. лит., 1964. — Т. 15. — С. 40–242.
440. *Троцкий Л.* Литература и революция. — Л.: Политиздат, 1991. — 399 с.
441. *Турбин В.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. — М.: Просвещение, 1978. — 239 с.
442. *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. — М.: Наука, 1969. — 424 с.
443. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 575 с.
- 443а. *Уэйт Дж.* Политическая онтология // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 188–214.
444. *Уэллс Р., Уоррен О.* Теория литературы: Пер. с англ. — М.: Прогресс, 1978. — 326 с.
445. *Утехин Н. П.* Жанры эпической прозы. — Л.: Наука, 1982. — 184 с.
446. *Фащенко В.* Мотиваційна сфера жанру // Теорія родів і жанрів художньої літератури. — Одеса, 1975. — С. 15–19.
447. *Фёдоров В. В.* Оправдание филологии. — Донецк: НОРД-ПРЕСС, 2005. — 91 с.
448. *Фёдоров В. В.* Три лекции об авторе. — Донецк: Юго-Восток, 2002. — 88 с.
449. *Фильштинский И. М.* Арабская литература // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1984. — Т. 2. — С. 210–248.
- 449а. *Фильштинский И. М.* Арабская поэзия средних веков // Арабская поэзия средних веков. — М.: Худож. лит., 1975. — 697–717 с. — (Б-ка всемирн. лит. Сер. первая. Т. 20).
450. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // Франко І. Збір. творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1981. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). — С. 45–119.
451. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступит. ст. Г. К. Косикова.* — М.: Изд. группа „Прогресс”, 2000. — 536 с.
452. *Фридендер Г. М.* К критике методологических концепций современного буржуазного литературоведения // Вопросы методологии литературоведения. — М.; Л.: Наука, 1966. — С. 56–101.
453. *Фридендер Г. М.* Методологические проблемы литературоведения / Отв. ред. А. С. Бушмин. — Л.: Наука, 1984. — 238 с.
454. *Фридендер Г. М.* Методология литературоведения // КЛЭ: В 9 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1978. — Т. 9. — Стлб. 526–530.
455. *Фридендер Г. М.* Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века. — Л.: Наука, 1971. — 294 с.
456. *Фромм Э.* Иметь или быть?: Пер. с англ. — К.: НИКА-ЦЕНТР, 1998. — 400 с.
457. *Фуко М.* История сексуальности—III. Забота о самом себе: Пер. с фр. — К.: Дух і літера; Грунт; М.: Рефл-бук, 1998. — 282 с.

458. Фуко М. Що таке автор? // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доп. — Львів: Літопис, 2002. — С. 598–613.
459. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Проблема человека в западной философии: Сб. пер. с англ., нем., фр. / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. Ю. Н. Попова. — М.: Прогресс, 1988. — С. 314–356.
460. Хайдеггер М. Преодоление метафизики // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 214–232.
461. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Сост., пер., вступит. ст., прим. А. В. Михайлова. — М., 1993.
462. Хайлов А. Роман в типологии повествовательных жанров // Советский роман. Новаторство. Поэтика. Типология. — М., 1978. — С. 320–349.
463. Халилов Р. С. оэлы. Современная азербайджанская философская лирика. (На материале поэзии Расула Рзы): Автореф. дисс. ...канд. филол. наук / Ин-т лит-ры им. Низами. — Баку, 1985. — 25 с.
464. Херрманн Фр.-В. фон. „Бытие и время” и „Основные проблемы феноменологии” // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 62–80.
465. Хёсле В. Философия техники М. Хайдеггера // Философия Мартина Хайдеггера и современность. — М.: Наука, 1991. — С. 138–153.
466. Холшевников В. Е. Анализ композиции лирического стихотворения // Анализ одного стихотворения: Межвуз. сб. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. — С. 5–49.
467. Храпченко М. Б. Созидательная энергия литературы (вместо введения) // Время и судьбы русских писателей. — М.: Наука, 1981. — С. 3–19.
468. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы // Храпченко М. Б. Собр. соч.: В 4 т. — М.: Худож. лит., 1981. — 431 с.
469. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек // Храпченко М. Б. Собр. соч.: В 4 т. — М.: Худож. лит., 1981. — 479 с.
470. Цветаева М. И. Эпос и лирика современной России // Цветаева М. И. Соч.: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1980. — Т. 2: Проза / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц. — С. 399–423.
471. Цветаева М. И. Искусство при свете совести // Цветаева М. И. Соч.: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1988. — Т. 2: Проза; Письма / Сост., подгот. текста, коммент. А. Саакянц. — С. 375–407.
472. Цветаева М. И. Несобранные произведения. — München: Fink, 1971. — 693 с.
473. Цветаева М. И. Поэт и время // Цветаева М. И. Соч.: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1988. — Т. 2: Проза; Письма / Сост., подгот. текста, коммент. А. Саакянц. — С. 357–374.
474. Цветаева М. И. Поэты с историей и поэты без истории. Пер. с сербскохорватского О. Кутасовой // Цветаева М. И. Соч.: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1980. — Т. 2: Проза / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц. — С. 424–457.
475. Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики: Сб. науч. тр. — Кемерово, 1986. — 164 с.
476. Чернец Л.В. К проблеме жанра в современном зарубежном литературоведении // Вестн. Московского университета. Серия Х. Филология. — М., 1967. — № 4. — С. 37–48.
477. Чернец Л.В. К типологии жанров по содержанию (постановка проблемы у Гегеля и у А.Н.Веселовского) // Вестн. Московского университета. Серия Х. Филология. — М., 1969. — № 6. — С.26-37.
478. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). — М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. — 192 с.
479. Чернец Л.В. О функциях литературного жанра // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз. — 1979. — Т.38. — № 6. — С. 543-551.
480. Чудинов Э. М. Природа научной истины. — М.: Политиздат, 1977. — 312 с.
481. Чернышевский Н. Г. О поэзии // Чернышевский Н. Г. Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1986. — Т. 1. — С. 214–244.

482. *Шайтанов И.* Жанровая поэтика // *Вопр. лит.* — М., 1996. — Вып. 3. Май–Июнь. — С. 17–21.
483. *Шайтанов И.* Жанровое слово у Бахтина и формалистов // *Вопр. лит.* — 1996. — Вып. 3. Май–Июнь. — С. 89–114.
484. *Шайтанов И.* Испанский роман глазами русской поэтики // *Вопр. лит.* — 2000. — Вып. 2. Март–Апрель. — С. 341–349.
485. *Шеллинг Ф. В.* Введение к наброску системы натурфилософии, или О понятии умозрительной физики и о внутренней организации системы этой науки // Шеллинг Ф. В. Соч.: Пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова. — М.: Мысль, 1998. — С. 235–294. — (Классическая философская мысль).
486. *Шеллинг Ф. В.* Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Соч.: Пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова. — М.: Мысль, 1998. — С. 295–636. — (Классическая философская мысль).
487. *Шеллинг Ф. В.* Философские письма о догматизме и критицизме // Шеллинг Ф. В. Соч.: Пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова. — М.: Мысль, 1998. — С. 47–112. — (Классическая философская мысль).
488. *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. — М.: Худож. лит., 1957. — Т. 6: Статьи по эстетике. — С. 385–477.
489. *Шкловский В. Б.* Л. Н. Толстой // Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1983. — Т. 1. Повести о прозе; Размышления и разборы. — С. 491–556.
490. *Шляхова Н. М.* „Диалогічна зустріч двох свідомостей” (До проблеми роду в літературі) // Проблеми сучасного літературознавства: Збірн. наук. праць. — Одеса: Маяк, 1998. — Вип. 2. — С. 5–17.
491. *Щедровицкий Г. П.* Заметки о мышлении по схемам двойного знания // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 474–476.
492. *Щедровицкий Г. П.* Историко-научные исследования и логическое представление науки // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 269–278.
493. *Щедровицкий Г. П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 233–280.
494. *Щедровицкий Г. П.* Логика и методология науки // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 203–224.
495. *Щедровицкий Г. П.* Логико-эпистемологические и социально-психологические мотивы в современной методологии науки // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 279–293.
496. *Щедровицкий Г. П.* Методологические замечания к проблеме происхождения языка // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 299–316.
497. *Щедровицкий Г. П.* Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодетельностного подходов // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 143–154.
498. *Щедровицкий Г. П.* Методология и наука // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 295–363.
499. *Щедровицкий Г. П.* Методология науки, логика, теория мышления // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 225–241.
500. *Щедровицкий Г. П.* Об одном направлении в современной методологии // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 364–423.
501. *Щедровицкий Г. П.* О принципах анализа объективной структуры мыслительной деятельности на основе понятий содержательно-генетической логики // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 466–473.
502. *Щедровицкий Г. П.* О различии исходных понятий „формальной” и „содержательной” логик // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 34–56.

