

Авторський курс Сергія Квіта «Основи герменевтики» читається на магістерських програмах з журналістики й філології Національного університету «Києво-Могилянська академія». Через специфіку проблематики — герменевтика є не лише теорією, а насамперед процесом інтерпретації — посібник відповідає трьом головним завданням: історичному (концепція курсу ґрунтується на феномені Європи), також теоретичному і практичному.

У додатках до книжки — переклад з англійської статті Марії Регг «Кінець французького стилю: структуралізм і постструктуралізм в американському контексті» та есей Станіслава Шумлянського «Влада мови та мова влади: newspeak, руссояз та укромов».

Рецензенти:

Ярослав Дашкевич,

доктор історичних наук (Львів),

Володимир Панченко,

доктор філологічних наук (Київ),

Іван Фізер,

доктор філософії (США).

Затверджено до друку Вченою радою НАУКМА.

Протокол № 14 (7.3) від 25 квітня 2002 р.

ПОНЯТТЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ	5
Етимологія	5
Три рівні інтерпретації тексту	7
Закономірності змін естетичних мод	8
Культура інтерпретації	11
ПЕРШІ СИСТЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	14
Кабалістика	14
Антична герменевтика	17
Християнська герменевтика	18
ФЕНОМЕН ЕВРОПИ	21
Визначення та історичні передумови	21
Ідеологія Середньовіччя	23
Боротьба за нову цільність	25
Гра і карнавал	30
Таємні товариства та ордени	32
Батьківщина творчої незгоди	35
ЕСЕЇЗМ	37
Окреслення поняття	37
Святий Августин	38
Мішель де Монтень	40
Нікколо Макіавеллі	45
РОМАНТИЧНА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ	46
Фрідріх Шлайєрмахер	46
Вільгельм Дільтай	50
ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЕДМУНДА ГУССЕРЛЯ	54
ФІЛОСОФСЬКА ГЕРМЕНЕВТИКА. МАРТІН ГАЙДЕГґЕР	59
СУЧАСНА ГЕРМЕНЕВТИКА	68
ПСИХОАНАЛІЗ. ФЕМІНІЗМ	74

ПОНЯТТЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ

ЕКЗИСТЕНЦІЯЛІЗМ	82
СТРУКТУРАЛІЗМ	87
ПОСТМОДЕРНІЗМ (ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ).	
ФЕТИШИЗАЦІЯ ЛІБЕРАЛІЗМУ	91
Після модернізму	91
Сум'яття цивілізації	94
«Комунисти без партії»	95
Методологія блефу	98
Імітація цільності	99
«ВІДПОВІДАЛЬНИЙ» УНІВЕРСАЛІЗМ	102
Михайло Мельник	102
Леонід Молодожанин	105
Ярослав Дашкевич	108
ГЕРМЕНЕВТИКА ЯК ЛІТЕРАТУРНА ЕСТЕТИКА.	
ХОРХЕ ЛУЇС БОРХЕС	112
СТИЛЬ І ЧАС У ЗАРУБІЖНІЙ ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ	124
СИНТЕТИЧНИЙ ХАРАКТЕР СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ	132
В'ячеслав Медвідь	132
Евген Пашковський	141
МІЖ ЕТИКОЮ І ПРИСТРАСТЮ	148
ДОДАТКИ	
<i>Марія РЕГГ.</i> Кінець французького стилю: структуралізм і постструктуралізм в американському контексті	156
1. Питання про французькі стилі	156
2. Поширення структуралізму	159
3. Зацікавлення символічної системи	163
4. Дерріда: стратегія невпевненості	167
<i>Станіслав ШУМЛЯНСЬКИЙ.</i> Влада мови та мова влади: newspeak, руссояз та укромва	177
Newspeak та політична мова	178
«Цивілізований світ» і його мова	180
Від радянської мови до руссояза	183
Укромва: між політичною мовою та newspeak'ом	185
Джерела	190

Етимологія

Слово «герменевтика» походить від імені давньогрецького бога Гермеса, який тлумачив людям волю богів. Смертним не дано було розуміти мову тих, кому вони молилися і приносили жертви. Одним із завдань Гермеса було пояснити, здійснити певний переклад або інтерпретацію того, що мають повідомити людям боги. Цікаво, що він поклявся Зевсу, своєму батькові, ніколи не брехати, але й не обіцяв говорити всієї правди. Таким чином, герменевтика означає мистецтво тлумачити щось незрозуміле чи навіть викривлене, пояснювати сенс чужої мови чи знака.

Зрештою, все на світі впирається у проблему наявності приводу для розмови. Є нам про що говорити чи нема? Або ж — цікаво чи нецікаво? Ця проблема має глобальний характер. Ми живемо в добу одночасного поглиблення спеціалізації людської діяльності та інфляції культури. Якщо хтось захоче охопити відразу кілька професійних галузей, то напевно зазнає невдачі, бо задовільно знатиме лише одну обрану царину. Окрім іншого, це також означає зменшення спільних тем для розмови.

Українське суспільство поки що не так болісно відчуває ці тенденції, тому що воно перейняте вирішенням багатьох спільних, у т. ч. побутових, проблем. Однак разом із підвищенням загального добробуту перед нами на повний зріст постануть інші завдання, чи не найважливіше з яких — питання віднайдення спільної мови між людьми. Відомо, що кожна національна, соціальна, професійна тощо група має власний мікроклімат, стереотипи мислення і поведінки, має спільні

інтереси і зацікавлення. Люди, об'єднані у певну групу, мають про що говорити між собою. *Герменевтика, тобто теорія (точніше — сам процес) інтерпретації*, покликана вирішувати загальні проблеми комунікації — з'ясовувати та пояснювати точки зору з того чи іншого приводу, знаходячи спільний ґрунт для розмови, обміну думок, розуміння проблеми в межах певного колективу (нації, професійної групи тощо).

У суспільстві функцію герменевтики виконує журналістика. Перетравлюючи найрізноманітніші факти, засоби масової інформації, чи, радше, комунікації, представляють їх у доступній і зрозумілій для всіх формі, надаючи їм відповідного наświetлення та спрямованості. Іншими словами, через пресу людина одержує один із багатьох можливих варіантів інтерпретації навколишньої дійсності. Відповідно, хто керує ЗМІ, той має можливість нав'язувати суспільству свою точку зору на дійсність, давати власну інтерпретацію подій і, зрештою, керувати поведінкою його членів. *Проблема інтерпретації безпосередньо пов'язана з проблемою влади*. Відомий вислів «преса - четверта влада» розкриває цю проблему у вузькому аспекті. У широкому розумінні справжня влада полягає в нав'язуванні суспільству певного світогляду.

Тобто мова йде не про що інше, як про ідеологічний тиск на суспільство. Слід зазначити, що ХХ століття було найбільш ідеологізованим в історії людства. Йдеться не про ідеї як такі, що їх людина може поділяти, відстоювати чи заперечувати. Все це передбачає можливість вибору. Минуле століття в той чи інший спосіб намагалося позбавити людину такої можливості. Запанували різного роду *-ізми* — сурогати тих чи інших точок зору, оформлені тоталітарним чином. Хоча вони могли мати не лише тоталітарний вигляд і призначення і бути також доктринами та альтернативними концепціями, з точки зору типу мислення ці *-ізми* так чи інакше свідчили про спрощення і звуження погляду людини на світ, про підміну змісту міркування певним ярликом.

Як наслідок, відбувається уніфікація й меркантилізація інтелектуального життя. Рух можливий у конфлікті, який тому не має виключно негативного значення. Де немає руху, немає життя. Через засилля ідеологічного мислення, поступове зменшення побутових проблем та інформаційну пересиченість повоєнні інтелектуали ХХ століття шукають штучних конфліктів, споріднених із тотальним авангардизмом. Чомусь стає загальноновизнаним, що, по-перше, конфлікт можливий поза межами правил гри як збочення і, по-друге, головне, що такий конфлікт може бути цінним сам по собі. Це несправедливо з багатьох поглядів. Адже конфлікт можливий не тільки між ідеями, а й усередині самої ідеї, у процесі міркування, навіть у мовчанні, якщо вважати його (чому ні?) найвищою формою поезії та філософії.

Терміни перетворюються на ярлики, коли та сама назва вживається різними корпораціями у різних значеннях. Відбувається маніпулювання сутностями - з метою обману співрозмовника або через відсутність

певного загального тла, спроможного виробити для людини якийсь спільний знаменник в інформаційному морі. Роль такої спільної трибуни у суспільстві, як уже було зазначено, виконує журналістика.

Журналіст не лише доносить до своєї аудиторії саму інформацію та аналізує її. Він повинен запросити своїх читачів і глядачів до міркування, задавши тон і запропонувавши певні теми. Не слід забувати, що журналіст не просто впливає на аудиторію, а перебуває на її боці, виробляючи у загалу критичний, іронічний погляд на дійсність, служачи не лише своєму роботодавцеві, а й самому народові. Без усвідомлення благородного чинника, навіть місії свого покликання журналіст перетворюється на нав'язливого ідеолога або на повію, яка йде до того, хто більше заплатить, і яка гідна поваги як особистість чи представник свого фаху, але не як журналіст.

Три рівні інтерпретації тексту

Для зрозуміння герменевтичної процедури необхідно розрізнити поняття тексту і дискурсу, дефініції яких існує сила-силенна. Виберемо по одній. Під *текстом* у широкому значенні будемо розуміти структуру, що складається з елементів значення, єдності цих елементів та вираження цієї єдності; у вузькому значенні — єдність мовних знаків, що організовані за нормами даної мови і є носіями інформації. У свою чергу, *дискурс* — це сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики, розглядаються у взаємних зв'язках із цією проблематикою, а також у взаємних зв'язках між собою. Одиницями дискурсу є конкретні висловлювання, які функціонують у реальних історичних, суспільних і культурних умовах, а у своєму змісті та структурі відбивають часовий аспект, інтеракції між партнерами, що витворюють даний тип дискурсу, а також простір, у якому він відбувається, значення, які він творить, використовує, репродукує або перетворює.

Таким чином, *можемо сформулювати три рівні інтерпретації тексту*. *Філософський рівень* передбачає інтерпретацію з точки зору відповідей на метафізичні питання. Інтелектуальна діяльність такого роду піддається типологізації лише за способом мислення, але не прив'язується до конкретного знання або досвіду культурної традиції, окрім самої мови і суб'єкта мислення; філософування — це чисте міркування (філософська герменевтика Мартіна Гайдеггера). Як правило, філософія безпосередньо не є підставою для оцінки тексту. Вона готує ґрунт для розгортання тих чи інших критично-філософських стилів.

Критично-філософський рівень окреслює наявність т. зв. критично-філософських стилів, що є практичними дослідницькими методо-

логіями, які пропонують ту чи іншу систему інтерпретації тексту (теорія архетипів Карла Густава Юнга, структуралізм Ролана Варта). Цей рівень, з одного боку, пов'язаний з відповідними філософськими перedomовами, а з другого - проектується на певну ідеологію.

Ідеологічний рівень створює жорстку систему нормативів, висуваючи на перший план вимоги до тексту, а не потребу його зрозуміти. У цьому випадку дослідник відштовхується не від самого тексту, а від цієї нормативної системи і вдається до інтерпретації з готовою схемою (соціалістичний реалізм, постмодернізм як фетишизований лібералізм).

Поняття методології тісно пов'язане з поняттям естетики. Наприклад, естетика Готики, бароко чи натуралізму вже передбачає певний спосіб розгляду художнього твору. Так само можна розглядати ту чи іншу авторську естетику, пов'язану з індивідуальним стилем. Однак *власне методологією є акцентована естетика* — практично адаптована до критичного вжитку теорія зі своєю системою правил та прийомів.

Закономірності змін естетичних мод

міна естетичних мод і напрямків має свої закономірності, які зумовлюються двома теоріями походження мистецтва. Платон говорить про наслідування митцем ідей (ейдосів), які належать богам і лежать в основі всього сушого. Арістотель вважає прекрасне наслідуванням ідеальних форм, що також мають божественне походження і вже існують поряд з нами. Навколо цього протиставлення ідеї і форми відбувається розвиток мистецтва і мистецтвознавства. Приходячи на зміну один одному, філософсько-критичні стилі протиставляються один одному за внутрішньою спрямованістю — суб'єктивізму (екзистенціалізм) та об'єктивізму (структуралізм), ірраціоналізму та раціоналізму. Хоча в останньому протипокладанні у понятті ірраціоналізму відсутня гармонія, воно не може запропонувати іншої системи на протигагу раціоналізмові, а тому схема є до певної міри умовною. Ця колізія буде розглянута нами в наступних розділах.

Дмитро Чижевський із цього приводу писав: «В кожному разі, залишаючи античність, що її з сучасного пункту погляду зовсім не можна вважати єдністю, а досить складною системою окремих епох розвитку, дістанемо приблизно таку схему: 1. романська культура; 2. Готична культура; 3. ренесанс («відродження»); 4. бароко; 5. «просвіченість» (або «класицизм»); 6. романтика; 7. доба «реалізму» (новий «просвіченості»), неоромантика (в мистецтві — «символізм»). Ця схема доводить нас від початків «середньовіччя» (саме це поняття стало досить проблематичним) аж до початків 20-го віку». Далі можемо згадати

психоаналіз, екзистенціалізм, структуралізм, постструктуралізм та купу інших *-ізмів*.

Ми вже з'ясували, що мистецтвознавча, як і взагалі філософська термінологія, не є власне термінологією. Тобто ті самі означення можуть мати різне семантичне навантаження, що часом цілком змінює зміст концепції. Все залежить від авторської *визначеності*, яка має бути розкрита перед дискусією або міркуванням. У разі недотримання цієї умови порушується філософська етика. Тоді мова може йти лише про ідеологічну підміну понять з метою обману співрозмовника або певної аудиторії. Питання *акцентації* є надзвичайно важливим у журналістиці, зокрема у формуванні аргументації.

Якою є мета нашого міркування, формування і висловлення точки зору? Зосередимося на головному: ми шукаємо істину. Такий спосіб міркування назвемо *герменевтикою стилю*. Прагнення істини вимагає етичного закорінення, поезія самого пошуку ґрунтується на пристрасті, неспівмірній з морально-етичними категоріями. Джерелом цих двох рушіїв неспокою виступає людська природа.

Зміст герменевтики стилю полягає у здобуванні істини. Цей процес має конкретне спрямування через пристрастність пошуку. Герменевтична процедура відбувається на тлі вічності — у межовій ситуації творчості, що, як і перед смертю, спонукає людину до відвертості. Етичність наявна через відмову від зазіхання на об'єктивність, власне, йдеться про відмову від лицемірства. Герменевтика стилю закорінена в есеїстику з її авторською відповідальністю за висловлені оцінні судження. У цьому випадку *ми розуміємо стиль як органічний струпуурований синтез вислову із своєю логікою та інтенційністю, ґрунтованою на пристрасті та відповідальності. Гра тут — спосіб, а не мета. Проникнути у певний стиль можна лише за допомогою іншого стилю*.

Герменевтика стилю належить не суб'єкту, екзистенції чи сушому, а виключно людині. Такий підхід унеможливорює подвійні стандарти, оскільки людина не може бути нечесною принаймні із самою собою. Мова йде про естетику вибору і поезію пошуку, з чого й починається розмова. Отже, ми починаємо розмову й знаходимо в ній смак, ми насолоджуємося нею. Проте вона завжди має на меті пошук істини — ще перед її ідеологічним оформленням. Пошук починається вже тоді, коли починається розмова - через правила застосування мови. Вони окреслюють межі, тоді постає питання вибору, відтак з'являється стиль. Навіть міркуючи з приводу, ми міркуємо заради чогось. Підсумувавши всі можливі прагнення, ми прийдемо до єдиного: нам потрібна істина, яка може мати багато імен і яку на тлі вічності хочемо підсумувати одним висловом-підсумком власного досвіду. Людина живе своїм стилем і у своєму стилі. Він дає їй право для висловлення власної точки зору та її пізнішого відстоювання. Тоді розмова буде не чим

Культура інтерпретації

Кожний тип мислення — художній, філософський чи науковий — передбачає

іншим, як зіткненням стилів, що і спричиняють енергетичний рух, відомий нам під назвою життя. Отже, віднайдення тут закономірностей, спроможність передбачення та проникнення у сутності цього руху ми будемо вважати герменевтикою стилю.

Такий підхід відкриває нам простір для різного роду міркувань над сутностями слів і понять. Якщо пошук істини передбачає міркування на тлі вічності, тобто десь поряд з вічністю, щоб думалося про велике і заради уникнення власного здрібніння, так само можна поміркувати над тим, що є велике, дрібне, вічність або, наприклад, що є порожнеча як антитеза внутрішній наповненості — причині, яка змушує нас жити духовно, відстоювати точку зору, формувати визначеність і рухатися взагалі. Припустивши, що порожнеча також наявна в нас самих і навколо нас.

Зробити крок зі скелі у прірву, хапнути рукою повітря у темряві. Тло розпачу, що від нього неможливо відвести очей. Уповільнений простір сну, безмежненіщо, зякого людина вийшла і кудиневпиннокрокує протягом життя, суть проявлення різних її облич. Порожнеча - це непроникна мовчанка замість відповідей. Вона там, де відсутні ми, де ніхто не рахується з нашою уявою. Це байдужість до нашого «Я». Там ніхто й ніщо не чекає на нас. Це там, де ми нікому не цікаві. Хоч емоційно порожнеча споріднена з певною ситуацією чи з процесом розчарування, вона усвідомлюється радше як пейзаж. Це певним чином облаштована картина чергового (між минулим і прийдешнім) розчарування.

Порожнеча - це там, де порожньо, де гуляє вітер, який нічого не зустрічає на своєму шляху до того, як торкнеться нашого обличчя. Мабуть, слово «порожнеча» в українській мові має ностальгійний присмак. Вона не одвічна, а на місці чогось. Вона не відтінює, а застерігає. Порожнеча не між любов'ю і ненавистю, вона поза життям і тому завжди ворожа. Це вічність із знаком «мінус», антивічність, з якою не пов'язуються людські надії. Все ж більше не емоції, а простір. Порожнеча поза українською рефлексією, бо вона також поза етичним спілкуванням з вічністю.

Тому головне не те, що вона є, а насамперед - чим вона є для нас, у нашій уяві. Порожня людина - це спустошена людина, яка була або могла бути інакшою. Вона порожня від духовності, розуму, людяности. Час не належить порожнечі, бо вона не вимірюється, але усвідомлюється в одному часі з людиною. Тобто порожнеча не позачасова, як вічність, а конкретна, пов'язана з особою. Це жах людини. Можливо, це відтінення нашого сумління, страх втрати самого себе на тлі інших. Це вічність, усвідомлена як пекло. Чи не усвідомлена, а засвоєна нашу підсвідомістю, яка ще зберігає істини з кращих часів - до вигнання з Раю. Це вічна кара абсолютної самотности, яку набагато легше усвідомити як порух безпритульного вітру, ніж вічне катування грішної плоті.

власну, відмінну від інших систему поглядів на предмет чи явище. Незважаючи на специфічні потенції всеохоплення кожною з них, лише тексти першого і другого претендують на абсолютність. Шедеври мистецтва стають невичерпним джерелом творчого натхнення чи просто естетичного задоволення для кожного нового покоління. Борхесові, навпаки, оригінальна ідея, струнка концепція видавалися довшіми за художні перлини літературних творів. У цьому також є сенс передусім з огляду на старіння художніх засобів разом із розвитком мови. Художній текст промовляє сам за себе, це такий же світ, який існує довкола нас, тільки з іншим іменем творця.

Наукові тексти стають основою для створення наступних. Науковець рухається крок за кроком, пізнаючи світ, постійно і безконечно розширюючи свої обрії знання про нього. Тому цей спосіб пізнання є відносним. Наукове повідомлення є конкретним, поліфонічність тут виключається. У свою чергу, філософ завжди міркує з приводу, в тому числі - наукового й художнього тексту. Він розкриває сутність існуючого або ж наявного. Вихоплена з процесу філософування теорія через есеїзм (що особливо нас цікавитиме) може набувати нового статусу, а отже, нових ознак. Вона також стає художнім текстом. Найяскравішим прикладом такого переходу тексту в іншу якість можуть служити твори Ніцше, який справедливо поділяє славу як філософа, так і письменника. За таких міркувань філософ також має право вважатися художником.

Усі три згадані типи мислення поєднуються також творчим натхненням, що характеризує процес творення текстів. Найбільш органічним виявом цього натхнення є художній текст. Наукове та філософське мислення оперують певним понятійним апаратом, який невинно розвивається. Художній текст (літературний, малярський, скульптурний, музичний, архітектурний тощо витвір) може цілком повноцінно сприйматися неназваним, тобто мовчки, споглядально й інтуїтивно. Одна з головних ознак мистецького твору - *недомовленість*. У філософії ми можемо вести мову про *визначеність*, що, зокрема, включає в себе *оригінальність і поліфонічність*. Це той простір власної інтерпретації, який кожний читач може заповнювати за власними смаками й уподобаннями. До кожного з нас художній або філософський твір промовляє по-різному.

Глибина такої оцінки залежить від багатства уяви читача, рівня його інтелекту, ерудованости тощо. Мистецький текст є самодостатньою екзистенцією, що принципово не потребує з'ясування своїх

витоків і наслідків. Видлубування з нього різного роду мислительних категорій завжди порушує органічність, але й розкриває його невичерпність як джерела цих категорій. Натомість наукові тексти характеризуються скінченністю варіантів тлумачення. Головні ознаки наукового тексту - прозорість і щільність. У журналістиці все залежить від обраного жанру. Не «старішає» тільки есеїстика. У будь-якому разі *вершиною журналістської майстерности є творення образу*, який залишається й метафоризується у свідомості аудиторії.

Культура інтерпретації є обов'язковим елементом будь-якої національної культури. Це не замах на містику художнього тексту чи на правдивий авторський сенс філософських і наукових творів. Тлумачення захищає недоторкану цілісність міту національної культури. Окрім того, лише життєздатні корпорації можуть спромогтися на оригінальну інтерпретацію. Виняткового значення набуває проблема тлумачення для української культури, зокрема для нашої критично-філософської галузі. Вона успадкувала найгіршу традицію - безтрадиційність, поглиблену тривалим пресингом російського тоталітаризму. З методологічної точки зору українська критика залишається поверхово суб'єктивною. Це призводить до хитання інтелектуалів між двома крайностями - довільного суб'єктивізму та упадання перед іншими виробленими традиціями, між вульгарним народництвом і деконструкцією.

Взявши до уваги заперечення на кшталт того, що в різних країнах світу можна знайти прибічників тих чи інших теорій, мусимо дати відповідь на питання, для чого потрібне власне тлумачення. Методології понаднаціональні. Те саме можна сказати про обмін художніх, філософських та наукових текстів. Проте всі три інтелектуальні галузі включають у себе явище національного мислення, факт існування якого потверджений феноменом національної культури. Це зв'язок об'єктивного характеру. До приземленішої ланки належить необхідність формування питомої ідеології в кожній із згаданих галузей. Тобто, за Гегелем, кожне явище існує завдяки суперечності, закладеній у ньому. Наука єдина у двох іпостасях. Вона загальна завдяки своїй об'єктивності. Але вона також суб'єктивна через свої національно-ідеологічну й індивідуально-ідеологічну форми вираження.

Семантика терміна «вираження» в даному випадку є тотожною значенню «тлумачення». Наявність ідеологічного моменту пояснюється існуванням національних шкіл. Якщо в науці розвивається об'єктивний початок, вона перетворюється на шаманське замовляння. Приклад - наука в умовах тоталітаризму. Якщо нівелюється значення національної школи, наука розвивається у фарватері чужої культури. Криза сучасної української гуманітарної галузі є наслідком обмеженості, ідеологічної дозованості інформаційного обміну. Продовження цієї проблеми — неназваність, а отже, невирішеність ключових явищ власної традиції. Немає іншого шляху, як *ad fontes!* Марія Регг

(див. додатки) описує цікаву ситуацію переведення французьких доктрин структуралізму і постструктуралізму на американський лад, аж до повної американізації їх через власний погляд зору, вироблене національне тлумачення. Наявність останнього свідчить про життєздатність науки - традиції, школи, системи вартостей. Як і ширше — в загальнокультурному сенсі — мова йде про потребу регламентації.

Таким чином, герменевтика виступає майже синонімом філософії - лишень з чітко визначеними функціональними ознаками. Якщо взяти до уваги думку Гайдеггера про те, що філософія - це щось засадничо некорисне, то *герменевтика виступає спробою методологічного практичного застосування філософського міркування*. Це спосіб (той чи інший) ставлення до дійсності, також сам процес оцінювання дійсності, що може призвести (зокрема у літературознавстві) до протилежних за своїм змістом, але естетично рівнозначних висновків. Тоді відповідний настрій інтерпретаторів та органічність систем інтерпретації створюватимуть підстави для взаєморозуміння.

Головне в нашому синтетичному, чи, радше, маргінальному, курсі — розмова. Розмова і міркування. Без крапки, останнього слова й остаточного висновку. Міркування з приводу.

ПЕРШІ СИСТЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Кабалістика

Перша відома нам система інтерпретації - це кабалістика. Потім виникають антична і християнська герменевтика. Усі вони розвиваються навколо сакральних текстів. Кабалістика тлумачить Старий Заповіт, антична герменевтика - поеми Гомера, християнська герменевтика — Старий і Новий Заповіти.

Кабалістика є продуктом східного мислення. Як відомо, філософія можлива тільки в європейському розумінні. Крізь європейські окуляри ми можемо віднаходити філософічні риси в інтелектуальній продукції інших культур, проте власне філософія європоцентрична. Вона не потребує жодних передумов і додаткових знань. Це вільне міркування з приводу певної сутності, хіба що процес філософування відбувається в межах і за допомогою конкретної живої мови. З європейського погляду східна філософія, як правило, є чимось ближчим до теології чи психології, іноді з виходом на етику, почасти - на власне філософію, але все ж з погляду європейського стандарту азійський спосіб мислення є чимось засадничо іншим. На відміну від останнього, європейська перспектива спирається на індивідуальність і пристрасть. Тут важливим є оригінальне і неповторне. Позиція східного мислителя є інакшою: через самоподолання він прилучається до великої доктрини.

Нас цікавить культурний феномен кабалістики як першої герменевтичної системи, адже з погляду методології вона не має практичного значення. Кабалістика була створена і може функціонувати тільки для інтерпретації Старого Заповіту. Міхаель Лайтман пише, що «згідно з Кабалою існує чотири види знання, котрі може і повинна

збагнути людина: 1) Творіння; 2) Функціонування; 3) Кругообіг душ; 4) Управління». Далі він запитує, «але чи можливо забезпечити повну свободу особистості у суспільстві? Якщо суспільство створює свої закони згідно із законами Тори, то людина, виконуючи їх, не втрачає можливості максимально індивідуально розвиватися (до з'єднання із Творцем), оскільки закони Тори - природні закони керування світом і суспільством. Якщо ж суспільство створює свої закони у протиріччі із законами Тори, то людина, навіть виконуючи їх, не може досягнути максимального розвитку».

Загалом така система інтерпретації нагадує суміш тверджень з різних галузей знання, що дозволило Густаву Шпету назвати її логічним потворством. Кабалістика виходить з ідеї абсолютності тексту Старого Заповіту і спрямована тільки на нього. Вона не є герменевтичною процедурою у сенсі «міркування з приводу». Це замкнена схема, яку можна осягнути, але не доповнити. Хоч нам треба звернути увагу на те, що мова йде не лише про містичне тлумачення Старого Заповіту. Також очевидним є безпосередній зв'язок з побутом. Для єврейської традиції сакральні тексти навіть виконують роль суворої регламентації повсякденної поведінки. Незважаючи на те що кабалістика є прикладом містичного й метафоричного мислення, ми не можемо провести паралель з європейською традицією романтизму. Методологічна доцільність тут цілковито покривається релігійним догматизмом.

За свідченням Чарлза Вільяма Гекерторна, кабалістика — це витвір різних юдейських сект. Кажуть, що сам Бог відкрив цю «науку» Мойсею. Першу письмову публікацію кабалістики Гекерторн відносить до того часу, який охоплює останнє століття до і перше після Різдва Христового. Дослідник пише, що, «на думку Піфагора, Всесвіт є символом потаємних властивостей чисел; згідно з Кабалою, він є лише дивною сторінкою, на котрій усі предмети, що існують, накреслені вищим художником через перші десять чисел і двадцять дві літери єврейської абетки».

Жодну східну релігію не цікавлять наші прагнення осягнути сутність певного чергового явища, а потім намагатися з'ясувати принципи і правила цього міркування. Головне для європейця - пошук, вічний пристрасний пошук істини. Для Сходу ці завдання є занадто ілюзорними, це - «майя». Тому з погляду кабалістики філософія - це щось зайве, бо вона спрямована не лише на релігійні завдання, а також на всі окремі сутності світу. Філософія є засобом самозбереження людини у цьому світі, зважаючи на те, що ми маємо не лише вічну душу, філософію можна опанувати без шкоди для тих чи інших власних переконань, а кабалістика, як методологія, не виходить за межі вузького кола посвячених, принаймні за межі юдейства.

Такий підхід був спрямований на створення корпоративного духу серед цілого народу. Старий Заповіт фактично відіграв роль чинника

національної ідентифікації та політичної ідеології. За словами Шмуеля Ноаха Айзенштадта, «незважаючи на те, що протягом століть євреї становили релігійну громаду зі специфічними віруваннями та обрядами, термін «релігія» є недостатнім для повного пояснення всіх аспектів їхнього історичного досвіду, тому що в цьому досвіді є дещо більше, ніж релігія». Завдяки специфічному духові юдаїзму євреї пронесли світло своєї культури через тисячі років бездержавности та поневірянь по чужині. Водночас синдром вибраного народу не міг не призвести до штучного відгородження себе від інших людей. Тут ми стикаємося з феноменом т. зв. «малого народу», який розглядатимемо пізніше.

У цьому полягає принципова відмінність юдаїзму від християнства. Християнинові чужий дух корпоратизму. Наведу слова, які належать росіянинові-католику А. Волконському: «Християнин повинен триматися свого вчення не тому, що воно «наше», а тому, що воно несе істину. У Новому Заповіті немає вибраного народу; зберігання Істини довірено в ньому Сином Божим не окремому народові, а його Вселенській Церкві. Тому християнський народ, який вважає себе (в обличчі своєї влади, своїх мислителів чи просто віруючих) народом — хранителем Істини, впадає у тяжкий гріх гордині, що межує із святотатством («Народ Богоносець»). (...) Думка про особливе призначення, що виокремлює нас з усього людства («Третій Рим»), прищеплена нам візантійською школою у сумні часи нашого невігластва у духовних питаннях; воно було наслідком монгольського панування, яке відірвало нас від живого спілкування із Заходом». Волконський критикує імперську «вибраність» своїх одноплемінників, проводячи аналогію із старозавітною єврейською «богообраністю». Критика відбувається на християнських засадах любові до свого ближнього лише за те, що він є людиною, а не через належність до певної корпорації.

Розглядаючи різні герменевтичні методології, ми повинні прагнути не засудити чи відкинути, а пізнати все, що не вкладається в рамки нашої традиції, і зрозуміти інших передусім заради міжкультурного діалогу, а вже потім — для вироблення консенсусу чи спільних поглядів. Нарешті українці мають цивілізоване спілкування з поляками, зокрема завдяки здоровим інтенціям з польського боку — згадаємо Збігнева Бжезінського, Леха Валенсу та особливо Папу Римського Івана Павла II з його каяттям за насильство, яке мало місце в історії Церкви, контактами з мусульманами та юдеями.

Так само з єврейського боку ми повинні згадати таких інтелектуалів, як Ізраїль Кляйнер та видатний сучасний мислитель Мартен Феллер. Останнього — особливо з огляду на пропаганду ним у єврейському середовищі культури ідиш, яка творилася на теренах Середньої Європи, чи не найбільше на українських землях, і яка відіграла особливу роль в ідеологічному оформленні держави Ізраїль. Так чи інакше, ця культура

наближає до європейських принципів державотворення і культурного співіснування різних народів — заперечуючи нетерпимість, вона угрунтовує й уможлиблює діалог.

Також справжньою дикістю видаються усі спроби представити мусульманство чимось засадничо агресивним чи обмеженим у погляді на дійсність. Слід пам'ятати, що головне протистояння у сучасному світі відбувається не через культури, цивілізації та релігії, а через протистояння свідомості релігійної і безбожної. Спільну мову можна знайти тільки на підставах людяности. Для України проблема діалогу тут стоїть особливо актуально, можливо, з найбільшими в Європі перспективами. Тільки російська культура, через свою питому маргінальність, продовжує існувати закрито від інших, відгороджуючи себе від усього світу хворобою ксенофобного імперського мислення.

Антична герменевтика

V

Ще до Різдва Христового свій внесок у розвиток герменевтики зробили греки. Про *античну герменевтику* Густав Шпет писав: «Із самої сутності герменевтичних питань зрозуміло, що вони повинні були виникнути там, де зароджується бажання дати собі свідомий звіт у ролі слова як знака повідомлення. Перша постановка цих питань, як і спроби прикладного їх вирішення, виникають у тісному зв'язку з питаннями риторики, граматики й логіки, з одного боку, та у зв'язку з практичними вимогами педагогіки, моралі й навіть політики — з другого. Так особливо і передусім Гомер став предметом тлумачення в школах і, можливо, не лише граматичного, а й морального; природно, він і на все життя грека, як про це свідчить, між іншим, Платон, залишився джерелом його моральних і політичних принципів, застосування яких вимагало не тільки простого читання поезій, а й тлумачення їх».

Мова йде про вплив поем Гомера у своєму часі. Залишаючись класичними взірцями для нас, вони, проте, не мають сьогодні того комунікативного ефекту, який справляли на стародавніх греків. Шпет висловлює припущення, що з кінця VI століття до Різдва Христового починається власне «вчена» екзегеза національних поем, яка шукала певного прихованого — алегоричного, морального й фізичного — сенсу мітів та зображень Гомера. Тому початки наукової герменевтики пов'язані саме з художньою літературою. У свою чергу, це означає, що модерне (власне європейське) філософування Платона зароджується вже на ґрунті герменевтичних вправ. *Після стародавніх греків до філософії не було внесено чогось принципово нового. Ми дотепер існуємо в межах грецької філософської парадигми.*

Платон вважав мудрість самодостатнім знанням, знанням вічних речей, умоглядним знанням причини існуючого. Відповідно філософія в нього повинна спиратися на правильне міркування, це постійна справа знання буття, здатність споглядання істини, якою вона є. Для філософії нічого особливого не треба знати перед початком міркування. Істина народжується в процесі, якому немає кінця доти, доки існує людина.