503. Щедровицкий Г. П. Организационно-деятельностная игра как новая форма организации и метод развития коллективной мыследеятельности // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 115–142.
504. Щедровицкий Г. П. О специфических характеристиках логико-методологического исследования науки // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 350–359.
505. Щедровицкий Г. П. Перспективы и программы развития СМД-методологии // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 547–594.
506. Щедровицкий Г. П. Принципы и общая схема методологической организации системно-структурных исследований и разработок // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 88–114.
507. Щедровицкий Г. П. Проблема исторического развития мышления // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 496–514.
508. Щедровицкий Г. П. Проблемы и проблематизация в контексте программирования процессов решения задач // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 424–471.
509. Щедровицкий Г. П. Проблемы методологии системного исследования // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 155–196.
510. Щедровицкий Г. П. Рефлексия // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 485–495.
511. Щедровицкий Г. П. Синтез знаний: проблемы и методы // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 634–666.
512. Щедровицкий Г. П. Системное движение и перспективы развития системно-структурной методологии // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 57–87.
513. Щедровицкий Г. П. Смысл и значение // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 545–576.
514. Щедровицкий Г. П. Современная наука и задачи развития логики // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 25–56.
515. Щедровицкий Г. П. Стратегия научного поиска // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 472–513.
516. Щедровицкий Г. П. Схема мыследеятельности — системно-структурное строение, смысл и содержание // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 281–298.
517. Щедровицкий Г. П. Теория деятельности и её проблемы // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 242–268.
518. Щедровицкий Г. П. Философия, методология, наука // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 514–546.
519. Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология / Ред.-сост. А. А. Пископелль, В. Р. Рокитянский, Л. П. Щедровицкий. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — 656 с.
520. Щедровицкий Г. П. Философия у нас есть // Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология. — М.: Шк. Культ. Полит., 1997. — С. 1–24.
521. Щедровицкий Г. П. „Человек” как предмет исследований // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 367–398.
522. Щедровицкий Г. П., Алексеев Н. Г., Костеловский В. А. Принцип „параллелизма формы и содержания мышления” и его значение для традиционных логических и психологических исследований // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 1–33.
523. Щедровицкий Г. П., Генисаретский О. И. Методологическая картина дизайна // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 317–328.

524. Щедровицкий Г. П., Лефевр В. А., Юдин Э. Г. „Естественное” и „искусственное” в семиотических системах // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 50–56.
525. Щедровицкий Г. П., Садовский В. Н. К характеристике основных направлений исследования знака в логике, психологии и языкознании // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 515–539.
526. Щедровицкий Г. П., Якобсон С. Г. Заметки к определению понятий „мышление” и „понимание” // Щедровицкий Г. П. Избр. труды. — М.: Шк. Культ. Полит., 1995. — С. 481–484.
527. Щемелева Л. М. О русской философской лирике XIX века // Вопр. философии. — 1974. — № 5. — С. 90–100.
528. Щемелева Л. М. Типы философского и психологического сознания в русской литературе XIX в. (Баратынский, Тютчев, Лермонтов): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Филол. фак. — М., 1975. — 24 с.
529. Юрий Тынянов. Писатель и учёный. Воспоминания. Размышления. Встречи. — М.: Мол. гвардия, 1966. — 224 с. — (Сер. „Жизнь замечат. людей”).
530. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика (Фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид. доп. — Львів: Літопис, 2002. — С. 465–490.
531. Ярхо В. Н. Греческая литература архаического периода // История всемирной литературы: В 9 т. — М.: Наука, 1983. — Т. 1. — С. 312–342.
532. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика (Фрагменти) // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. — 2-е вид., доп. — Львів: Літопис, 2002. — С. 368–403.
533. Яшен К. Золотое звено // Арабская поэзия средних веков / Вступит. ст. Яшена К.; Сост., послесл. и примеч. И. Фильштинского. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 5–8. — (Б-ка всемирной литературы. Сер. первая. Т. 20).
534. Czyż A. Ja i Bóg: poezja metafizyczna późnego baroku. — Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
535. Dassenbrock R. W. Accounting for the Changing Certainties of Interpretive Communities // Modern Language Notes. — 1986. — Vol. 101.
536. Derrida J. De l'esprit: Heidegger et la question. — P.: Galilée, 1987. — 183 p.
537. Dosse F. Histoire du structuralisme. — P.: Seuil, 1992. — Vol. I.
538. Dutton D. Criticism and method // The Brit. j. of aesthetics. — L.: 1973. — Vol. 13, № 3.
539. Foster H. Postmodernizm in Parallax // October 63. — Winter, 1993.
540. Frankfurt H. The Importance of What We Care About: Philosophical Essays. — Cambridge [England]; N. Y.: Cambridge Univ. Press, 1988. — 190 p.
541. Geertz C. Local Knowledge: Further Essays in Interpretive anthropology. — N.Y.: Basic Books, 1983. — 244 s.
542. Greenblatt S. The Touch of the Real // Representations. — 1997 — № 59.
543. Habermas J. Postmetaphysical thinking: Philosophical Essays. — Cambridge, Mass: MIT Press, 1996. — 241 p.
544. Heidegger M. Der europäische Nihilismus. — Pfullingen: Neske, 1967.
545. Heidegger M. Holzwege. — Frankfurt a. M.: Klostermann, 1977. — 382 s.
546. Heidegger M. Holzwege. — Frankfurt a. M.: Klostermann, 1980. — 346 s.
547. Hernadi P. Beyond Genre. New Directions in Literary Classification. — Ithaca [N. Y.]: Cornell Univ. Press, 1972. — 224 p.
548. Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. — Ithaca (N. Y.): Cornell Univ. Press, 1982. — 305 p.
549. Jardine A. The Demise of Experience: Fiction as Stranger than Truth? // Postmodernism: A Reader / Ed. intr. Thomas Docherty. — N.Y., 1993.
550. Kohler P. Contribution à une philosophie des genres // Helicon. — Amsterdam; Leipzig, 1940. — Bd. 2.

551. *Kuhn T.* The Structure of scientific revolutions. — Chicago: Univ. of Chicago Press, 1962. — 172 p.
552. Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von M. Heidegger / Hrsg. von W. Biemel, F.-W. von Hermann. — Frankfurt a. M.: Klostermann, 1989. — 458 s.
553. *Meinecke F.* Die Entstehung des Historismus. — München; Berlin: R. Oldenbourg, 1936.
554. *Miner E.* Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature. — Princeton; N. Y.: Princeton Univ. Press, 1990. — 259 p.
555. *Olson E.* An Outline of Poetic Theory // Critics and Criticism. Essays in Method / Ed. by Crane S. Ronald. — Chicago, 1963.
556. *Pearson N. H.* Literary Forms and Types or a Defence of Polonius // English Institute Annual. 1940. Reprinted: N.Y., 1965. — Vol. 1.
557. *Pratt S.* Russian methaphysical romanticism: The poetry of Tiutchev a. Baratynski. — Stanford (Cal.): Stanford univ. press, 1984. — 253 p.
558. *Prus K.* Liryk filozoficzny Fiodora Tiutczewa // Male formy w literature rosijskiej. — Rzeszów, 1995. — S. 33–41.
559. *Ricoeur P.* Filozofia osoby. — Kraków: Wyd. PAT, 1992.
560. *Taylor Ch.* Human Agency and Language. — Cambridge; N. Y.: Cambridge Univ. Press, 1985. — 294 p.
561. *Tugendhat E.* Self-Consciousness and Self-Determinfion. — Cambridge, Mass: MIT Press, 1986. — 339 p.