Густав Шпет також згадує проблему перекладу. Знайомство греків зі Сходом вимагало вміння перекладати з іноземних мов. Сам принцип художнього перекладу тісно пов'язаний з герменевтикою. Архаїчна мова Гомера, який продовжував залишатися національним учителем, ставала дедалі важчою для безпосереднього розуміння. З'явився і суто науковий інтерес до тлумачення традиційного релігійного світогляду та мітології. Тому вже у III столітті до Різдва Христового виразно окреслюються три течії у тлумаченні мітів: морально-психологічна, алегорична та історична. Елліністична традиція залишила нам у спадок два різні герменевтичні напрями — аналогісти (Олександрія) та аномалісти (Пергам).

Християнська герменевтика

Згодом, з виникненням християнства, герменевтика як самостійне вчення конституюється передусім як дисципліна, допоміжна для богослов'я. Вже у перших школах виявляється розбіжність герменевтичних богословських напрямів. Після Різдва Христового формується *християнська герменевтика*, яка була покликана тлумачити Старий і Новий Заповіти. У I—II століттях формується олександрійська богословська школа з алегоричним тлумаченням Св. Писання. Навпаки, антиохійська школа, яка виникла наприкінці III століття, висувала «дослівне» тлумачення — граматичне та історичне. Найвидатніший представник цієї школи — Іван Золотустий. Приблизно з XVIII століття, разом із розвитком історичної науки, в науковому богослов'ї перемагає другий напрям. Сутність т. зв. алегоричного тлумачення полягає в тому, що в тексті, який піддається інтерпретації, поряд із безпосереднім сенсом вишукується ще інший сенс, не всім і не завжди доступний, глибший, найчастіше — містичний. Причому представники цього напрямку, поряд із прямим сенсом, припускають існування не одного, а кількох підтекстів.

Так, Орігена розрізняє три сенси — історичний, Душу Писання і Дух Писання; Григорій Великий — історичний, типовий і моральний; Бонавентура нараховує один сенс буквальний і три «духовні»: аналогічний, алегоричний і моральний, чому обґрунтування він бачить у тому,

що Бог єдиний, але в трьох особах (Бог-Отець, Бог-Син, Бог-Дух Святий); так само розрізняє Тома Аквінський: сенс буквальний чи історичний, який полягає в тому, що означають самі слова, і три духовні сенси, які становлять значення самих предметів, названих у словах, — алегоричний, тут же — моральний та анагогічний, що належить до «предметів вічної слави»; той же Бонавентура також нараховує і сім сенсів (згідно із сімома печатками Апокаліпсиса), до попередніх ще: символічний, синекдохічний та гіперболічний.

Ось як про можливість кількох інтерпретацій писав Скот Орігена: «Адже той безмежний Святий Дух, що надихнув Писаннями уми Пророків, закрив у нього безмежну можливість розуміння, і тому жодне тлумачення не виключає іншого, запозичив автор десь думки чи дошукався істини сам за допомогою Божого просвітлення — аби це відповідало постулатам католицької віри й не відволікало думки людей в інший бік».

Відзначимо, що на цьому ірраціональному шляху інтерпретування стояла також і кабалістика. У своїх засадах це тлумачення не є науковим. Однак християнська герменевтика, на відміну від кабалістики, не меркантилізована, не регламентована, вона будується на духовному просвітленні інтерпретаторів і має відношення більше до літератури, ніж до літературознавства. Св. Августин дає приклади перших есеїстичних творів. Саме так треба визначити «межовий» жанр його «Сповіді». *Через свій індивідуалізм і суб'єктивізм християнська герменевтика пізніше змогла вийти на засади загальної інтерпретації, Давньогрецький скепсис був поєднаний із християнською цільністю людяності, що дало дивовижні наслідки. Принципи вільного міркування разом, з особистою відповідальністю автора уможливили есеїзм як новий тип синтетичного мислення.*

Можемо ствердити, що давньогрецька «технологія» була зміцнена християнською вірою, особливою відповідальністю. Тома Аквінський вважав, що віра, коли вона споглядає найвищу причину, може бути названа вищою мудрістю. Так само, з іншого боку, — кожна річ настільки є істинною, наскільки наближається до подібності з Богом. Найбільший християнський теолог висловлював справді поетичні судження про істину. «Вона живе в людині, — писав Аквінат, — а суб'єкт, що став на шлях пізнання, усвідомлює її під впливом просвітлення, яке виходить від Бога. Вищі принципи мислення, які виступають як критерії знання, що не є одкровенням, також вроджені, з тією лише різницею, що людина усвідомлює їх завдяки досвіду». *На відміну від східних релігій, християнство бачило своїм завданням, озброїти людину вірою задля здобування — у широкому значенні пізнання, а не торувало шлях до втечі від світу і не трактувало людину як частину природи. Вся увага була зосереджена на означенні людяності. Християнство бачило людину такою, якою вона повинна бути, забуваючи іноді про те, якою вона є насправді.*

Для християнських герменевтів інтерпретація була невід'ємною частиною життя, справжнім призначенням. Вони могли не погоджуватися один з одним, проте їхні твори давали зразки справжньої величі духу, філософського й художнього таланту. Вся ця складна напруга високої пристрасти завжди залишатиме їх цікавими для нас. Екзистенційна перейнятість герменевтичним актом — як одним з головних принципів інтерпретації — знову стає актуальною через кілька століть у Ганса Георга Гадамера. Таким чином, перші відомі герменевтичні системи зробили значний внесок у сучасну теорію інтерпретації. Кабалістика створила прецедент цілісної доктрини тлумачення тексту, антична герменевтика лягла в основу європейської філософії як чистого міркування, а на ґрунті християнської герменевтики виникає ідея універсальної методології інтерпретації тексту.

ФЕНОМЕН ЕВРОПИ

Визначення та історичні передумови

Світ культуритісно взаємопов'язаний. *Про що б ми не починали розмову, ми говоримо про те саме.* Цільність герменевтики закорінюється в інтелектуальній та політичній історії Європи. Зокрема, закономірності змін естетичних мод також пов'язані з боротьбою за владу як за монополію на інтерпретацію. Коли та чи інша корпорація приходить до влади, вона передусім накидає суспільству власний варіант інтерпретації дійсності — в релігійному, світоглядному чи ідеологічному сенсі. Ця проблематика розглядається нами і є правомірною тільки в системі європейського мислення. *Тож чим характеризується феномен Європи?*

Передусім двома головними чинниками: давньогрецьким, скепсисом, і християнською визначеністю. Європейська філософія як вільне міркування хрестоматійно починається від Платона. Цей мислитель оперував ідеями як об'єктами реального, тобто матеріального, світу. Іншими словами, ідеї були для греків такими ж реальними, як і предмети. Важливим є міркування, філософування — шлях до істини, а не певні сакральні постулати чи саме знання. Давньогрецький скепсис окреслював іронічну дистанцію для будь-якої ідеології, створював ґрунт для розвитку науки. З часом антична цивілізація, поширена на весь відомий тоді світ найкращими організаторами — римлянами, була знищена варварами. Причина її загибелі була не зовні, а всередині системи; і не об'єктивною, а суб'єктивною. Християнство, із самопожертвою Ісуса, сформувало нові моральні постулати й відкрило нові цивілізаційні перспективи.

Третьою складовою феномену Європи є ментальний аспект — найменш осмислений. Сюди можемо віднести дух германських народів, також світогляд давніших європейських автохтонів, насамперед кельтів і слов'ян. Незважаючи на те що подібна тематика найбільше надається до різноманітних спекуляцій та перекручень, ми не можемо її цілковито ігнорувати й повинні хоча б указувати на принципову важливість. Християнські догми, які формували обличчя всієї християнської цивілізації, визначалися у Східній (Візантійській) імперії. Це й були основні християнські території. Нам ще належить виразно окреслити естетизм, чуттєвість та етичність європейського Сходу в його взаємовідтінненні із Заходом.

Власне, мова йде про український чинник, який, окрім брутально-го цезаропапізму, успадкованого Росією, і є головним репрезентантом східної християнської ментальності в контексті феномену Європи. Назвемо також два відомі українські «прориви», які повинні вказувати на глибшу логіку культури: відсутність у середньовічній «Руській правді» смертної кари та чи не загальну письменність населення за часів Гетьманщини. Активна українська інтелектуальна експансія на теренах східного і південного слов'янства була відновлена через Києво-Могилянську академію. Слід зазначити, що Росія завжди сприймала форму, а не ідейне та духовне наповнення східноєвропейської традиції. Росіяни були кепськими учнями не тільки могилянських професорів, які витягли їх з невігластва і мракобісся, а й власних інтелектуалів, що вийшли з української традиції, таких як Гоголь і Достоєвський. Під мундиром європейського покрою приховується дикість східних грабжницьких деспотій. Не випадково лідерство Москви остаточно закріпилося лише після варварського погрому Новгороду (згадаймо ритуальне виривання язиків із вічевих дзвонів), ментальність, економіка і система управління якого ґрунтувалися на первнях європейського поліфонізму.

Палкий прихильник об'єднаної Європи Дені де Ружмон (1906—1985) вважав, що феномен Європи витворили «юдео-християнство, грецьке поняття індивіда, римське право, культ об'єктивної сили і, на жаль, націоналізм». Поділяючи його патос щодо європейських вартостей, ми не можемо, однак, сприймати цього мислителя цілком некритично, оскільки це ввійшло б у протиріччя з ними, зокрема у негативному трактуванні націоналізму та відсутності українців у його зверненні до представників усіх європейських народів. Європа є одночасно величчю, динамікою та поліфонією. Це різноманіття на протигагу однамітності, рух на протигагу статичності.

Захоплюючись «світовою мандрівкою європейців», Дені де Ружмон, таким чином, формулює відмінні риси «європейського феномену»:

1. Європа відкрила увесь світ, але ніхто ніколи не приходив відкрити її саму.

2. Європа почергово панувала над усіма континентами, але над нею ніколи не панувала жодна заморська держава.

3. Європа створила цивілізацію, яку наслідують увесь світ, але ніколи не було зворотного явища.

«Розшукувати Європу,— писав він,— означає її творити! Вона існує у власному пошукові. Вона є, можливо, пошуком до безмежності, тим, цю я називаю Мандрівкою».

Головні європейські християнські вартості визначалися на великих, церковних соборах у Нікеї 325 року та в Халкедоні 451 року. Це втілення, особа та сприйняття часу й історії. Оскільки Ісус Христос був одночасно Богом і людиною, було визначено, що вся матерія не ілюзорна, як вважають на Сході, а навпаки, вона потребує уваги і пізнання. Ніцше вважав, що західна наука була б неможливою без християнства; Декарт був переконаний, що атеїст не зміг би займатися фізикою, а Кеплер проголосив творіння Бога гідними до споглядання. У Середньовіччі поняття особи ввібрало в себе грецьке значення чистої та незмінної субстанції, християнське розуміння триєдності Бога, соціальну та громадську суверенність латинського слова *persona*. Час уперше стає не циклічним, а лінійним. Це означає передусім виклик людини невідомому, її мужність у співтворенні свого майбутнього. Людина вільна, а тому відповідальна — вона захищає свої свободи й суспільні обов'язки водночас.

Ідеологія Середньовіччя

Готика була ідеологією Середньовіччя.

Зона символізувала ієрархічний світ, у центрі якого стояв Бог. Найяскравіше вона виявилася в архітектурі — стремління вперед і вгору, крізь тонкі колони і стрільчасті арки до шпилів і вітражів, немов з темноти дрімучого лісу — до світла, до Бога. Готика була просвітницьким стилем, близьким широким верствам суспільства. Для багатьох наших сучасників є незрозумілими джерела пристрасної боротьби Церкви з еретиками, що не зводяться до одного релігійного фанатизму. Насправді Церква мусила стверджуватися не лише як духовна, а також як суспільна інституція. Тому вона вела боротьбу за інтерпретацію — те, що ми сьогодні називаємо боротьбою за інформаційний простір, освіту тощо. Готика також символізувала монополію Церкви на інтерпретацію у Середньовіччі.

Означення на кшталт «темне Середньовіччя» свідчить про цілковите нерозуміння цієї епохи. Це була доба живої віри, ідеалізму, великих досягнень людського духу. Йоганн Гайзінга (1872—1945) говорить про яскравість і гостроту життя, відзначає різкі контрасти тієї доби —

між багатством і бідністю, здоров'ям і хворобою, красою і потворністю. Життя все ще зберігало колорит казки. Все ґрунтувалося на непопушному відчутті справедливості й відданості своїй справі. «Таким несамовитим і строкатим було це життя,— пише Гайзінґа,— де до запаху троянд домішувався запах крові. Ніби велетень з дитячою головою, народ кидався від задушливих пекельних жахів до радощів немовляти, від дикої жорстокості — до сльозливого замилювання. Життя його сповнене крайнощів: безумовне зречення всіх земних радощів — і несамовитий потяг до наживи й насолод, похмура ненависть - і сміш-ливість та доброзичливість».

Суспільство мало ієрархічний характер: Бог, папа, король, рицар тощо. Сучасна західноєвропейська людина формувалася за доби Готики, звідси та її відмінна риса, яку сьогодні ми називаємо правовою свідомістю. Васал служить не лише своєму суверенові, а й також вищій ідеї, Богові. На принципі свідомого підпорядкування ідеалам ґрунтувалася рицарська етика, через яку у вигляді козацтва пізніше пройшла Україна, але ніколи не проходила Росія. *Середньовічна Європа, на відміну від східних деспотій, не вимагала знеособлення. Навпаки, плекалася особистість.*

Франко Кардіні зауважує, що стародавній рицар ввижається нам особливо, прекраснішою від банківського службовця й жахливішою від сучасного танкіста чи літуна-винищувача. Оскільки оцінка «прекрасного» і «жахливого» має свої особливі причини, які коріняться у вченні про архетипи, Кардіні розглядає формування образу рицаря з доісторичних часів, від стародавніх богів-вершників і шаманських ритуалів, у центрі яких перебував культ коня. Насильство ж, яке чинилося воїнами у X—XI століттях, набувало в очах «селюків» обрисів, притаманних саме архетипові — верховній, божественній, неблаганній та нестримній силі, по суті, покликаний здійснити на землі страшний суд. Згодом, у X столітті, з'являються такі воїни, чії заслуги у боротьбі з поганями забезпечили їм сакралізацію всього того, що б вони не робили надалі. Але минулася поганська небезпека. Необхідно було покласти край і сваволі рицарів. Вони захистили Захід, але хто тепер захистить його від цих захисників? Хто, як не хтось із того ж рицарського середовища? Так сталося завдяки народженню рицарської етики, в основу якої було покладено прагнення досягти на землі «світу Божого». Цьому сприяла і Ключнійська реформа Церкви XI століття.

Воїни, які рушили за новими орієнтирами, здійснили «навернення» - почали із самих себе. Після перемоги над самими собою, а потім і над своїми товаришами, котрі зовсім не збиралися підкорятися новій етиці. *Поєднання особливого способу життя і професіоналізму з етичною місією і перетворювало воїна на середньовічного рицаря. Союз відваги і мудрості, фізичної сили і культу справедливості. Самосвідомість рицаря виявилася міцною, спроможною подолати*

рубіж Середньовіччя, та, простуючи невідомими для нас шляхами підсвідомості й звивистими стежками семантики, ввійти складовою у систему вартостей, якої ми намагаємося дотримуватися, і сьогодні.

Йоганн Гайзінґа підкреслює, що рицарському ідеалові було притаманне усвідомлення того, що справлений аристократизм ґрунтується тільки на моральності та що за своєю природою всі люди є рівними. Формується система поглядів, яка визнає рівноцінність рицарства і вченості: прагнення високого ідеалізму і мужності ставиться поряд з пошануванням вищого знання й уміння.

Тут же — мрія про подвиги та кохання. Цей ідеал благородного борця, який не володіє майном, формує, за словами Вільяма Джеймса, «морально-етично, якщо не практично, погляди людей воєнних та аристократів. Ми прославляємо солдата як людину, що не знає перешкод. Не маючи нічого, окрім власного життя, й готовий позбавитися його в будь-який момент, коли це необхідно, він являє нам приклад безмежної свободи у наслідуванні своїм ідеалам».

Відчуття прекрасного асоціювалося з релігійними переживаннями. Поняття краси постійно зводиться середньовічним мисленням до понять довершеності, співрозмірності, блиску. Бо для прекрасного,— говорить Тома Аквінський,— потрібні три речі. По-перше, цілісність, чи довершеність: оскільки речі недовершені потворні. Також належна відповідність. І ще — ясність: адже те, що має чистий колір, називають прекрасним. Одного разу,— пише Гайзінґа,— Діонісій увійшов до церкви Св. Івана саме в той час, коли там звучав орган; прекрасна мелодія відразу змусила його забути про самого себе, з трепетом у серці він завмер у тривалому екстазі. Відчуття прекрасного стало безпосередньо релігійним переживанням. Йому й на думку не могло спасти, що в музиці чи зображальному мистецтві він міг би захоплюватися чимось іншим, ніж самою святістю. Життя було просякнуто релігією до такої міри, що виникала постійна загроза зникнення відстані між земним і духовним.

Боротьба за нову цілісність

Радянська історіографія пов'язувала кінець Середньовіччя з т. зв. буржуазними революціями XVII—XVIII століть, але насправді ця доба закінчується разом з початком Відродження, починаючи з Італії XIII століття і пізніше — для різних країн Європи по-різному. Виникає велике зацікавлення античним світом, що був свого часу відкинутий Церквою як поганський і гріховний. Церква починає здавати свої позиції. Знову

звертається увага на красу людського тіла, земні радощі. Аскетичний ідеал втрачає свою вагу у суспільстві. Виникає новий для Середньовіччя скепсис, коріння якого були пов'язані з античною добою. Відтак набуває поширення гуманізм — нова інтелектуальна тенденція, яка засвідчила зростання ролі одиначі в житті суспільства. Якщо раніше Церква підходила до людини з позицій, якою людина повинна бути, маючи на увазі тільки безсмертну душу, то тепер стає очевидним, що людина також живе своїми пристрастями, без яких, зокрема, вже не можна уявити собі мистецтва Відродження дало нам межового Данте, Петрарку, Боккаччо, Рафаеля, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Дюрера, Босха та ін.

Церква вже неспроможна була контролювати всі відтинки суспільного життя. Найголовніше: в суспільстві з'являється сумнів у тому, що інтерпретація світу Церквою є абсолютно правильною. *Цей сумнів засвідчив відхід доби Середньовіччя й прихід Відродження. Нагадаємо, які чинники призвели до цього. По-перше, поразка хрестових походів; по-друге, чума; по-третє, наукові та географічні відкриття; по-четверте, криза самої Церкви. Великого розмаху набуває торгівля індульгенціями — гріхи відпускаються за гроші. Хоч прощення можливе лише за умови щирого покаяння, Церква тоді не давала ради численним надужиттям. Зрештою руйнується цілісність середньовічної свідомості. По-п'яте, поширення ідеології Відродження стимулювалося масовою інтелектуальною еміграцією з Візантії до Італії, яка відбувалася під тиском, турків. Ці люди були переважно виховані на античних традиціях та ідеях.*

Ослаблення Церкви поступово призводить до Реформації. Німецький священик Мартін Лютер виступає проти формалізму й закостенілості тодішнього церковного життя. Він був ширший християнин. Протестуючи проти католицької Церкви як проти суспільної інституції, він хотів урятувати і піднести Церкву як інституцію духовну, хоча прецедент першого розколу мав жахливі наслідки — до пізнішого шматування тіла Церкви. Виступ Мартіна Лютера виконав також інше, антилатинське завдання. Біблія перекладається спочатку німецькою, а потім усіма європейськими мовами. *Реформація на німецькому ґрунті була тісно пов'язана з пізнішим романтизмом. Вона дала поштовх для розвитку національних культур Європи.*

Романтизмові передувало Бароко, яке естетично означило контраст Церкви (контрреформацію). У центрі світу Бароко також стояв Бог. Бароко, на противагу аскетичній Готиці, притаманні пишність, химерність, елітарність. Зокрема, світового значення набув феномен українського Бароко, яке в нас збіглося з добою козаччини. Сучасна українська людина формувалася за доби Бароко, це стиль індивідуалізму — на противагу Готичній ієрархічності. Український козак успадкував багато рис від свого ідеологічного попередника — середньовічного

рицаря-ченця. Він обороняє віру, займає активну позицію в суспільстві, є охоронцем вищих ідеалів. Козак служить Богові та своєму народові, підпорядковуючись кодексові етичних принципів свого ордену.

*Українська культура завжди виявляла здатність до синтезування. Хрещення від Візантії не полишило в нас фатальних рис цезаропапізму, а монголо-татарська навала не закарбувала психологічної схильності до східного деспотизму, як це пізніше сталося з Росією. Так само нам була чужою ексклюзивність західноєвропейського мислення, яке часто прагнуло «навернення», перемоги над «чужим», а не його розуміння. Однак, визначаючи магістральні шляхи розвитку української культури, ми не можемо не відзначити її виразний європейський характер. Почнемо з того, що *Європа, включно з католицизмом, ніколи не була для нас чужим світом.. Згадаємо тут корону Данила Галицького, Флорентійську та Берестейську унії, громадянський індивідуалізм. Із цього погляду справедливо видається думка о. Бориса Гудзяка про те, що Берестейська унія, і була українською Реформацією.**

Поряд із здоровим глуздом до руйнування середньовічної цілісності долучаються нігілізм і цинізм, які плутають з іронією — основою давньогрецького скепсису. Нігілізм трактує гуманізм не як інтелектуальну тенденцію, що підносить творчу роль людини, а як ідеологію. *Відмінна риса ідеологічного гуманізму — брутальність. Він не має нічого спільного з людяністю, на яку спирається християнство. Наведемо слова Еразма Роттердамського: «Християнська віра споріднена з глупотою і майже ніколи не товаришує з мудрістю». На перший план тут виходить енциклопедист Вольтер (Марі Франсуа Аруе). Маючи блискучий, проте пекельний розум, цей вихованець масонів став натхненником «великої» Французької революції з її небаченим досі терором. *Вольтер у визначенні демагогічної мети «свободи, рівності і братерства» та вимогою «розкріпачення» людини є духовним батьком, пізніших тоталітарних режимів ХХ століття.**

Звідси беруть початок подвійні стандарти, неможливі у Середньовіччі. Рене Декарт проголошує формулу: «*cogito, ergo sum*», що в сучасному навітленні нібито й поклато початок пізнішому терористичному раціоналізмові. Однак, звернувшись до самого Декарта, а не до його неадекватної інтерпретації, ми побачимо зовсім інше підґрунтя доктрини. Пропонуючи свої «*Метафізичні розмисли*» деканам і докторам теологічного факультету в Парижі, він писав: «Я завжди вважав, що саме ці два питання — Бога й душі — були головними поміж тих, які мусять бути доведені категоріями радше філософськими, ніж теологічними: хоча для нас, віруючих, досить самої віри в те, що Бог існує і що людська душа не помирає разом з тілом; натомість невіруючих, здається, неможливо та й даремно схилати до будь-якої релігії чи якоїсь моральної чесноти, якщо не довести їм спочатку ці два положення за допомогою природного розуму».

Вважати Декарта предтечею «великої» Французької революції було б набагато більшою дурницею, ніж Ніцше — ідеологом нацизму. Помилка коріниться у вульгарній інтерпретації. Сама собою напрошується паралель з іншою революцією — Відродженням, коли відбулося т. зв. «відкриття людини». Європа тоді переходила до нового життя, нічого не ламаючи і не руйнуючи. Вона сміючись залишала у минулому лицемірство й усе те, від чого слід було відмовитися, еволюціонуючи згідно з вимогами життя. Пізніші терористичні паралелі з Францією кінця XVIII століття, Росії та Німеччини ХХ століття не витримують жодної критики. Таким чином, нам слід ставитися до Декарта як до послідовника великих діячів Відродження від Петрарки до Сервантеса. Тоді Вольтер виглядатиме не ким іншим, як предтечею Сталіна і Гітлера.

Ренесанс через раціоналізм споріднений із класицизмом, який остаточно формується у Французькій імперії наполеонівської доби. Гуманізм ставить на місце Бога людину, яка, таким чином, починає молитися на саму себе, тобто на власні фізіологічні потреби. В інтелектуальній діяльності панують детермінізм і позитивізм. Людина й досі невпинно «розкріпачується», відходячи від різних умовностей, тобто від культури, яка і є певним загальноприйнятим набором умовностей. Альфою й омегою буття проголошується розум, який нібито може все. Французи жили в імперії, а тому мали: стабільність, класицизм, раціоналізм.

Європейська культура негайно реагує на цей апофеоз раціональ-му появою німецького романтизму, виразниками якого, зокрема, стали Фіхте, Гердер і Гете. Останній висловив приблизно таку думку: «Людині треба казати, якою вона має бути. Якщо їй казати, яка вона є, вона буде гіршою». Не маючи перед собою ідеалу, без устремління до чогось кращого, вищого і світлішого, людина деградує (не в сенсі своєї природи, а як соціальна істота). Фіхте виступив із палкими «Промовами до німецької нації». Модерний націоналізм зароджується як зворотний бік романтизму. Романтики шукають нової цілісності. Не позбавлена рації думка про те, що романтизм і класицизм виникли із різного прочитання (тлумачення) — відповідно німецького та французького т ще одного французького енциклопедиста Жан-Жака Руссо.

Гуманізм, відкрив шлях Просвітительству (ідеологія, що виходить із самоцінності знання, відкидаючи суто моральний аспект, тобто з якою метою воно застосовується; слід відрізнити від просвітництва — суспільного руху та просвітництва — критики антиінтелектуалізму просвітництва) і тотальній владі грошей. Порівняємо образи д'Артаньяна і Буонасє з «Трьох мушкетерів» Олександра Дюма. Перед людиною відкривається безліч шляхів і можливостей, а вона не почуває себе скутою жодними правилами і обов'язками. Вона тільки бере. Диявол солодко нашіптує про її всемогутність. Так звучало і за радянської влади: «Людина — цар природи». І сьогодні Бог ставить зухвалу людину на місце, проклявши її атомною зброєю, Чорнобилем і тероризмом.

Цей шлях накреслив Вольтер, і людство продовжує рухатися ним далі. Треба розуміти, що сам по собі розум не може бути злом. Проте злочином є його абсолютизація й фетишизація.

Втрата Церквою монополії на інтерпретацію дійсності означала також втрату нею влади над суспільством, яке вже не задовольняв один варіант тлумачення. В суспільстві виникають численні корпорації, які пропонують власну інтерпретацію дійсності, прагнуть накинути її іншим, а отже, в той чи інший спосіб претендують на владу. Слід зазначити, що подібні корпорації існували завжди, але відтепер вони одержують повну свободу дій. На духовно атрофоване суспільство можна прищеплювати будь-яку ідеологічну отруту.

Проти войовничого атеїзму (який є вірою навпаки) і безвір'я авторитетно виступають консервативні мислителі, серед яких вагоме місце належить шотландцю Томасу Карлайлу (1795—1881). Він писав: «Невіруючі французи вірять у свого Вольтера, і шанування героя виявилось у них вкрай цікаво - в останній момент його життя вони «закидали його трояндами». (...) Будь-який хаос неухильно шукає свого центру, навколо якого він міг би обертатися. (...) Але в дійсності «свобода не утискуватися братом-людиною» є необхідною, однак однією з найнезначніших дрібних частин Людської Свободи. (...) Ти вільний від усіх людей; але не від себе самого та від Диявола. Жодна людина, більш чи менш мудра, не може змусити тебе прийти чи піти; ну, а твоя власна порожнеча, твої помилки, твоє хибне прагнення Грошей, Нагород та ін.? Ніхто не утискує тебе, о вільний, незалежний Платник податків (...), ти раб — не Седріка Саксонського, але твоїх власних дурних бажань та чистого кухля пива. І ти нахваляєшся власною свободою? О дурню!»

Фрідріх Ніцше (1844—1900) ствердив: «Бог помер!» Але тим самим він робить спробу віднайти Бога. За принципом: «Король помер! Хай живе король!» З ім'ям Ніцше пов'язують виникнення постмодернізму. Хід його думок був приблизно таким: якщо Нова доба (після Середньовіччя) дедалі більше руйнує всілякі умовності, якщо суспільство відмовилося від Бога, а людська свідомість є розщепленою, чи не варто повернутися до іншої гармонії — не з Богом, а з Природою? Відтак усі умовності культури видаються зайвим тягарем, а з іншого боку - людина може спробувати опанувати цивілізацію (технічно-технологічний прогрес), що вже вийшла з-під її контролю. Волюнтаризмом надлюдини Ніцше відреагував на зміст нової доби постмодернізму, яка прийшла після його смерті.

Починаючи від часів Відродження, людство поступово втрачає те спільне, що об'єднує людей у людство, суспільство, націю і навіть у сім'ю. Цивілізація є наслідком і зовнішньою оболонкою культури, вона вже висуває людині власні умови. Людина працює на цивілізацію, а не на себе чи над собою. Вона підтримує функціонування величезного

будинку цивілізації, якщо той завалиться, то поховає її під собою — перестане обслуговувати її потреби, куди входять зокрема добробут та екологія, і вона зрештою загине. Але найстрашніше те, що людина не вирішує цю проблему як проблему культури, а знаходить собі ідеали в тих системах координат, які нав'язує їй цивілізація. «Широка маса так само, як еліта, покидають церкви, — пише Дені де Ружмон. — Вони вірять лише у те, що є тут, на землі, у цьому житті, у кінематографічне щастя або ж у справедливість, встановлену поліційними переслідуваннями, диктатурою з народною етикеткою, колективними розрахунками, зробленими за державною статистикою».

Гра і карнавал

Розглядаючи феномен Європи, ми не можемо оминати явища гри і карнавалу, що їх увібрала в себе герменевтика як продукт європейського мислення. Вони не є тотожними, проте перебувають у тісному зв'язку між собою. Йоганн Гайзінга навіть запропонував поряд з людиною розумною поставити людину, що грається. Він підкреслює, що гра старша від культури, оскільки якщо культура передбачає хоч якусь людську спільноту, то тварини зовсім не чекали на появу людини, щоб вона навчила їх гратися.

Гайзінга називає такі *основні риси гри*: будь-яка гра є вільною діяльністю; гра усвідомлюється як умовне заняття, що виконується поза повсякденним життям (вона завжди щось означає, знаходячи собі місце у сфері свята й культу, у царині священного); гра має ізольований характер, здійснюючись усередині обмеженого простору і часу; гра відбувається послідовно, за певними правилами, які ніколи не ставляться під сумнів, вона творить порядок і сама є порядком; у процесі гри виникає специфічна емоційна атмосфера напруги, ритму й гармонії; гра створює певні громадські угруповання, які прагнуть оточувати себе таємницею чи відокремлюватися від іншого світу різноманітними маскуваннями.

Тобто гра старша від культури, але культура є грою: «Культура виникає у формі гри, культура від початку розігрується», навіть «усе, що є поезією, з'являється у грі». Культура передбачає передусім якийсь внутрішній порядок і відокремленість від не-культури, від світу природи — це світ, створений людиною. І в певному розумінні, перефразовуючи Шекспіра, це гра, і люди тут актори.

Гра безпосередньо пов'язана з мітом. Вона найчастіше є там, де більше архаїки. Разом з тим «суспільство все більше відмовляється від гри, а тому й від культури». Сучасна цивілізація є раціональною, вона дедалі більше «розмітологізовує» людину. Втрачаючи міт як те спільне, що пов'язує людей між собою, людина стає дедалі самотнішою. Для

герменевтики є надзвичайно важливим твердження Йоганна Гайзінги про те, що «справжня гра виключає будь-яку пропаганду. Вона вміщує мету саму в собі». І далі: «Справжня культура вимагає завжди, в будь-якому аспекті чесної гри. а чесна гра є не що інше, як виражений у термінах гри елемент порядності. Той, хто порушує правила гри, руйнує культуру».

Нарешті гра вивіщує нас понад матеріальним світом. «Можна заперечувати майже всі абстрактні поняття: право, красу, істину, добро, дух, Бога. Можна заперечувати серйозність. Гру — не можна. Але, визнаючи гру, хочеться того чи ні, визнають і дух. Бо гра, якою б не була її сутність, не є чимось матеріальним (...). Із зачарованого кола гри людський дух може вивільнитися, тільки спрямувавши свій погляд на найвище».

Оскільки гра лежить в основі будь-якого дійства, зокрема свята, з нею пов'язаний карнавал. Міхаїл Бахтін (1895—1975) писав, що, по суті, *карнавал* — це саме життя, тільки оформлене особливим ігровим чином. Адже карнавал не спостерігають, у ньому живуть, і живуть усі, тому що він за своїм характером є всенародним.

Карнавальна культура посідала значне місце в житті середньовічної людини. Під час карнавалу все було навпаки: високе — низьким, а принижене піднімалося на небачений рівень. У цей особливий час можна жити тільки за законами карнавальної свободи. Хоч гра — це не обов'язково сміх, вона може бути цілком серйозною. Карнавал — це друге життя народу, організоване на основі сміху. Грає саме життя, а гра на якийсь певний час стає життям. Тут відбувається смерть старого і народження нового, лицемірство дає місце ширості, дух оновлення і відродження є головним наповненням карнавалу. Бахтін говорить про це, як про «специфічну святковість свята».

Тимчасово зникає несправедливість. Карнавал був справжнім святом часу, святом становлення, змін і оновлення. Він ворожий будь-якому обмеженню і завершенню, спрямовуючись у майбутнє, яке ніколи не завершиться. Надія перемагає. Зникає відчуження. Людина немовби народжується для нових, суто людських стосунків. Вона повертається до себе і відчуває себе людиною серед інших людей. Тимчасово поєднується реальне з ідеально-утопічним.

Карнавальний сміх, по-перше, всенародний, оскільки всенародною є природа карнавалу. По-друге, він є універсальним, спрямованим на все і на всіх, у тому числі на самих учасників карнавалу; весь світ сприймається у своїй веселій відносності. По-третє, він амбівалентний: одночасно веселий і викривальний, він заперечує і стверджує, ховає і відроджує. «Пониження рие могилу для нового відродження». Міхаїл Бахтін ставить поряд Рабле і Гоголя.

Карнавальність є одним із виявів життєспроможності Європи, здатності поглянути збоку на самого себе, посміятися над собою. Це джерело іронії, яке дозволяє сприймати себе і світ у русі та по-

стійному адекватному осмисленні. Октавіо Пас вбачає головною причиною загибелі індіанської цивілізації у її зіткненні з конкістадорами саме її статичність у сприйнятті світу, на противагу європейській динамічності — адже разом із першими завойовниками на американський континент потрапили священики, які першими стали на захист тубільного населення.

Таємні товариства та ордени

Надзвичайно важливим культурологічним і політичним аспектом, який багато дає для розуміння специфіки європейського феномену, є таємні товариства та ордени. Вони належать загальній історії людства, одночасно являючи собою особливу паралельну історію, яка «не відбулася». Ця історія, як правило, залишається в тіні, однак час від часу дає про себе знати чи то через філософію, теософію (Піфагор), чи то через ідеологію (Вольтер), чи то через політику (Ленін). Називають різні причини виникнення й живучості таємних товариств та орденів. Так само існують різні способи їх класифікації. Для нашого курсу ці корпорації цікаві своїми жорсткими ідеологічними моделями інтерпретації (релігії, всесвіту, суспільства або якоїсь певної галузі людського знання), а також вірою, посвятою і фанатизмом.

Чарлз Вільям Гекертон писав: «Колись таємні товариства були так само необхідні, як відкриття: дерево повинно мати коріння. Біля влади сили, ідолів багатства, фетишів забобонів повинно було, в усі віки та в усіх державах, існувати місце, де закінчувалося володарювання сили, де кумирам не вклонялися більше, де фетиші були осміяні. Таким місцем ставали кабінет філософа, храм жерця, підземелля сектанта». Основу діяльності всіх таємних товариств становила їхня оригінальна ідеологія. Гекертон поділяє їх так: 1) релігійні (Єгипетські таїнства); 2) військові (тамплієри); 3) судові (феми); 4) вчені (алхіміки); 5) громадянські (франкмасони); 6) політичні (карбонарії).

Наталя Макарова подає іншу класифікацію, називаючи таємні товариства (таємні культу, релігійно-просвітницькі таємні товариства, судові таємні товариства, масони, мафія, політичні таємні товариства) і секти (християнські, ісламські, сатанинські, релігії «нового віку»).

Ордени можна поділити на революційні та консервативні. Перші не задовольнялися природним ходом історії і прагнули змінити його на свою користь, найчастіше шляхом незаконного захоплення влади над суспільством. Всі таємні товариства та ордени мали своє бачення історії. Вони хотіли перевести її в річище власної інтерпретації, «обробивши» чи замінивши еліту «офіційної» (справжньої) історії.

Пояснюючи психологію таємних товариств, Ігор Шафаревич віднаходить термін «малого народу»: «Один з найцікавіших дослідників французької революції (як за свіжістю його ідей, так і за його дивовижною ерудицією), Огюстен Кошен, у своїх працях звернув особливу увагу на певний соціальний та духовний шар, який він назвав «Малим Народом». На його думку, вирішальну роль у Французькій революції відіграло коло людей, яке сформувалося у філософських товариствах та академіях, масонських ложах, клубах і секціях. Специфіка цього кола полягала в тому, що воно жило у власному інтелектуальному й духовному світі: «Малий Народ» серед «Великого Народу». Можна б сказати - антинарод серед народу, оскільки світогляд першого будувався за принципом тоталітарного навернення другого. Саме тут вироблявся необхідний для перевороту тип людини, яка відкидала й ненавиділа все те, що становило коріння нації, її духовний кістяк: католицька віра, дворянська честь, вірність королю, гордість за власну історію, пошана до особливостей та привілеїв своєї провінції, за свій стан чи гільдію».

Новочасна доба дала поштовх до різноспрямованого розхитування суспільної свідомості, де найбільшу «раціоналізаторську» роль відіграло масонство. Традицію найефективнішого спротиву тотальній духовній деструкції виробила Католицька Церква, зокрема у вигляді орденів єзуїтів (Ігнатій Лойола) та Опус Дей (Хосе Марія Ескрива).

Наведемо висловлювання Хосе Марії Ескриві: «5. Привчися говорити «ні»; 74. Неможливо любити Бога, не поважаючи священика; 114. Християнська молитва ніколи не буває монологом; 236. В годину іспиту сумління бережись демона, що відбирає мову; 238. Загальний іспит сумління — це оборона. Іспит спеціальний — це наступ. Перший — це панцир, броня. Другий — це дамаський меч; 299. Христос умер задля тебе. Що ж повинен би вчинити задля Христа ти?; 482. Не зважай, що світ цілий проти тебе, ще й вітер в очі. Тобі вперед!; 759. «Мир, мир!» — кажеш мені. Мир існує для людей доброї волі».

Перші рицарські ордени — три найвідоміші у Святій Землі (тамплієри, іоанніти і Тевтонський орден), а також три іспанські (Св. Якова Компостельського, Калатрава, Алькантара) — виникли як найчистіше втілення середньовічного духу в поєднанні чернецького та рицарського ідеалів у часи, коли битва з ісламом ставала - доти незвичною - реальністю. Вони вирости потім у великі політичні та економічні інституції, у величезні господарські комплекси та фінансові держави, Ісламський світ також витворив подібні інституції.

Орденські принципи лежать в основі тоталітарних режимів ХХ століття, які мають більше спільного, ніж різняться між собою. Як російський більшовизм, так і німецький нацизм перемогли, спираючись, по-перше, на струнку ідеологію, побудовану на езотеричному вченні; по-друге, на організаційну структуру орденського типу з психологією «малого народу». В основу феномену російського більшовизму лягли російський

та юдейський месіанізм. Маємо дослідження Олега Білого, який довів, що Карл Маркс, одержавши традиційне юдейське виховання, будував своє вчення, спираючись на доктрини Старого Заповіту, починаючи від проєкції ідеї «вбраного народу» на робітничий клас. Власне, російський месіанізм вкладається у формулювання «Третью Риму» — це ідея безупинної агресії на світ.

Адольф Гітлер посіяв зерна ідеології німецького нацизму у сприятливий ґрунт, підготовлений його попередниками — такими теософами, як Єлена Блаватська, Гвідо фон Ліст, Георг Ланц фон Лібенфельс, Рудольф фон Зеботтендорф. Дослідник окультизму Ніколас Гудрік-Кларк пише: «Теософія пропонувала людям цілісний погляд на світ, можливість бачити сучасне крізь призму минулого. Уявне минуле виправдовувало багато найрізноманітніших політичних та культурних ідеалів, таких як расизм, магія, фанатичний елітаризм, що вони одноставно відкидали сучасний світ. І це було порятунком для тих, кого не влаштувало сучасне життя».

Однак містику не можна ототожнити з фашизмом (нацизмом), як це намагається зробити постмодернізм, акцентований як політична ідеологія лібералізму. Не треба забувати про ксенофобну природу цієї ідеології. Література і взагалі мистецтво — це магія, містика. Також людина є мітом, вона є тим, що думає про себе. Людська природа наскрізь ірраціональна. Злочином є змішування понять, коли зумисне (з ідеологічною метою) затуманюється сутність проблеми.

Найглибшим українським теоретиком орденів був Дмитро Донцов. Він відзначав: головне, чим відрізняється орден від партії, є те, що партійна програма з часом може змінюватися, модифікуватися, а ідеологія ордену є одночасно світоглядом, внутрішньою абсолютною переконаністю його членства. Ідеологія ордену відноситься до категорії віри, а не переконання, вона не потребує логічного доведення. Існують також українські ордени: релігійні, напр., василіян і студитів, та політичний — ОУН, що відіграв визначну роль в історії України ХХ століття, вивівши українців у якісно інший ментальний та геополітичний вимір. Усі вони мають консервативний характер.

До таємних товариств і орденів можемо також віднести державні спецслужби, клуби впливових політиків і бізнесменів. Будь-яка значна меркантильна мета підкріплюється містичним обґрунтуванням. Можливо, для людини навіть важливішим є сам рух до мети (тобто власне містика), ніж акт осягнення. Тому виникнення і функціонування таємних товариств і орденів цілком узгоджується як з людською природою, так і з одвічним протистоянням Добра і Зла. З погляду теорії орденів сучасний міжнародний тероризм також не є якісно новим явищем. Для вивчення його природи не треба «відкривати Америку», але потрібно бути чесним із собою щодо його сутності і причин поширення у сучасному світі.

Батьківщина творчої незгоди

Дені де Ружмон, якого ми вже багато разів згадували, вважав єдиним для європейців способом виходу з духовної та політичної кризи сьогодення — бути самими собою, віднайшовши власне обличчя. Всі зміни, як і раніше, повинні відбуватися в русі. Видатний швейцарський політичний мислитель і культуролог з'ясовує філософію невпинного руху вперед по-європейськи: «Шукати щоразу далі і створювати стільки ризику, скільки розв'язуєш нових проблем,— такою є, на мою думку, справжня формула Прогресу у її західному визначенні. Бачимо, що вона нечітка: вистачає лишень зацитувати з цього приводу непевність нашого технічного розвитку: ми йдемо все швидше і швидше, але йдемо до чого? Ми виграємо час, але задля чого? Ми збільшуємо нашу могутність, але ж які маємо засоби для того, щоб її втримати, примусити служити щастю, справедливості та мудрості? (...) Віддавати перевагу пристрасному прагненню до часткових істин будь-що-будь, віддавати перевагу творчому ризику перед розважливими медитаціями непорушної мудрості, у цьому полягає весь геній Заходу, і саме цим Захід, відважна половина світу, найповажніше протистоїть генієві метафізичного Сходу».

Однак пристрась у Ружмона має досить конкретні обриси, пов'язані з християнською спадщиною Європи. Він вважає, що пристрась у її первинній чистоті передбачає вроджене переконання у неповторній вартості коханої істоти, незмінної, безмежно іншої, ніж усі решта. Дені де Ружмон говорить про християнську революцію, незрозумілу поза світом, де «Паскаль може вкласти в уста самого Христа цю славетну фразу: «Я думав про Тебе в агонії; я пролив стільки крапель крові за Тебе». За тебе, не за людський рід взагалі, не для того, щоб через магічну чесноту жертвовного акту утвердити ритми космосу та закони продовження роду — сьогодні сказали б: щоб сприяти продуктивному планові — для тебе, виокремленого з маси людей усіх часів, моя любов завжди особиста».

Як і колись у Середньовіччі, сьогодні Європа може стати єдиним цілим. Але на яких засадах? Очевидно, тільки на консервативних — не нівелюючи інакшість усіх своїх членів. Оскільки інститутів Католицької Церкви тепер замало для вирішення такої проблеми, варто поєднати віру з мудрістю, політику з людяністю, зробивши майбутню об'єднану Європу моральною. Чим не приклад для майбутнього світоустрою?

Дені де Ружмон назвав Європу «батьківщиною творчої незгоди». Він писав: «Питання про сенс нашого існування, про індивідуальний сенс кожного людського буття, зануреного у буття довколишнє, кладе свій знак на західний світ, зокрема на Європу. Можна, отже, визначити Європу як ту частину нашої планети, де людина весь час сумнівається».

і весь час шукає собі підтвердження, і де вона прагне змінити світ таким, чином, щоб її особисте життя здобуло сенс». Тут немає місця для деспотизму чи тоталітаризму. Будь-яка ідеологія колись неодмінно буде визнана смішною. Духовне життя Європи вимагає визначеності суджень і пошуку, воно не терпить дріб'язковості й затуманювання проблеми, завжди повертаючись до рівноваги поліфонічності — дискусій, діалогів і боротьби одночасно.

Окреслення поняття

Есеїзм (термін Олега Багана) є одним із двох (поряд з постмодернізмом) головних типів синтетичного мислення. Рівень розвитку есеїстики свідчить про виробленість тієї чи іншої національної культури. Родоначальником цього жанру вважається Мішель де Монтень, хоча і «Сповідь» Св. Августина ми вже цілком можемо вважати есеєм. Це надзвичайно суб'єктивний жанр. Есей, що вийшов із християнської герменевтики, виступає відповідальним самовираженням автора, вимагаючи цільної природи й оригінальної думки. Автор відповідає за стиль. Саме стиль є найважливішим в есеї. В українському інтелектуальному житті мода на есеїстику поширюється у 20—30-х роках ХХ століття завдяки головному редакторові «ЛНВ» («Вістника») Дмитрові Донцову. Це також маргінальний, чи, радше, синтетичний, жанр, який передбачає інтерпретацію, а не опис різноманітного фактажу, відбір насамперед присутньої інформації та, найголовніше, він може існувати тільки за умови наявності яскравої авторської особистості.

Тадеуш Бреза писав: «Без неї, без виразно окресленої індивідуальності читача, без його репліки, немає есею. (...) Монтень був саме таким активним читачем. Нагромаджував матеріали, сотні окремих речень і фактів, а тоді намагався схопити свої реакції. Не розробляв, проте, якоїсь системи, не опрацьовував, власне, жодної обраної галузі знань. Плоди такого гарцювання мали іншу природу. Їх смак полягав у тому, що знаходилися несподівані сполуки, зв'язки, споріднення, спільності, до яких не дійшло б за допомогою якоїсь іншої методи. Але власне до них вели такі інтелектуальні вискоки, вільні мандри, спроби перейти на-

впрошки. Має це у світі думки свою вартість, бо служить для відкриття несподіваних овидів і перспектив. Є в них щось від поетичних метафор, бо так само неочікуваною зв'язкою пов'язуються речі чи справи, яким звичка наказує жити на двох різних бігунах. (...)

Крізь різні оптики, крізь різні скельця, часто крізь хвилясті посередні тканини споглядає есеїст на речі, котрі привернули його увагу. Таким прозорим делікатним методом іноді буває своєрідний спосіб мислення. Дозволяє він буденні справи і загальновідомі істини побачити як несподівані й нові. Інші есеїсти дивляться крізь пережиту в почуттях думку. Мандрують з нею в наукові терени. Бо і той менеджер теж навчився чогось в есею. Накладає скельця. Через те будь-який фейлетон бачиться йому як есей. Але ж фейлетон на другий день гине, есей, натомість, триває в часі».

Святий Августин

Відсамої своєї назви синтетичне мислення покликане підсумовувати й узагальнювати попередній досвід і нагромадження інформації для того, щоб виходити на нові обрії та перспективи. Хто може допомогти нам розібратися у перипетіях сучасного складного і сповненого протиріч світу? Мабуть, ті, що вже замислювалися над цим у подібній ситуації, шукали істини і намагалися дати відверту відповідь. Серед них — релігійний філософ та есеїст Св. Августин (354—430), який народився у Північній Африці наприкінці доби античності, що відходила у небуття, втративши чи не знайшовши людяну мету для свого поступу і навіть для звичайного історичного тривання. Він належить Стародавньому Риму і водночас — Середньовіччю. Його творчість, зокрема «Сповідь», відкрила новий відлік часу, втілила саму людяність, стала самоусвідомленням християнської цивілізації. «Сповідь» — перший есеїстичний твір, написаний у формі невпинного звертання до Бога як до найбільшої можливої духовної інтимності.

Теза про те, що Св. Августин завжди незадоволений дійсністю, нічого не варта без розуміння того, як він розуміє дійсність. Він радше неспокійний. Що означає неспокій Св. Августина? Не лише те, що він задивляється у сутність речей, а інші довкола нього — ні. Хоч тут він безжалісний: «Мерзенна та душа, яка відривається від Твоєї підпори, щоб перетворитися на руїну, а в ганьбі не бажає нічого іншого, як самої ганьби». Він також намагається збагнути цю сутність, і в цьому виявляється спроба вирішення конфлікту, який спонукає процес пізнання. «Бо що ж такого я хочу сказати, Господи, як не те, що я не знаю, звідкіля я сюди прийшов, у це, так би мовити, смертне життя, чи, радше, в живу смерть?» Отже, Св. Августин шукає сутність, а не

приймає її як певну, хоч би й релігійну, догму. Вираженням сутностей одночасно першою сутністю є для нього Слово. «Споконвічне Слово — це єдиний наш учитель. Так, у Євангелії воно промовляє до нас голосом тіла ззовні, і це Слово ззовні дійшло до людських вух, щоб повірили в цього, щоб кожен шукав його в собі самому, а знайшов його у вічній Правді, де Добрий і Єдиний Учитель навчає всіх Своїх учнів». Тому, поєднавши напруженість пошуку з обоготворенням Слова, ми вийдемо на людську відповідальність за сказане і зроблене. Перше поєднується з другим у точці Істини.

Але очевидне ще не є істинним. Наука, як утілення активного розуму, не дає нам сутності. «Я обернувся спиною до світла, а лице звернув на освітлені предмети, тим-то очі мої, хоч і бачили освітлені предмети, самі не сприймали променів світла». Пізнання довколишнього світу може бути лише засобом, а не метою. Душа первинна щодо розуму, а не навпаки.

Для Св. Августина нічого не вартими є також літературні пристрасті, бо вони випливають з факту наявності іншого ідеалу краси, створеного безпосередньо людиною, а тому грішного у співвіднесенні з Богом: «Бо чи є щось жалюгідніше від нещасливця, який не милосердиться над самим собою й оплакує смерть Дідони, спричинену любов'ю до Енея, а не плаче над своєю власною смертю, що її спричинила нестача любови до Тебе, Боже, Світло серця мого, «хлібе внутрішній уст душі моєї» (Ів. VI, 35; 48; 59), Сило, що запліднюєш мій розум і лоно думки моєї?» Однак гріховність зухвалості самовираження зникає в процесі пошуку Бога як Абсолютної Істини.

Св. Августин неспокійний, проте водночас цільний, а тому врівноважений, що ні в якому разі не є інфантильністю. Це дійсний спокій просвітлення, який приходить через усвідомлення радості вибору єдиного можливого шляху здобування Істини. Вибір, тобто стиль і щирість, виправдовує наше існування. Можливі три шляхи здобуття Істини — релігія, філософія і мистецтво. Св. Августин пройшов першим до кінця, давши поштовх Мішелю де Монтеню для другого, де Істина коріниться в самому шуканні. Вільяма Шекспіра можемо вважати символом мистецького вибору.

Екзистенційна перейнятість Св. Августина власними міркуваннями не допускає сумніву й іронії щодо об'єкта мислення. Є можливою самоіронія щодо власної особи, але до співрозмовника — ніколи. Не існує жодного полеміста, який зміг би, бодай ідеологічно чи стилістично, «перемігати» іронією урочистість Св. Августина. На тлі «Сповіді» такі твори, як «Євангеліє від Ісуса» Жозе Сарамаго (Нобелівська премія за 1998 рік), завжди виглядатимуть звичайним непорозумінням. Журналіст може вважати, що Біблію писав інший журналіст, якого можна схопити за руку.

Звертаючись до Бога, Св. Августин часто повторює: «А Ти завжди Той Самий, «Ти Той Самий» (Пс. 102, 28)». Надзвичайно важливим є

аспект відтінення, або ж тла. У цьому випадку відтінення — не те саме, що відлуння чи відокремлення, тобто сприйняття цілого за певним відображенням, відбиттям чи помноженням. Відтінення тут — це найбільш реальне й чітке усвідомлення себе на тлі абсолютного. Всі ми живемо на тлі Св. Августина. Засновник ордену «Опус Дей» Хосе Марія Ескрива де Балагер казав, що молитва ніколи не може бути монологом — це завжди діалог з Богом. «Ти змінюєш свої діла, але не постанови», — каже автор «Сповіді». Сучасна людина, усвідомлюючи дріб'язковість і нікчемність власного існування, боїться не лише співвіднести себе з вічністю, а й бодай глянути у той бік, ніби їй не треба вмирати. *Св. Августин для сучасної людини — це тло вічності, а тому й певна точка відліку сенсу життя.* Наш пересічний сучасник захищає себе подібно до страуса, ховаючи голову в пісок, під маскою цинізму. Натомість Св. Августин — це самий стиль як висловлення індивідуальності на шляху до мети.

І найголовніше у Св. Августина — його розуміння дійсності. Найправдивіша дійсність для нього не та, серед якої він живе, а та, якою вона повинна бути. Думаймо про вічне, і нам відкриється Істина. Св. Августин посіяв серед нас неспокій пошуку і здобування.

Мішель де Монтень

Як уже зазначалося, засновником есеїстики став Мішель де Монтень. Цю людину нам слід вважати своїм сучасником. Доба Монтеня була складною, час тоді лише почав стискатися в геометричній прогресії - під тиском нігілізму також відбувалася трансформація європейської свідомості в напрямку різного роду запитань і відповідей на них. Акценти, розставлені такими великими, як він, у часи першого сум'яття християнської цивілізації, багато заважили на подальшому розвитку історичних подій — були виставлені міри відповідальності, людяності і шляхетності.

Мішель де Монтень народився 28 лютого 1533 року на південному заході Франції. Його батько, П'єр Ейкем, дав синові надзвичайно ґрунтовну й оригінальну освіту. Спочатку той за допомогою вчителя-німця опанував латину, а потім уже взявся за рідну французьку. Вергілія і Плавта Мішель читає вільно, для власного задоволення. Потім був кращий у Франції Гійєнський колеж, університети Бордо, Тулузи й Парижа. Коли Монтеню виповнилося 24 роки, його було обрано членом парламенту міста Бордо. Після смерті батька 1568 року відбувся розподіл спадщини між п'ятьма братами. Відоді Мішель - власник родового маєтку і замку Монтень. Пізніше, як колись батько, стає мером Бордо.

Життя Мішеля де Монтеня було вкрай напруженим, майже цілком відданим громадській службі. З шести дочок п'ятеро вмирають при народженні. Виживає лише Леонор. Він сам не відзначався міцним здоров'ям. Однак за складом розуму Монтень був людиною не трагічного, а стрункого і до останку ясного погляду. Свої «Досліди» (Les Essais) він починає писати 1571 року, 1-ша і 2-га книги яких були опубліковані через дев'ять років. Усі три томи вперше виходять у 1588 році. У зверненні до читачів автор писав: «Це шира книга, читальнику. (...) Якщо б я писав її для того, щоб привернути увагу світу, я би представив себе при повному параді. Але я хочу, щоб мене бачили в моєму простому, справжньому і повсякденному вигляді, (...) бо я малюю не когось іншого, а себе самого. (...) Зміст цієї книги — я сам». «Досліди» пережили автора на сотні років, не втративши на актуальності, стилістичній свіжості та методологічній визначеності, давши новий поштовх формуванню ставлення людини до дійсності. Мішель де Монтень пішов з життя під час меси 13 вересня 1592 року.

Йому належить заслуга створення нового есею, який стоїть десь поміж літературою, наукою та публіцистикою. Сам автор «Дослідів» зазначав, що для нього важливим є сам метод і процес міркування, а не демонстрація власної ерудиції: «Ці досліди — тільки проба моїх природних здібностей і ні в якому разі не випробування моїх знань; (...). *Хто хоче знання, нехай шукає його там, де воно заховається, і я найменше бачу своє покликання в тому, щоб дати його. Те, що я викладаю тут, тільки мої фантазії, за допомогою яких я намагався дати уявлення не про речі, а про себе самого; ці речі я, можливо, коли-небудь узнаю чи довідався про них раніше, якщо випадково доводилося слухати пояснення їх, але я вже не пам'ятаю його»* (Про книжки).

Процес пізнання не задовольняється накопиченням знань. Знання осмислюються, між ними відкриваються нові внутрішні зв'язки, так що вони самі по собі стають носіями все більшої і більшої інформації. Найголовніше для людини те, що вона по-різному ставить до цих знань. Проблема ставлення до чогось або до когось, висловлення власної точки зору та її відстоювання і становить зміст писань Мішеля де Монтеня. «Якщо я часом висловлююся чужими словами, то лише для того, щоб краще виразити самого себе». Зрозуміти — це не лише Довідатися, а й також пережити, збагнути, систематизувати й усвідомити, так щоб це нове стало частиною натури. «Найголовніше — це прищеплювати смак і любов до науки; інакше ми виховаємо просто віслюків, навантажених книжковою премудрістю» (Про виховання дітей).

Есеїстика Монтеня — це дійсне втілення методу європейського філософування як вільного міркування задля осягнення сутності явища. Передусім це сам процес міркування. Він пише: «Міркування є засіб, придатний до будь-якого предмета, і він існує скрізь. Із цієї причини в моїх дослідах я користуюся ним в усіх випадках. Якщо

мова йде про предмет, мені не зрозумілий, я саме для того і застосовую міркування, щоб знайти брід, і, знайшовши його заглибоким для мого зросту, намагаюся триматися ближче берега. Але вже розуміння того, що перехід неможливий, є наслідок міркування, притому один із тих, котрими здатність міркування може пишатися над усе». Монтень говорить про те, що «гра того, хто міркує, полягає в тому, щоб вибрати шлях, котрий йому ввижається найкращим, і з'ясувати, що з тисячі стежок треба обрати ту чи іншу. (...) Часом мені подобається дивитися на речі під несподіваним кутом зору» (Про Демокріта й Геракліта).

Це проблема вибору, важлива для кожної мислячої людини. Європеець завжди робить свій вибір. Заперечення важливості й доконечності цього вчинку, притаманне постмодернізму, свідчить про шкідливість цієї ідеології для європейської цивілізації. Таким чином, постмодернізм виступає в ролі троянського коня, але не від імени антикультури, що може претендувати на нову ієрархію, а від імени не-культури (нічого) — не гайдегерівського ніщо, яке можна ототожнити з вічністю, а від імени посередності*, яка не відбулася в історії через власну нікчемність і тепер користується демократичним обманом. Еклектизм, притаманний одночасно есеїстичному і постмодерному мисленню, в першому випадку є свідченням цільності, а в другому, навпаки, — перерваності міркування й інтелектуальної капітуляції.

У щойно згаданому есеї Мішеля де Монтеня «Про Демокріта й Геракліта» автор зважає на недосконалість людської природи, яка, однак, є природою. «Серед особливостей людської душі є також низькі: хто не бачить цього її боку, той не може сказати, що знає її до кінця. І трапляється, що найлегше пізнати людську душу можна тоді, коли вона звичайно крокує, через те, що бурі пристрастей захоплюють найчастіше найпіднесеніші її прояви». Пізнаючи людину, Монтень віддає перевагу Демокрітові як натурі іронічній, оскільки він був схильний до сміху над людською суетністю, а Геракліт — до співчуття.

Важливою у пізнанні світу є самоіронія, адекватне сприйняття себе, без якого не може бути адекватного сприйняття дійсності. «Всякому здається, що він найдовіршений витвір природи, що він — пробний камінь і мірило для всіх інших. Риси, які не співвідносяться з його власними, потворні чи фальшиві. Яка жахлива тупість!» (На захист Сенеки і Плутарха). Спостерігаючи життя, Монтень дивиться і на себе не лише як власник свого «я», а збоку, він розуміє відносність сприйняття того самого явища різними людьми. Так само кожна людина не є чимось статичним і одноманітним. «Треба сумлінно грати власну роль, але при цьому не забувати, що це тільки роль, яку нам доручили. Маску і зовнішній вигляд не можна робити сутністю, чуже — своїм... Пан мер і Мішель Монтень ніколи не були однією і тією самою особою, і між ними завжди була відчутна і суттєва межа» (Про дослід).

Не все нове і незвичне — потворне. «Ми називаємо неприродним те, що відхиляється від звичайного; однак все, хоч би яке воно було, відповідає природі. Нехай же цей природний і загальний світопорядок усуне розгубленість і подив, які породжують у нас нововведення» (Про одного каліку). Сприйняття світу в різних людей різне, тому існує поняття відносності, є простір для творчості, і сам світ такий багатий та різнобарвний. Однак важливою залишається свобода вибору на протигагу свободі не мати жодної точки зору. «Будь-хто, хто довго мучиться, винний у цьому сам. Кому бракує мужности для того, щоб витерпіти смерть, як і для того, щоб витерпіти життя, хто не хоче ні втікати, ні воювати, чим допоможеш такому?» (Про те, що наше сприйняття доброго і злого великою мірою залежить від нашого уявлення про них).

Відносність уявлень не виключає визначеність у виборі шляху міркування, що є такою ж екзистенційною акцією, як і самий життєвий шлях. «Невідомо, де чигає на нас смерть; так будемо ж очікувати її скрізь. Розмірковувати про смерть — означає розмірковувати про свободу. Хто навчився вмирати, той вже не вміє бути рабом. (...) Життя саме по собі - ні добро ні зло: воно вмістило і добра і зла, зважаючи на те, на що ви самі перетворили його». (...) Міра життя не в його тривалості, а в тому, як ви використали його» (Про те, що філософувати — це означає вміти умирати).

Мішель де Монтень прожив повнокровне своє, а не чуже, вкрадене чи вигадане життя. Він вважав, що про людину треба судити «за її особистими якостями, а не по вбранню. Цоколь - це ще не статуя. Виміряйте людину без ходуль. Нехай вона відкладе набік свої багатства та звання і стане перед вами в одній сорочці» (Про нерівність, яка існує серед нас). На свій час це були сміливі висловлювання, які свідчать про Монтеня як про мислителя, що належить не тільки своїй країні та своїй добі, а й культурі та людству в цілому. Замало буде трактувати його як одного з ідеологів Відродження, що заперечило аристократію, аби привести на кін історії нові соціальні верстви. Монтень говорить не про буржуазію та аристократію, Європу та Схід. Він веде мову про людину як таку. Всі люди рівні перед Богом, і тому Монтень розглядає саму неповторну особистість.

Так само не слід плутати простоту (все геніяльне є простим) і спрощеність, яка притаманна поверховості. Дуже складно йти просто. Домети обраним для себе шляхом. Водночас плебейство вимагає простоти заради спрощення духовного життя і подолання власного сумління. Натомість охлос виставляє надуману ускладненість, за якою немає не тільки геніяльної у своїй простоті ідеї - немає взагалі нічого. Пониженню шляхетности слова, його демократизації і помноженню значень як засобу обману співрозмовника Мішель де Монтень присвячує есей «Про суетність слів». Для нього не може бути нічого гір-

шого, як прикривати пишномовством дрібні справи. «Ті, хто змінює і підмальовує обличчя жінок, робить менше шкоди, бо не бачити їх природного вигляду — втрата невелика Люди, які намагаються обманути не очі наші, а розум і спотворити істинну сутність речей, набагато шкідливіші».

Нарешті, для того, щоб скласти для себе повне уявлення про Мішель де Монтеня як про діяча Відродження, треба розглянути його погляди на релігію і Церкву. Він жив у складний час кривавого протистояння католиків і протестантів у Франції, беручи активну участь у політичному житті країни. Однак у цьому випадку нас цікавлять не так його політичні симпатії, як його точка зору на згадувані події. На прохання батька Монтень перекладає французькою мовою теологічний твір маловідомого автора — одного іспанського лікаря, який являє собою переспів Томи Аквінського під назвою «Природна теологія, або Книга про творення, написана Раймундом Сабундським».

Розвиваючи свої міркування довкола цього твору, Мішель де Монтень вказує на шкідливість поширення вільнодумства Мартіна Лютера в Європі з огляду на підриг устоїв «старої» католицької віри і, як наслідок, великого поширення «жахливого атеїзму». Проста людина «не в змозі судити про речі на підставі них самих, легко піддається випадковим впливам і видимості; користуючись тим, що їй дозволили зневажати й перевіряти вчення, до яких вона раніше ставилася з величезною повагою, а власне до тих, де йдеться про її спасіння», вона може відкинути найважливіше. Тепер «вона відкидає, як тиранію, всі погляди, які раніше поділяла, тому що вони ґрунтувалися на авторитеті закону або на повазі до старовинних звичаїв. Відтепер вона бажає визнавати тільки те, що прийнято за її власним рішенням та з її особистої згоди».

Революція Відродження не заперечила християнство — вона додала в духовне життя Європи свіжого подиху античного скепсису. Доти, доки ці перетворення робилися руками таких шляхетних людей, як Мішель де Монтень, суспільство так чи інакше рухалося до гармонії принаймні як до своєї мети. Ніхто тоді ще не міг навіть подумати про те, що новою революційною метою можна проголосити несамовитість наговпу, як пізніше зробив Вольтер. Ідеал краси був підмінений вульгарністю, на місце Бога поставлено людину, а найвищою вартістю стають гроші, за допомогою яких і творяться ці вартості, головним чином, шляхом переконування інших у відносності всього, де не видно безпосереднього зиску.

Людина слабка, але це не означає, що немає Бога, що неможливою є щира віра. Монтень вірив, що насправді людина може піднятися над самою собою — якщо вона вірить. «Тільки наша християнська віра, а не стоїчна добродетель може домагатися цього Божественного і чудесного перетворення, оскільки тільки вона може підняти нас над людською слабкістю».

Вже до кінця XVI століття «Досліди» стали одним із найпопулярніших творів Європи. Тільки у Франції вони перевидавалися 12 разів. Шанувальниками і послідовниками Монтеня, зокрема, були Блез Паскаль, Ларошфуко, Вільям Шекспір. Найбільший вплив «Дослідів», через переклад Джона Флоріо 1603 року, мали в Англії — там цей жанр набув великого поширення. До видання цього твору англійською лексика Вільяма Шекспіра уже містила в собі понад 750 слів з «Дослідів», яких навіть ще не було в англійській мові. Можливо, Шекспір читав рукописні переклади самого Флоріо.

Мішель де Монтень прожив усе життя як воїн, філософ і патріот. Він намагався уникнути суєти, йдучи за живою думкою Еклезіяста, поєднуючи дійсне і належне, дивлячись правді в очі й беручи на себе всю необхідну відповідальність. «Такими є люди. Законам і заповідям ми залишаємо жити своїм життям, а самі живемо своїм (...). Можна шкодувати за кращими часами, але не можна втекти від свого часу» (Про суєтність).