III. ДОВІДНИКОВО-ЕНЦИКЛОПЕДИЧНІ ТА ІНФОРМАЦІЙНО-БІБЛІОГРАФІЧНІ ВИДАННЯ

562. Етимологічний словник української мови: В 7 т. — К.: Наук. думка, 1982. — Т. 2. — 571 с.
563. Етимологічний словник української мови: У 7 т. — К.: Наук. думка, 1989. — Т. 3. — 552 с.
564. *Сикітєв В. Л., Андрухович Ю. І. та ін.* Повернення деміургів – 2. (Плерома 2000. Мала українська енциклопедія актуальної літератури). — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. — 296 с.
565. *Квятковский А.* Поэтический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1966. — 376 с.
566. Краткая Литературная Энциклопедия: В 9 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1962–1978.
567. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с.
568. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. — М., 1987. — 752 с.
569. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: Академія, 1997. — 752 с.
570. *Лосев А. Ф.* Словарь античной философии. Избранные статьи. — М.: Изд-во „Мир идей”, АО АКРОН, 1995. — 232 с.
571. Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М.: Сов. энциклопедия, 1991. — 736 с.
572. Новейший философский словарь / Сост. А. А. Грицанов. — Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1998. — 896 с.
573. Русские писатели. 1800—1917: Биограф. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. — М.: Советская энциклопедия, 1989. — Т. 1. — 672 с.
574. Русские писатели. 1800—1917: Биограф. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. — Т. 2. — 623 с.
575. Русские писатели. 1800—1917: Биограф. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. — Т. 3. — 592 с.
576. Словарь библейского богословия / Под ред. Ксавье Леон-Дюфура и др. — Изд. 2-е — Брюссель: Изд-во „Жизнь с Богом”, 1990. — 1287 с.

577. Словарь иностранных слов. — М.: Русский язык, 1983. — 608 с.
578. Словарь русского языка: В 4 т. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Рус. язык, 1983. — Т. II. — 736 с.
579. Словарь русского языка: В 4 т. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Рус. язык, 1984. — Т. IV. — 792 с.
580. Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. — К., 1974. — 776 с.
- 580а. Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. — К.: УРЕ; Укр. енциклопедія, 1988–1995. — Т. 1-3.
581. Учение о жанре: Рекомендательный библиографический указатель к спецкурсам и спецсеминарам. Изд. 2-е, перераб. и доп. / Сост. И.И.Московкина, Т.К.Грекова. — Харьков: ХГУ, 1988. — 39 с.
582. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т.: Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубцкого; под ред. Б. А. Ларина. — М.: Прогресс, 1986. — Т. I. — 576 с.
583. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т.: Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубцкого; под ред. Б. А. Ларина. — Изд. второе, стереотипное. — М.: Прогресс, 1987. — Т. III. — 832 с.
584. Философская энциклопедия: В 5 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1964. — Т. 3. — 584 с.

IV. ПІДРУЧНИКИ ТА НАВЧАЛЬНІ ПОСІБНИКИ

585. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: Учеб. пос. для студ. — М.: РГГУ, 2001. — 320 с.
586. Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова: Учебн. для студ. — Изд. 3-е, испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1988. — 528 с.
587. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручн. для студ. / За наук. ред. О. Галича. — К.: Либідь, 2001. — 488 с.
588. Головенченко Ф. М. Введение в литературоведение: Учебн. для студ. — М.: Высш. шк., 1964. — 319 с.
- 588а. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття: Навч. пос. — К.:Довіра, 2002. — 318 с.
589. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный подход: Учеб. пос. — М.: Флинта; Наука, 2002. — 200 с.
590. Козлик І. В. Вступ до історії західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації. Історико-культурний макроетап рефлексивного традиціоналізму. Доба Середньовіччя та епоха Відродження. — Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2003. — 341 с.
591. Козлик І. В. Історія зарубіжної літератури Середньовіччя і доби Відродження. Західноєвропейська середньовічна література. Частина перша. Вступ. (Методологічні зауваги, методичні рекомендації і матеріали та геретутогіум до тем). — Івано-Франківськ: Плай; Поліскан, 2000. — 76 с.
592. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. — М.: Просвещение, 1972. — 112 с.
593. Лесик В. В. Введение в марксистско-ленинскую методологию литературоведения: Учеб. пос. — Львов: Выща шк., 1984. — 239 с.
594. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха: Пос. — Л.: Просвещение, 1972. — 272 с.
595. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Пос. для учит. — М.: Просвещение, 1988. — 348 с.
596. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин”. Комментарий: Пос. для учит. — Изд. второе. — Л.: Просвещение, 1983. — 416 с.
597. Мережжінська А. Ю. Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения: Учеб. пос. для студ. — К.: Логос, 2004. — 234 с.
598. Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. [Учеб. пос.]. — М.: Просвещение, 1972. — 271 с.

599. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: Учеб. пос. — М.: Флинта; Наука, 1999. — 608.
600. *Соловей Е. С.* Українська філософська лірика: Навч. пос. — К.: Юніверс, 1998. — 368 с. — (Вид. 2. — К.: Юніверс, 1999. — 366 с.).
601. *Спивак Р. С. А. Блок.* Философская лирика 1910-х годов: Учеб. пос. — Пермь, 1978. — 112 с.
602. *Спивак Р. С.* Русская философская лирика. 1910-е годы. И. Бунин. А. Блок. В. Маяковский: Учеб. пос. — М.: Флинта; Наука, 2003. — 408 с. — (Изд. 2-е. — М.: Флинта; Наука, 2005. — 408 с.).
603. *Строгонов М. В.* Автор — герой — читатель и проблема жанра: Учеб. пос. — Калинин: Изд-во Калининского ун-та, 1989. — 83 с.
604. *Теорія літератури: Підручн. для студ. / За ред. проф. В. Ф. Воробйова та проф. Г. А. В'язовського.* — К.: Вища шк., 1975. — 400 с.
605. *Ткаченко А. О.* Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручн. для студ. — К.: Правда Ярославичів, 1997. — 448 с.
606. *Томашевский Б. В.* Стилистика и стихосложение: Курс лекций. — Л.: Учпедгиз, 1959. — 535 с.
607. *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пос. / Вступит. ст. Н. Д. Тмарченко; Комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. — М.: Аспект Пресс, 1996. — 334 с. — (Классический учебник).
608. *Удалов В.* Жанрова атрофія в літературі: „за” і „проти”: Пос. для студ. — Луцьк: ВАД, 2002. — 32 с.
609. *Фик С. И.* Русская философская поэзия XVIII – XIX вв. Материалы по спецкурсу и методические рекомендации по его проведению. — Бучач, 2004. — 45 с.
610. *Философская поэзия. Учебно-методич. пос. для студ. / Автор-сост. Г. М. Дрябжева.* — Тамбов: ТГТУ, 2001. — 116 с.
611. *Хализев В. Е.* Теория литературы. Учеб. — 2-е изд. — М.: Высш. шк., 2000. — 398 с.
612. *Чанышев А. Н.* Курс лекций по древней философии: Учеб. пос. для студ. — М.: Высш. шк., 1981. — 374 с.
613. *Чанышев А. Н.* Курс лекций по древней и средневековой философии: Учеб. пос. для студ. — М.: Высш. шк., 1991. — 512 с.
614. *Червінська О. В.* Рецептивна естетика. Історико-методологічні та теоретичні засади: Навч. пос. — Чернівці: Рута, 2001. — 56 с.
615. *Faryno J.* Введение в литературоведение: В 3 ч. — Katowice, 1978. — Cz. I. — 338 s.
616. *Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.* Zarys teorii literatury. — Wyd. szóste, poprawione. — Warszawa: Wyd. Szkolne i Pedagogiczne, 1991. — 544 s.

ПОКАЖЧИК ІМЕН І НАЗВ ТВОРІВ

Абдуллах бін Алі бін Насір 532

Абеляр П. 69

Абрамович Г. Л. 338

Абрамович С. Д. 28, 30

Абу-ль-Атахія 527

Абушенко В. Л.

Августин Аврелій 119

Авеста 408

„Гати” 420

„Проповідь у формі
питань” 420

Аверинцев С. С. 30, 37, 107, 166, 301,
311, 313, 387, 411, 415, 423, 434, 435,
436, 437, 438, 440, 441, 442, 443, 446,
447, 448, 517

Адорно В.-А. 216

Айолес А. 343

Александров Ю. 516

д'Алібре Ш. В. 532

Аліханова Ю. 487, 491

Алкей Мессенський 428

„Другові Меланіппу” 428

Альмі І. Л. 268

Амінов А. 303

Анакреонт 427, 428, 489

Анаксимандр 317

Андрусів С. 27, 25

Анейрін 522

Анненський І. 307

Антипатр Сідонський 455

„Селевку” 455

Антифен 220, 467

Анц В. 205

Апт С. 431, 432, 433

Арат 484

Арембо А. 531

Аріосто Л. 532

Арістотель 30, 74, 82, 121–124, 128,
132, 154, 176–179, 195, 202, 221, 314,
316, 330, 331, 332, 334, 366, 411, 473

„Метафізика” 195

„Нікомахова етика” 121, 124, 154

„Поетика” 473

Арістофан 180

„Жінки святкують

Тесмофорию” 180

Архій Мітиленський 454

Архілох 424–426, 427

Архіпііта Кьольнський 522

„Послання до Регінальда” 522

Асеев М. 180

Асклепід Самоський 450, 455, 463

„До самого себе” 450, 455

„Атхарваведа” 412, 413, 481

Ауербах Е. 193, 194

Афанасьєва В. К. 386, 387, 388, 402

Ахматова А. 227, 228, 391

Бажинов І. Д. 2

Балха Ш. 534

Бальзак О. де 275, 380

Баранов С. Ю. 247, 357, 358

Баратинський Є. А. 268, 269, 276, 297

Барро Ж. В. де 534

Барт Дж. 191

Барт Р. 36, 108, 116, 187

Басьо М. 221

Батай Ж. 374

Баткін Л. М. 167, 170, 171, 251, 335

Бахтін М. М. 12, 37, 58, 59, 102, 107,

108, 167, 220, 240, 251, 285, 286, 290,

291, 301, 306, 310, 313, 318, 332, 336,

339, 340, 341, 343, 349, 379, 384

Батюшков К. 225

Баязіді М.-Х. 533

Беділь М. А. 532

Бейнс К. 40

Бекон Ф. 43, 103

Бенвеніст Е. 224

Бенедікт Р. 264

„Беовульф” 517, 385

Берг М. 246, 254

Бергсон А. 45, 48, 374

Бердяєв М. О. 229, 230

Берк К. 263

Бернс Р. 161

„До портрета Роберта
Фергюссона” 161

Бетко І. 275, 292

Белінський В. Г. 96, 97, 173, 222, 280,
330, 334, 335

- Беляєв В. Г. 2
Бинков А. 38
Бібіхін В. В. 154, 155
Бібіля 30, 408, 414, 453, 468, 469
 „Діяння апостолів” 401
 „Книга Іова” 343–349, 402, 403, 420, 444, 445
 „Проповідник” („Книга Екклесіаст”) 390, 396, 397, 420, 436, 438, 444–446, 451, 456, 470
 „Псалтир” 401, 414–419, 438, 445, 452, 453, 462, 468
Бігусяк М. В. 18
Білий О. В. 2, 6, 18
Біон Борисфенський 457
Біон Смірнський 455, 456
Бланшо М. 374
Блекмур 33
Блок О. 227, 228, 274, 288, 289, 307, 342, 433
 „О, весна без кінця
 и без краю...” 433
Блуменау Л. 432, 451–455, 463
Блуменберг Г. 253
Бобров С. С. 532
Богданович І. Ф. 532
Бодріяр Ж. 191
Боетій А. М. С. 521, 522
Борєв Ю. Б. 179
Борчук С. М. 19
Бо Цзюй-і 533
Бочкарьова І. 531
Брагінський І. С. 422, 423
Бріджмен П. У. 22
Брік О. 180
Бродський Й. 229, 231, 307, 369, 374
Брукс К. 33
Брюнетєр Ф. 264, 308, 343
Брюсов В. 405, 535
Буало Н. 179, 330, 331, 473
Бубер М. 59, 70
Будда 216, 467, 501
Булгаков М. А. 516
 „Майстер і Маргарита” 516
Бультман Р. 319
Бунін І. 274, 288, 289
Буніна С. Н. 19
Бурого С. Б. 141, 142
 „Бурлака” 519, 520
Бурліна Є. Я.
Бушмін О. С. 21, 22, 37, 38, 105
 „Бхагавад-Гіта” 467–469
Бхартріхарі 498, 502–506
 „Триста строф” 502
Вагінов К. 190
Ваглен 180
Вайль А. 369
Вайтхед А. Н. 317
Вальдес Х. М. 533
Ван Хань 533
Ван-цзи Цяо 496
Васильєв Є. 292, 293
Васильківський А. Т. 347
Вахтін Б. 493
Вебер М. 57
Веллек Р. 97, 343, 349, 353
Веневітінов Д. В. 267, 268
Вергілій Марон П. 460–461, 482, 484
Вересаєв В. 424–429, 431
Верлі М. 193, 308
Вертоградова В. 505
Веселовський Олександр М. 153, 261, 314, 328, 335, 336, 344
Від 473
Війон Ф. 231, 389, 489, 492
Вітгенштейн Л. 263
Вітмен В. 270, 379, 380
Воган Г. 529
Волошин М. 187, 535
 „Теперь я мёртв...” 187
Волошинов В. М. 107, 108
Воррен О. 97, 343, 349, 353
Вронський Ю. 532
Вульгата 415
 „Вульф і Еадвакер” 518
Габермас Ю. 39, 41, 42
Гаск Ф. А. фон 109
Гайда Ст. 350
Гайдеггер М. 40, 42, 70, 72, 78, 82, 102, 108, 134, 135, 162, 196–199, 201–216, 219, 222–224, 249, 255, 261, 312, 313, 236, 374, 412

- Гайнічеру О. І. 2
 Галич О. А. 21
 Галл К. 484
 Гаспаров М. Л. 457, 459, 461, 469, 475, 482, 483, 484
 Гаудьозі Т. 531
 Гачев Г. Д. 173, 177, 178, 185, 241, 387
 Гваттари Ф. 65
 Гвініцеллі Г. 532
 Гебіроль С. 528
 Гегель Г. В. Ф. 69, 70, 75, 95, 115, 128, 132, 143, 173, 185, 186, 255, 314, 316, 330, 331, 333, 335, 336, 344, 365
 Гейзенберг В. 75, 78
 Гейзінга Й. 28, 137
 Гелен А. 59
 Гельдерлін Й. 207, 211, 212
 Гельмгольц Г. 100, 115
 Геракліт 317
 Герберт Дж. 529
 Гердер Й. Г. 114, 163, 315
 Гернаді П. 338
 Герра Г. М. де 532
 Гесіод 382, 405, 428
 „Теогонія” 428
 Гете Й. В. 128, 217, 221
 „Власність” 221
 „Знайшов” 217, 221
 Гінзбург Л. Я. 267, 269, 281, 306, 352, 372, 544
 Гінцбург Н. 462, 463, 464, 469, 470, 471
 Гірц К. 46, 49, 78, 263
 Глінкін П. Є. 341
 Гнатюк М. І. 20
 Гоголь М. В. 74, 342
 Голосовкер Я. 426
 Гольберг М. Я. 535
 Гольдман Л. 200
 Гольдштейн Л. М. 19
 Гомбо Ж.-О. де 532
 Гомер 163, 171, 353, 405, 485
 Гончарик Е. С. див. Соловей Е. С.
 Гончаров І. О. 174
 Горацій Флакк К. 331, 457, 460, 461–473, 481, 489
 „Оди” 461, 462–469, 472
 „Послання” 469–473
 Горгій 195, 220
 Горський І. К. 157, 159
 Горький М. 233, 342
 Гофман Е. Т. А. 233, 275
 Гофмансталь К. Г. фон 531
 Грабар-Пассек М. 430, 449, 450, 455, 456
 Грамши А. 373
 Грінблатт С. 263
 Грінцер П. О. 166, 408, 486, 501
 Грінченко Б. 544
 Гріфіус А. 531
 Гройс Б. 46, 103
 Гром'як Р. Т. 6, 18, 24
 Гуковський Г. О. 217, 223, 332, 345
 Гулар С. 531
 Гулига А. В. 286, 287
 Гуляев М. О. 338
 Гумбольдт В. 69, 182–186, 214
 Гундорова Т. І. 25, 26, 27, 31–33, 36, 110
 Гундуліч І. 531
 Гурамішвілі Д. 534
 Гуревич А. Я. 163
 Гуссерль Е. 40, 43, 51, 70, 102, 133, 134, 169, 198, 200, 205
 Гуцуляк О. Б. 19
 Гюго В. 342
 Гюнтер Й. К. 533
 Гадамер Г.-Г. 9–11, 15, 28, 36, 37, 41, 78, 99–101, 108, 113–117, 119–126, 128–131, 134, 136–139, 141, 143–148, 150, 154, 164, 168, 171, 177–179, 185, 186, 193, 198, 201, 255, 295, 312, 374, 375, 376, 381
 Давид Керікан (Грамастик) 370
 Дамміт М. 41
 „Даодецзін” 196
 Данте Аліг'єрі
 „Божественна комедія” 378
 Дарк О. 255
 Даттон Д. 103
 Девідсон Д. 41