Нікколо Макіавеллі

Якщо у Св. Августина ми знаходимо вияв чистого ідеалізму, творчість Мішеля де Монтеня уособлює суспільну відповідальність людини, то в есеїстичному творі Нікколо Макіавеллі (1469— 1527) «Державець» («Володар», «Князь») ми бачимо типовий європейський приклад непримирності із ситуацією, це загальна мобілізація для виборення мети, яка перебуває в осерді етичних вартостей. У випадку Макіавеллі метою є об'єднання Італії, незалежність батьківщини. Він не побачив її здійснення. Цю справу виконав значно пізніше національний герой Італії Джузеппе Гарібальді. «Державець», написаний у 1513—1515 роках і надрукований 1532 року, після смерті автора, приніс Макіавеллі справжню славу. Він був попередником Монтеня. Подібних виявів європейського духу індивідуалізму і здобування можемо віднайти набагато більше, проте, мабуть, класичних прикладів започаткування есеїстичного мислення дають нам саме ці трое інтелектуалів, якщо першим вважати Св. Августина. Макіавеллі звинувачують в аморальності політики. Своім твором він відповідає, що нічим не може бути виправдане приниження батьківщини. До того ж його пристрасність урівноважується релігією. Адже Бог не потребує людини-раба, він вимагає від нас гідності. Макіавеллі не залишив у спадок своїм дітям нічого, окрім імені. На його пам'ятнику у Флоренції, спорудженому 1787 року, написано: «Його ім'я вище від будь-якої похвали».

РОМАНТИЧНА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Фрідріх Шлайєрмахер

Методологічна відкритість християнської герменевтики зрештою повинна була

дати конкретні інституційні наслідки. Не випадково вдала спроба відділення загальної теорії інтерпретації від теології та заслуга наукової систематизації герменевтики належать релігійному мислителю, німецькому романтику Фрідріху Шлайєрмахеру (1768—1834), який прагнув гармонізувати процес інтерпретації. Покажемо те, що герменевтична «секуляризація» відбулася не на революційній хвилі вульгарного заперечення віри, як у Вольтера, а як закономірний еволюційний процес. Тому слід звернути особливу увагу на традицію «правильного» міркування від богослов'я та філософії, яку успадкувала герменевтика через Шлайєрмахера.

Розробляючи т. зв. загальну герменевтику, цей теоретик виходив з факту універсальності феномену розуміння в культурному житті людини (минулому та сучасному). Якщо розуміння має універсальний характер, такою самою універсальною (загальною) повинна бути герменевтика як учення про розуміння. Для Шлайєрмахера розуміння завжди є проблематичним, тобто проблема розуміння завжди існує в суспільно-історичному житті людини. *У цьому висуненні проблематичності розуміння й відповідної універсалізації, герменевтики полягає сутність того повороту в її історії, що його здійснив Шлайєрмахер.*

Проблема розуміння нерозривно пов'язана у нього з релігією. Ось приблизний напрям його думок: «У кожний момент, коли в душі не може бути сприйнятий релігійний початок, мислиться панівним початок антирелігійний; бо немає іншої протилежності, окрім тієї, котра

полягає у знищенні чогось сушого та у зведенні його в ніщо у його вияві. Кожна перерваність релігії є невір'я; душа не може ні на мить усвідомлювати себе позбавленою сприйняття та відчуття безконечного й, усвідомлюючи себе, разом з тим ворожою йому та віддаленою від нього. Так, християнство вперше і по суті поставило вимогу, щоб благочестя було постійним станом у людині, відмовляючись задовольнитися навіть найсильнішими його проявами, якщо воно належить тільки декотрим частинам життя і володіє лише ними. Ніколи благочестя не повинно завмирати у спокої, і ніщо не повинно бути настільки протилежним йому, щоб воно не могло існувати разом з ними; зі всіх точок скінченного ми повинні дивитися на безконечне; з усіма почуваннями душі, звідки б вони не виникли, з усіма діями, на що б вони не направлялися, ми повинні бути спроможні поєднувати релігійні почуття і погляди. Це є справжня найвища мета віртуозности».

Тут надзвичайно важливою є теза про погляд на вічність. Адже *міркування на тлі вічності є важливою передумовою «правильного» міркування*. По-друге, людина завжди мислить рідною мовою. Шлайєрмахер писав: «Я визнаю, що вважаю використання герменевтики у царині рідної мови і безпосередньому спілкуванні з людьми дуже важливою частиною культурного життя поряд з усіма фізіологічними й технологічними студіями». Тобто він стояв на позиціях Гумбольдта, вважаючи, що мова — неперервний процес творчості і творення через індивідуальні мовленнєві акти.

Фрідріх Шлайєрмахер розрізняє активне й пасивне розуміння. Герменевтові, що стоїть на позиціях пасивного розуміння, було притаманне прагнення акцентувати увагу на моменті залежності тотального в різному (конкретному). На противагу цьому у мовному спілкуванні, тобто при активному розумінні, головний наголос падає на розуміння мовної форми у певному соціально-історичному контексті — на розумінні того, чим вона є новою. Активне розуміння, котре є властивим для живої розмовної мови, нерозривно збігається з посіданням активної позиції стосовно висловлювання.

Загальна герменевтика, стверджував Шлайєрмахер, повинна виходити з того, що самозрозумілим є не розуміння, а нерозуміння і що саме «бажання і пошуки» розуміння є справжньою проблемою мистецтва тлумачення. Кінцевим результатом загальної герменевтики повинно стати формування загальних закономірностей (принципових правил) розуміння.

Фрідріх Шлайєрмахер доходить висновку, що *основою розуміння є подібність та відмінність між автором твору і читачем, чи між двома співбесідниками*. Якби між тим, кого треба зрозуміти, й тим, хто повинен це зробити, не було жодної різниці, тоді б не потрібна була жодна герменевтика, бо зміст промови засвоювався би безпосередньо (інтуїтивно). І навпаки, якби учасники діалогу були абсолютно

чужі одне одному (тобто якби між ними зовсім не існувало точок дотику), не було б і вихідного пункту для розуміння.

«*Чужорідність*» і «*спорідненість*» — два взаємопов'язані, хоч і протилежні принципи, через які Шлайермахер прагне обґрунтувати як можливість, так і необхідність розуміння. Згідно з одним із них мова модифікується і розвивається через вплив на неї людської індивідуальності (автора, ініціатора мовлення); згідно з другим — автор (ініціатор мовлення) у своїй літературній (мовленнєвій) продукції залежить від мови. Шлайермахер пише про «владу мови», яка відбиває будь-яку індивідуально виражену думку. У напруженні між індивідуальним (автором) та загальним (мовою) і народжується твір.

Він пише: «Як будь-яке мовлення має двояке відношення — до сукупності мови та до сукупного мислення її ініціатора, так і будь-яке розуміння складається з двох моментів: з розуміння мовлення як привнесеного з мови та як факту конкретного мислення». Мистецтво розуміння, таким чином, полягає у проникненні, з одного боку, в «дух мови», а з другого — у «своєрідність письменника». Обидва моменти розуміння — граматичний та психологічний — нероздільно пов'язані між собою (як невіддільні загальне та особливе, мова та індивідуальність).

Розглядаючи розуміння як універсальний феномен людського життя, Шлайермахер виокремлює *три ступені розуміння*. На найнижчому з них (притаманному повсякденню) розуміння відбувається несвідомо, тобто механічно; на другому, більш високому ступені, — у результаті більш чи менш випадкового узагальнення досвіду тлумачення у спеціальних герменевтиках; і лише на найвищому ступені (*третьому*) — здійснюється як мистецтво.

Герменевтика як учення про «мистецтво розуміння» висуває систему загальних правил, що регулярно застосовуються в усіх випадках розуміння. Завдяки універсальності застосування цих правил герменевтика набуває статусу вчення. За словами Шлайермахера, «правила можуть створювати вчення про мистецтво тільки в тому випадку, якщо, вони виведені з усього процесу й охоплюють його цілком».

Він пише, що предметом тлумачення є «конструкція певного обмеженого з невизначеного безконечного». *Момент невизначеності, який у такій «конструкції» (тобто в будь-якому творі чи акті мовлення), означає, що не може бути дано «ні повного знання мови», «ні повного знання людини» (її своєрідного духовного життя). Єдиний вихід з цього становища полягає в тому, щоб бачити в тлумаченні мистецтво.*

Оскільки тлумачення (розуміння) є мистецтвом, міркує філософ, його здійснення залежить не лише від знання правил, а й від здібностей герменевта творчо (а не механічно) їх застосовувати. У зв'язку з цим Шлайермахер вказує на «мовний талант» дослідника і на його талант «пізнавати окремих людей». Цей «мовний талант» він поділяє на екстенсивний та інтенсивний. Перший виражається у здатності

збагнути різні мови у порівнянні їхніх специфічних особливостей, другий — у спроможності проникати у внутрішній світ мови у її ставленні до мислення.

Фрідріх Шлайермахер так пояснює принцип «герменевтичного кола»: «Жоден твір не може бути повністю зрозумілим інакше, як у взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких він походить, і через знання всіх життєвих стосунків як письменників, так і тих, для кого вони писали. Будь-який твір належить до сукупного життя, частиною якого він є, також як окреме речення до всієї промови чи твору». Хоч розуміння, згідно із Шлайермахером, характеризується «бігом» думки по замкненому колу — від цілого до частини і навпаки, це коло може бути «розірване» (саме для того, щоб почався власне процес розуміння). Тому філософ називає герменевтичне коло «уявним».

Розуміння, за Шлайермахером, практично здійснюється в єдності двох методів — дивінаційного (інтуїтивного) та пояснювального. Оскільки обидва методи взаємодіють, їхній рух створює герменевтичне коло, в якому відбувається певне передбачення (попереднє розуміння) цілого. Це попереднє розуміння у процесі здійснення герменевтичної процедури підкріплюється й уточнюється за допомогою об'єктивного порівняльного методу.

Необхідною умовою успішного здійснення герменевтичної процедури є «зрівняння» позицій дослідника та автора. Дослідник як з об'єктивного, так і з суб'єктивного поглядів повинен стати на «рівень» автора, тобто повинен «зрівнятися» з ним і у знанні мови (об'єктивна сторона), й у «знанні його внутрішнього та зовнішнього життя» (суб'єктивна сторона). Повністю оволодіти цим знанням дослідник може тільки у процесі роботи над текстом, тобто у його тлумаченні.

Перед тим як перейти до семи правил психологічного тлумачення, як їх накреслив Фрідріх Шлайермахер, відзначимо, що *операція «герменевтичного кола» відрізняється від формально-логічних операцій індукції та дедукції тим, що в останніх відсутній момент невизначеності. Ця невизначеність і залишає простір для мистецтва*, даючи шанс кожному наступному інтерпретатору сказати своє (нове) слово про вже відоме — пізніше це зауваження візьме на озброєння Жак Дерріда як одне з найосновніших у постмодернізмі (ніколи не ставити крапку в кінці розмови).

Отже, сім правил психологічної інтерпретації Шлайермахера:

1. Тлумачення починається із загального огляду, що дає змогу побачити єдність твору та головні елементи композиції.
2. Герменевт завжди мусить мати на увазі взаємозалежність цілого та окремого.
3. Герменевт повинен домогтися доконечного розуміння стилю (у мовному та мислительному сенсі).
4. Це може відбутися лише «приблизно».

5. Потрібно «вирівняти» позиції автора і герменевта.
6. Треба користуватися «дивінаційним» (інтуїтивним) та «порівняльним» методами.
7. Слід з'ясувати мету твору (виходячи зі змісту та адресата).

Предмет герменевтики, таким чином, існує для філософа як внутрішнє мислення та зовнішня мова. В *основі іллайермахерівського вчення про психологічну інтерпретацію лежить романтична теорія художньої творчості. Суть психологічного тлумачення він бачив у «реконструюванні» певного мовлення (твору) як творчого акту його ініціатора (автора).*

Вільгельм Дільтай

Вільгельм Дільтай (1833—1911), представник т. зв. «філософії життя», тобто та кож, романтик, трактував герменевтику як галузь наукового пізнання, де окремій особистості відкривається світ, у якому вона живе, сенс і мета її існування. Дільтай вважав, що коли у природі панує закономірність і закони її руху та розвитку можуть бути відбиті та пояснені у логічно обґрунтованому, понятійному мисленні, то кожне явище духу, в якому відбивається глибинний сенс життя, є індивідуальним, неповторним, таким, що не має аналога й тому є інтелектуально-логічно незбагненим, ірраціональним. Воно може бути схоплене тільки у переживанні, в інтуїції, у творчому просвітленні. Головним недоліком попередньої філософії Дільтай вважає претензії на теоретичну загальнозначимість та універсальність своїх методологічних постулатів, що нібито є обов'язковими для всіх галузей знання. Насправді філософія зберігає свої прерогативи тільки у сфері опису та інтерпретації духовних явищ, у науках про дух.

Герменевтика, з її імперативом виходити з життя, «яким воно є», спирається на індивідуальну свідомість, точніше — на спроможність індивіда переживати психологічні зв'язки і розуміти їх в іншому. Її призначення — знайти адекватне переживання через співпереживання і співрозуміння, з яких і складається знання мистецтва та наявного соціального буття.

Науки про дух мають перед природничими науками ті переваги, що «їх предметом,— пише Дільтай,— виступає не явище, дане нам у відчутті, не гола рефлексія дійсності у свідомості, а безпосередня внутрішня дійсність, це і є зв'язок, який внутрішньо переживається. Однак уже із цього способу, в якому дано внутрішній досвід дійсності, випливають великі труднощі для її розуміння». І тут на допомогу індивіду, який пізнає, має прийти герменевтика.

Напружена увага (інтерес) може стати, згідно з таким розумінням, процесом, у якому досягається ступінь об'єктивности, що фіксує життє-

ві процеси в їх реальній фактичності. «Таке, подібне мистецтву, розуміння тривало фіксованих життєвих проявів,— підсумовує Дільтай,— ми називаємо тлумаченням, або інтерпретацією».

«Пояснення» являє собою чітко обґрунтований логічний перехід від одного рівня розуміння до іншого, підведення окремих об'єктивних явищ під закон. «Розуміння» як метод пізнання духовних явищ характеризується здатністю дослідника «вживатися» у досліджувану добу, поставити себе на місце автора і таким чином збагнути сенс історичного явища.

Дільтай у контексті полеміки з натуралістичною психологією приводить цю концепцію розуміння до формули: «Природу ми пояснюємо, духовне життя ми розуміємо». Ядро його концепції обґрунтування наук про дух передбачає саме єдиний теоретично-пізнавальний фундамент науки — життєвий світ людини. Такого роду термінологія має великий запас невизначеності, який дає, створює широкий простір для різноманітних інтерпретацій. Дослідники відзначають, що насправді «розуміння» у Дільтая означає не стільки метод, скільки пізнавальну мету. Також це свідчить про певну цільність сприйняття дійсності, споріднену з інтуїтивізмом (романтизмом) як таким. А «пояснення» стосується поступового описово-пізнавального шляху пізнання, коли загальна картина складається з окремих елементів,— «герменевтичні методи перебувають у взаємозв'язку з літературною, філологічною та історичною критикою, і все це разом підводить до пояснення окремих явищ».

Вільгельм Дільтай розрізняє дві концептуальні моделі розуміння:

1. Розуміння як висновок за аналогією, на підставі єдності «людської природи» та особистих переживань (людина, що плаче).
2. Основою розуміння є комунікативна спільнота, у рамках якої можна навчитися тлумачити не тільки чужі, а й власні переживання, ідентифікуючи їх як такі уже на основі (нормованих чи ні) правил комунікації. Цей «основоположний досвід суспільності» і становить необхідну основу розуміння.

Тобто для розуміння концептуально застосовується особистий і соціальний досвід. Герменевтика як самостійна дисципліна, за Дільтаєм, робить своєю головною темою правила й умови процедур тлумачення чи інтерпретації, що здійснюються науками про дух з метою досягнення «розвинених форм розуміння». Однак вона формулює не тільки правила осягнення людської індивідуальності та її життєвих проявів (текстів, вчинків). Дільтай має на увазі й герменевтику системних організацій, що включає в себе інтерпретацію стосунків між народом і державою, віруючим і Церквою, науковим життям і університетом. Тут певний загальний дух, певна форма життя мають своїм корелятом структурний взаємозв'язок організації, в котрій вони виражають себе.

Однією з відмінних рис «філософії життя» є зближення її методологічних та світоглядних засад з художньою творчістю, «вільне» філософування, не пов'язане із жорсткими нормами понятійно-категоріяльного апарату, переведення дійсності на мову образів, символів і знаків та їх подальша, основана на інтуїції та внутрішньому просвітленні, інтерпретація. Дільтай є справжнім романтиком. Він вважав, що «життя — це безосновне вольове напруження, факти волі, спонуки і відчуття». А «єдність волі, боротьба волі, їх спорідненість і солідарність, панування, залежність і союз — усе це вольові фактори. На них ґрунтується історія».

Так само, як і Фрідріх Шлайермахер, у душі романтичної традиції, Вільгельм Дільтай вважає інтерпретацію мистецтвом: «*Інтерпретація є наслідком індивідуального мистецтва, і мистецтво оволодіння нею залежить від геніяльності інтерпретатора.* (...) Що таке історія та суспільство - відповідь на це питання повинна дати істинна психологія як теорія, про яку незабаром говоритимуть разом з історією взагалі». Дільтай застерігається від зазіхання на власне науковий статус герменевтики. Він зауважує, що у точному розумінні це не «наука», а «мистецтво», вчення про правила, як і логіка, оскільки займається правилами і передумовами організації наукових дискурсів у галузі наук про дух.

Дослідники відзначають: хоча Вільгельм Дільтай пише про «мистецтво розуміння», він зовсім не орієнтує гуманітарні науки на «вчування» (до речі, він взагалі не вживає цей термін) та інші «геніяльні» підходи, недоступні контрольованій поведінці, а прагне визначити основні напрямки раціональної реконструкції гуманітарно-наукової практики перевірки. У праці «Виникнення герменевтики» він пише: «Мені видається, що, окрім її використання у справі тлумачення, вона має й інше завдання, котре насправді є головним: протидіяти безнастанному вторгненню романтичного свавілля й скептичної суб'єктивності у сферу історії за допомогою теоретичного обґрунтування загальнозначущої інтерпретації, на яку спирається вся історична вірогідність. Вчення про інтерпретацію, засвоєне у зв'язку з теорією пізнання, логікою й методологією наук про дух, стає найважливішою сполучною ланкою між філософією та історичними науками, головним основоположенням гуманітарних наук».

Ідучи далі, Дільтай говорить про *описову психологію*. На його думку, це теорія пізнання в русі до конкретної мети. Її ґрунтом є самосвідомість. Він пише: «Щоб збагнути у мисленні та зобразити відносини, що мають місце в особливому, аналіз може покласти в основу лише співвідношення однорідного. Щоб наблизитися до особливого, він повинен прагнути схопити саме ті стосунки, в яких воно перебуває до і загального».

Я хочу описати дюрерівських євангелістів; для цього я маю користуватися загальними поняттями, що надаються вченням про образот-

ворче мистецтво; я повинен також говорити про темпераменти, про розуміння їх в епоху Дюрера. Якщо ж я хочу аналізувати цей витвір мистецтва, я повинен викликати у моїй свідомості допоміжні засоби, до яких вдаються для зображення великих характерів усесвітньої історії Івана чи Петра; я повинен показати природу ідеальних груп, що представляють кількох всесвітньо-історичних осіб у стані повного спокою, пов'язаних між собою не історичною дією, а тільки ідеальними стосунками; потім у приховані у всьому цьому загальні співвідношення абстрактних фактів, які належать царині вчення про живопис, я повинен вклинити конкретні особливості ставлення Відродження до подібних прикладів; Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаель, Дюрер та ін., як представники особливих типів зображення та живописної обробки ідеальних груп історично важливих персонажів, мають бути підведені під характер Відродження, і насамкінець — твору Дюрера повинно бути вказано відповідне його індивідуальності місце. Таким чином, крізь відношення загальних фактів до індивідуального з тим, що робить можливим аналіз останнього».

Отже, «завдання описової психології полягає в тому, щоб зібрати наш досвід стосовно індивідуальності, створити термінологію для опису її та провести аналіз».

Підсумуємо. Фрідріх Шлайермахер перший у Новому часі ставить герменевтику на науковий ґрунт і створює власну романтичну концепцію теорії інтерпретації, наголошуючи на тому, що тлумачення є творчістю і вирішальне слово належить кожному окремому дослідникові (читачеві). Він пропонує реконструювати задум автора. Вільгельм Дільтай розширює концепцію Шлайермахера в історичному і соціальному аспектах, розглядаючи предмет інтерпретації не лише як певний мистецький феномен, а й обов'язково як історичний феномен, враховуючи всі обставини часу, в яких він створювався. Вважаючи тлумачення мистецтвом, обидва теоретики заперечують «свавілля» інтерпретатора, намагаючись втиснути творчість у межі правил, логіки й визначених методологій. По суті, це межі відповідальності.

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЕДМУНДА ГУССЕРЛЯ

Доктрина феноменології належить Едмундові Гуссерлю (1859-1938). Досі найкраще в українському контексті вона була представлена Євгеном Причепієм. Гуссерль розробляє феноменологічну теорію свідомості, яка за своїм змістом була цілком «антиромантичною». Чиста феноменологія «має справу виключно з чистими сутностями переживань, що схоплюються й аналізуються в інтуїції, а не з переживаннями, емпірично наявними у вигляді реальних фактів». Гуссерль заперечує історизм і світоглядну філософію, зокрема «філософію життя» Вільгельма Дільтая. Він вимагає відмежування філософії як світогляду від наукової філософії. «Ідея світогляду змінюється з часом. Ідея ж науки, навпаки, позачасова, не обмежена ніяким відношенням до духу епохи».

Головним принципом, «принципом усіх принципів» феноменології Едмунд Гуссерль проголошує очевидність, тобто у мисленні слід керуватися не традицією й авторитетами, а дійсним станом речей, очевидністю. Філософ *відрізняє аподиктичну і неаподиктичну очевидність*. Очевидність чуттєвого сприймання зовнішніх речей називається неаподиктичною. Вона не може бути достатньою підставою для істини. Споглядання сутностей (ейдосів, ідеальних предметів) дає аподиктичну очевидність, яка має ту характерну особливість, що «наперед виключає всякий можливий сумнів як безпредметний». Гуссерль пише, що у прикладі порівняння твердження про очевидність $2 + 1 = 1 + 2$ і сприймання ландшафту у другому випадку ми маємо бачення, а не очевидність, як у першому, коли ми маємо справу з математичною істиною.

Ego cogito, інтерпретоване як трансцендентальна суб'єктивність, Гуссерль розглядає як первинну очевидність, з якої і слід починати феноменологію. *Він ототожнює чи принаймні наближує одне до одного поняття очевидності, істини, досвіду та інтуїції*. Очевидність визначається ним як досвід у широкому розумінні слова. Все знання повинно ґрунтуватися на очевидності. Ця вимога немовби об'єднує Гуссерля і позитивістів, які також апелюють до досвіду. Але, інтерпретуючи досвід як очевидність, феноменологія не погоджується з висновками емпіризму. На думку Едмунда Гуссерля, з очевидністю у досвіді дається не тільки одиничне, а й загальне, родове, що і є інтуїцією.

Оскільки процес пізнання є водночас процесом «конституювання» суб'єктивністю об'єктивних об'єктів пізнання, Гуссерль називає пізнавальну діяльність «діяльністю об'єктивування», яку поділяє на три сфери:

1. *Рецептивний (предпредикативний) досвід*, або чуттєва інтуїція, конститує явища і предмети чуттєвого світу. В чуттєвому спогляданні (у сприйманні, уяві чи фантазії) предмети дані у просторово-часовій визначеності. Провідна роль серед чуттєвих актів належить сприйманню. у сприйманні предмет дається з первинною очевидністю. Рецептивний досвід не є ще, по суті, пізнанням. І діяльність «Я» в ньому пасивна.

2. На основі рецептивного досвіду виникає новий вид «діяльності об'єктивування» — *предикативна спонтанність*, яка відбувається у формі предикативного судження S є P. Вона продукує категоріяльні або розсудкові предметності. Це сфера тих предметностей, якими займається традиційна логіка, не цікавлячись їхнім походженням. Феноменологія аналізує різні види синтетичної діяльності, в якій конститууються ці смисли.

3. Вищою сферою «діяльності об'єктивування» Гуссерль *вважає осягаюче або розуміюче мислення*, яке продукує загальні родові сутності — типи, роди, види. Цей вид мислення має принципові відмінності від попереднього в тому, що він спрямований на загальність. «Активне конституювання самих загальних предметностей є новим видом спонтанної продуктивної діяльності».

Уже сама вимога очевидності виступає певною мірою як *редукція*, тобто абстрагування від традиційних поглядів і фактичності, які не задовольняють вимог аподиктичної очевидності. Гуссерль говорить про потрібну редукцію: феноменологічну, ейдетичну і трансцендентну. Перша редукція звільняє нашу свідомість від суспільних, історичних та культурних навантажень і з'ясовує тотожність розглядуваного предмета; друга — редукує цю тотожність до її сутності, а третя ~ усуває із свідомості все те, що їй, як суб'єкту, невластиве.

Методологічна функція редукції зводиться до того, аби «нам постійно нагадувати, що ці сфери буття і пізнання лежать принципово поза тією, яка повинна досліджуватись як трансцендентально-психологічна». Мета редукції полягає в тому, щоб відкрити сферу аподикти-

чної очевидності, знайти «архімедівську точку», на яку можна було б абсолютно поклатися. Незумовленою феноменологія може стати лише тоді, коли вона виходить з такої очевидності.

Справді, *існує суттєва відмінність між свідомістю як усвідомленням чогось і свідомістю як суб'єктивною здатністю до усвідомлення*. Так, з погляду змісту (свідомість як ідеальні предмети) між творчою і механічною свідомістю немає суттєвої різниці при оперуванні певними математичними об'єктами. Інша річ, свідомість як суб'єктивна здатність — один мислить з більшою увагою, напругою, інший — з меншою. Ми можемо знати (усвідомлювати) значно більше, ніж наші геніяльні попередники в науці, однак це ще не робить нас геніями.

Своєрідність форм суспільної свідомості різних цивілізацій в історії людства слід також шукати не в тому, як усвідомлюється цей предмет. Неповторність єгипетської культури, — каже Гуссерль, — не в оперуванні нею математичними числами і не в астрономічному знанні самому по собі, а в тому, як охоче вдаються єгиптяни до цього знання, у суб'єктивному ставленні до нього. Редукція, виключаючи стандартне у сфері свідомості, якоюсь мірою і спрямована на те, щоб відкрити специфічно неповторне. А ця неповторність на боці свідомості як здатності, а не усвідомленого предмета.

Суттєва відмінність поміж *cogito* (актом свідомості) і *cogitatum* (предметом свідомості) полягає також у тому, на думку Гуссерля, що предмет свідомості «конституюваний» актом. Отже, продукуюча здатність — на боці *cogito*. Феноменологічна редукція і відкриває цю конституюючу (продуючу) здатність свідомості, свідомість як діяльність усвідомлення.

Традиція вкладає у поняття «феномен» такий зміст:

1. У понятті «феномен» філософи прагнули показати специфіку суб'єктивності на противагу об'єктивному світові. Тому це поняття застосовується в основному до сфери свідомості і духовної культури.

2. Феномен не піддається об'єктивному аналізу. Кількісними методами не можна передати ступінь душевних переживань людини (горя, радості, захоплення і т. ін.).

3. Вважають, що феномен завжди суто індивідуальний, неповторний, на відміну від стандартних у повторюваності речей світу. Двох однакових феноменів не буває, навіть сприймання того самого предмета щоразу відмінне, тому феномени не підпадають під дію причинно-наслідкових відношень.

4. На відміну від об'єктивних речей, феномен схоплюється рефлексивно, у специфічній спрямованості свідомості на саму свідомість.

5. Феномен даний з очевидністю, відразу і цілком. Він — самоданність, за ним не приховується щось інше, відмінне від нього самого. Ось як розкриває відмінність феномену від явища учень Гуссерля Мартін Гайдеггер: феномен означає те, «що себе відкриває». Явище ж «як

явлення чогось» означає саме не самовиказування, а повідомлення чогось, що себе не виказує, через щось, що себе виказує. Явище є «само-не-виказуванням». Звідси і протилежність дискурсивного мислення, що ґрунтується на принципі «від явища до сутності», інтуїтивному, що виходить із самоданності феноменів.

6. Завдяки специфічній природі феноменів єдиним методом їх дослідження може бути лише описовий метод (дескрипція).

Такого ж змісту поняттю «феномен» надає в основному і Гуссерль, хоча вживає частіше такі терміни, як «переживання», «акт свідомості». Проте феноменологія має і свою специфіку у трактуванні феномену. *Методом аналізу феноменів Гуссерль проголошує вбачання сутностей, тобто інтелектуальну інтуїцію*. Інтуїція дає змогу аналізувати типові структури і відношення у потоці феноменів, що утворюють свідомість. Для Гуссерля характерне прагнення надати «непсихологічну» інтерпретацію феноменам. Феноменологічна редукція спрямована на те, щоб звільнити феномени, акти свідомості від реальних психічних переживань.

Вихідним пунктом дослідження свідомості Гуссерль бере декартівське *cogito* — «я мислю». «Я» суттєво належить кожному переживанню. Потік переживань змінний, а «я» виступає в ньому як абсолютно ідентичне, навколо нього, як навколо полюса, зосереджуються акти свідомості. «Я» безпосередньо не дане, воно діє анонімно і схоплюється лише в рефлексії. Гуссерль попереджує, що «Я» розуміється ним не як душа чи мисляча субстанція (Декарт), а як трансцендентальне «Я».

Він пише, що *свідомість завжди є свідомістю про... Кожне переживання спрямоване на певний предмет: у сприйманні є предмет сприймання, у бажанні — бажане, у судженні — судиме. Спрямованість переживання на об'єкт, своєрідний спосіб існування об'єкта переживання і називається інтенціональністю. Іntenціональність є провідним принципом феноменології Гуссерля. Вона пронизує всі галузі феноменологічних досліджень. Феноменологічна концепція свідомості зводиться, по суті, до аналізу різних відношень між переживаннями і предметами*.

Іntenціональність у феноменології не є звичайним реальним відношенням між емпіричною річчю та психічною свідомістю людини (реальною), це відношення між актом «чистої свідомості» і смыслом, який мислиться цим актом. Свідомість належить до предмета лише через смисл. Предмет, що не має ніякого смислу, не може бути даний свідомості. Едмунд Гуссерль писав: «Іntenціональність означає, що джерело смислу міститься не у факті, не в його емпіричному бутті, не в його реальних зв'язках і функціях і навіть не в наявному емпіричному досвіді предмета, воно взагалі міститься не у трансцендентній предметності, а в чистій свідомості, якій властиво із самої себе інтегрувати чуттєвий матеріал у смислову єдність».

Феноменологія Едмунда Гуссерля була надзвичайно плідною щодо розвитку теорії інтерпретації. Вона мала величезний вплив на розвиток гуманітарних і суспільних наук, підкреслюючи логічну послідовність, прозорість та математичну стрункність мислення, високо підносячи об'єктивістський аспект культури тлумачення. Вона звертає увагу на сутності, хоч і розуміє їх не в конкретно-романтичному, а в «чистому», неприземленому вигляді. Так чи інакше, такі ідеї самі по собі передбачають наявність етики хоча б у вигляді вимоги відповідності цим сутностям. А через етику Гуссерль виходить на пристрасть, без якої не обходиться герменевтика.

ФІЛОСОФСЬКА ГЕРМЕНЕВТИКА. МАРТІН ГАЙДЕГГЕР

Біографія Мартіна Гайдеггера (1889—1976) є надзвичайно цікавою для пізнання його філософії. Вихованець єзуїтів, учень Едмунда Гуссерля, член націонал-соціалістичної партії, що не покаявся до смерті, його творчість була теоретичним виправданням для ідеологів екзистенціалізму. Гайдеггер згадував: «Назва «герменевтика» була мені відома з моїх теологічних студій. Тоді я особливо цікавився питанням про зв'язок між словом Св. Писання і теологічно-спекулятивним мисленням. Це було, якщо хочете, те саме відношення, а саме між мовою та буттям, тільки воно було приховане і мені недоступне, так що я марно шукав провідну нитку на багатьох неправдивих шляхах. *Без цього теологічного джерела я ніколи б не став на шлях мислення. Адже в джерелі завжди вже є майбутнє.*»

Все почалося зі Слова, яке було Богом. Усе також триває у Слові — Гайдеггер стверджує, що *мова мислить. Мова є дім. буття.* «Людина поводить себе так, ніби це вона була творцем і господарем мови, у той час як насправді саме мова володіє нею». Інтерпретуючи ті чи інші філософські дефініції, він пояснює, що цього роду міркування належить старогрецькій традиції, тому специфічному грецькому мисленню, яке робило ідеї таким же реальним чинником дійсності, як і оточуючі предмети матеріального світу. Гайдеггер занурюється в особливості давньогрецької мови, оскільки *неточність вислову викривляє дійсність, а тому і саме буття.* «Римське мислення переймає грецькі слова без відповідного початкового досвіду того, що вони говорять, без самого грецького слова. Від цього перекладу бере свій поча-

ток безгрунтовість західного мислення». Метою висловлювання, в полі якого рухаються мислення і поезія, за Гайдеггером, є *відповідність* мові, тобто сутності. *Це ключове слово його філософи. Спеціально засвоєна й така, що розвивається, відповідність, яка відповідає вимозі буття суцього, є філософія.*

Філософія існує способом відповідності, яка настроюється на голос буття суцього. Ця відповідність і є розмовою. Вона перебуває на службі у мови. Відірвавшись від коріння свого істинного буття, людина, проте, звернена до минулою, до своєї сутності, до істини буття. Цей пошук істини здійснюється через мову, що відкриває шлях до сутності людини, оскільки вона має коріння в його екзистенційній структурі. *Тобто шлях до істини не тільки пролягає через мову, він іде в глибину мови як джерело істини, а тому й вічної містики життя.*

В українському контексті ми стикаємося з тією ж відповідністю, тільки в етично-філософському застосуванні. Це немовби ілюстрація й підтвердження філософії Гайдеггера. На відміну від німецької, *українська філософська традиція є (за Іваном Мірчуком) «горизонтальною», а не «вертикальною» — вона йде також шляхом відповідності, але обов'язково відповідності до життя в сенсі етичного застосування і загальноприйнятності.* Гайдеггер твердить, що відкрите стосовно до своєї скінченності людське існування саме тому відкрите буттю. Найбільший наш філософ Григорій Сковорода жив так, як міркував, і міркував так, як жив. Інакше б він не реалізувався як український мислитель. У цьому, зокрема, полягає романтизм українського філософування. Принцип етичної доцільності характеризує і «філософію серця» Памфіла Юркевича. До тієї ж відповідності, по суті, схиляється лінгвістичний націоналізм Олександра Потебні. Пізніше однією з найвизначніших рис української поезії, від Тараса Шевченка до Василя Стуса, також стає відповідність практичного (через життєвий вибір) потвердження художнього вислову. Тут не може бути мови про якийсь спрощення — екзистенція у житті через Слово поєднується з буттям, тобто з абсолютною істиною. Це є найвища поезія і найбільша філософія.