- „Дев'ятнадцять давніх поезій” 453, 493, 496
Дейзенброк Р. В. 264
Декарт Р. 43, 69, 128, 314, 317
Дельоз Ж. 65, 209
Демокріт 313
Денисов Ю. 534
Державін Г. Р. 268, 280, 420, 490
 „На смерть князя Мещерського” 280, 490
Дерріда Ж. 41, 42, 72, 108, 164, 187, 192, 200, 314, 319, 370
Джедефхор 390
Джеймс У. 51
Джеймсон Н. Ф. 191
Джокер 390
Джонсон Б. 529
Джонсон С. 529
Дзеверін І. О. 2
Дзюба І. 25, 27
Дідро Д. 173
Дікі Д. 316
Дікінсон Е. 270, 379, 380
Дільтей В. 37, 48, 100, 101, 134, 146, 147, 199, 200, 201, 216, 220, 319
Діоген Сінопський 467
Діонісій Галікарнаський 411
Дмитерко-Карабин Х. М. 19
Дмитрієв О. 26, 31, 33, 105, 152
Дмитрієв-Мамонов Ф. І. 532
Дмитровський А. 526
Дністровий А. 27
Добролюбов М. О. 174, 175
Домашенко О. В. 25, 37, 319
Донн Дж. 529
Донской М. 532
Достоевський Ф. М. 275, 341
Дрябжева Г. М.
Драйден Дж. 529
Дройзен 146
Дубровський В. Я. 71
Дьяконов І. 395–400, 402, 403, 446
Дюма О. (Дюма-батько) 275
Дю Маре 224
Дюркгейм Е. 70
Ейдлін Л. З. 453, 494–496, 509, 510, 511
Ейнштейн А. 47, 61
Ейхенбаум Б. М. 107
Еко У. 108
 „Екстерська книга” 521
Екхарт М. 220, 221
Еліот Т. С. 33, 364
Емерсон Р. 270, 380
Емпедокл 382, 484
Енгельс Ф. 497
Еннїй К. 457
Епїктет 220
Епштейн М. 246
Еренбург І. 388
Ерн В. Ф. 230
Есагіл-кіні-уббіб 404
 „Вавілонська теодицея” 395, 404, 405
Есалнек А. Я. 342, 343, 346
Есхіл 143, 485
Еткінд Є. 225, 264, 380
Єгоров Б. Ф. 73, 193, 242, 257
Єлізаренкова Т. Я. 406, 410, 413, 466
Єльяшевська Г. 65
Єрофєєв В. 246, 374
Єфросін 531
Єшкілев В. Л. 19, 246, 254
Жаннет Ж. 337
Жардін А. 254
Жирмунський В. М. 34, 183, 303, 318
Жодель Е. 533
Жуань Цзі 510
Заболоцький М. 534
Забужко О. 367
Заморій Т. П. 2
Затонський Д. В. 162, 163, 315
Захаров В. Н. 329, 330, 331
Звіняцьковський В. Я. 2
Зєнкін С. 157, 293
Зиринов О. В. 363
Зіммель Г. 48

- Золя Е. 380
 „Марлен Фера” 380
 Зубрицька М. 190, 201
 аз-Зуб’яні А.-Н. 516
- Ібн аль-Арабі 532
 Ібн аль-Фарід 532
 Ібн аль-Хатіб 535
 Ібн Сіна (Авіценна) 534
 Ібн Хафадж 533
 Ібрагімов А. 507, 508
 Іванов В’яч. Вс. 405, 407
 Іванов В’яч. 281
 „Мы — два грозой
 зажжённые сердца...” 281
 Івік 427, 429
 Ізер В. 252
 Імруулькайс 514
 Імхотеп 390
 Інтеф 389
 Ісупов К. Г. 373
 Ісус Христос 221, 222, 225, 401
 Ісфакані Х. 533
- Кабір 506, 531
 Кавальканті Г. 532
 Каверін В. 190
 Кайзер В. 343
 Каллер Д. 242
 Калідаса 498, 499, 500, 506
 „Хмара-Вістун” 499, 500
 Каллімах 151, 432, 451, 456, 457, 474, 483, 484
 Камоєнс Л. де 533
 Кампхьойзен Д. 531
 Камю А. 407
 Кант І. 39, 40, 42, 43, 47, 48, 58, 70, 115, 186, 317
 Кантемір А. 534
 “*Carmina Burana*” 522
 Кармановський О. 531
 Касія 530
 Каспрук А. 275
 Кассіодор 521
 Катулл Г. В. 458, 459, 483, 484
 Кверлз Ф. 529
 К’еркерор С. 205
- Кінго Т. 531
 Клеарх 411
 Клопшток Ф. Г. 532
 Клочков І. 404, 405
 „Книга Буття” 519
 Ковалів Ю. І. 24
 Коген Г. 48
 Кожевніков В. М. 23, 492
 Кожинов В. В. 107, 308
 Колінгвуд Р. Дж. 147
 Коллінз 108
 Колосова Н. О. 2
 Конрад М. Й. 30, 492
 Конфуцій 54
 Корабльов 6, 18
 Корман Б. О. 192, 193, 282
 Коростовцев М. А.
 Косиков Г. К. 264
 Костянтин Кефала 452
 Котарбінський Т. 57
 Кохановський Я. 532, 534
 Кочур Г. 429, 431, 432
 Кравченко В. О. 18
 Кравченко О. М. 78
 Краусс Р. 265
 Крешоу Р. 529
 Кривошапова С. А. 2
 Крижанівський С. 296
 Крилов І. А. 533, 535
 Крістева Ю. 172, 184
 Кроче Б. 308, 309
 Крус Х. І. де ла 534
 Крутікова Н. Є. 2
 Ксенофан 382
 Кудінов М. 532
 Кузьмичов І. К. 343, 348, 349
 Кульман К. 531
 Кун Т. 64
 Купріянов І. Т. 2
 Курганцев М. 528
 Кучак Н. 534
 Кучерявенко С. В. 2
- Лабід ібн Рабіа 515
 Лаварденський Х. 531
 Лансон Г. 264
 Латіф III. А. 532

- Леві-Стросс К. 108, 163
 Лейдерман Н. Л. 288
 Ле Кань Туан 535
 Леонід Тарентський 452, 455, 456
 Леонов Л. 190
 Злодій " 190
 Леофрік 521
 Лермонтов М. Ю. 297, 308, 451, 459
 Лесик В. В. 38
 Лессінг Г. Е. 173, 287
 Лефевр В. О. 159
 Лихачов Д. С. 9, 10, 26, 36, 37, 93–96, 98, 99, 261, 299, 318, 347
 Лі Інно 533
 Лліварх Старий 521
 Лін-ван 496
 Лінде А. Д. 46
 Ліотар Ж.-Ф. 41, 191, 244, 381
 Ліпкін С. 499, 500, 516, 534
 Ліповецький М. Н. 191
 Лобачевський М. І. 318
 Ломоносов М. В. 351
 Лосев О. Ф. 78, 312, 336
 Лосський М. О. 230, 231, 317
 Лотман Ю. М. 29, 31, 56, 73, 77, 102, 108, 126, 155, 160, 165, 217, 238, 252, 264, 298, 299, 301, 327, 339, 344, 353, 365, 379, 526
 Лукрецій К. Т. 382, 411, 458
 Лук'янець В. С. 40, 48
 Лунц Л. 233, 275
 Лутацій Катул К. 458
 Лучук Т. 425
 Луцилій Г. 458
 „Сатури” 458
„Людина та її особистий бог” 388, 389
 Люмкіс Е. 10
 Лютер М. 219, 397
 Лю Юй-Сі 533
 Ляйбніц Г. В. 82, 128

 аль-Мааррі 528, 534
 Маджнун 516
 Маєвська Т. П. 2
 Мазепа В. І. 367
 Мазепа Н. Р. 2, 270, 272

 Мазурчак Я. В. 18
 Майков В. І. 532
 Маймін Є. О. 267, 268, 269
 Майнер Е. 106, 270
 Малиновський Б. 264
 Малукова Л. М. 270
 Мамардашвілі М. К. 73, 102, 124, 166, 196, 197, 198, 218, 227, 228, 230, 232, 233, 234, 236, 240, 312, 313, 377, 378
 Ман Зіак 533
 Ман П. де 108, 324
 Мангейм К. 45, 48
 Мандельштам О. 170, 225, 227, 228, 244, 257, 307
 Манн Ю. В. 95–100, 266, 267
 Манріке Х. 531
 Марієнгоф А. 206, 233, 254
 Маркс К. 69, 70, 109, 225, 380
 Маркузе Г. 216
 Маршак С. 161
 Маслюк В. 424, 432
 Матюшина І. Г. 518, 523
 Матвіїшин В. Г. 18
 Матюшина І. Г. 385
 Мах Е. 47
„Махабхарата” 467, 485
 Махов О. 531, 532, 534
 Маштоц М. 405
 Маюра 501-502
 „Сурьяшатака” 501
 Маяковский В. 227, 229, 274, 288, 381
 Медведєв П. М. 107, 108, 172, 276, 310, 341, 378
 Медведєв Ю. П. 108
 Медведєва Д. А. 108
 Мельник Я. Г. 19
 Мельничук О. С.
 Мелюхін С. 302
 Меніпп 457
 Мережинська Г. Ю. 19, 31, 191
 Мерло-Понті М. 209
 Мисливченко А. Г. 280
 Михайлов А. Д. 497
 Михайловський М. К. 58
 Мід Д. 57

- Мікеланджело Буонарроті 531, 532, 534
 Мікушевич В. 499, 534
 Мілл Д. С. 99
 Мімнерм 426, 428, 464, 489, 521
 Мовчанюк В. П. 356
Молитва Кантуциліса 406, 407, 420
 Молчанов В. І. 202
 Мордовченко М. І. 268
„Моремандрівник” 519
 Морозкіна З. 483
 Морштин З. 531
 Мосієнко М. В. 2
 Москаленко М. 396, 398, 399, 400, 402, 403, 435–438, 440, 442, 443
 Москалюк М. Ф. 581
 Москвіна Р. 371, 372, 373
 Мостовська Н. М. 19
 Мотрошилова Н. В. 198, 207, 214
 Муравйов М. 533
 Мурсіліс II 407
 аль-Мутанаббі 534
 Мушкудіані О. Н. 2
- Набоков В. В.** 223
 Навої А. 532
 Назарець В.
 Назіанзін Г. (Богослов) 517
 Наєнко М. К. 25, 27, 251
 Наливайко Д. С. 166, 375
 Нансі Ж. –Лі. 210, 213
 Нарекаці Г. 530
 Насімі С. І. 532
 Насір син Хосрова А. М. 528
 Наторп П. 48
 Нахлік Є. 271
 Нгуен Чай 534
 Некрасов М. О. 280
 Нізамі Г. Ю. 535
 Ніколаєв П. О. 23
 Ніцше Ф. 48, 247, 248
 Ньютон І. 34, 47, 61, 74, 128
 Ньюдо-Сакі-но Дайдзюдайджін 533
- Оберемський А. В.** 2
 д’Обіньє А. 531
- Овідій Назон П. 30, 171, 411, 464, 473–485, 489
 Оліва А. Б. 65
 Олсон Е. 353
 Орлеанський К. 388, 389
 Орлицький Ю. 363
 Орлов В. 267
 Ортега-і-Гасет Х. 44, 46, 47, 58, 59, 79, 248, 250, 258, 259, 260, 266
 Остафійчук Б. К. 18
 Остін Д. 263
 Осьмаков Н. В. 108
- Павличко С. Д.** 25, 109, 110, 270, 379
 Павловський О. І. 270, 294, 295
 Паллад 517
„Палатинська антологія” 452
 Паньків У. Л. 18
 Папуша І. В. 19
 Парменід 128, 169, 194–196, 202, 218, 238, 382, 412
„Про природу” 169, 412
 Парсонс Т. 57, 58
 Пастернак Б. 231, 307
 Патнем Г. 41, 42, 540
 Пахльовська О. 27
 Пашенко Н. 425
 Переверзєв В. Ф. 242, 337
 Перетц В. М. 103, 104, 106, 107, 110, 152, 153, 315
 Персі В. 263
 Перцов П. 267
 Петрарка Ф. 532
 Петровський Ф. 475
 Пилип’юк О. М. 19
 Піаже Ж. 70
 Піндар 427, 429
„Перша піфійська ода” 429
 Піотровський А. І. 459
 Пірсон Н. 343, 356
 Пісарєв Д. І. 222
„Пісня арфіста” 389–394, 401, 420, 428, 434, 446, 451, 463, 464, 470, 487, 488, 496
 Піфагор 218, 484

- Платон 42, 123, 128, 136, 142, 145,
177, 178, 186, 195, 202, 205, 314, 316,
317, 370, 371, 378, 522
 „Держава” 378
 „Іон” 522
 „Кратіл” 139
 „Менон” 178
 „Парменід” 205
 „Федр” 522
- Плеснер Г. 59
- Плотін 230
- Плутарх 230
- „Повість про Невинного
 страдника” 395, 401
- Пнін І. П. 539
- Подорога В. 204, 209
- Поліціано А. 534
- Поліщук Я. О.
- Поляков М. Я. 337
- Полякова Л. В. 343, 344
- Попов Є. 191
 „Майстер Хаос” 191
- Поппер К. 48, 70, 73
- Посідіпп 453
- Поспелов Г. М. 21, 22, 157, 290, 303,
338, 344, 346, 351, 354, 355
- Потапова В. 392, 394, 503, 504, 505
- Потебня О. О. 65, 73, 102, 182, 183,
184, 186, 214, 308, 337
- „Похвала смерті” 393–395, 436, 454
- Пратт С. 269, 270
- Пришвін М. 237
- Прозоров В. В. 158
- Проперцій С. 474, 484
- Пропл В. Я. 107, 349
- „Про того, хто бачив усе”
 (епос про Гільгамеша) 395–401, 420,
438, 446, 462, 470
- Просцевічус В. Е. 19
- Пруст М. 227, 228, 231
- Псевдо-Лонгін 370
- Птоlemeї 448
- Пуанкаре А. 319
- Пулюй І. 416
- „Пуранануру” 506
- Пунгундран К. 506, 507
- Пушкін О. С. 169, 171, 217, 267, 268,
269, 280, 281, 287, 308, 380, 473, 474,
499, 507
 „Євгеній Онєгін” 217, 267
 „Із Пиндемонти” 507
 „Мідний вершник” 380
 „На холмах Грузин...” 499
 „Я вас любил...” 281
 „Я пам'ятник себе воздвиг
 нерукотворный...” 473, 474, 507
- Пьогеллер О. 207, 215
- П'ятигорська Б. Є. 19
- Рабле Ф. 453
- Радіщев О. М. 529
- Радзюк Р. 237
- Радов Є. 245, 380
- Ранке Л. фон 143, 163, 164
- Рейтблат А. І. 24
- Ревіч А. 516, 533, 535
- Ренсом Д. К. 33
- Ржевський О. А. 532
- „Рігведа” 406, 408, 409, 413, 475
 „Гімн усім богам” 406, 410, 466
 „Космогонія” („Гімн
 про створення світу”) 406, 410,
412, 475
- „Римована поема” 519
- Рікьор (Рікер) П. 10, 70, 78, 108, 127,
169, 200
- Рільке Р.-М. 177, 206, 210, 231
- Ріттер П. Г. 410, 499, 500, 503, 504
- Роберте Ж. 389
- Рогачевський А. Б. 338
- Рогов В. 510, 512, 513
- Рогозинський В. В. 19
- Роден Р. Ф. О. 206
- Розанов В. 374
- „Розмова розчарованого
 зі своєю душою” 392–394, 401, 402,
404, 454
- Ролл С. 246, 254
- Ронсар П. де 98, 530
- Рорті Р. 40, 41, 42, 48, 59, 370, 371
- Рудаки 534
- Руднева Є. Г. 22
- „Руїни” 519