Отже, правильне (чесне) міркування можливе лише в органічному середовищі живої мови. Іванові Нечую-Левицькому ми завдячуємо класичним прикладом утілення тези про те, що «мова мислить». Навіть повсякденне мовлення його персонажів, при відповідному проникненні у таємниці української мови, дає уявлення про специфіку і спосіб українського мислення та відкриває шлях до пізнання таємниць мови. Тому вживання означення «народництво» може бути справедливим тільки при відповідному розшифруванні його семантичного навантаження. Водночас ця операція відповідає вимогам гайдеггерівської філософії — дешифруватися мусять усі смисли: слів, фраз, міркувань і підтекстів, хоч би за тих умов, що інтерпретатор щоразу при цьому

формує новий феномен. Так іде боротьба за чесність міркування як за відповідність певним правилам гри, без меркантильності й підміни понять.

Оскільки ця відповідність споріднена з ідеєю ієрархічності, що характеризує взагалі європейське мислення, можемо ствердити, що українському філософуванню бракує визначеності як расової відповідності мови й міркування, що здійснюється в її середовищі. Наша традиція мала б, і вона неодмінно буде, розвиватися під зорею Євгена Маланюка. Визначеність, ясність і стрункість як завершеність, але не як скінченність міркування, а як усвідомлення обраного шляху істинного філософування.

З точки зору методології інтерпретації абсолют Слова й етичне наближення до істини буття дають змогу сформулювати *три головні постулати цієї критично-філософської традиції.* По-перше, незважаючи на доцільність буття як такого, у процесі міркування так само закономірно виникають зайві феномени. Без цього не може обійтися вимога чесності та самого принципу інтенціональності мислення. По-друге, визначеність міркування вимагає попередньої пояснюваності кожної його складової частини. По-третє, треба прагнути інтимного сприйняття тексту як єдиноправильного в кожному суб'єктивному випадку, що досягається екзистенційним перейняттям промовою як інтенціональним висловленням.

Гайдеггер входить у конфлікт зі своїм учителем. Психологізм і релятивізм, котрі могли вважатися похованими завдяки зусиллям Гуссерля і неокантіянців, несподівано відродилися у праці найдорощого, найталановитішого учня. Гайдеггер вважав, що тільки через людське буття (буття-свідомість), буття як таке може бути (стати) помисленим, може стати проблемою. «Онтологія,— пише він,— можлива тільки як феноменологія». До людини як до початку, точки відліку філософської будови Гайдеггер підходить зовсім не так, як це зробив свого часу Декарт: *головне в людині для Гайдеггера не мислення, а існування, екзистенція.* Він орієнтується на К'єркегора, який заявив ще у ХІХ столітті: «Екзистенція відділяє мислення від буття».

На противагу класичній традиції, що починається від Платона і проходить як через Середні віки, так і через Новий час аж до німецького ідеалізму, представники якої вважали свідченням об'єктивності людського мислення належність його до вічного, позачасового першопочатку, Гайдеггер вбачає джерело відкритості існування в його часовості. Йдучи за Гуссерлем, він протиставляє звичайному «фізичному» часові як «безконечній незворотній послідовності моментів «тепер» первісну, трансцендентально-суб'єктивну часовість — «екстатичну часовість існування». Вона є не послідовністю моментів, а цілісністю трьох вимірів (екстазів) — екзистенційно усвідомленого минулого, сучасного і майбутнього. «Часовлення не означає «послідовності»

екстазів. Майбутнє не пізніше минулого, а минуле не раніше теперішнього. Часовість часовиться як майбутнє, що було теперішнім». Однак Гайдеггер критикує Гуссерля за традиційне (від Платона) сприймання часу як чогось безконечного в обидва боки.

Головна ознака часовости полягає в її скінченності. Відкрите стосовно своєї скінченности людське існування саме тому відкрите буттю. «Сутність скінченности — це основна структура людського буття», — пише філософ. Саме цим пояснюється така велика роль «екзистенціалу» страху. Він, за Гайдеггером, є формою переживання людиною власної скінченности. «Бути людиною — означає бути на землі Смертним, тобто мешкати». Тільки усвідомивши невічність власної присутности у світі, людина замислюється над метафізичними питаннями і розпочинає міркування як філософію та інтерпретацію дійсности. Філософ немовби віддає екзистенції наш світ.

«Страх є тим основним станом, котрий ставить (людину) перед ніщо. Буття суцього можна збагнути тільки в тому випадку — і в цьому полягає глибинна скінченність трансценденції, якщо існування вкорінене в ніщо. Ця вкоріненість у ніщо є не мислення ніщо, а подія, яка становить основу будь-якого знаходження себе посеред уже суцього». Тут треба згадати, що інтенційність, за Гайдеггером, не тільки фундаментальна характеристика пов'язаности людського буття і світу, а й характеристика різниці між буттям та екзистенцією; тільки екзистенція може бути інтенційно пов'язана зі світом. У своїй праці «Буття і час» Гайдеггер, по суті, зробив спробу онтологічно обґрунтувати історизм Дільтея, зробивши тим самим герменевтику і розуміння універсальним методом, в той час як у Дільтея це був лише метод наук про дух.

Для нас тут найцікавішим є те, що, з точки зору Гайдеггера, найадекватнішим чином «істину буття» може явити мистецтво, оскільки у витворі мистецтва «відбувається істина» як «приховуюче розкриття» суцього. Ось феноменологія твору мистецтва: «Камінь тисне і свідчить про свою вагу. Однак, лежачи перед нами, ця вага водночас не допускає жодного проникнення в неї. Якщо ми спробуємо в неї проникнути, розрубавши скелю, то і в своїх уламках вона ніколи не явить нам чогось внутрішнього і такого, що розкрилося б. Камінь відразу ж знову повернеться в ту саму глухоту ваги своїх уламків. І якщо ми спробуємо збагнути його інакше, наприклад зваживши, то ми тільки довідаємося про розмір його ваги. Ми довідаємося про точну цифру, що визначає вагу, але сама вага знову вислизне з-під розгляду. Колір сяє й хоче лише одного — сяяти. Якщо, бажаючи зрозуміти та виміряти його, ми розкладемо його на кількість коливань, він зникне. Він показує себе тільки в тому випадку, якщо залишається прихованим і незбагненим».

Пояснюючи сутність мистецтва, Мартін Гайдеггер наводить як приклад картину Ван Гоґа, на якій зображені старі селянські черевики — тут зібрано досвід, працю і пристрасть людей, що робили та носили ці

речі. Філософ також веде мову про надійність речі як такої. *Картина Ван Гоґа є розкриттям, розчиненням того, що, по суті, є селянськими черевиками. Сутність вступає у неприхованість свого буття, що стародавні греки називали алетеею — істиною. Ми ж говоримо «істина» й не замислюємося над цим словом. У творінні, якщо в ньому здійснюється розкриття, розчинення суцього для буття його з тим-то й таким-то суцим., твориться здійснення істини. У творінні мова йде не про відтворення певного суцього, а про відновлення загальної сутности речей. Відбувається просвітлення буття, що приховує. Сяйво (світіння), вбудоване у сутність речей, є мистецтвом.*

Філософія Мартіна Гайдеггера є не просто філологічною, вона також літературна і поетична, а тому так чи інакше романтична. Гайдеггер пише, що мова у чистому вигляді - це вірш. Поезія є первісним називанням буття, ствердженням буття, ствердженням істини. Мислення є поезією. Слово — це таке благо, котре дано тільки поетові, який осягає його таїну особливим, незвичайним шляхом завдяки своїй професійній здібності, яку він одержав згори.

Розглянемо один із найвизначніших творів Мартіна Гайдеггера «Гельдерлін і сутність поезії», який безпосередньо стосується практичної інтерпретації. У своїх міркуваннях автор виходить із таких тез:

1. Поетична творчість: «Це найневинніше із занять».
2. Людині «дане найнебезпечніше з благ — мова, щоб вона... поспіщила, ким вона є...».
3. «Багато зазнала людина, не одного з Богів назвала, Відтоді, як ми є мовленням І чуємо одні одних».
4. «А проте все, що триває, постає завдяки поетам».
5. «Вся у заслугах, людина все ж мешкає поетично на цій землі».

Простежимо за думками філософа, користуючись його мовленням у перекладах Тараса Возняка. Поезія народжується у скромних шатах гри. Нічим не зв'язана, вона створює свій світ образів. Але, будучи замкнута у собі, вона й не виходить за межі уяви. Таким чином, усі її акції, які могли б значною мірою підірвати нашу невинність, стають нечинними. А отже, *поезія безневинна — вона не має ніяких реальних наслідків, бо є лише словами.*

Але якою мірою мова є «найнебезпечнішим благом»? Вона є небезпекою з небезпек, бо власне вона, формуючи і структуруючи наш світ, створює саму можливість небезпеки. *Небезпека — це загроза для буття з боку суцього. Лише завдяки мові людина може зустрітися з чимось наявним, що як суще утискує і становить її існування, а як не суще — зводить і не справджує його. Лише мова вибудовує простір, у якому під загрозою є все буття, простір, у якому можна заблукати; таким чином-, вона створює можливість втрати буття, тобто власне*

небезпеку. Однак мова є не лише небезпекою небезпек, вона криє у собі також постійну небезпеку для самої себе.

Завданням мови є показ і переховування у творі сушого як такого. В ній однаковою мірою може вилитися у слово як найчистіше й потаємне, так і замулене й посполите. Ба навіть більше — істотне слово, для того щоб бути зрозумілим і, таким чином, стати набутком усіх, повинно стати словом на щодень. Про це Гельдерлін пише у другому фрагменті: «Ти говорив до божества, але всі забули про те, що нове завжди не для смертних, що воно належить богам. Плід повинен стати звичним щоденним харчем — лише тоді він стане набутком смертних». Як слово чисте, так і слово на щодень однаково є чимось сказаним. Тому саме слово ніколи не дає безпосередньої Гарантії стосовно того, чи воно є словом істотним, чи лише оманюю. Навпаки — істотне слово у своїй простоті часто здається чимось неістотним. А з іншого боку, те, що начебто є чимось істотним, насправді є лише повтором і повторює щось давно сказане. Тобто сама мова повинна безперервно вводити в оману, створювати ілюзії, відповідно піддаючи небезпеці щось найбільш інтимне — автентичне висловлювання.

У якому сенсі ця найбільша небезпека є «благом» для людини? Мова йде про володіння людиною світом. Людина вдається до мови, передаючи досвід, рішення чи настрої. Мова служить для порозуміння. Як знаряддя, придатне для порозуміння, вона є «благом». Однак той факт, що мова є засобом порозуміння, ще не вичерпує її сутності. Це лише наслідок, який випливає зі справжньої сутності мови. Мова є знаряддям, котрим людина володіє, як і багатьма іншими, *проте мова взагалі створює можливість самого перебування у відкритості суцього. Лише там, де є мова, є світ*: місце, яке весь час змінюється, де приймаються рішення і постають твори, місце дії й відповідальності, а також сваволі й галасу, занепаду і замішання. І, у свою чергу, лише там, де є світ, є й історія. Мова є благом первиннішим, ніж просто знаряддя: це завдяки їй людина має можливість бути історичною. Мова не є знаряддям, яким людина послуговується, а чимось, що окреслює найвищі можливості самої людської природи. *Ми, люди, є мовленням*. Основою людського буття є мова; але мова насправді збувається лише у мовленні. Причому мовлення є не просто одним із способів здійснення мови — мова може бути істотною лише як мовлення.

Здатність вислухати когось впливає не з того, що я з кимось розмовляю, радше навпаки — обумовлює наявність слова і вимагає цього слова. Здатність говорити і здатність слухати є однаково первинними. Ми є мовленням: можемо одне одного вислухати. Ми є мовленням — а це, зокрема, означає, що мовлення нас об'єднує. *Об'єднавчий характер мовлення полягає у тому, що істотне слово щоразу вказує на Одне й Те Саме, на щось, з огляду на що ми консолідуємось як самості, на основі чого ми є чимось цілним, а отже — собою. Відколи мова*

здійснюється належним чином як мовлення, боги досягаються до слова і з'являється світ.

Поет називає богів і всі речі тим, чим вони є. Це не є надавання назви чомусь, що попередньо вже було відоме — суще іменується тим, чим воно є, лише завдяки істотному слову поета. Таким чином, суще стає знане, власне, як суще. *Поезія — це у-становлення буття га допомогою слова. Тому щось, що триває, ніколи не ліпиться з минулого. Просте не можна добути безпосередньо зі складного. Міра не лежить там., де немає міри. Ми не знайдемо опори у безодні. Буття ніколи не є суцим. Оскільки й буття, і сутність речі у кожному з випадків не можуть бути виведені за допомогою обрахунків з того, що існує, вони повинні бути створені, установлені й подаровані, причому з усією свободою. Саме у цьому й полягає суть становлення.*

Сповідь поета є у-становленням не лише тому, що вільно обдаровує, а й тому, що дає сильну основу людському існуванню. «Поетично мешкати» означає перебувати у присутності богів, у близькості до суті речей. Те, що у своїй основі людське існування є «поетичним», водночас свідчить: як таке, яке у-становлюють, воно є не заслугою, а даром. *Поезія є не просто окрасою нашого існування, минуцим захопленням, екстазом чи забавою. Вона є фундаментом., на якому тримається історія, а тому це не просто культурний феномен чи «маніфестація» якоїсь «душі культури».*

Спочатку виявилось, що сферою, у якій поезія втілює свої твори, є мова. Сутність поезії ми повинні були б визначити, виходячи із сутності мови. Однак із наших подальших міркувань випливає, що поезія - це у-становлююче називання буття та сутностей усіх речей, тобто не якесь довільне висловлювання, а саме таке, яке виявляє усе, про що ми потім щодня розмовлятимемо і сперечатимемось. Тому мова не є матеріалом, який застає поезія, щоб його потім обробити — саме поезія робить мову можливою. *Поезія є прамовою історичного народу. А тому ситуація насправді цілком протилежна тій, якою від початку здавалася: сутність мови слід розуміти, виходячи із сутності поезії.*

Основою людського існування є мовлення; мовлення як говоріння. Однак прамовою є поезія як становлення буття. Мова з різних причин є «найнебезпечнішим з-поміж благ». Тобто поезія є найнебезпечнішою справою - і водночас «найневиннішим з-поміж занять». Тільки охопивши ці дві дефініції у їхній єдності, можемо зрозуміти сутність поезії у всій її повноті.

Поезія нагадує гру, проте нею не є. Гра об'єднує людей, але у ній кожен забуває про себе. Натомість у поезії людина зосереджується на самих основах власного існування. При цьому вона досягає спокою; але не спокою бездумної бездіяльності, а такого, що не знає меж; такого, у котрому й далі живуть усі сили й зв'язки. Сутність

поезії скидається на марево. Але то вона сама собі надає такої непевної, ілюзорної форми. І це притому, що досить міцно закорінена у землі. За своєю сутністю вона є становленням, закоріненим у землю.

Звичайно, будь-яке становлення є справою свободи, а тому Гельдерлін пише: «Вільні, як соколи, будьте, поети!» Але ця свобода не є необмеженим свавіллям чи капризом; свобода поета — це найвища необхідність. Таким чином, сутність поезії втягнуто в орбіту законів божественних знаків і голосу народу, які то сходяться, то розходяться. Сам поет стоїть посередині — між богами й народом. Його викинуто — викинуто у «це» між богами й людьми. І лише тут уперше вирішується проблема, ким є людина і у якому ґрунті проростає коріння її існування. Залишаючись самим собою, зовсім самотній на життєвому шляху поет здобуває для свого народу істину — сам за всіх, і тому здобуває істотно.

Як бачимо, Гайдеггер є надзвичайно філологічним і романтичним філософом, близьким до літератури й есеїстики. Він розвиває свої міркування на власних неологізмах. Прагнення сутності виявляється у нього передусім у намаганні оперувати термінами або ж словами, які відбивають дійсний зміст поняття і ще не вплетені у мереживо загальної риторики. З'ясовуючи основні риси, які характеризують нашу постмодерну сучасність, Мартін Гайдеггер, поглиблюючи Фрідріха Ніцше, говорить про «два види мислення, кожен з яких у свій спосіб правомірний і необхідний, а саме: розрахункове мислення та роздуми». Він розмірковує про закоріненість людяності: «Там, де має постати справді радісний і життєдайний твір людини, там людина повинна вибиватися в етер з батьківської землі. Етер тут означає: вільний, сягаючий % неба простір, відкритий обшир духу». Проте дух епохи, в яку нам довелося жити, породив втрату зв'язків із землею. Її символом є атомна бомба. До речі, Гайдеггер нагадує, що це наскрізь технічне ставлення людини до світу народилося у XVII сторіччі в добу Просвітництва, причому в Європі й лише в Європі.

«Поки що ми не знаємо, як довго людина існуватиме на землі у цій небезпечній ситуації. Чому? Чи лише тому, що раптом могла б вибухнути третя світова війна, у результаті якої було б знищене все людство і земна куля? Ні. *Атомна епоха загрожує нам, набагато більшою бідною, яка проявиться саме тоді, коли буде відвернено загрозу третьої світової війни.* Дивне твердження. Але дивне доти, доки ми над ним не замислимося, наскільки попередня думка відповідає дійсності? Якраз настільки, наскільки активно в атомну епоху розвиватиметься технічна революція, яка може оплутати, зачарувати, засліпити людину так, що якогось дня розрахункове мислення залишиться єдиною дійсним і наявним. (...)

І що ж тоді? Тоді людина почне заперечувати й відкидати глибокі роздуми, які, власне, і є її визначальною характеристикою. Тому по-

трібно рятувати єство людини, яке є під загрозою, завжди бути готовим, для роздумів. Але доля ніколи не подарує нам спокою, що плине з перебування в околі речей, і відкритості на таємниці сама по собі. Вони не є чимось випадковим. Вони визрівають у невинному і відважному мисленні. (...) Коли у нас пробуджується спокій, що впливає з перебування в околі речей, і відкритість на таємниці, тоді нам дано стати на шлях, що веде до основи й землі. У тій землі могли б пустити своє творче коріння дії, які б давали тривкі плоди».

Мартін Гайдеггер нам ближчий, ніж ми можемо це собі уявити. Він належить до тих особистостей, які однаковою мірою є «своїми» для всіх національних культур. *Гайдеггер такий же український, як і німецький.* Його глибоке прочитання для сучасного українського інтелектуального контексту, з його розхитаною культурою інтерпретації та зверхнім ставленням до традиції, є набагато важливішим, ніж модне захоплення французами. Мартін Гайдеггер може знайти найповніше зрозуміння і підтвердження в нашій традиції, так само як остання повинна бути посилена його спадщиною.

СУЧАСНА ГЕРМЕНЕВТИКА

Той обсяг матеріалу, який ми узагальнюємо під назвою «сучасна герменевтика», характеризується подальшою розробкою й використанням наявних методологій. Так, послідовник Мартіна Гайдеггера, Ганс-Георг Гадамер, має синтетичний склад розуму. Його узагальнення з герменевтичної проблематики є цікавими і важливими. Він, зокрема, пише про її універсальне значення: *«Герменевтика — це практика. Хто не може скористатися з практики герменевтики, її універсальної широти та філософського виправдання, той, можливо, буде знаходити нові й нові методи, за допомогою яких можна досягти успіхів у науках, однак розумному застосуванню знання з їх допомогою не навчиться»*. Герменевтика є досвідом синтезу: «Скрізь, де ми намагаємося збагнути світ, де відбувається подолання відчуженості, де здійснюється засвоєння, де видаляється незнання і незнайомство, скрізь здійснюється герменевтичний процес збирання світу у слово і в загальну свідомість. І навіть монологічна мова сучасної науки набуває суспільної реальності лише таким шляхом».

За Шлайермахером і Гайдеггером, Гадамер вважає мову єдиною передумовою герменевтики, оскільки кожна розмова виходить з єдиної передумови, що розмовляють тією самою мовою. Розмова є процесом взаєморозуміння. *«Мова — це універсальне середовище, в якому здійснюється розуміння. Способом цього здійснення є тлумачення. Таким же справедливим є і зворотне твердження: проблема мовного вираження є проблемою самого розуміння. Будь-яке розуміння — це тлумачення, а кожне тлумачення розгортається у середовищі*

мови, котра, з одного боку, прагне виразити у словах сам предмет, з другого — є мовою самого тлумачення. Тлумачення, як і розмова, є колом, котре замикається в діалектиці питання й відповіді. У середовищі мови здійснюється справжнє історично-життєве відношення, котре ми можемо назвати розмовою також і у випадку витлумачення текстів. Мовний характер розуміння є конкретністю дійово-історичної свідомості. Швидше за все, те, що є літературою, включало в себе певну сучасність у ставленні до будь-якої сучасності. Розуміти її — не означає робити висновки про життя, що зникло, минуло, але самим по собі бути причетним до висловленого».

Гадамер проводить паралель між герменевтичною процедурою і художнім перекладом: «Точно передати текст може лише той перекладач, котрий зуміє дати мовне вираження тому предмету, котрий відкриває йому оригінальний текст, тобто знайде мову, котра буде його власною і разом з тим відповідатиме оригіналу. Таким чином, *ситуація перекладача, по суті справи, збігається із ситуацією інтерпретатора»*.

Твір співвідноситься з історичною епохою не так через судження тих часів, як через мову. «В дійсності мислити історично — це означає зробити всі ті зміни, котрі переходять поняття минулих епох, коли ми самі починаємо мислити цими поняттями. Завдяки тлумаченню текст повинен набути мову. Але жодний текст, жодна книга взагалі не розмовляють, якщо вони не говорять мовою, яка може дійти до читача. Тому тлумачення повинно знайти правильну мову, якщо воно справді хоче допомогти текстові заговорити».

Гадамер зробив дві важливі речі. По-перше, у нього *тлумачення перестало бути зовнішнім завданням стосовно інтерпретатора, перетворюючись на екзистенціальну акцію* (Гадамер тим самим немовби повертається — через голову представників герменевтики XVIII—XIX століть, які прагнуть перетворити її на науку,— до тих часів, коли герменевтика захоплювала все ество того, хто нею займався). По-друге, змінювався погляд на головну методологічну трудність інтерпретації, відому під назвою «герменевтичного кола». Якщо попередня герменевтика намагалася із цього кола вийти, то Гадамер наполягає на тому, що такий вихід не лише неможливий, а й непотрібний. На його думку, у філософській герменевтиці становище змінюється: оскільки той, хто «розуміє», від самого початку втягнений усередину того, «що розуміється», неможливо провести чітку межу між розумінням та інтерпретацією. Аби щось зрозуміти, його потрібно витлумачити, але *Щоб його витлумачити, треба вже мати його розуміння*.

Річ не в тому, щоб ототожнити себе з автором і тим самим подолати відстань між його та своїм досвідом, а в тому, щоб, даючи собі звіт у невідворотності цієї відстані, застосувати досвід автора до себе. *Герменевтичне зусилля спрямоване не на те, щоб переміститися*

в ситуацію автора, а на те, щоб віднести його повідомлення до своєї власної ситуації. Іншими словами, мету інтерпретації Гадамер вбачає не у «відновленні», а у «творенні» сенсу повідомлення. Або, інакше, свою головну мету герменевтика вбачає не в реконструкції (задуму), а в конструюванні (сенсу).

Ще одне видатне ім'я, з яким пов'язується сучасна герменевтика, — це Поль Рікер. Він також продовжує традицію філософської герменевтики Мартіна Гайдеггера, ближчої до власне філософії, ніж до конкретної методології. Рікер мислить у контексті різних методологій, намагаючись примирити між собою ті філософські доктрини, які за ними стоять. Одна з його книжок так і називається: «Конфлікт інтерпретацій». Він бере на озброєння екзистенціалізм і структуралізм, абсолютний трансценденталізм і фрейдизм, «методологізм» Дільтея і «онтологізм» Гайдеггера. Водночас Поля Рікера цікавить «релігійний досвід», він сподівається на «поєднання духовного і тілесного» в пошуку істини, розуміючи це сподівання як таку висоту, з якої стає можливим припущення загальної гармонії пошуку розуміння у щирому неідеологічному тлумаченні. Він говорить про «прищеплення герменевтичної проблематики до феноменологічного методу». Саме прагнення гармонії окреслює сенс філософії Рікера. Багато в чому вона може бути досягнена через волю людини.

Гармонія досягається через «деструкцію» суб'єктивізму, що здійснюється «у діалозі» з об'єктивними науками про людину. Діалог — замість концептуальних крайнощів, які перероджуються в ідеологію. Це означає не нівеляцію «чистоти» доктрин, а розмову між ними як філософську мету. Своє головне завдання Поль Рікер вбачає не у створенні нового філософського напрямку або в розробці нової практичної методології. Він хоче знайти вихід з ідеологічного тупика у погляді на соціальну дійсність, куди людина зайшла після Другої світової війни. Він намагається знову звернути увагу на питання: заради чого все?

Теоретик відзначає, що *під герменевтикою він розуміє теорію операцій розуміння у їх співвідношенні з інтерпретацією текстів; слово «герменевтика» для нього означає не що інше, як послідовне здійснення інтерпретації. Якщо тлумаченням називати сукупність прийомів, застосовуваних безпосередньо до певних текстів, то герменевтика буде дисципліною другого порядку, що застосовується до загальних правил тлумачення.* Таким чином, треба з'ясувати співвідношення між поняттями інтерпретації та розуміння. Під розумінням Рікер має на увазі мистецтво осягнення знаків, які передаються однією свідомістю і сприймаються іншими свідомостями через зовнішнє вираження. Мета розуміння — здійснити перехід від цього вираження до того, що є основною інтенцією знака, і вийти назовні через вираження.

Оскільки знак має подвійну (матеріальну та семантичну) природу, розуміння відбувається не безпосередньо через проникнення однієї

особистості в іншу, а опосередковано — через знаки. Ця опосередкованість призводить до конфлікту з об'єктивним методом природничих наук, оскільки завжди так чи інакше зберігається визначальність суб'єкта. Рікер пише, що «важливо дотримуватися точності у термінології й закріпити слово «розуміння» за загальним явищем проникнення в іншу свідомість за допомогою зовнішнього вираження, а слово «інтерпретація» вживати у відношенні до розуміння, спрямованого на зафіксовані у письмовій формі знаки.

Проілюструємо цю ідею міркуванням Поля Рікера про герменевтику і структурну антропологію як про два способи «відродження» часу. Якщо структуралістське пояснення спрямовано на безсвідому систему, що існує поза спостерігачем, то герменевтика полягає у свідомому оволодінні детермінованою символічною основою, котра здійснюється спостерігачем, який перебуває у тому самому семантичному полі, як і те, що він осягає. Рікер говорить про два способи осягнення символу: структурний, який досліджує його основу, і герменевтичний, який досліджує те, що символ «хоче сказати».

Поль Рікер визначає завдання герменевтики в тому, що вона повинна «знову повести мову у напрямку буття, котру лінгвістика через власний метод прагне закрити і перетворити на замкнений всесвіт знаків». Але знаків не існує поза людиною, яка їх створила чи добачила. Таким чином, ми повертаємося в річище Мартіна Гайдеггера, розглядаючи герменевтику в сенсі «я є», тобто «я існую».

Так само ми міркуємо, наближаючись до конкретної інтерпретації. Через дистанціювання, об'єктивний зміст тексту суттєво відрізняється від суб'єктивного наміру автора. Оскільки прогрес історії віддаляє нас від «повноти символів», нам потрібно «відновити цілісність мови» — через «екзегетику, феноменологію, психоаналіз, філософію мови». Рікер зазначає, що він не полишає і раціоналістичну традицію. У тлумаченні тексту існує момент інтуїтивізму та логіки суб'єктивної вірогідності. Наступний крок — структуралістський аналіз, а потім власне критична інтерпретація.

Кінцевим пунктом «діялектики тлумачення і розуміння» Поль Рікер вважає засвоєння, а точніше кажучи — «присвоєння» смислу тексту. Але він тлумачить це «присвоєння» не як романтичне «психологічне вживання» в особистість автора, а як «привласнення» думки, яку несе текст у сенсі цілого «можливого світу».

За Рікером, сучасна герменевтика має синтетичний характер. Відмовляючись від будь-якої методології як від ідеології, інтерпретатор спостерігає дійсність як філософ, підсумовуючи різні погляди з точки зору буття. Таким чином, підкреслюється спільний шлях усього людства як з'ясування мети чи причини перебування у цьому світі. Потрібне усвідомлення спільного шляху, спільного вирішення і спільної відповіді. *Це своєрідний онтологічний романтизм: «Найбільша складність,*

з якою ми стикаємося сьогодні, полягає в тому, щоб уміти не забувати, не стаючи заручниками своєї пам'яті». Герменевтика Поля Рікера дає підстави для міркування, але не може замінити суб'єктивної визначеності суджень. Рікер є аналітиком і не пристав до жодної з можливих точок зору.

Застосування феноменології як методу для літературно-критичного аналізу запропонував та розвинув учень Едмунда Гуссерля Роман Інгарден (1893—1970). Іван Фізер відзначає, що, згідно з онтологічною схемою Інгардена, є чотири форми буття: абсолютне, ідеальне, реальне, інтенційне. Мистецькі твори належать до останнього. Їхня матеріальна данність є тільки інертним семантичним кодом, який чекає на свою актуалізацію чи конкретизацію. Актуалізація семантично значимих кодів занурена у так звані «ідеальні концепти», тобто у всій семантичній потужності слова, фрази, параграфу, цілого твору. Ці концепти, будучи інтерсуб'єктивними, оберігають твір від моносуб'єктивного прочитання та інтерпретації. Літературний твір, згідно з дефініцією Інгардена, не тотожний з естетичним твором. Він — та стала схематична формація, яка завдяки своїй семантичній потенційності трансформується в естетичний твір у процесі рецепції.

Це, однак, аж ніяк не означає, — пише Фізер, — що літературний та естетичний твори чи предмети, як це доводять «деконструктивісти», суттєво відмінні. Інгарден твердить, що є відмінні конкретизації літературного твору, в тому числі — і деконструктивна, але щоб бути «валентною», вона повинна максимально задовольняти семантичну «зумисність» невизначених місць літературного твору.

Роман Інгарден трактує літературний твір як інтенційний об'єкт, що конститується у свідомості читача через акт читання, розрізняючи чотири взаємопов'язані рівні, які переводять літературний твір в «уявлюваний об'єкт» у свідомості читача: 1) світ звуків та фонетичних утворень; 2) одиниці значення різного порядку; 3) багатозначність усіх аспектів світу, який розглядаємо з різних пунктів бачення; 4) об'єкти, представлені у літературному творі. Через співгру цих рівнів літературний твір конкретизується у свідомості читача. Інгарден практично застосував ідеї Гуссерля щодо тлумачення літературного твору. Тому, так само, як і вчитель, він вважає романтичні категорії «хибними у своїй суті».

У контексті сучасної герменевтики необхідно представити школу рецептивної естетики, доктрину якої обґрунтували і розвинули німецькі літературознавці Ганс Роберт Яусс та Вольфганг Ізер. За словами Івана Фізера, прихильником цього теоретичного спрямування притаманне зміщення уваги з проблем творчості та літературного твору на проблему його рецепції або, інакше кажучи, з рівня психологічної, соціологічної чи антропологічної інтерпретації творчої біографії на рівень сприймаючої свідомості.

Ізер вважає, що текст потенційно сповнений значенням, яке конкретизує рецепція читача, і саме текст встановлює для цієї рецепції певну стратегію, без якої вона була б досить довільною чи моносуб'єктивною (Р. Інгарден). На відміну від Інгардена, Ізер не уникав проблем психологізму. Обидва теоретики по-різному трактують «невизначеність» тексту. Якщо для першого це текстуальна влада, то для другого — це результат зумисного сегментування. Ізер писав: «Потреба розшифрувати дає нам шанс сформулювати наші декодуючі можливості, тобто ми висуваємо на передній план елементи нашого буття, часто не будучи свідомими того».

За Іваном Фізером, Яусс, виходячи з основних тверджень герменевтики Г.-Г. Гадамера, довів, що рецепція тексту, яка відбувається у «горизонті сподіваного», залежить від часового (історичного) і просторового бачення та розуміння світу. Завдяки цьому сплетінню рецепція не може бути чисто суб'єктивною конструкцією. Таке сплетіння не тільки захищає рецепцію від виходу за межі горизонту, а й забезпечує її інтерсуб'єктивний характер.

Загалом сучасна герменевтика має тенденцію до синтезування та універсалізації, пульсуючи між романтизмом і феноменологією.

ПСИХОАНАЛІЗ. ФЕМІНІЗМ

Темупсихоаналізу ми розширимо поза звичні рамки, до яких зараховують передусім Зігмунда Фрейда (1856—1939) та його учня Карла Густава Юнга (1875—1961). Мова йтиме взагалі про неусвідомлену психічну діяльність людини, спрямовану на мистецтво або на інтерпретацію дійсності. Це також спроба синтезу Еріха Фромма, психоаналіз мови Жака Лакана, також почасти, із значною мірою наближення, інтуїтивізм Анрі Бергсона, творча уява Гастона Башляра, постмодерний психоаналіз Віктора Франкла та фемінізм.

Центральною концепцією фрейдівської теорії є концепція підсвідомого, в якій тіло та сексуальна історія людського суб'єкта проявляється в усіх аспектах свідомої думки. Для Фрейда сексуальність є комплексом тілесного бажання, що виявляється як у дітей, так і в дорослих. Витіснення цього бажання чи «незадоволення» його стає, за Фрейдом, базовим елементом культури. Ця теза — основна у фрейдівській теорії сублимації: «Сублимація потягів — особливо характерна риса розвитку культури; саме вона дає можливість грати таку велику роль у культурному житті вищої — наукової, художньої, ідеологічної — психічної діяльності». Зацікавлення Фрейда функціонуванням психіки привело його до порівняння мистецтва і сну, який є «дорогою» до підсвідомого.

Ось його слова: «Потяги, які можна назвати сексуальними у вузькому та широкому сенсі слова, відіграють надзвичайно велику й досі не визнану роль у виникненні нервових та психічних захворювань. Більше того, ці ж сексуальні потяги беруть участь у створенні вищих культурних і соціальних цінностей людського духу». Теорія підсвідомого

мого є дуже цікавою, такою, що відкриває нові обрії для дослідження людської природи. Однак у самого Фрейда вона з медицини, власне з психіатрії та психоаналізу, відразу екстраполюється на ідеологію. Не секрет, що його погляди на культуру багато в чому обумовлювалися приватними проблемами, про що докладно описав в однойменному кіносценарії Жан Поль Сартр, «критичний попутник» Фрейда. *Розглядаючи неусвідомлену психічну діяльність людини як єдиний об'єктивний чинник її діяльності, Фрейд засадничо заперечував ідеалізм.*

Релігію він вважав ілюзією, яку неможливо довести, а тому нікого не можна змусити вважати її істинною, вірити в неї. Вона настільки неправдоподібна, «настільки суперечить усьому нашому у важкій праці добутому знанню про реальність світу, що ми маємо право порівняти її з маренням». Як бачимо, Фрейд був крайнім матеріалістом — «буде тією ж ілюзією, якщо ми почнемо очікувати чогось від інтуїції й занурення в себе». Це, зокрема, означає розквіт доби подвійних стандартів (постмодернізму). *Фрейдівський психоаналіз вибивається із звичних закономірностей зміни естетичних мод. Належачи за всіма ознаками до платонівської — «ідейної» — ірраціональної традиції, він насправді виходить з моди на вульгарний матеріалізм. кінця ХІХ — початку ХХ ст.* До речі, Зігмунд Фрейд привітав більшовицький заколот: «У той час, як великі нації заявляють, що чекають спасіння тільки у збереженні християнської релігійності, переворот у Росії, незважаючи на всі сумні окремі риси, видається все ж провісником кращого майбутнього». Головний аргумент — відмова від ілюзій, яку несе із собою новий експеримент.

Усе це підтверджує ідеологізм некритичного застосування фрейдівського методу в царині культури. Засновник психоаналізу заперечує творчість як добру волю, вільний вибір і взагалі прерогативу ідеалізму. Зрозуміло, що творчість є не тільки цим. Однак Фрейд є безпеліційним у власних викладах: «Оскільки культура вимагає дуже значних жертв не тільки від сексуальності, а й від агресивних нахилів людини, стає зрозумілим, чому людині важко почувати себе в ній щасливою. Справді, первісній людині це було простіше, бо вона не знала жодних обмежень потягів. Проте її можливість довго насолоджуватися таким щастям була дуже короткою. Культурна людина обміняла частину можливості досягнути щастя на частину надійності». Тут виникає багато запитань щодо призначення культури. Наприклад, що саме треба вважати людським щастям? У будь-якому разі саме з погляду культури фрейдизм залишився дуже вразливим щодо критики. Не слід забувати, що він сам є продуктом культури.

Карл Густав Юнг розвинув теорію «універсальних символів». За Юнгом., індивідуальне підсвідоме у формі його уявлень та мрій бере участь у «колективному підсвідомому». Якщо Фрейд наголошує на ідентифікації мистецтва та неврозів, то Юнг стверджує, що творча

енергія у процесі художнього творення походить від «колективного підсвідомого» і що саме цей процес перетворює митця на носія універсальної мови. Він також стверджував: «не важливо, що світ думає про релігійний досвід; для того, хто ним володіє,— це величезний скарб, джерело життя, сенсу і краси, що надає нового блиску світові й людству. У нього є віра і мир».

Неусвідомлена психічна діяльність людини, за Юнгом, формується тією мітологією, яка набувається людиною протягом життя: через виховання, спілкування, діяльність, ширше — через культуру. Це певні архетипи, котрі керують поведінкою груп, для яких вони є спільними (професійні, національні тощо). Архетипи не даються від народження, як темперамент, а прищеплюються людині в той чи інший спосіб протягом життя. Так, ми не можемо розглядати Франца Кафку лише в контексті німецької культури, Миколу Гоголя — в контексті російської, Джеймса Джойса та Джозефа Конрада — англійської. Бо перший був євреєм, другий — українцем, а третій — ірландцем. Якщо ми будемо враховувати тільки мовну належність їхніх художніх творів, наші дослідницькі висновки будуть неповними.

Сучасна людина у Юнга є передусім відповідальною і ні в якому разі не цинічною. Вона стає сучасною, коли підходить до самого краю світу, залишаючи позаду все непотрібне, все те, що вона переросла, визнаючи, що тепер стоїть перед ніщо, з якого може вирости все. У цьому сенсі вона справді «неісторична». Проте вона не відкидає загальні цінності культури. У цьому випадку людину можна сплутати з позбавленими коріння привидами, привидами-кровососами. їхня порожнеча приймається за самоту сучасної людини й дискредитує її. Тут так і напрошується аналогія з «позбавленою ілюзій» фрейдівською людиною, яка «розмітологізовується» і примітивізується, втрачаючи спільне культури й людяности.

Еріх Фромм спробував примирити обидві точки зору на людину і культуру: «Наше безсвідоме — тобто та частина самости, котра виключена з організованого Его, яке ми ототожнюємо з нашим Я,— вміщує і найнижче і найвище, і добре і погане. Ми повинні ставитися до несвідомого не як до Бога, перед яким треба схилитися, і не як до дракона, якого треба вбити». Він закликає виявити здорове почуття гумору, змиритися, що так є, і бачити цю другу частину самих себе такою, якою вона є, без жаху й замилювання. Фромм пропонує «всім — віруючим чи ні — об'єднатися у твердому запереченні ідолопоклонства і знайти тут більше спільної віри, ніж у ствердженні Бога. Так ми досягнемо більше смиренности й братської любови». Попри цікавість пропозиції, вона не є пристрасною, а це понижує її методологічну вартість.

Анрі Бергсон створює філософію інтуїтивізму, яка, по суті, не є психоаналізом, однак наголошує нерозумове пізнання світу. Суттєва особливість інтуїції полягає в тому, що вона не поділяє світ на окремі

речі, як це робить інтелект. Інтуїція охоплює багатоманітність, але це багатоманітність взаємопроникних процесів, а не просторово різних тіл. Бертран Расел, якого на загал дратує бергсонівський романтизм, вказує, що, за Бергсоном, увесь всесвіт є зіткненням і конфліктом двох протилежних рухів: життя, котре підноситься вгору, і матерії, яка падає донизу. «Під інтуїцією,— писав Анрі Бергсон,— я розумію інстинкт, позбавлений прагнення власної користи, таким, що усвідомлює себе, здатним міркувати про свій предмет і розширювати його безконечно». Як бачимо, такий погляд є цілком протилежний фрейдизмові. Свого часу Бергсон мав величезний вплив на інтелектуальне життя Європи. В Україні його послідовником був його колишній студент, літературознавець і критик Михайло Рудницький.

Гастон Башляр оперує досить ефемерним терміном, «творча уява», яка також належить до неусвідомленої психічної діяльності людини. Його перекладач українською мовою Олег Кузьменко пише, що саме внаслідок продуктивної діяльності поетичної уяви (поетичного марення) на ґрунті словника рідної мови постає поетичний образ. Саме по собі мертве слово оживає в образі. З джерел душі поета постає поетичний образ, і в цьому сенсі поет — творець поетичної мови. В останній період творчости Гастон Башляр відходить від багатьох положень психології глибини Юнга і висуває у «Поетиці простору» гасло про феноменологічний підхід до вивчення образів нашої уяви. Образ треба вивчати не в аспекті раціональної «феноменології духа», а в аспекті ірраціональної «феноменології душі».

Жак Аакан сформулював теорію структурального психоаналізу, доводячи, що «підсвідоме структурується подібно до мови». За Лаканом, текст як лінгвістична структура має власну «психіку», і він розглядає мову як центральну проблему психоаналізу, висуваючи три рівні людського досвіду: уявний, символічний та реальний. «Психоаналітичний досвід,— писав Лакан,— знову відкрив у людині імператив Слова — закон, що формує людину за своїм образом і подобою. Маніпулюючи поетичною функцією мови, він же, цей досвід, дає людському бажанню його символічне опосередкування. І нехай він дозволить вам нарешті зрозуміти, що вся реальність його наслідків полягає лише у дарі мовлення, бо тільки через цей дар прийшла до людини реальність, і лише здійснюючи акт мовлення знову й знову, вона може цю реальність зберегти!» Окрім посилання на Фрейда, подибуємо тут також впливи гайдеггерівських аргументацій. На думку Лакана, мова «структурує» людину і тому психоаналіз мови має бути основним завданням критики.

До психоаналізу зараховують і фемінізм. Наші довідкові видання трактують феміністичну критику як один з напрямів літературно-теоретичної думки, який набув особливого розвитку у другій половині ХХ століття. Не існує єдиної точно встановленої дефініції фемінізму, бо є кілька шкіл та тенденцій у рамках цього напрямку. Але безсумнівно

є те, що всі ці школи інтердисциплінарні у своїй методології й часто запозичують концепції з різних теоретичних моделей. Феміністична критика, стверджує Марія Зубрицька, має на меті реконструювання жіночої історико-літературної традиції та історіографії, перегляд «патріархальних» принципів та досвіду лесбійства, актуалізацію природи жіночого тексту. Серед провідних авторів — Сімона де Бовуар, Юлія Крістева, Гелен Сікту, Кейт Міллет, Елейн Шовалтер.

Фемінізм формується трьома основними тенденціями: прагненням емансипації, традицією екзистенціалізму, що не тільки стверджує самодостатність жіночого, а й також перевертає модель патріархального світу з ніг на голову, не руйнуючи бюрократизму головування, віддаючи перевагу матриархатові, та ідеологією постмодернізму, руйнівною щодо патріархальної, а насправді щодо будь-якої ієрархії вартостей. Загалом феміністична і «Тендерна» проблематика не адаптована до українського культурного контексту і є на нашому ґрунті цілковито штучним інтелектуальним утворенням.

Спробуємо проілюструвати феміністичну проблематику на прикладі з української класики. Через поетичний цикл «Зів'яле листя» Іван Франко зажив свого часу слави декадента. Зацікавлення сучасної критики цією збіркою спонукає нас з'ясувати, що нового вона може повідомити у нашому часі. Очевидно, що в сучасній інтерпретації ми не будемо відштовхуватися від естетичного сприйняття інтимної лірики Франка, адже сьогодні нас більше цікавить практичний бік справи — як використати мистецтво як аргумент для задоволення власного інтелектуального честолюбства, що є далеким від поезії. Нове прочитання «Зів'ялого листя» також допоможе розширити наше уявлення про Івана Франка, який усе ж таки був не лише Каменярем. Хоч найрадикальніший естетизм не дозволить нам заперечити в ньому Вічного Революціонера, замінивши це обличчя новою маскою декадента.

Уже в передмові Франко вказує на певну банальність сюжету, що, на його думку, перегукується з долею гетевського Вертера: «Був се чоловік слабої волі та буйної фантазії, з глибоким чуттям та мало спосібний до практичного життя. Доля, звичайно, кепкує над такими людьми. (...)... влюбився був у якусь панночку, дістав від неї коша (видно, розумна панночка була, знала, який муж їй непотрібний), а потім мучився своєю любов'ю довгі літа, поки його улюблена не вийшла заміж. Тоді він покінчив з собою».

Чи можна звинувачувати жінку в тому, що вона не любить ліричного героя? Принаймні це приватна справа їх обох. Однак існує вірогідність твердження про те, що «Зів'яле листя», за задумом Івана Франка, виходить за межі суто літературної колізії нещасливого кохання:

Щось щемить в душі, мов рана:
Се блідая, горем п'яна,
Безнадійная любов.

Чому б нам не висунути припущення, що мова йде про його власний емоційний досвід спілкування з жінками? Як відомо, Франко любив жінок. Щоразу він думав, що відчуває справжнє кохання. Можливо, ця ширість і відкритість світлому почуттю, багатство емоцій і були тією противагою на терезах життя, де з другого боку страшною вагою налягала шалена напруга творчості. Франків досвід не був щасливим. Але

Що є щастя? Се ж ілюзія,
Се привид, тінь, омана...
О, ти, ілюзіє моя,
Зрадлива і кохана!

Кохання, як і мистецтво, не співвідносне лише з добром.

Чи вам звісно, як смачно
на гаках тортур?

Однак Іван Франко говорить про опозицію, відмінну від протиставлення грішне—праведне. Закони пристрасти передбачають протистояння любов—ненависть, коли протилежні полюси насправді перебувають надзвичайно близько один від одного. Якщо наше припущення відповідає істині, почуттєва опозиція виглядатиме так: любов—байдужість або любов—злоба:

Як, сміючись, ти вбивала
Чистую любов мою,
Чи ти знала, що вбиваєш
Все, чим в світі я жию?

Коли мова йде про феміністичне прочитання художнього твору, часто не враховується, що фемінізм, як і будь-який інший *-ізм*. ХХ століття, окрім того, що є духовним сурогатом, неспроможним замінити людині рівновагу й цільність середньовічної Готики, не є терміном. Це означення «накриває» відразу кілька понять і служить лаштунком для інтелектуального шахрайства у дискусії. Мода на фемінізм завжди приходила одночасно з різними «революційними» переглядами способів інтерпретації, коли новий погляд на культуру ставився вище самої культури.

За фемінізмом жінка втрачає своє обличчя не лише як феномен природи, а також як феномен культури з її способом мислення, поглядом на світ і проблематикою, оскільки кожний *-ізм*. має здатність до самовладдя, безпідставного узагальнення та знеособлення — доктрина відчужується від естетичного явища. Поряд із культурою виростає інтелектуальний покруч, що існує за рахунок паразитації, розкладу і руйнування культури.

При цьому забувається, що культура існує лише у рухливій рівновазі. Вкусивши плід з дерева пізнання, жінка спричинилася до першого конфлікту і стала, таким чином, джерелом першого життя і поезії.

Вона ж має у власній природі таку мудрість, до якої чоловікові треба доходити розумом. Разом з тим природний чоловічий ідеалізм робить власне поезію поезією, протиставляючись жіночому практицизмові. Обидва начала співіснують одночасно як конфлікт і як гармонія. Руйнування цієї рівноваги, навіть заради здобуття найвищої бюрократичної посади в суспільстві (що, найсмішніше, означає і втрату справжньої влади), неминуче призводить до руйнації культури в ім'я ідеології.

Зауважимо, що перше знання виступає гріхом, принаймні чимось таким, що є ближчим до зла, а не до добра. Знання не самоцінне. Головна проблема полягає в якості його застосування, що залежить від морально-етичної настанови людини.

Хоч принцип зміщення паралелей є обов'язковим для будь-якого критицизму, мода на нестандартну інтерпретацію української класики та історичної долі України має тенденцію до екзотики. Так, деякі дослідники дозволяють собі розглядати творчість класиків української літератури з точки зору різних сексуальних орієнтацій. Причому головна зацікавленість зосереджується не на творчості, а саме на орієнтації. Така методологічна хворобливість дає всі підстави до відповідного аналізування самих дослідників. Звичайно, усвідомлення того, що й великим не чужа людська слабкість, підносить власну значущість, однак що важливіше для літературознавця — література чи привертання уваги до власної особи? Повертаючись до Івана Франка, висловимо припущення, що замість Фемінізму він хотів побачити перед собою Жінку. Можливо, саме про це йдеться в романсі «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...» на слова вірша із «Зів'ялого листя».

Щодо теми психоаналізу варто згадати Віктора Франкла, психіатра і культуролога, який стверджує, що сучасна людина втрачає сенс життя. «В ці часи виховання повинно бути спрямоване на те, щоб не тільки передавати знання, а й відточувати совість так, аби людині вистачило чутливості почути вимогу, яка таїться в кожній окремій ситуації. В добу, коли десять заповідей, очевидно, вже втратили для багатьох свою силу, людина має бути готова до того, щоб сприйняти 10000 заповідей у 10000 різних ситуаціях, з котрими її зводить життя». Міркування над множенням і відносністю значень дає нам змогу характеризувати цього теоретика і як постмодерніста.

Цікавим у нього є введення в науковий обіг такого поняття, як совість, що належить якщо не романтичній, то принаймні не-раціональній традиції. Франкл твердить, що совість — це орган смислу. «Я б сказав, що сутність людського існування полягає в його самотрансценденції. Бути людиною означає завжди бути спрямованим на що-небудь чи на кого-небудь, віддаватися справі, котрій людина себе посвячує, людині, котру вона любить, чи Богові, котрому служить». Пристрасть понад усе. Все ж майже романтичний погляд на речі. У Віктора Франкла

психоаналіз справді екстраполюється на постмодернізм — тотальну відносність і нігілізм. Але людина може і повинна знайти вихід: «Смисл не можна надати, його треба знайти».

Насамкінець ствердимо, що доречне застосування великого арсеналу психоаналітичних методологій збагачує наш інтерпретаційний арсенал, поглиблює розуміння людини як творця тексту.

ЕКЗИСТЕНЦІЯЛІЗМ

Назва цього напрямку у філософії походить від латинського слова «існування».

Поділяється на релігійний (Серен К'єркегор, Габріель Марсель) та атеїстичний (Жан Поль Сартр, Альбер Камю). Екзистенціалізм у літературі виникає між двома світовими війнами — як літературна естетика та філософсько-критична методологія. Різні теоретики зараховують до екзистенціалістів також Блезе Паскаля, Фрідріха Ніцше, Мартіна Гайдеггера, Карла Ясперса, Антуана де Сент-Екзюпері, Ернеста Гемінгвея.

Марія Зубрицька подає головну ідею екзистенціалізму як переконання, що *людина творить, «будує» сама себе такою, якою є, через власний внутрішній вибір, у якому виявляється свобода як властивий атрибут людства. Людське існування ніби завжди залегає між минулим, якого вже немає, та майбутнім., якого ще немає, тому його супроводжує відчуття минулості, відсутності та нездійсненності. З іншого боку, внутрішня свобода постійно перебуває під загрозою власти-у-реальності та втрати автентичності людського існування. Внаслідок цього виникає внутрішнє роздвоєння та усамітнення особистості, яку екзистенціалізм аналізує відірвано від історичних та суспільних умов.*

Ентоні Тіселтон також формулює риси, спільні для всіх екзистенціалістів. Він називає п'ять спільних точок відліку: *примат волі над розумом, практичних інтересів над теоретичними міркуваннями, особистого над абстрактним, особистісного буття над загальною сутністю, безпосередньої втягненості над віддаленою об'єктивніс-*

тю. Однак з огляду на протилежну акцентацію мову треба вести про два несумісні екзистенціалізми чи радше про екзистенціалізм як філософію та його пізнішу ідеологічну підробку. Фактично Жан Поль Сартр використав ідеї Серена К'єркегора та Мартіна Гайдеггера з ідеологічною метою.

Серен К'єркегор (1813—1885) говорить про людину як про *лицаря віри*. Він пише, що лицар віри може покласти тільки на самого себе — у цьому полягає весь жах ситуації. Він не може стати зрозумілим для інших, але не відчуває суєтного бажання керувати іншими. Скорбота підкріплює його, його душа дуже серйозно налаштована. Несправжній лицар легко викаже себе швидко засвоєним підробним ідеалізмом. Така людина не розуміє, що якщо хтось хоче знайти Бога, він повинен усамітнитися і йти тільки власним шляхом, не в натовпі. Лицар віри не потребує ніякого керування собою. Особистісне вище загального і, як одиничне, перебуває в абсолютному зв'язку з Абсолютом. Або ніколи не існувало на світі віри.

За Сереном К'єркегором, *віра — це найвища пристрасть у людині. Він розрізняє три стадії духовного поступу: естетичну* (чуттєвість взагалі, символ — Дон Жуан), *етичну* (відповідальність, почуття обов'язку — Агасфер), *релігійну* (лицар віри — Авраам). Несправжніх лицарів К'єркегор називає «*трагічними героями*». Вони відрікаються від себе, щоб пристати до загального. Людина впадає в гріх так само, коли впадає у відчай або ж проголошує себе самим Богом. Вона повинна обрати свій шлях до Бога і йти ним протягом життя, взявши на себе всю відповідальність за цей вибір.

Заперечення Бога К'єркегор вважає гріхом проти Духа Святого. «Тут Я піднімається до найвищого ступеня відчаю; воно просто відкидає християнство як брехню і неправду — яку ж величезну ідею відчаю самого себе повинно мати це Я». Можемо вважати ці слова оцінкою Сартра, який, використавши термін «екзистенціалізм», цілком понівечив його сутність. Людина не всесильна. Її сила полягає в мудрості, в усвідомленні своєї скінченності й того, що їй згори було дароване життя. Відтак, за К'єркегором, «страх — це можливість свободи, тільки такий страх абсолютно виховує силою віри, оскільки він з'їдає все скінченне і викриває всю його неправдивість. Жоден Великий Інквізитор не мав під рукою таких жахливих тортур, які має страх». *Страхи переходять у релігійний трепет.* Той, хто виховується страхом,— каже К'єркегор,— виховується можливістю згідно із своєю безконечністю. *Тому можливість — найважливіша з усіх категорій. Ця можливість, по суті, споріднена зі шлайермахерівською невизначеністю — вона залишає людині простір для творчості й дає шанс подбати про власну гідність.*

Однак для того, щоб індивід міг, таким чином, бути безумовно й безконечно вихованим можливістю, така людина повинна бути части-

ною у ставленні до цієї можливості й повинна мати віру. «Під вірою я розумію тут те, що Гегель одного разу і по-своєму дуже слушно назвав внутрішньою впевненістю, яка передує безконечності. Коли з відкриття можливості поведуться чесно, можливість віднайде всі скінченні речі, однак буде ідеалізувати їх у формі безконечності, вона буде у страху долати індивіда доти, доки він знову не перемає її у передчутті віри». *Бог не потребує раба — людині завжди залишається можливість її власного вибору. Із цього погляду найцікавішою для нас є К'єркегорівська категорія «одиночного».* Він писав: «Якби я хотів мати напис на своєму надгробку, не волів би нічого іншого, як «одиночний»; якщо це ще не зовсім зрозуміло, то воістину стане зрозумілим».

Своїми закличками до християнської духовності у новітніх часах поряд із Сереном К'єркегором, безперечно, можна поставити таких українських інтелектуалів, як Григорій Сковорода та Микола Гоголь. Андрій Дахній зауважує, що наша гедоністична доба дезінтеграції (пост-модернізму) не співвідносить себе зі ширістю та вічністю. Вона не хоче знати про страждання. Іntenція до неупередженої об'єктивної цілковито захоплює людину. Об'єктивується, «розчакловується» природа — все це веде до її завоювання, нищення; об'єктивується (розмітологізовується) людина — і це веде до явищ дегуманізації; об'єктивується Бог — це призводить до «смерти Бога». Адже «доведений Бог,— писав К'єркегор,— уже не Бог». *Основна небезпека, яка загрожує християнству, не його знищення, а виродження. А без віри немає людяності.*

Продовжувачем традиції екзистенціалізму був Мартін Гайдеггер, зокрема у твердженні про скінченність існування екзистенції. *Католік Габріель Марсель (1889—1973) у своїй ранній праці «Метафізичний щоденник» розробляє екзистенціалістську концепцію моралі та етичних цінностей.* У центрі його уваги - збереження людської гідності, пригніченої світовою війною й цивілізацією взагалі. Марсель сприймав навколишній світ як трагічний і сповнений протиріч. Вихід для людини він бачить у «*релігійному досвіді*».

Жан Поль Сартр (1905-1980) і почасти Альбер Камю (1913-1960), сприйнявши настрій волюнтаризму Фрідріха Ніцше, вбачали вихід з відчаю шляхом відмови від обмежень, створених «банальними» умовами суспільства (тобто культурою). Це також наслідок гуманістичної пропаганди Вольтера. Сартр пише, що екзистенціалізм - «це гуманізм, оскільки ми нагадуємо людині, що нема іншого законодавця, окрім неї самої, в покинутості вона буде вирішувати свою долю». Альбер Камю згадує давньогрецький міф про Сізіфа. Він говорить про абсурдність буття. «Однієї боротьби за вершину достатньо, щоб заповнити серце людини. Сізіфа слід уявляти собі щасливим». Також «заперечення є бог екзистенціаліста», «людина без надії, усвідомивши себе такою, більше не належить майбутньому». Реальний вихід з розпачу — зрозуміння абсурдності життя. «Абсурд розвіяв мої надії: зав-

трашнього дня не існує. І віднині це стало запорукою моєї свободи. Віднині я знаю, що немає вищої свободи від свободи бути, котра тільки і могла стати основою істини. Смерть стає єдиною реальністю, це кінець усім іграм».

Для Камю «*є лише одна по-справжньому серйозна філософська проблема — проблема самогубства. З'ясувати, варте чи не варте життя того, аби його прожити, означає відповісти на фундаментальне питання філософи*». Однак цей есей закінчується словом «*надія*». Взагалі вживання прізвищ Камю і Сартра, як теоретиків екзистенціалізму, через кому є великим непорозумінням. Власне, перший перебуває на боці боротьби як специфічно письменницького вияву ідеалізму. «Я думаю, що все на добре»,— говорить Едіп, і ці слова священні. Вони лунають у суворому і скінченному світі людини. Вони вчать, що це ще не все, що не все вичерпано. Вони виганяють із цього світу Бога, який вступив у нього разом з незадоволенням і схильністю до безглузвих страждань. Вони перетворюють долю у справу рук людини, справу, котра повинна вирішуватися серед людей». На думку Камю, у цьому полягає «тиха радість» Сізіфа. Бо йому належить його доля. Камінь — його набуток. Так само «абсурдна людина», дивлячись на свої страждання, «змушує замовкнути ідолів». Ідолами тут виступає всесвітнє лицемірство, яке саме поняття війни не робить неможливим для людини.

Марксист і маоїст, Жан Поль Сартр іде далі шляхом підміни понять. Він ототожнює свій атеїстичний екзистенціалізм з оптимізмом. «Людина повинна віднайти себе й пересвідчитися, що ніщо не може її врятувати від самої себе, навіть правдивий доказ існування Бога. У цьому сенсі екзистенціалізм — це оптимізм, вчення про дію. І тільки внаслідок нечесності, плутаючи власний відчай з нашим, християни можуть вважати нас тими, що впали у відчай». Пояснюючи походження і різновиди екзистенціалізму, Сартр ставить поряд як представників атеїстичного напрямку Гайдеггера та французьких екзистенціалістів, що само по собі є неймовірним спрощенням. «Для екзистенціаліста людина тому не піддається визначенню, що спочатку нічого собою не являє. Людиною вона стає лише потім, причому такою людиною, якою зробить себе сама. Таким чином, немає ніякої природи людини, як немає і Бога, котрий би її замислив». Так Сартр заперечує людяність. «Людина — це передусім проект, переживається суб'єктивно».

Подібних казуїстичних перекичень у наскрізь ідеологічному мисленні Жана Поля Сартра можемо знайти безліч. Він несподівано оголошує свій сурогатний екзистенціалізм символом відповідальності. У цьому контексті цікавим буде наголосити на двох практичних наслідках такого «філософування». По-перше, розходження з Альбером Камю У точці етичного дотримання філософом своїх поглядів, так би мовити,

«по життю». Якщо для Камю це було важливим, то для Сартра — ні. По-друге, ідеологічна підтримка тоталітарних антилюдських ідеологій та їхніх злочинних режимів, включно з СРСР, Китаєм та Камбоджею.

Ідеї екзистенціалізму є актуальними в контексті української культури, наприклад, для вивчення історії української літератури, коли саме декларування себе українським письменником було одночасно важливим екзистенційним вибором. До цієї ідеї свого часу, зокрема, були близькими Валер'ян Підмогильний, Тодось Осьмачка, Іван Багряний, вістниківці. До філософського змісту екзистенціалізму, у трактуванні К'єркегора, були близькі Зеновій Красівський (1929—1991) та Василь Стус (1938—1985). Згадаємо нерозривність проголошеного та сповідуваного у Григорія Сковороди й Тараса Шевченка. Тут екзистенціалізм у своїх християнських ідеалістичних першопочатках має романтичну спрямованість.

Етичне закорінення українського екзистенціалізму накладається у своєму роді на принцип «відповідности» Мартіна Гайдеггера: висловленого, зробленого і помисленого. Тобто це практичне потвердження відповідального міркування.

Розмову про структуралізм (див. додатки)

слід розпочати з нагадування про те,

що в оглядовій статті Марія Регг зупиняється на проблемах структуралізму і постструктуралізму досить докладно, а також з визначення семіотики — науки про знакові системи у найширшому розумінні (мистецтва, культури, суспільства, тварин тощо). *Об'єктом семіотичних досліджень є всі сфери культурної діяльності, які можна розглядати як систему знаків, організованих відповідно до культурних кодів та процесу означування.* Засновниками семіотики вважаються Фердінанд де Соссюр (1857-1913) і Чарлз Пірс (1839-1914).

Де Соссюр вважав, що основу мови становлять не самі складові елементи, а стосунки між ними. Він наводив приклад шахів, коли гравцям байдуже, з чого зроблені фігури і шахівниці, але важливими є правила гри, система взаємовідносин, котра надає фігурам сенс і значення. Вчений також визнав головним для лінгвістики як підрозділу семіотики розуміння подвійної сутності знака. Де Соссюр назвав два основоположні принципи знака: 1) зв'язок між формою і змістом, між означуючим та означуваним має умовний характер; 2) означуюче (форма) побудоване лінійно. Це означає, що ми вимовляємо слово за словом, а не всю фразу одночасно. Здійснивши перехід від факту до системи в якості заснування теорії, Фердінанд де Соссюр запропонував нову парадигму побудови лінгвістичного знання.

Чарлз Пірс був логіком і, на відміну від лінгвістичної спрямованості Соссюра, вважав цю науку іншою назвою семіотики, розуміючи під останньою формальне вивчення знаків. У галузі знакової теорії

Пірс відомий введенням у розгляд людського чинника — інтерпретатора. Він запропонував розглядати знакові стосунки у вигляді: Знак, Об'єкт, Інтерпретатор. Це від початку означало звернення уваги на суб'єктивний момент і заперечення претензії на абсолютний об'єктивізм методології структуралізму.

Структуралізм, є теоретичним напрямом, що зосереджує свою увагу на внутрішніх зв'язках мови, всіх символічних і дискурсивних системах, підрозділом або методологічною акцентацією семіотики. Структуралізм у літературознавстві — один з наукових підходів для вивчення літератури як мистецтва у системному аспекті. Його започатковує Володимир Пропп своєю книжкою «Морфологія сказки» (1928).

Семіотика мови та літератури є наукою про знакові системи, яким притаманна функція висловлювання — самого принципу знака тут недостатньо. Досліджуючи народні казки, Пропп виявив певну кількість постійних елементів, які вибудовують той чи інший сюжет. Він вводить поняття системи або структури, розуміючи її синтаксично. Володимир Пропп не зрозумів її семантично, тобто як «ціннісну». Можливою є така класифікація: синтаксичний рівень розглядає внутрішні стосунки між знаками; семантичний — між знаками й тим, що вони означають; прагматичний — між знаками і тим, хто їх сприймає.

Основна тенденція розуміння структури у літературознавців-структуралістів полягає в тому, що її складові елементи розглядають як функції. Аналізуючи текст літературного твору крізь призму здобутків семіотики, структуралісти прагнули наблизити літературознавство до точних наук, уникнути розпливчастості й суб'єктивізму. З одного боку, виникнення структуралізму вкладалося у загальну логіку зміни естетичних мод — після екзистенціалізму, а з другого — було пов'язане із захопленням детермінізмом початку ХХ століття.

Етнолог Клод Леві-Строс висуває кілька вимог, за умови дотримання котрих модель може вважатися структурою. *Передусім структурою є певна система, яка складається з таких елементів, що зміна одного з них тягне за собою зміну всіх інших. По-друге, будь-яка модель належить послідовності перетворень, кожне з яких відповідає моделі того самого типу, так що певна кількість цих перетворень створює групу моделей. По-третє, вищезазначені властивості дозволяють передбачити, яким чином буде реагувати модель на зміну одного з елементів, що її складають. Нарешті, модель має бути створена так, щоб її застосування охоплювало всі досліджувані явища.*

За П'яже, структуру можна визначити як модель, прийняту у лінгвістиці, математиці, логіці, фізиці, біології тощо, якщо вона відповідає трьом умовам:

а) цілісності — підпорядкування елементів цілому і незалежність останнього;

б) саморегулювання — внутрішнє функціонування правил у межах даної системи;

в) трансформації — упорядкований перехід однієї підструктури в іншу.

Іншими словами, структура має бути самодостатньою і функціонувати за певними об'єктивними законами. Проте двоє різних дослідників ніколи не вибудують однакові структури при оцінюванні того самого тексту. Тобто повністю виключити суб'єктивний момент неможливо. Тому Ролан Варт (1915—1980) пише: «Метою будь-якої структуралістської діяльності — байдуже, рефлексивної чи поетичної — є відтворення «об'єкта» таким чином, щоб у подібній реконструкції виявилися правила функціонування («функції») цього об'єкта. Таким чином, структура — це відображення предмета, але відображення направлене, зацікавлене, оскільки модель предмета виявляє щось таке, що залишалось непоміченим чи неінтелегібельним у самому предметі, що моделюється.

Структуральна людина бере дійсність і розчленовує її, а потім возз'єднує розчленоване; на перший погляд, це видається маловажливим (тому дехто і вважає структуралістську діяльність нецікавою і некорисною). Однак з іншої точки зору виявляється, що ця дрібниця має вирішальне значення, бо в проміжку між цими двома об'єктами, чи двома фазами структуралістської діяльності, народжується щось нове, і це нове є не що інше, як інтелегібельність в цілому. Модель — це інтелект, доданий до предмета, і такий додаток має антропологічну значимість у тому сенсі, що він виявляється самою людиною, її історією, її ситуацією, її свободою і навіть тим спротивом, котрий природа робить її розумові».