- Румер О. 388
 ар-Рунді 535
 Руссо Ж. -Ж. 163, 164
- Сааді М. 534
 Саєнко І. Є. 302
 Сазонова Л. І. 362
 Саломатшаєва Л. З.
 Самміт М. 42
 Сантаяна Дж. 367
 Сапфо 427, 455
 Свєрбілова Т. Г. 2
 Святогорець Й. 531
 Сев М. 533
 Сезанн П. 229
 Семенов-Тян-Шанський А. 462, 463, 465, 469
 Семонід Аморгський 426
 Сендик А. 405
 Сент-Бьов Ш. О. 98
Септуагінта 415, 434
 Сєвєрцев С. 534, 535
 Сє Лін-юнь 511
 Сєноковосв Ю. П.
 Сивокін Г. М. 6, 25, 246, 274
 Синявський А. (Тєрц А.) 35
 Сікісі-Найсінно 533
 Сільман Т. І. 327
 Скафтимов О. П. 318
„Скорбота, як води річні...” 402
 Скворода Г. 529, 544
Сад божественних пісень 529
 Скоропанова І. С. 244, 245, 247
 Смедєревський М. 531
„Смирєння” 519
 Смирнов І. 337
 Соболев О. М.
 Согі 533
 Содзьо Хєндзьо 533
 Содомора А. 427, 428, 459, 462, 464, 465, 466, 470, 471, 472, 473, 474, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 483,
 Сократ 123, 132, 139, 178, 220, 221, 467
 Соловей (Гончарик) Е. С. 268, 269, 274, 278, 292, 293, 294, 295, 296, 303, 382, 383, 385, 387, 388, 526, 535, 544
- Соловійов В. С. 229
 Солонович Є. 531
 Сомєз К. де 452
 Сон Сірьоль 533
 Сорокін В. 253
 Сотьо 533
 Софокл 178, 483
„Цар Едіп” 177, 178, 203
 Співак Р. С. 270, 271, 273, 274, 275–292, 294, 295, 368, 369, 387
 Спіноза Б. 221, 317
 Спонд Ж. де 531
 Сумароков О. П. 532
 Станкевич О. В. 335
„Старша Едда” 385, 465, 517
„Промови Одіна”
 Стєсіхор 428
 Стефанович Н. 515
 Стєннік Ю. В. 309, 332, 334, 341, 345, 346, 348, 350, 355
 Стівєнсон Р. Л. 275
 Стріхл С. 191
 Строганов М. В. 337, 338
 Стус Д. 27
 Субботін О. С. 330, 334
 Султанов Ю. І. 19, 165, 271
 Сурат І. 473
 Сьохаку 533
 Сяо Тун 493, 494
„Літературний ізборник” 493
 Сяо-у-ді 493
- Табачин Л. Т. 18
 Табачковський В. 248
 Табрізі А. 533
 Тагендхет Е. 59
 Талієсін 522
Талмуд 216
 Тао Юань-мін 510, 511
 Тарковський А. 528, 534
 Татаркевич В. 177, 180
 Таціт П. К. 151, 411
„Діалог” 151
 Тауро Ж. 533
 Тейлор Ч. 42, 59, 172
 Тейт А. 33
 Телет Мєгарський 224

- Теннісон А. 219
 Теплінський М. В. 18, 245
 Теремко В. І. 24
 Тимофеев Л. І. 338
 Тинянов Ю. М. 107, 268, 269, 301, 307, 321, 339, 344, 351, 352, 353, 355,
 Тігем П. ван 310
 Тімон Фліунтський 453
 Тихомиров В. 533
 Тишківська Н. Я. 18
 Тіханов Г. 107, 252
 Ткаченко А. О. 21, 158
 Тоддес С. 307
 Тодоров Ц. 264, 337
 Толстая Т. 192
 „Кись” 192
 Толстой Л. М. 275
 Томашевський Б. В. 183, 281, 487
 Томчак А. 18
 Топоров В. М. 172, 531
 Тора 412
 Третьак І. Я. 18
 Третьяков С. 180
 Троцький Л. Д. 175
 Турбін В. 341
 Тютчев Ф. І. 199, 267, 268, 269, 270, 276, 278, 296, 297, 306, 307, 380, 424, 433, 439, 451, 456, 459, 468, 471, 480, 493, 500, 510, 535,
 „Два голоси” 424
 „Душе, пророчице моя...” 199
 „Когда в кругу
 убийственный забот...” 493
 „Денисьевський” цикл 427, 500
 „Листя” 451
 „Наш час” 510, 470
 „Не рассуждай, не
 хлопочи!...” 456
 „Поэзия” 239, 429
 „Сижу задумчив и один...” 439
 „Silentium!” 432, 535
 „Хвиля і дума” 480
- Успенський Б. А. 56
 Устинов Д. 21, 32, 34, 43
 Утехін М. П. 328, 336, 347, 350
- Фалес 317
 аль-Фараздак 516
 Фарід Ш. 534
 Фашенко В. 363
 Февр Л. 78
 Федоров В. 25, 192
 Фейсрабенд П. 48
 Феогнід 426, 430–434
 Феокріт 450, 456, 460, 484
 Фет А. А. 351
 Фізер І. 24, 172
 Філет Косський 453
 Філіппов Г. 294, 295
 Фіхте Й. 43, 58, 69, 314, 317, 372
 Флек Л. 108
 Флобер Г. 162, 163
 Фоккема Д. 191
 Фома Аквінський 221
 Фостер Х. 245
 Фохт У. Р. 242
 Фрай Н. 249, 263
 Франко І. Я. 20, 174, 175, 367, 427, 428, 544
 Франкфурт Г. 59
 Фрідлендер Г. М. 23, 24, 348
 Фрік 535
 Фройд З. 109, 225, 380
 Фромм Е. 10, 198, 216, 217, 219–224, 225, 240, 259
 Фуко М. 41, 59, 108, 187, 188, 190, 209
- Хабібі 533
 Хайям О. 388
 Хала 498
 „Сімсот строф” 498, 499
 Халізеєв В. Є. 21, 158, 292, 293, 314, 318
 Халілов Р. 526
 Хармс Д. 377
 Хафіз 532
 Херасков М. М. 532
 Ходасевич В. Ф. 307
 Холшевников В. Є. 327
 Хом'яков О. С. 267, 268
 Хороб С. І. 18
 Храпченко М. Б. 108, 174

Хуфу 390
Хьюслє В. 215, 216

Цао Чжи 510
Цветаєва М. І. 225–232
Церетелі Г. 424, 466, 472
Ціцерон М. Т. 411
Цюй Юань 492
„Дев'ять пісень” 492

Чанишев А. М. 178, 195, 196, 220, 468, 573
„Чарья-гіті” 530
Чежегова І. 534
Чень Цзи-ан 512
„Червона книга Хергеста” 521
Черкаський Л. 510
Чернець Л. В. 309, 328, 332, 338, 342, 344, 348, 349, 350, 351, 352, 354
Чернявський В. В. 19
Чехов А. П. 176
Чичерін А. В.
Чорна Н. І. 2
Чудаков О. П. 307, 326
Чудакова М. 307
Чудовський С. 489
Чужак М. 180
Чхундам 533

Шагінян М. 190
Шайтанов І. 169, 330, 339
Шаламов В. 228
Шар Р. 214
Шатерніков Н. 465, 466
Шевирьов С. П. 268
Шевченко Т. Г.
Шекспір В. 169
Шеллінг Ф. В. 58, 59, 69, 128, 269
Шервінський С. 460, 463, 464, 473, 474, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 534
Шеремета М. А. 19
Шестов Л. 374
Шидфар Б. 535
Шилейко В. 402
Ширвані А. 533
Ширвані А. М. 533
Ширвані Н. 533

Шіллер Ф. 287
Шкловський В. Б. 107, 337
Шлегель Ф. 137
Шлейермахер Ф. Е. Д. 141
Шляхова Н. М.
Шопегауер А. 128
Шоссіг А. 343
Шпенглер О. 248, 249, 260
Шпиталь А. Г. 2
Штайгер Е. 308, 310
Штейнберг Арк. 533
Шульц Ю. 452
Шютц А. 77

Щедровицький Г. П. 39, 40, 42, 44, 45, 47, 49, 50, 56–60, 64, 66–69, 71–76, 81, 82, 85, 86, 88–90, 92, 94, 102, 104, 113, 136, 154–156, 158, 187, 199, 201, 203, 258, 262, 314, 318
Щемелєва Л. М. 297

Якименко Л. Г. 342
Якобсон Р. 107, 159, 337
Яркевич І. 254, 258
Ярхо В. Н. 387
Ясперс К. 312
Яусс Г. Р. 52, 108, 168, 169, 170
Alvarez A. 270
Austin F. 270

Beer P. 270
Bialokozowicz B. 18
Bloom H. 270

Cookson L. 270

Duncan J. E. 270
Dutton D. див. Даттон Д.