Учнем Володимира Проппа був Роман Якобсон (1896—1982) — активний учасник ОПОЯЗу (Общество по изучению поэтического языка) та Празького лінгвістичного гуртка, який згодом справив великий вплив на Клода Леві-Строса. До спадкоємців традиції російських формалістів належав і професор Тартуського університету Юрій Лотман (1922—1993), що створив центр і школу семіотики на території Радянського Союзу. Він веде мову про культуру як про семіотично організований простір: «З точки зору вивчення культури існують тільки ті повідомлення, котрі є текстами. Всі інші ніби не існують і до уваги дослідником не беруться. У цьому сенсі можна сказати, що культура є сукупністю текстів або складно побудований текст».

Юрій Лотман вводить поняття «вторинних моделюючих систем», які є такими щодо природної мови як «первинної моделюючої системи». Таким чином, будь-який текст обов'язково належить до певної національної культури: «В реально-історичному функціонуванні мова і культура нероздільні: неможливе існування мови (у повнозначному розумінні цього слова), яка б не була занурена в контекст культури, і

культури, котра не мала б у центрі себе структури типу природної мови. (...) Культура — генератор структурності, цим вона створює навколо людини соціальну сферу, котра, подібно до біосфери, уможливає життя, щоправда, не органічне, а суспільне».

Марія Зубрицька вказує, що *структура літературного твору — це спосіб зв'язку між складовими частинами, компонентами твору як цілісного організму, система істотних вирішень між ними*. Ще з часів Арістотеля структуру твору вбачали у стосунках теми, фабули, перипетій, характерів, дійових осіб, мовних засобів. Гегель характеризує чотиричленну структуру твору: а) представлений світ; б) його естетичний вигляд; в) значення мовних форм; г) мовлення і його звукову організацію.

Юрій Лотман розвинув семіотичний аналіз поезії. Він розглядає поетичний текст як складну ієрархічну систему, елементи якої взаємопов'язані між собою. Кожний літературний текст втягує кілька систем (рима, метр, лексичні елементи), а напруженість між цими різними системами впливає на читача.

Умберто Еко пише про «відкритий» і «закритий» типи творів. Перший є «не завершеним», таким, що надається до найрізноманітніших інтерпретацій. Другий — навпаки, чітко окреслюється авторським задумом. Безпосередньою аналогією із цим явищем, на думку Еко, виступає барокова «відкрита форма». Пам'ятаємо, що на подібне явище перед тим звертав увагу Фрідріх Шлайєрмахер, відкриваючи у своїх правилах простір для інтерпретації.

Структуралізм спонукав літературознавців до поглибленого вивчення літературних творів - до найдрібніших нюансів. Літературознавство більше схилилося у бік науки, все далі від довільних міркувань. За умови уникнення ідеологічної абсурдизації, ця методологія реалізується як надзвичайно цікавий прикладний аспект герменевтики для різних галузей знання. Структуралістська системність стала основою багатьох цінних фундаментальних («Історія української літератури» Дмитра Чижевського) та прикладних (іміджологія та PR у викладі Георгія Почепцова) праць.

ПОСТМОДЕРНІЗМ (ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ). ФЕТИШИЗАЦІЯ ЛІБЕРАЛІЗМУ

Після модернізму

Якщо постмодернізм — це те, що прийшло після модернізму, то, за логікою, постструктуралізм є тим, що настало після структуралізму (див. додатки). Таким чином, ми можемо визначити певну нову якість через заперечення попередньої. *Обидва терміни означають практично те саме явище, тільки другий підкреслює часовий аспект зміни естетичної моди, бо перед тим була мода на структуралізм, а перший наголошує на естетичному запереченні модернізму*. Цілком очевидно, що особлива вага зосереджується на префіксі *post-*, принаймні тому, що раніше такого не було: *-ізм*и були, а *post-ізмів* — ще ні. Фактично *post-ізм*. засвідчує відсутність нової якості з погляду заперечення будь-якого естетичного ідеалу. Мовляв, усе вже винайдено, а нам залишається обігрувати вже відомі точки зору й стилі. Такий своєрідний синтез реалізму і песимізму є спробою виходу в інший вимір, поза межі всіх дотеперішніх критично-філософських систем. У цьому полягає оригінальність нової доктрини, яка є занадто ефемерною, щоб дати чітку методологію.

В основі постмодернізму лежить ідея науково обґрунтованої іронії. Тому головна проблема полягає в тому, коли заради остаточного висновку зупиниться теоретик у своєму міркуванні. Жак Дерріда закликає ніколи не припиняти розмову. Будь-яка зупинка і спроба підсумку тут дорівнюють ідеологічному пониженню. Тому справжнє постмодерне письмо є жанрово маргінальним - на межі художності та інтерпретаційності. Воно має відповідати вимогам правдивої карнавальності, допускаючи іронію в усі найтемніші закопелки, штовхаючи

в її стихію найшанованіші авторитети, розчиняючи в ній будь-яке менторство. Однак одна річ міркувати над цим явищем, а зовсім інша — давати собі звіт у тому, що ми вже давно живемо у постмодерній дійсності.

Ні яскраве сонце, ні зелена трава, ні свіжий вітер, що його так хочеться вдихнути на повні груди,— ніщо вже не зворушить спокою могили, в якій друге тисячоліття від Різдва Христового поховало людину. «Сьогодні,— твердить Жан-Люк Нансі,— бути людиною — це в усякому разі не володіти жодною сутністю. Немає такої сутності людини, почерез яку можна було б з'ясувати та визначити, яким чином ця «людина» повинна жити, мати свої права, політику, свою естетику».

Усе в цьому світі вже сказано, зроблено і винайдено. Людина нарешті дійшла до тієї межі, коли, на думку Жака Дерріди, «жоден з елементів не може функціонувати як знак, не відсилаючи до якогось іншого елемента, який, у свою чергу, не залишається просто присутнім (...). Ніщо, ні в елементах, ні в системі, ніде, ніколи не виступає лише присутнім або відсутнім. Скрізь суцільно мають місце відмінності та відбитки відбитків».

Проте з високої ноти збиває ідеологічний підсумок, зроблений Жаном-Франсуа Ліотаром: «XIX і XX століття доскоху нагодували нас терором. Ми дорого заплатили за ностальгію за цільним та спільним, що поєднує чуттєве й розумове, за прозорим і комунікабельним досвідом. За загальним прагненням заспокоїтися ми чуємо підступний голос бажання знову розпочати терор, довершити фантазм, мрію про те, щоб схопити і стиснути в своїх обіймах реальність. Відповідь на це буде такою: війна цілому, будемо свідчити про таке, що неможливо представити, будемо активізувати розбрат, рятувати честь імени». Іншими словами — «вимога простоти сьогодні видається предтечею варварства».

Навіть дивно, як гуманітарій може сам собі заборонити мислити в тому чи іншому напрямі. В усякому разі буде доцільним розпочати наші міркування над лаврами похмурої безперспективності, які давно не дають спокою філософам, із розгляду традиційного протистояння лібералізму // консерватизму. Жак тоталітаризму спрямував нищівну критику проти марксизму та нацизму (фашизму) як проти таких систем, що заради «цільності й простоти» нищать усе розмаїте, різнобарвне, вільне. Тоталітаризм є ворогом свободи. Ніби тому потрібно обрати лібералізм — вільне слово, вільний ринок, вільна совість.

Однак поспішність такого вибору викликає серйозні сумніви навіть у послідовних прихильників лібералізму, таких, що не є ідеологами, «як усі», а філософами, яких одиниці. Так, Жак Дерріда фактично поставив під сумнів доконечну демократичність акту підписання Декларації про незалежність США, що дозволило Сюзан Бак-Морс зауважити: «Якби Джордж Буш прочитав Дерріду (можна з упевненіс-

ттю ствердити, що він його ніколи не читав), тоді те, що він зробив у Панамі, було б зовсім неможливим».

Прагнення свободи, розмаїття та реальності, яка дедалі більше ускладнюється, зовсім несподівано виявилось підміненим новою самозашореністю. Недостатньо оцінити лишень зовнішній вияв проблеми. Треба з'ясувати її джерело. Тоталітарна природа марксизму та нацизму обумовлюється не так самим запереченням лібералізму, як фетишизацією власних аргументів. Коли з протиставленням лібералізму//консерватизму вилучається ідеальний, власне християнський аспект, воно перестає існувати як врівноважена система. Під час Другої світової війни лібералізм був заперечений саме «дикою мітологією» нацизму. Сьогодні виразну тенденцію до фетишизації має сам лібералізм. Звичайно, він не оголошує відкрито совість «хімерою», як це свого часу робив Гітлер, проте виставляє не-раціональні категорії віри на посміховисько. З певного погляду естетичний гедонізм постмодернізму можна потрактувати як новітню вульгаризацію кініків — елліністичних філософів, які щастя людини вбачали у близькості до природи.

Людині притаманні властивості узагальнювати та забувати, відносячи значні масиви інформації до того чи іншого відомого їй стереотипу (міту). *Людину, окрім фізіолога, творить міт. Вона є тим, що думає про себе. У певному розумінні міт і є культурою.* Відновлюючись (у пам'яті, науці, мистецтві тощо), будь-яке явище в часі перетворюється на міт. Його стійкість є свідченням виробленості культури. Але кожне наступне покоління вносить зміни у міт, модифікуючи, осучаснюючи, переживаючи — відновлюючи його. Так само, віддаляючись у часі від акту творення, розхитується і наш світ. Тому головна ідея міту як чинника культури залишається нетлінною, а боротьба проти нього є одночасно боротьбою проти людини. Намагання лібералізму позбутися його, острах перед мітом, а прагнення цивілізації, що є фата-морганною культурою, стерти зі свідомості людини те спільне, що об'єднує людей,— культуру, людяність, і функціонально включити у межі свого тексту людство не інакше як «колішатко і гвинтик» (Ленін) одного глобального механізму. *Тому тоталітаризм треба розуміти своєрідним функціональним наслідком., в основі якого можуть лежати кардинально відмінні, ба навіть концептуально протилежні причини.*

Показовим є шахрайство, вчинене Карлом Поппером щодо Анрі Бергсона. Ідеал відкритого суспільства через поєднання людства в Бозі був підмінений метою раціонального поладження всіх необхідних «формальностей» (подолання культури) заради глобального ринку й ідеологічної глобалізації. Та сама назва «відкрите суспільство» в обох мислителів має протилежне значення. Слово подрібнюється, позбавляється своєї сутності, значення його понижується і нівелюється. Відбувається жонгливання поняттями з метою обману співрозмовника.

Таким чином, ідеологія постмодерну відбиває тотальний цинізм сучасності. Та й цинізм ніби вже не є зовсім цинізмом, а якимось несамоцінним «елементом», наслідком іншого «елементу» та причиною наступного. Такий собі постмарксизм. За В'ячеславом Медведем - постсоцреалізм. Людина не встигає «перетравити» всі зміни, що відбуваються навколо неї у темпі, який зростає у геометричній прогресії. Вона втрачає культурний знаменник єдності із подібними до себе, впадаючи у розпач, що, до речі, визначається К'єркегором як гріх.

Сум'яття цивілізації

Культурний розпач — ось головне джерело соціальних та психологічних неврозів нашої доби. Звідси також естетика розірваності, культ несправжності, яка ніби і є правдивою справжністю. Іван Фізер пише: «Мистецтво міжвоєнного періоду настирливо розкривало кризову ситуацію культури, ідейну порожнечу і цілковиту безпорадність людини. (...) корелят духовної порожнечі суспільства, відсутності трансцендентного ґрунту у баченні й розумінні світу. Остаточо, по війні, саме з цієї ідейної порожнечі виникло постмодерністське звання людини до самої себе, до її міграції із суспільного простору до суб'єктивного кокона, в якому їй нібито стало безпечніше і в якому вона, і тільки вона, заявила про себе остаточним арбітром своїх дій і поцінувань». Практично була створена й обґрунтована нова стратегія. *Звинувачення в ідеологізмі є найвразливішим для постмодернізму. Проте він є цілком класичною, без усіляких -ізмів і пост-, ідеологією. Головна мета фетишизованого (тоталітарного) лібералізму, на який проектується ця ідеологія, — «розмітологізація» людини з метою створення «прозорого», а відтак — уніфікованого суспільства.*

Давно вже було з'ясовано, що мистецтво не відбиває існуючу дійсність, а творить нову. Не випадково Жак Дерріда виводить філософію постмодернізму з творів Джеймса Джойса: «Він відбиває, мобілізує й вавилонізує асимптотичну тональність двозначного. Він робить це своєю темою й одночасно своєю операцією. З гранично можливою синхронією, на величезній швидкості він намагається оголити глибокий пласт значень, похованих у кожному силабічному фрагменті, розщеплюючи кожний атом письма, щоб перенавантажити несвідоме всією людською пам'яттю: мітологіями, релігіями, філософією, науками, психоаналізом, літературами. Ця операція деконструє ієрархію, котра в тому чи іншому сенсі підкоряє ці останні категорії тією чи іншою з їх числа. Узагальнена двозначність не переводить одну мову на іншу, виходячи з ядер спільного для них сенсу. Вона говорить кількома мовами одночасно».

Постмодернізм — це вся сукупність причин та симптомів сум'яття, в якому перебуває одиниця. Філософія Дерріди — це спроба створення системи без стрижневої ідеї, звідси його відомі терміни «рознесення» і «деконструкція». Але оскільки людська природа у всьому її багатстві є незмінним і нерозмінним феноменом, даним Богом від початку і назавжди, людина приречена на пошуки ідеї. Цьому є дві причини. По-перше, людина, бодай підсвідомо, прагне істини. Хоч вона за життя ніколи не досягне Абсолюту, бо для цього щонайменше треба подолати власну природу, однак завжди буде прагнути до створення чергової проміжної системи, щоб відтак перейти до іншої. По-друге, людина цілком нормально прагне до вищого в етично-естетичному сенсі, тобто до Бога. Принаймні вона хоче так вважати. Тому вона формулює ідею — завжди викривлене відбиття ідеалу. Отже, постмодернізм нагадує нам буйну фантазію барокового художника-сліпця, що ліпить багаті оздобы без будь-якої гармонії та навіть поза самою картиною.

Закономірно виникає питання термінології. Чи потрібно українцеві взагалі говорити про світ такими незугарними й навіть неестетичними термінами та категоріями, починаючи від «постмодернізму»? Обмежимося поки що твердженням, що все далеке від поезії є не лише тлінним, а й взагалі онтологічно невиправданим. Ми повинні не пускати в себе те, що існує навколо нас, але, як філософи, діяти саме навпаки. Наприклад, зараз треба позбавити термін «глобалізація» магійної односпрямованості, заперечивши його ідеологічну цільність, як наслідку загальної інформатизації світу. *Сучасне інформаційне суспільство зовсім, не вимагає тотальної уніфікації відповідного -ізму, а саме: глобалізму. По суті, це не що інше, як співжиття людства на якісно інакшій, ніж тепер, основі — глобального інформаційного ресурсу. І не більше. Це підстава радше для релігії та філософії, ніж для політики.* Так, об'єднання Європи може і повинно здійснюватися на підставах консерватизму — того, що робить її неповторною, відмінною; тепер, як і колись, зумовлює внутрішню динаміку, рятує від розпаду і деградації.

«Комуністи без партії»

Претендуючись своїм деконструктивізмом на відмову від усіх ідеологій і взагалі від будь-яких неповторних явищ, навіть із царини естетики, Дерріда пропонує ніколи не ставити крапки наприкінці розмови — лише кому. Надзвичайно цінна думка. Хоч, як і все у постмодернізмі, не нова, а по-новому представлена. Це також здобуток стилю. Ігор Качуровський зауважив, що в нас не зовсім точно перекладається популярне іспанське прислів'я: не «стиль - це людина», а «стиль — це сама люди-

на». Говорячи про Дерріду, ми повинні враховувати цей додатковий наголос на оригінальності. На початку наукової кар'єри він сказав своєму вчителю Жанові Іпполіту: «Я сам над цим міркував, чи я знаю, куди прямую». Він потвердив те, що, можливо жартома, сам заперечує - індивідуальний стиль. Навіть якщо всі «елементи» мислення «давно відомі й неоригінальні», нас цікавить (зокрема в літературі) питання, в який спосіб вони поєднані. Важливим є не оригінальність елементів, а оригінальність стилю. Не що, а як. Або якщо «що», то також як «як». Ми повернулися до того, з чого почали — до потреби оцінювати, а отже, тією чи іншою мірою бути причетним до ідеології чи... літератури. Отже, Жака Дерріду, який спричинився до «руйнації» літератури, ми з певною мірою наближення (не враховуючи стратегію) можемо назвати письменником.

Навпаки, оцінка стратегії дала підстави Роландові Пічу назвати постмодерністів «комуністами без партії». Нова естетична мода виступає черговим зазіханням на свободу. Постмодернізм оволодіває головним інструментом філософії - міркуванням, проте ухиляється від мети цього міркування - пошуку істини, заперечуючи її існування з ідеологічною метою. У протиставленні лібералізм//консерватизм закладено різне розуміння свободи — нігілізму та стилю, людської погорди, тваринних інстинктів та — культури, найповнішого самовираження. Лібералізм//консерватизм = продуктивність//творчість = несмак//смак. Наскрізь індивідуалізоване поняття смаку позбавляє лібералізм головної аргументації. Стиль є виявом ієрархії духу, яка незмінно присутня в життєдіяльності людини. Лібералізм, зазіхаючи на міт за допомогою постмодернізму, зависає у повітрі ідеології, немов яскрава кулька

Згадуючи Дерріду, ми побачили, що постмодернізм має певні методологічні здобутки. Накреслюючи їх, Ільїн звертається до метафори химери, інтерпретуючи давньогрецькі відтінки значень. Він пише, що химера сама по собі, звичайно, плід фантазії, але її скульптурне зображення цілком реальне. Історія людства, сповнена релігійних чи просто загарбницьких війн, на жаль, дуже добре знає, якими реальними можуть бути наслідки, здавалося б, зовсім химеричних уявлень про право на панування в тій чи іншій його формі. Згадаємо тоталітарні режими ХХ століття. І все ж без химер, міцно вкорінених у самому способі людського мислення, людство обходитися не може.

Ільїн відзначає, що у стародавніх греків «химаїра» була спочатку лише козою, котра потім чи то через злобність характеру, чи то від нестерпної хворобливості еллінської уяви перетворилася на казкову потвору з головою лева, тулубом кози та хвостом дракона з полум'ям із паші. Химера жила в малоазійській Лікії, де й була вбита народним героєм Коринта Беллерофонтом. Будучи сестрою не менш помітних створінь — двоголового пса Ортра, дев'ятиголової Лернейської Гідри

та інших жахливих істот, які переважно стали жертвами героїчних діянь Геракла, Химера виявилася найживучішою з усіх, навіть за Лернейську Гідру, в якій замість відрубаної голови виростили дві. Химера як істота, що має природу фантазма, має, якщо вірити Фроїду, своєю основою не матеріальну, а психічну реальність, що гіпотетично належить т. зв. «першофантазії» — явищу, яке виходить за рамки індивідуального досвіду й успадковується генетично. Як писав Фройд у «Тлумаченні снів»,— зазначає Ілля Ільїн,— «стикаючись з неусвідомленими бажаннями в їх найбільш чіткому та істинному вираженні, ми змушені будемо стверджувати, що психічна реальність — це особлива форма існування, котру не можна плутати з матеріальною реальністю».

Химеричність постмодерну зумовлена тим, що в ньому, як у сні, співіснує непоєдане: несвідоме прагнення, нехай і в парадоксальній формі, до цілісного й світоглядно-естетичного осягнення життя — і виразне усвідомлення своєї первинної фрагментарності, принципово неспроможної до синтезу роздрібненості людського досвіду кінця ХХ століття. Суперечливість сучасного життя є такою, що не вкладається ні в які зрозумілі рамки й мимоволі породжує, при спробах свого теоретичного тлумачення, не менш фантазмагоричні, ніж вона сама, пояснювальні концепції. Чи не найбільш впливовою з таких концепцій-химер і є постмодернізм.

Найбільше нас цікавить висновок: «Подібність постмодерну до його грецького прототипу, мабуть, найбільш виразно вбачається у його літературній практиці, бо типовий твір постмодернізму завжди за своєю суттю являє собою висміювання, від зверхньої іронії до жовчного трагіфарсу, трьох однаково неприйнятних для нього форм естетичного досвіду: модернізму, реалізму та масової культури; як і стародавня химера, постмодерн грізно гарчить на розтиражовані шаблони високого модернізму, б'є рогами ідею реалістичного мімізису та своїм отруйним хвостом злісно вражає жанрові штампи розважального читива та інших форм індустрії розваг».

Метафора Ільїна непогано пояснює сутність проблеми, однак, за відсутності естетичної перспективи, дуже мало нагадає методологічне визначення. Постмодернізм добрий тим, що ним ми можемо пояснити все те, що ніяк інакше пояснити неможливо. Йдучи цим шляхом до останньої межі, ми перетворюємося на конформістів. Зокрема в літературі, за браком визначеного позитиву, постмодернізм зрештою концептуально виправдовує графоманію — якщо людина навчилася писати, їй може захотітися самовиразитися як літератору. Тепер це зробити легше, адже всі художні засоби вже винайдені, всі стилістичні Шляхи пройдені, тому варто лишень скористатися досвідом попередників. *За відсутності шкали вартостей постмодернізм будь-кого може оголосити митцем, зокрема через доведення відносності наскрізь модерністичного та ієрархічного поняття стилю.*

Методологія блефу

Такимчином, ідеологічно-естетична сутність постмодернізму майже збігається з методологією блефу: існує багато способів введення людини в оману. Наприклад, у книжці «П'ять есеїв на теми етики» Умберто Еко занадто багатослівний у тих питаннях, які давно вже були осмислені християнством і визначені межами людяности, що за них не вільно переступати людині, якщо вона живе серед інших людей. У творі «Коли на сцену приходять інші» Еко звертається до кардинала Карло Марії Мартіні, відстоюючи права «природної етики» поза вірою в Бога. Він зазначає, що до 22 років перебував під сильним впливом католицизму, а потім збагнув щось важливіше. Ні, він не втратив віру як таку, але набув «щось» більше — однак без конкретної назви. Думається, що в цьому випадку ми маємо справу з психологічним моментом: інтелектуал хоче давати оцінки збоку, «незалежно», а не перебувати у духовному зв'язку з могутньою корпорацією.

«Тому я думаю,— каже Умберто Еко,— що основні принципи природної етики (при одухотворюючій її глибинній релігійності) збігаються з принципами цієї етики, ґрунтованої на вірі у трансцендентне. Неможливо не визнати, що природні естетичні принципи відбилися у нашому серці на основі програми спасіння. Якщо залишаться (ясна річ, залишаться) і в тієї, і в цієї етики взаємні лакуни, що не накладаються, те саме відбудеться і при доторканнях між різними релігіями. Найголовніше, щоб у релігійних суперечностях перемагали любов і мудрість». Дуже важко обґрунтувати етику поза Богом, адже немає релігії поза конкретною формою введення у містику. Раціоналізм знищує віру і не потребує віри. В даному випадку інтелектуал зробив запозичення із царини, яку він хоче заперечити, підкреслюючи, що йому навіть імпонує метафора християнства. Християнство без християнства — це блеф.

Так само, підміна поняття легкою недомовленістю в есеї Умберто Еко «Вічний фашизм» геть спотворює спрямованість висловлювання. На початку стверджується: «Першою характеристикою ур-фашизму є культ традиції. Традиціоналізм старший від фашизму». Чого ще потрібно публіцистові нашої фейлетонної (за Германом Гессе) доби, щоб однозначне твердження відомого інтелектуала розвинути в сенсацію? Далі Еко засуджує невиправданий еkleктизм ототожнення традиціоналізму з окультизмом: «Ось сам по собі принцип валити в купу Августина і Стоунхендж — це і є символом ур-фашизму». Як бачимо, остаточний висновок не позбавлений рації. Однак для поживи поверхового суспільного мислення достатньо однієї негативної згадки традиціоналізму в першому реченні. Цей засіб блефу широко використовувався у радянській науці, зокрема відомим комуністичним істориком Ремом Симо-

ненком при фальшуванні творчої спадщини Михайла Грушевського. У цьому випадку підміна понять (не має значення - на сто відсотків, наполовину чи на чверть) зрівнює сутності постмодернізму і блефу.

Іван Фізер пише, що один з головних аргументів постмодернізму на захист ідеології відносності — це боротьба за індивідуальність вираження, проти «поневолюючого понятійного апарату», що дуже нагадує аргументи діячів Реформації. Мовляв, кожний може читати й тлумачити Біблію без посередництва священників і Церкви. «Однак тривога за свободу людини,- на думку Фізера,- не повинна доводити нас до фальшивих узагальнень і радикального заперечення наявності і потреби цього апарату. Твердити, що наші рецептори здатні безпосередньо встановлювати семантично значущий контакт із дійсністю,— це явний самообман». Абсолютизація індивідуальної інтуїції, ще й з раціоналізаторською метою, видається цілковитим абсурдом: «Інтуїція не передбачає відсутність цього апарату».

Імітація цільності

Ярослав Дашкевич відзначає, що сам термін «постмодернізм» виник 1917 року (отже, ще під час Першої світової війни, а не після Другої, як переважно вважають, називаючи Жана-Франсуа Ліотара творцем поняття лише у 1979 році) і символізував реакцію на модернізм у мистецтві, літературі, науці. Такою найвиразнішою і, зрештою, терористичною реакцією на модернізм став тоталітаризм (ленінізм-сталінізм, фашизм, націонал-соціалізм). За Дашкевичем, це був постмодернізм-1.

Теперішню дискусію в згаданому нами протиставленні лібералізм//консерватизм, де на боці лібералізму виступає мобільна ідеологія постмодернізму, важко назвати науковою. Ярослав Дашкевич продовжує: «Ми знаємо добре з досвіду, що наукова дискусія з сучасними лібералами і т. зв. демократами, пропагандистами ідей «громадянського» (це сфальшований термін - в оригіналі: міщанського) суспільства у нас в Україні, якщо взагалі можлива на сцієнціарному рівні, то це не є вільна дискусія, оскільки неможлива вільна дискусія з фашистом, комуністом, релігійним фанатиком, феміністкою. Це жива спадщина постмодернізму-1».

Проте мова вже йде про постмодернізм-2, який ідеологічно оформився наприкінці 70-х років. Тепер замовчується його незручне генетичне коріння. Це нова «начинка» для старої тези — тепер під гаслом лібералізму і демократії. Логіка Заходу є такою: хто не є прихильником такого постмодернізму, той відсталий, чркий і навіть ворожий. На ґрунті цього, по суті, ксенофобного мислення виникають звинувачення вишуканої культури ісламу в тоталітаризмі (див. додатки), незважаючи

на те, що ісламський тероризм є не наслідком специфічного релігійного мислення, а своєрідною реакцією традиційного суспільства на зовнішні агресивні подразники. Іслам тут виступає не джерелом та ідеологічною основою, а ідеологічним ивправданням певної політичної, у тому числі і злочинної, дії. Подібно свого часу філософія Ніцше була штучно притягнена до виправдання ідеології нацизму. Ідеологічний постмодернізм прагне ототожнити іслам з мракобіссям, як і талібам заважали статуї Будди.

Постмодернізм як нова ідеологія зближує політику, філософію і мистецтво тісніше, ніж комунізм і нацизм. Відбулося повернення зужитого двісті років тому просвітительства вольтеріанського зразка разом з усією вульгарністю та агресивністю тієї доби. У своїй інтерпретації Ярослав Дашкевич приходить до ідеології глобалізму, яку і покликаний обслуговувати постмодернізм: «Поширення постмодернізму-2 проходило інтенсивними методами: від мистецтва і літератури до філософії, далі до гуманітарних наук, врешті до політики та економіки (мета: глобалізація економічних і політичних процесів, при яких «хто проти нас», того усунемо). Зразки — валютне доміно, балканізація Південно-Східної Європи, перетворення Іраку в ракетний полігон. Тож про свободу вибору, якою так пишається постмодерністське ліберальне суспільство, говорити важко. (...) І якщо тепер починає наростати антипостмодернізм, то він починається не від політики та економіки, а з мистецтва, літератури, гуманітарних наук, тобто з таких ділянок, значення яких у сучасному «постіндустріальному» суспільстві незначне».

Повертаючись до естетичного сенсу постмодернізму, запитаємо разом з Іваном Фізером: «В чому ж особлива помилка постмодерністів, коли вони відкидають раніше набуті критерії, за якими ми сприймаємо, розуміємо, мислимо, оцінюємо, діємо? Їхня помилка в тому, що вони наділяють ці критерії детермінуючою тенденцією. Справді, ці критерії, коли стають ідеологемами, мітологемами чи імперативом і, опосередковано чи неопосередковано, маніпулюються зовнішніми політичними чи конфесійними системами, можуть мати таку тенденцію. А в ідеологічно плюралістичному середовищі вони, як правило, такими не є».

Проте ми пересвідчилися в одному: постмодернізм, як естетична мода, політична ідеологія чи філософський напрямок, як кому заманеться, відрізняється від усіх попередніх мод і тенденцій тим, що він є самоданністю, не залежною від того, що про нього хтось говорить чи думає. Ми живемо в раціоналістичному споживацькому світі, де ідеологія (яка різниця - хоч би й лібералізму) стоїть над людяністю. Ми молимося не Богові, а потребам, які невинно зростають. Це спосіб життя, якого неможливо уникнути в натовпі,— тільки кожен окремо, зробивши власний вибір. Колись завдяки радіо Сталін і Гітлер змогли увійти в кожну хату й кожну родину. Тепер постмодернізм, хоч його можна було б назвати інакше (в усякому разі це новий тоталітаризм,

на сутність якого не впливає префікс пост-), сам собі підбирає речників і визначає правила поведінки для суспільства. Навіть при відмові від цього терміна пануватиме його зміст.

Підсвідомо сенсом постмодернізму, поза ідеями пошуку і руйнування, є обґрунтування конфлікту. Копка є надзвичайно простою: життя там, де рух, де конфлікт. У царстві гармонії чи хаосу нема життя, мети, пристрасті, шукання. Отже, варто створити таку доктрину, для якої моделювання конфлікту було б базовим принципом. Мова йде не лише про зациклення на певній естетиці, на розпусті і наркотиках, як на продовженні цієї естетики, але передусім на самій ідеї ненормальності, яка «обумовлює» знову ж таки конфлікт, динаміку і життя. Тому ця ідеологія може вважатися найживучішою і найпередовішою — на її боці завжди конфлікт. Можливо, найближче до цього стояв Жорж Батай. Хоч як парадоксально, але він показав несамоодатність постмодернізму, що може існувати тільки на тлі віри, культури й моралі. Такий синтез не є резонним. З іншого боку, *внутрішня конфліктність Софії, філософії — правильного міркування, коли сама мова вже виставляє певні правила і рамки, виявляється особливо плідною, допоки існуватиме людина з усіма своїми пристрастями, гріхами і недосконалостями.* Позитивний ідеал зумовлює визначеність міркування. Куди? На осягнення істини.

Тут не грає ролі конкретна спрямованість, адже правильне, зумовлене міркування обов'язково виведе на шлях істини. Принаймні воно уможлиблює цей принцип. З такого погляду постмодернізм спрощує людині існування, звужуючи міркування й виходячи на справді широкі обрії, проте поза межами сумління і людяності. Це та ж зваба всесильності, спокуса свободи, рівності і братерства. *Сам принцип синтетичного мислення зумовлює зовнішню схожість есеїзму і постмодернізму, проте не ототожнює їхні сутності.* Іван Фізер зауважує: «Як на мене, есеї Монтеня (...) навряд чи можна вважати, як це робить Ліотар, постмодерністськими». Мова йде лишень про позірну жанрову подібність постмодерних текстів до есеїстики. Монтень скрутий правилами, обов'язками і сумлінням. Батай шукає виправдання своєму «винаходу» спрощення - так легше жити, «це ж очевидно!» Саме тому останній стурбований обґрунтуванням власної оригінальності, а перший шукає істину, він є собою у процесі пошуку, у кожному кроці здобування. Ставити поряд тільки Монтеня і Батая, хоч обидва є французами, так само неможливо, як відносити тексти другого до есеїзму (хоч ми можемо називати їх есеями).

«Постмодернізм, як і все інше в історії, приречений на виснаження і розчинення у вічно конфліктуєчих людських уподобаннях, антипатіях і бажаннях іншого»,— каже Фізер. *Постмодернізм — не нове життя, не хрестоматійна доктрина. Це імітація цільності, за якою людина тужить, яку чекає і яку може віднайти у вірі, мистецтві та філософії.*

«ВІДПОВІДАЛЬНИЙ» УНІВЕРСАЛІЗМ

Ми вже з'ясували одну важливу закономірність інтелектуального руху: тенденція на всеохопність. *Хто дасть універсальне пояснення дійсності, той і переміг.* Зважаючи на те, що різні епохи розставляють власні наголоси, називаючи ті самі речі по-різному, що постійно виникають нові доктрини та *-ізми* без принципово нового в ідеях і способах міркування, що саме впорядкування хаосу стає все більш хаотичним, проілюструємо відповідальний (через стиль) універсалізм прикладами з різних галузей інтелектуальної діяльності: театру, скульптури та історії. Всі пропоновані автори є нашими сучасниками, знайомими мені не лише через свою творчість, а й також через враження від особистого спілкування. Їхні спроби синтезу і загальної інтерпретації не розпадаються, а завжди являють собою якісну цілість.

Михайло Мельник

Виставу Михайла Мельника «Парфумер», за однойменним романом Патріка Зюскінда, я бачив у 1997 році двічі: наприкінці жовтня у дніпропетровському Музеї комсомольської слави ім. Олександра Матросова та у листопаді 1998-го у приміщенні київського Молодого театру, куди театр одного актора «Крик» приїхав на гастролі. Сказати, що я був переповнений враженнями, майже те саме, що не сказати нічого. Емоцій додалося від знайомства з Михайлом Мельником, який сам собі актор і режисер.

Народився він 1957 року на Сумщині. Вивчився на токаря, після служби в армії працював на авіазаводі в Києві. Випадкове знайомство (хоч, як стверджує Михайло Мельник, випадкових зустрічей не буває) у вареничній на Хрещатику із студентом театрального вузу назавжди пов'язує його долю з театром: 1982 року він закінчує Київський інститут ім. Карпенка-Карого, а 1987 року засновує у Дніпропетровську театр одного актора «Крик». Назва якнайкраще відображає темперамент і напруження його інсценізацій. «Я здихаю на сцені, після вистав мене трусить. Це хрест важкий, але солодкий»,— зізнається Михайло Васильович.