Faryno J. 573
Foster H. див. Фостер Х.
Frankfurt H. див. Франкфурт Г.

Geertz C. див. Гірц К.
Głowiński M. 573
Gottlieb S. 270

Greenblatt S. див. Грінблатт С.

Habermas J. див. Габермас Ю.
Heidegger M. див. Гайдеггер М.
Hernadi P. див. Гернаді П.
Husain I. 270

Iolles A. див. Айолес А.

Jameson F.
Jardin A. див. Жардін А.
Jaspers K. див. Ясперс К.

Kayser W. див. Кайзер В.
Kohler P. див. Колер П.
Kuhn T. див. Кун Т.

Loughrey B. 270
Lull J. 270
Lužny R. 19

Mackenzie D. 270
Miner E. див. Майнер Е.
Mourgues O. de 270

Okopień-Sławińska A. 573
Olson E. див. Олсон Е.

Pearson N. див. Пірсон Н.
Pratt S. див. Пратт С.

Ricoeur P. див. Рікьор П.
Roy V. K. 270

Schossig A. див. Шоссіг А.
Sławiński J. 573
Sloane M. C. 270

Taylor Ch. див. Тейлор Ч.

Varma R. S. 270

Warren A. див. Воррен О.
Wehrli M. див. Верлі М.
Wellek R. див. Веллек Р.
White H. C. 270

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	9

Глава 1

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ. ПРЕДПОСЫЛКИ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКИ

1.1. Методология литературоведения как актуальная проблема	20
Общая постановка вопроса в контексте актуальной социокультурной ситуации Постмодерна	20
Структура современной методологической сферы мышления и деятельности. Общая методология (проблематика, принципы и основные категории)	52
Методология науки и проблемы статуса, обоснования специфики и методологической составляющей науки о литературе	88
Основные методологические принципы научного исследования литературы: попытка систематизации и современной интерпретации	111
1.2. Проблема внутреннего состояния теоретико-литературной отрасли современного литературоведения	242
1.3. Теоретические проблемы изучения философской лирики и необходимые предпосылки и пути поиска современных подходов к её литературоведческому рассмотрению (вариант аналитики имеющегося эвристического опыта)	267
1.4. Методологическая „план-карта” теоретического исследования философской лирики в единстве её интегральных факторов и внутренней видовой дифференциации	320

Глава 2**ФИЛОСОФСКАЯ ЛИРИКА В ДИФФЕРЕНЦИАЛЬНЫХ СФЕРАХ
ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ОТРАСЛИ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

2.1. Философская лирика в плоскости общей теории литературы	326
Категория „философская лирика” и последствия её теоретического принятия	326
Первичные методологические предостережения к жанровому исследованию философской лирики в общетеоретическом плане (на материале имеющегося опыта изучения проблемы жанра в литературоведенье)	340
„Онтологическая картина” философской лирики: интеграционные факторы жанрового феномена в горизонте пространственного толкования категории „жанр”	359
2.2. Философская лирика в плоскости прикладной теории литературы: характеристика возможных вариантов дифференциации	382
Проблема истоков философской лирики и представительство философской лирики в текстовом пространстве словесности Древности (времён до эпохи европейской Античности)	382
Философская лирика в литературах мира эпохи европейской Античности и периода европейского Раннего Средневековья.....	411
Варианты классификации философской лирики: их критерии, категориальное основание, предназначение и аналитико-синтезирующий потенциал (на материале развития литератур мира IX–XVIII столетий)	525
Послесловие	539
Список использованной литературы	548
Указатель имён и названий произведений	574
Contents	588

CONTENTS

Preface	9

Chapter 1

TOPICAL PROBLEMS OF LITERATURE SCIENCE METHODOLOGY AND LITERATURE THEORY. PRECONDITIONS AND PERSPECTIVE OF MODERN LITERARY CRITICISM RESEARCH OF PHILOSOPHICAL LYRICS

1.1. Methodology of Literary Criticism as a Topical Problem	20
General Formulation of the Question in the Context of Topical Socio-Cultural Post-Modern Situation	20
Structure of Modern Methodological Sphere of Thought and Action. General Methodology (Problems, Principles and Basic Categories)	52
Methodology of Science and Problems of the Status, Grounding of Specificity and of Methodological Component of Literature Science	88
Basic Methodological Principles of Literature Scientific Research: Endeavour of Systematization and Modern Interpretation	111
1.2. Problem of the Inner State of Theoretical and Literary Branch of Modern Literary Criticism	242
1.3. Theoretical Problems of Studying Philosophical Lyrics and Necessary Preconditions, Ways of Searching for Modern Approaches to its Consideration from Literary Criticism Viewpoint (Analytics Variant of the Available Heuristic Experience)	267
1.4. Methodological „Plan-Chart” of Theoretical Research of Philosophical Lyrics in the Unity of its Integral Factors and Inner Specific Differentiation	320

Chapter 2

**PHILOSOPHICAL LYRICS IN DIFFERENTIAL SPHERES
OF THEORETICAL BRANCH OF LITERARY CRITICISM**

2.1. Philosophical Lyrics on Plane of General Literature Theory	326
Category „Philosophical Lyrics” and Consequences of its Terminological Acceptance	326
Initial Methodological Warnings Concerning Genre Research of Philosophical Lyrics in General Theoretical Aspect (on the Material of Available Experience in Studying Genre Problems of Literary Criticism)	340
“Ontological Picture” of Philosophical Lyrics: Integration Factors of Genre Phenomenon in Horizon of Spatial Interpretation of “Genre” Category	359
2.2. Philosophical Lyrics on Plane of Applied Literary Theory:	
Description of Possible Differentiation Variants.....	382
Problem of Philosophical Lyrics Sources and Representation of Philosophical Lyrics in Textual Legacy of Ancient Literature/ (In Times Preceding European Antiquity Epoch)	382
Philosophical Lyrics in World Literatures of European Antiquity Epoch and Period of European Early Middle Ages	411
Variants of Philosophical Lyrics Classification: Their Criteria, Categorical Substratum, Earmarking, Analytic and Synthetic Potential (On the Material of World Literatures Development of the IXth – XVIIIth Centuries)	525
Epilogue	539
Bibliography	548
Index of Names and Titles of Works	574
Содержание	586

Козлик І. В.
К 59 Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. Монографія. — Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. — 591 с.

ISBN 978-966-8207-70-9

У монографії здійснено теоретичне студіювання філософської лірики як жанрового феномена в аспектах, що відповідають структурі сучасної теорії літератури як галузі науки про літературу. При цьому основна проблематика дослідження актуалізується на ґрунті послідовного зв'язку з сучасним станом літературознавчої науки.

Для літературознавців, літературних критиків, університетських викладачів дисциплін літературознавчого циклу, аспірантів, студентів-філологів.

В монографии осуществлено теоретическое исследование философской лирики как жанрового феномена в аспектах, которые отвечают структуре современной теории литературы как отрасли науки о литературе. При этом главная проблематика исследования актуализируется на основании последовательной связи с современным состоянием литературоведческой науки.

Для литературоведов, литературных критиков, университетских преподавателей дисциплин литературоведческого цикла, аспирантов, студентов-филологов.

The monograph deals with the theoretical study of philosophical lyrics as a genre phenomenon in the aspects which correspond to the structure of modern theory of literature as a literature science branch. Herewith the main problems of the research are actualized on the basis of consecutive connection with the modern state of literary criticism science.

For specialists in literature study, literary critics, university lecturers of literature study cycle, post-graduates, students of philology.

ББК 83.0+83.014.53+83в

Наукове видання

Ігор Володимирович КОЗЛИК

**ТЕОРЕТИЧНЕ ВИВЧЕННЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ
І АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ
СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

МОНОГРАФІЯ

*

*Друкується за ухвалою Вченої ради
Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника*

*

Технічний редактор

Технічний редактор

Оригінал-макет

Коректура

Ідея оформлення обкладинки

Макет обкладинки

О. Д. Бокова

Г. Я. Третяк

І. В. Козлик

А. І. Козлик

В. В. Чернявський

І. Я. Третяк

Підписано до друку 01.06.2007. Формат 60х84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 30,3. Наклад 500 прим.

ТзОВ „ПОЛІСКАН”: 76000, Івано-Франківськ, вул. Білозіра, 15
Видавництво „ГОСТИНЕЦЬ”: 76010, Івано-Франківськ, вул. Короля Данила, 14^б/45