Події «Парфумера» розгортаються понад століття тому у Франції. Головний герой — Жан Батіст Гренуй (що в перекладі з французької означає «жаба») — по народженні був кинутий рідною матір'ю, пізніше страченою за дітовбивство, в ятку з рибою. Він не знав Бога, бо протягом усього життя люди поводилися з ним так, що неможливо було довідатися про Його існування. Гренуй бачив навколо себе тільки лицемірство, підлість і зажерливість. Жанові Батісту судилася доля безсловесної тварини, призначеної для чорної праці і знущань. Мине деякий час, і людський світ поплатиться за власну жорстокість. З подивом відкривши для себе дивовижний світ запахів, Гренуй з часом стає володарем цього царства.

Декорації дуже прості. Вони складаються із старих виварок, дитячого візочка, купи недопалків церковних свічок, води і поліетилену. Все на сцені вкрите і завішане поліетиленом. Із цього матеріалу зроблені також маски персонажів. Усі вони потворні — мати Гренуя, його вихователька, священник, старий парфумер (учитель Жана Батіста). Автор має дзеркальні окуляри, в яких відбиваються глядачі. Немовби мова може йти і про них. Без маски (як і без запаху) тільки один Гренуй, за що його всі ненавидять. Маска означає личину і символізує собою лицемірство. Головний герой перебуває поза системою координат, визначеною тими людьми, з якими він стикається у своєму житті.

Поліетилен означає відчуження, жорстокість і незатишність світу. З другого боку — це самотність і неприкаяність людини. Незважаючи на французьке історичне тло, проблематика вистави Михайла Мельника не обмежується Францією. Ми бачимо тут і Україну з її Чорнобилем та сповненою жахом історією. Нічого у світі не буває випадковим. І природа бунтує проти безвідповідальності й безпам'ятства. Занапащена сама людська душа, уособлена незугарною купою недопалених свічок, немовби звалищем трупів. До речі, ринок, на якому народився Гренуй, був розташований на колишньому цвинтарі, де в одній величезній ямі були зариті мільйони безіменних людських кісток разом з кістяками тварин. «Людину в театрі треба не розважати, а одразу дати їй в кадик, щоб вона жахнулася самої себе»,— каже Мельник.

Ставши спочатку вправним парфумером, потім справжнім майстром і віртуозом справи, Жан Батіст Гренуй оцінює світ тільки по

запах. До того ж під тягарем зла, яке носять у собі, всі люди навколо нього смердять. Вражений прекрасним запахом невинної дівчини, Гренуй, задля відтворення його у парфумах, убиває її, а потім ще багато інших дівчат. Це справжній монстр. Ще раніше він убив і пограбував свого кривдника — старого парфумера, який навчив його першим фаховим таємницям.

Після вбивства доньки другого консула Гренуй нарешті потрапляє до рук поліції. Однак увесь натовп, який зловтішно, із зачаєним садизмом зібрався на видовище страти, був зачарований запахом винайдених Гренуєм парфумів. Усі переконані в тому, що людина, яка має такий божественний запах, не може бути злочинцем. Натовп шаліє і божеволіє від хіті, викликаної чарівною есенцією. Гренуй звільняється, витративши лише одну краплю рідини. У нього залишається ще кілька флаконів. Він міг би зачарувати цілий світ, якби тільки захотів. Гренуй переміг цих жалюгідних і нікчемних людей. Він помстився їм і може насолоджуватися своєю владою.

Але Жанові Батісту не потрібна влада, він не хоче жити. Гренуй не може дати ймення тому жадливому і прекрасному, що збурилося в його душі. Страшні злочини назавжди відгородили його від людей. Він не вміє собі пояснити, що є добро, а що зло, протиставити справедливості і несправедливості, бо завжди сам існував тільки у негативному вимірі. Гренуй відчуває себе зайвим у цьому світі. Не одержавши сподіваної смерті від рук другого консула, він повертається до міста свого народження — Парижа. Там, напарфумлений чудодійною есенцією, Гренуй був пошматований жebraками і злочинцями, кожний з яких хотів уврати для себе частку світлого й непорочного.

Михайло Мельник каже, що відчуває на собі зріховність своїх негативних персонажів. Але, можливо, справжня зухвалість перед вічністю полягає у несамовитій акторській грі, яка продовжує роман. Така духовна потвора, як Жан Батіст Гренуй, безсумнівно, належить темним силам. Однак не треба забувати, що, не знаючи Бога, він прагне зберегти власну гідність, віднайшовши свій, хоч і моторошно покручений, ідеал прекрасного. Він не скоряється долі, а віддається пристрасті. Гренуй не терпить і бореться проти смердючого запаху лицемірства. «Люди дурають свого Бога»,— каже він. Осягнувши мету, створивши абсолютну есенцію із божественно прекрасним запахом, Гренуй убирає дівчину, якій належить цей запах. Замість живої людини він одержує рідину — і це протиріччя він не може перебороти. Тому Жан Батіст добровільно іде з життя.

Протягом усієї вистави Михайло Мельник тримає глядача у неймовірному напруженні, привертаючи увагу, збуджуючи емоції, впливаючи на інтелект усіма можливими засобами, які «вибухають» в одній цільній акторській грі. Тут і текст, і мова, і голос, і костюми, і декорації, і пластика, і музика, і світло, і навіть запахи. Разом з парфу-

мером глядач проходить півтори години вистави немов по лезу, що розділяє чорне і світле людської душі.

На думку Михайла Мельника, сучасний театр не може обмежуватися суто театральними винаходами, він повинен бути універсальним. Можливо, навіть постмодерним. Тобто одночасно мають бути присутніми і кіно, і театр ляльок, і театр маріонеток, і театр Брехта, і всі-всі театри в одному, якщо ми хочемо зробити щось справжнє. Палітра мусить бути надзвичайно широкою. Щоб довести ідею до глядача і щоб ця ідея спрацювала, глядач має одержати справжній театральний шок. Справді, сучасну людину, розбещену інформацією, видовищами і фальшивими імітаціями, «взяти» дуже важко. Однак після шоку від «Парфумера» глядач спробує розібратися у своїх емоціях. Попри власне естетичного задоволення, він, можливо, поставить перед собою якісь буттєві питання. Можливо, ідеалістично сподіватися на те, що колись ця людина навіть почне давати відповіді.

Окрім «Парфумера», Михайло Мельник ставить інсценізації кількох літературних творів: «Гайдамаки» за Тарасом Шевченком, «Пропаші» за Остапом Вишнею, «Кара» за Миколою Гоголем, «Лоліта» за Володимиром Набоковим та «Ворота раю» за Єжи Анджеєвським - твір, присвячений 2000-літтю християнства. Михайло Мельник — народний артист України, лауреат першої премії імені Леся Курбаса і ще дванадцяти різних премій, дипломант першого фестивалю «Золотий Лев», переможець першого конкурсу читців імені Тараса Шевченка (за читання «І мертвим, і живим»). Його батько, художник Василь Андрійович, який намалював понад 2000 картин, втратив на війні обидві руки у тому ж бою, коли загинув Олександр Матросов. Ніщо у світі не буває випадковим. *І метафора смерті Гренуя — вибух наповненої водою гумової кульки, яка символізує пересиченого кров'ю кліща, стане пересторогою високого мистецтва бездушному сьогоденню. Отже, синтез Мельника — це своєрідний емоційний універсалам, коли глядач виводиться чи підштовхується на порух власної індивідуальності: від висновку «ми не так живемо» до активного втручання у життя.*

Леонід Молодожанин

Від театру перейдемо до скульптури.

Справжнім відкриттям для мене стало знайомство з видатним українським майстром Лео Молом (Леонід Молодожанин). При першій зустрічі маестро глянув з-над окулярів пильно і доброзичливо. Почавши відповідати на якесь моє запитання, він захопився розповіддю і менше ніж за дві години переповів усе своє дивовижне життя. Далекими виявилися його шляхи від рідного

Полонного на Хмельниччині, де він народився 15 січня 1915 року. Вже наступного 1916-го — переїзд з родиною до Сибіру, потім до Нальчика на Північному Кавказі (1929), відтак навчання у Ленінграді, спочатку у «школі юних дарованих», потім в Академії мистецтв (1936—1940), вивезення нацистською окупаційною владою з Нальчика на примусові роботи до Німеччини (1941), завдяки щасливій долі — одруження з Маргарет Шолтес і навчання в Берлінській академії мистецтв (1942—1945), в Академії мистецтв Гааги (1945—1948) і, нарешті,— переїзд до Канади.

Лео Мол був особисто знайомий з багатьма видатними людьми, серед яких — Олександр Архипенко, Арно Бреккер, Павло Скоропадський, Дуайт Ейзенхавер, Папа римський Іван Павло II; він став лавреатом численних нагород, членом великої кількості мистецьких товариств, доктором «гоноріс кауза» кількох університетів. Леонід Молодожанин, з яким мені випадково пощастило зустрітися в Українському Вільному Університеті у Мюнхені влітку 2000 року, належить до числа найбільш відомих у світі українців. У свої 85 років він не перетворився на забронзовілий монумент власній славі. Навпаки, Лео Мол постійно занурений у творчість (його робочий день розпочинається о 6 години ранку), а тому зовсім не має вільного часу.

Все його життя — у мистецтві. Він володіє багатьма жанрами і техніками, опанувавши мистецтво скульптури, мозаїки, вітражів, малювання ікон, настінних мальовидл, керамічного посуду. Молодожанин любить простоту, як завершення гармонії, проте не терпить спрощення. Розводить руками: багато хто тепер справжній реалістичний витвір називає «соцреалізмом». Вони не випробували на власній шкурі, що це таке. Соціалістичний реалізм передбачає певну ідеологічну спрямованість творчості, коли дійсність представляється такою, як її хочуть бачити.

Так,— каже,— мій ленінградський професор Матвій Манізер робив пам'ятники Тарасові Шевченку. Спочатку в Харкові, за власним задумом,— найвдаліший. Потім той, що стоїть нині в Каневі, який виготовлявся для Києва. У столиці Шевченко повинен був стояти в оточенні гайдамаків. Але після особистого втручання Лазаря Кагановича та Олександра Корнійчука скульптурна група, вже відлита у бронзі, нищиться, а навпроти Київського університету з'являється понура постать людини із зруйнованою психікою, без надії на здійснення власних ідей. Це — справжній апофеоз соцреалізму.

У мистецтві Леонід Молодожанин нічого не заперечує і не відкидає. Він вважає, що Роден втілює лише один із багатьох шляхів Леонардо да Вінчі, а «наш» Архипенко творив у стилі «негативної форми», коли порожнеча набуває об'ємних форм. Улюблений жанр Молодожанина — скульптурний портрет. Сам маєстро підступається до творчого завдання, виходячи з особливостей майбутнього

персонажа, а не з позицій власного стилістичного пресингу. Можна згадати портрети Чайковського і Бородіна (обидва — 1938), Алана Істмена (1952), Святослава Гординського і Дуайта Ейзенхавера (1965), Вінстона Черчілля (1966), Івана Огієнка (1968), Йосипа Сліпого (1971), Арно Бреккера (1977), Миколи Лисенка (1979), Івана Павла II (1983), Андрія Сахарова (1992).

Стилістику Аео Мола зумовлює творча мета. Так, у Лондоні 1988 року з'являється пам'ятник великому князеві київському Володимиру, виконаний у, здавалося б, невластивій для української традиції манері класицизму. Однак монумент повністю відповідає задумові автора, символізуючи могутність і тяглисть нашої державності, незнищенність української духовності. Скульптура королеви Франції Анни Ярославни (1985), навпаки, постає перед нами стилізованою до тогочасних мистецьких уявлень — ми бачимо не символ, а тендітну жінку, яка, потрапивши до світової історії, залишилася нерозкритою у своїх мріях і почуттях.

Вітражі Молодожанина, як-от «Борис і Гліб», «Антоній і Феодосій», «Хрещення Ольги і Володимира», «Слово про Ігорів похід», «Козацька Покрова», виконані для греко-католицького собору святих Володимира і Ольги у Вінніпегу (1972), сказати б, по-українському поетизовані. *Не відриваючись від християнської традиції та церковного канону, автор додає своїм зображенням суто секуляризованої визначеності.* Слід сказати, що Лео Мол працював на замовлення різних християнських Церков, розписуючи й оздоблюючи також католицькі, православні, протестантські храми.

Особливе значення для розуміння творчості митця має шевченкіяна Лео Мола. Відкриття 1964 року пам'ятника Тарасові Шевченку у Вашингтоні привернуло увагу американського мистецького світу. У Молодожанина ми бачимо зовсім іншого поета, ніж той, до якого звикли у Києві. Відтепер це стратег, мислитель і переможець. Поряд — барельєф «Прометей», що втілює долю самого Шевченка. Згодом, 1971 року,— відкривається пам'ятник Кобзареві у Буенос-Айресі. Гло — горельєф «Гайдамаки». Тарас тут молодий і динамічний, але — ще в юному пориві, сповнений сил і оптимізму. Прудентополіс (Бразилія) одержав 1989 року Шевченка замріяного, непрочитаного, ще перед початком життя-поезії. Леонід Молодожанин трактує його присутність, головню через постаті й філософію гайдамаків. Нарешті у 2000 році був відкритий пам'ятник Кобзареві у Санкт-Петербурзі. Для Лео Мола це дуже важлива подія — на берегах Неви проминула його творча юність.

Проте схильність Молодожанина до реалізму не дозволяє нам застосувати якийсь один певний термін для означення його творчої натури. Насправді маєстро схильний до універсалізму. Треба відзначити його не-реалістичні скульптури: «Дівчина Кора» (1960), «Пророк Мойсей» (1969), «Дівчина йде» (1969), «Торс» (1975), «Замріяне дівча» (1976), «Несподіванка» (1976), «Ранок» (1980), «Відпочинок» (1987),

які розміщені переважно в Саду скульптур Лео Мола у Вінніпегу під відкритим небом. Він пояснює: ці речі робилися під настрій, для самого себе, чи заради них самих. Це як почерк у літератора — у кожного свій.

Леонід Молодожанин пережив радянську владу, його родина була репресована і за царя, і за більшовицького режиму. В його очах — ні втоми, ні злоти, ні байдужости. Він працює над Шевченковою «Катериною» в Мюнхені, живе у гостинній Канаді. Лео Мол живий, він не кумир на своїй батьківщині. Каже: «Я б у німців міг набагато краще влаштуватися, ніж в УВУ, але тут весь час зустрічаю когось з України...» Його універсалізм пов'язує в стиль різні техніки, засоби і методи — залежно від вибраного образу чи об'єкта. Молодожанин не розпорошується, відбиваючи різноманіття світу, і не нав'язує себе дійсності. *Він виявляє спроможність залишатися цільним в різноманітті.*

Ярослав Дашкевич

Нарешті, приклад з історичної науки чи, радше, з історіософії. Визначний сучасний український історик Ярослав Дашкевич походить із старовинного аристократичного роду, відомого не тільки своїми гербами і традиціями, а насамперед справами кожного нового покоління. Власне Ярослав Романович має подвійне прізвище: Корибут-Дашкевич. Перше слово вказує на давнє литовське походження, а про друге можна сказати, що його носив у XVI столітті славний оборонець України староста черкаський і канівський Остафій. За документами рід докладно простежується на 3-4 століття назад. Його шляхетність підтверджувалася в австрійський період.

Батько Ярослава Дашкевича, Роман Дашкевич, був генерал-хорунжий Армії УНР та один з організаторів націоналістичного руху. Мати, Олена Степанів, окрім того, що відрізнялася вродою, прославилася як вояк, науковець і народна героїня, про яку склали пісні. Народившись у Львові, з *дитинства Ярослав Дашкевич одержував у сім'ї відповіді на всі питання, які ставило перед ним життя. Родова гідність, шляхетність, відповідальність, визначеність стали рисами його характеру, підставами невтомної та героїчної діяльності.*

Спочатку була нормальна гімназійна освіта, яка дала знання мов. З 1944-го по 1949 рік Ярослав Дашкевич учиться на філологічному факультеті Львівського університету, коли там ще викладала стара добра професура і студенти мали можливість відрізяти добре від злого. За підтримку українського підпілля й допомогу в легалізації членів ОУН він був заарештований і протягом 1949—1954 років, без суду, відбував покарання по в'язницях Львова, Золочева, Києва, Харкова, Петропав-

ловська у Казахстані, пізніше — у казахстанських концтаборах. Дашкевич не нарікає на ці важкі роки, зауважуючи тільки, що такого досвіду було забагато. Втрачений, украдений час.

Після повернення до рідного Львова ніде не міг влаштуватися на постійну роботу. Без особливих пояснень був звільнений з Інституту суспільних наук, потім — з Музею етнографії та художнього промислу. Будучи безробітним, одержував стипендію та значну моральну підтримку від Академії наук Вірменії. Була навіть пропозиція перебраться до Єревана як члена-кореспондента Академії наук цієї радянської республіки. Однак після відповідного дзвінка з ЦК Компартії України справа завмерла.

У той час Ярослав Дашкевич активно працює в бібліотеках та архівах Єревана, Москви, Ленінграда. Друкується майже виключно за кордоном. Згадуючи, відзначає доброзичливе ставлення до себе з боку російської, вірменської, середньоазійської інтелігенції, близької до дисидентства. Найгірша атмосфера була в Україні. Дашкевич міг офіційно з'являтися в Інституті історії АН СРСР у Москві, але не міг офіційно з'являтися в Інституті історії АН УРСР у Києві. Безробіття раптом припинилося у розпал перебудови. З 1989 року він очолив Львівську філію Інституту української археографії та джерелознавства НАН України. На цю посаду професор Ярослав Дашкевич прийшов просто з вулиці, у статусі безробітного. Він ніколи не робив спеціальних зусиль щодо влаштування власної кар'єри. Докторську дисертацію захистив у Києві 1995 року під зовнішнім тиском.

Незважаючи на вкрай важкі життєві, зокрема побутові, умови, ця людина зробила надзвичайно багато. Чим важчими були обставини, тим сильнішим був спротив природи, наполегливішою праця. Науковий збірник на пошану вченого «*Marra Mundi*» (Львів — Київ — Нью-Йорк, 1996; Видавництво М. П. Коць; 912 с), виданий до його сімдесятиліття, подає 487 бібліографічних позицій, хоч відтоді ця цифра вже набагато збільшилася. Ярослав Дашкевич — історик України, орієнталіст, бібліограф, політолог, есеїст, публіцист, громадський діяч; займався дипломатикою, метрологією, палеографією, історичним картознавством, історією географії, геральдикою, філігранологією.

Дашкевич стверджує, що історія є не легшою наукою, ніж сучасні хімія і фізика. У наш час вона переживає засилля дилетантів з гіпертрофованими патріотичними почуттями, хоч українці цілком можуть собі дозволити мати правдиву історію, яка і так багата на світлі та героїчні моменти. До речі, за часів панування школи Михайла Грушевського історичні міти не культивувалися. Для боротьби за незалежність вистачало правдивої історії. Зараз маємо незалежність — і розквіт псевдогероїчної мітології як певну компенсацію психічних комплексів незадоволення дійсністю. Насправді це втеча від дійсності, від відповідальності і реальних вчинків.

З іншого боку, маємо моду на методологію постмодернізму, коли беруться дослідження певного періоду, епохи чи явищ трьох-чотирьох-п'яти авторів і з'ясовується, що кожний з них висвітлював проблематику по-своєму. Із цього робиться висновок, що об'єктивна історія є неможливою або ж непотрібною. І що кожний історик має право на якусь власне суб'єктивне бачення. Ярослав Дашкевич вважає таку точку зору великими манівцями. Тому що в цьому випадку зовсім не ставиться питання, хто з розглядуваних авторів стоїть найближче до істини. Тим самим відразу перекреслюється можливість досягнення цієї істини. Забувається також про те, що правду історії здобувають передусім не з праць попередніх істориків, а через відповідну інтерпретацію джерел. *Постмодернізм пересуває в центр інтерпретації якийсь один бік проблеми, не враховуючи всіх аспектів. Поняття правдивої і цікавої історії повинні не заперечувати, а доповнювати одне одного.*

Однак найгірша ситуація складається тоді, коли історичні праці пишуться на замовлення. На жаль, оплачувана течія існує досі. Дашкевич наводить приклади «лівих» дослідників у Франції та США. Це свідомо фальсифікація. Викривлення істини може відбуватися через ту чи іншу суб'єктивну переконаність дослідника. Третій напрямок ніколи не втратить своєї актуальності — фактологічної історії, коли вчені намагаються йти традиційним шляхом, підкріплюючи свої висновки документами, методологією, способом мислення; коли відбувається пошук істини. Так пишеться т. зв. універсальна історія. До речі, ми досі не маємо повної позитивістської історії України, над якою колись працював Грушевський.

Українська історична школа по лінії Микола Костомаров — Володимир Антонович — Михайло Драгоманов — Михайло Грушевський займає вагомe місце у формуванні не лише української та російської, а й взагалі європейської історичної науки. І сьогодні, вважає Ярослав Дашкевич, нам потрібний своєрідний оксфордський стандарт, без якого погляд на історію України деформується. За умови створення такого стандарту уможливаються різні дослідження екстравагантного характеру, гіпотези і фантастика не набувають звучання теорій, окреслюється система національної історіографії. Так, археологія не може замінити аналіз письмових джерел, оскільки вона є історією матеріальної культури, допоміжною історичною дисципліною. У нас же часто буває так, що археолог, ухиляючись від завдань власної ділянки, дозволяє собі поправляти письмові джерела.

Створення оксфордського стандарту стане можливим тоді, коли від керма історичної науки відійдуть люди, які не здатні мислити об'єктивно. Корупційну свідомість повинна замінити влада таланту і професійна етика. *В основі стандарту лежить хроніка, тобто перелік фактів, які справді мали місце. І вже наступний крок — інтер-*

претація цих фактів. З дилетантизмом і перебільшеним суб'єктивізмом не слід плутати есеїзм мислення, який є узагальненням великого досвіду. Есеїстика, зокрема історична, надзвичайно потрібна, тому що вона впливає на інтелектуальну частину суспільства, культивує свіжість думки, несподіваність погляду і не суперечить власне дослідницькій діяльності. Есеїстика не ґрунтується на фантазії, вона також спрямована на здобуття істини.

Один раз обравши свій шлях, український націоналіст Ярослав Дашкевич ніколи від нього не ухилився, чого б це не коштувало і які б обов'язки не накладало. Його величезний авторитет, шляхетність, належність до української еліти спираються на козацьку традицію — хрест, шабля і чесна праця, яка єдина може давати підстави виступати за народ й від імені народу. Метафора оксфордського стандарту виступає гідним протиставленням основній ідеологічній «ненормальності» постмодернізму.

Авторська особистість формує стиль, а через нього, у творах, впливає на світ і змінює його. В усіх трьох прикладах ми маємо справу із зазіханням на дійсність не доктрини, а стилю, тобто його «власників» — авторів текстів. Різні методології виступають засобами в руках автора для досягнення істини, а не навпаки. Так народжується есеїзм мислення, споріднений з романтизмом своєю визначеністю, покликаний не спрощувати, а пов'язувати наш складний світ в одне ціле через відповідальність і стиль.

ГЕРМЕНЕВТИКА ЯК ЛІТЕРАТУРНА ЕСТЕТИКА. ХОРХЕ ЛУІС БОРХЕС

Борхес народився на вулиці Тукуман у самому центрі Буенос-Айреса у сім'ї Хорхе Гільермо та Леонор Асеведо Борхесів. Він виростав у затишній домашній атмосфері, що сильно контрастувала із войовничим способом життя його прабатьків, які з обох — батьківського і материнського — боків були військовими. Тривалий час він працював директором Національної бібліотеки Аргентини і сам себе вважав передусім читачем. Усі чоловіки в роду Борхесів сліпли. Ця доля не оминула і Хорхе Луїса. Він казав: «Доля подарувала мені 800 тисяч книжок і вічний морок». Борхес є одним з найбільш читабельних у світі письменників та мислителем, що справив великий вплив на сучасну західну естетичну думку.

Незважаючи на те, що Борхес у своїх оповіданнях і численних інтерв'ю досить докладно розповідав про впливи на формування його творчої особистості,— як друзів, так і улюблених авторів,— *писемна манера Борхеса є цілком неповторною. Його можна назвати справжнім, чи навіть єдиним, постмодерністом (еклектизм як естетизм), компаративістом (суцільне порівняльне літературознавство), сам він називав себе агностиком, і так само очевидно, що його творчий метод спирається на інтерпретацію (герменевтику) як таку. Із гранично-непорушної проблеми-в-собі він ліпить воскові маски всіх відтінків настрою.*

Його творчість характеризується трьома найголовнішими тезами. *По-перше, Борхес виходить з ідеї культурного універсалізму.* «Мені здається, що на письменників впливає минуле людства в цілому. Не тільки культура однієї країни, не лише якась одна мова, а й навіть

автори, котрих він не читав і які приходять до нього через мову, оскільки мова є фактом естетичним і вона є витвором тисяч людей» (Інтерв'ю із Сьюзен Зонтаг). Власне, це та сама традиція Гумбольдта, до якої Борхес прийшов власним шляхом. Тобто навіть якщо він і читав відомого німецького мовознавця, то все одно має цілком оригінальну мотивацію й обґрунтування цієї тези про мову. *По-друге, література як мистецтво слова є містикою і метафорою. По-третє, метафора є невичерпною, Ті глибина залежить не лише від авторського задуму, а також від безконечної варіативності прочитань. Власне, герменевтика і є його літературною естетикою.*

Що робить П'єр Менар з оповідання «П'єр Менар, автор «Дон Кіхота»? Він хоче ще раз написати цей роман. Не ще одного «Дон Кіхота», а саме «Дон Кіхота». П'єр Менар не прагне втілитися у Сервантеса чи якимось чином пережити його досвід. Він сподівається створити свого «Дон Кіхота», який би нічим не відрізнявся від сервантесівського і разом з тим був би дитиною лише його власного досвіду.

Далі Борхес пише: «Ось я розмірковую над тим, що «остаточного» «Дон Кіхота» слід було б розглядати як свого роду палімпсест, у котрому повинні проглядатися контури — ледве помітні, але такі, що надаються до прочитання — «більш раннього почерку» нашого друга. На жаль, тільки вірний другий П'єр Менар, повторивши у зворотному напрямку роботу свого попередника, зумів би відкопати і воскресити цю Трою».

Через усе, написане Борхесом, проходить мотив нового прочитання вже відомого тексту. Власне, ті твори, які надаються до все нового й нового прочитання, і є, на його погляд, класичними. «Класичною, повторюю, є не та книжка, якій притаманні ті чи інші відмінні риси і переваги; ні, це книжка, котру покоління людей, через різні причини, читають усе з тим же захопленням і незбагненою відданістю» (з приводу класиків). Тобто класику різні люди в різні часи читають по-різному і видобувають для себе різне з тих самих текстів. «Гамлет — це не тільки такий Гамлет, яким його бачив Шекспір на початку XVII ст. Гамлет — це Гамлет Колріджа, Гете і Бредлі Гамлет був відроджений. Те саме — з Лугонесом і Мартінесом Естрадою. «Мартін Ф'єрро» не залишився незмінним. *Читачі збагачують книгу»* (Книга).

Борхесівський метод містичний і метафоричний. *Той самий художній твір може мати багато прочитань саме тому, що можливостям для розгортання метафори немає меж.* «Першій пам'ятці європейської літератури «Іліаді» вже близько трьох тисяч років. Чому нам не припустити, що за цей величезний проміжок часу всі можливості глибокої й невідомої подібності (сновидінь і життя, сну і смерті, біжучих річок і днів і т. ін.) так чи інакше вичерпані та відтворені? Це зовсім не означає, що запас метафор вичерпався: здатність віднаходити (чи уявляти) потаємну однорідність понять, як би там не було,

невичерпна. Сила і слабкість цих знахідок коріниться в самих словах» (Метафора). Справа художнього перекладу для Борхеса - також своєрідна метафора, яка поширюється на всю герменевтику (Перекладачі «Тисячі й однієї ночі»).

Інтерпретуючи того чи іншого автора, Хорхе Луїс Борхес береться за найбільшу метафору — самого письменника на тлі його творчості. В «Уривку про Джойса» Борхес спочатку метафоризує самого Джойса, а потім — «Улісса»: «Подібно до Шекспіра, Кеведо і Гете, Джойс — як мало хто інший — не просто літератор, а ціла література. І все це неймовірно в межах одного тому (...). «Улісс» (як відомо) — це історія одного дня в межах одного міста. Легко помітити, що добровільне самообмеження тут — не просто данина смакам Арістотеля: як неважко здогадатися, будь-який день для Джойса — це все той же невідворотний день Страшного суду, а будь-яке місце на світі — Пекло або Чистилище». Містицизм Борхеса не справляє враження високопарності, він завжди недомовлений і несподіваний.

Його герменевтика безпосередньо пов'язана з проблемами часу й вічності. Взагалі на мистецтво він дивиться не інакше як з погляду вічності. Вічність у Борхеса — це те, що перебуває поза межами нашого світу і не надається для нашого розуміння. З вічністю пов'язаний час. Борхес приймає точку зору Геракліта про те, що в одну ріку не можна увійти двічі (це буде не та вода і не та людина), і Платона, який назвав час плінним образом вічності.

«Час послідовний, тому що, вийшовши з вічності, він прагне повернутися до неї. Таким чином, ідея майбутнього пов'язана з нашим бажанням повернутися до початку. Бог створив світ, і весь світ, весь створений Всесвіт, прагне повернутися до свого вічного джерела, що лежить не після часу чи до нього, а поза його межами. І це виявляється у життєвому пориві» (Час).

Перебування у цьому світі вимірюється часом, наше життя є виходом з вічності і поверненням до вічності. Ця не нова, по суті, ідея не привернула б нашої уваги, якби її не розвинув Борхес. Життя також має стати метафорою — інакше для чого тоді нам тимчасово залишати вічність? Розрізняти різні часові пласти ми можемо під впливом ностальгії, коли ще і ще раз хочемо пережити радісні дні.

Однак наша «емоційна пам'ять тяжіє до позачасовості, поєднуючи всі радощі минулого в одному образі. Рожеві, багрянні й червоні заходи сонця, котрі я спостерігаю щодня, у спогадах виявляються одним-єдиним заходом. Те саме з нашими надіями: найбільш несумісні бажання співіснують у них безперешкодно» (Історія вічності). Так народжується ще одна метафора, пов'язана з подоланням часу і поєднанням з вічністю, але в цьому житті. Це метафора безсмертя.

Хоч би скільки письменник складав заяв про наміри власної творчості, змінював манеру письма, тематику, жанри, навіть переконання,

у нього залишається божевільна позначка від залетілої туди Божої іскри, що, як і будь-яке інше людське нещастя, позбавляє його спокою, не залишає жодної можливості не писати і водночас окреслює певний кут зору для бачення всіх без винятку проблем, які він може або навіть хоче побачити. Цю позначку почасти можна порівняти з Алефом та Заїром, двома кабалістичними метафорами Хорхе Луїса Борхеса. «Алеф — одна з точок простору, де зібрані всі інші точки» (Алеф). Тут перетинається все з усім. Натомість Заїр стоїть ближче до того невдалого порівняння. Герой однойменного оповідання намагається пояснити те, що зрозуміти дуже важко. «Інші побачать, що я збожеволів, а я буду бачити лише Заїр. Коли ж усі люди на землі день і ніч будуть думати про Заїр, що буде сном і що дійсністю - земля чи Заїр?» За визначенням «Асрар-Нама», «Заїр — тінь троянди і позначка Повітряного покрову».

Згаданий мною письменницький знак є незмінним. Усе змінюється з плином часу, крім нього, — він або існує, або ні. Стає важко розрізнити твори, написані в різні часи тією самою людиною, змінюється внутрішній світ митця і загалом усе — крім цієї Божої позначки. Для зручності її можна уявити кристалом. Тоді кожному окремому споглядачеві він збликуватиме різними геометричними фігурами своїх боків. Скільки читачів — стільки фігур. *Це, власне, і є праця дослідника — приглядатися до сліпучого мерехтіння Божественних кристалів. Я не знаю, що хотів сказати своїми писаннями Борхес, але наперед не вірю його деклараціям і напевне знаю, що, народившись на світ, його твори промовляють до читача власною мовою, а мої візії є лише одним, з безконечного числа можливих, поглядом на те, що вони сказали.*

Про це говорив і сам Борхес: «Ми не вороги — я живу, залишаюся серед живих, щоб Борхес міг займатися своєю літературою і доводити нею моє існування. Одного разу я намагався звільнитися від нього і змінив мітологію околиць на ігри з часом і простором. Тепер ці ігри належать Борхесові, а мені потрібно вигадувати щось нове» (Борхес і я). Завжди існує момент відчуження мистецького твору від автора. Хорхе Луїс Борхес цінував сам текст. «Якщо текст є добрим, яка різниця, чи написаний він сьогодні вранці, чи століть двадцять тому, чи тільки він буде написаний (...). Мені розказував Рой Бартолом'ю, що в Персії також не вивчається історія поезії. Там не з'ясовують, чи впливає один автор на іншого і хто чий послідовник. Вони існують у якійсь моделі вічності, там усі — сучасники. Ми ж, навпаки, підвладні цьому злу: історія, дати. Все це дрібниці».

Прочитавши певну кількість творів, читач може скласти для себе уявлення про постать і наміри самого Борхеса. Одна річ — знати думки автора, друга — читати те, що він написав, і третя — студіювати сумнівні інтерпретації «третіх осіб». Розтріюючий кришталевий камертон аудиторного резонансу зливається у монотонний подзвін літературного

процесу. «Література починається з міту і закінчується ним» (Притча про Сервантеса і Дон-Кіхота). Це твердження змушує нас віднести Борхеса до «мітологічної школи» літератури і літературознавства. Його цікавлять не просто міти, а міти-архетипи людської свідомості (до певної міри — у навітленні Юнга). Борхес іноді називає їх «сюжетами, що постійно повторюються» (Сюжет). «І скільки б часу нам не залишилося, ми будемо повторювати їх — у тому чи іншому вигляді» (Чотири цикли). Борхес узагальнює їх значення, виводячи за межі мистецтва. «Можливо, всесвітня історія — це історія різної інтонації при вимовлянні кількох метафор» (Сфера Паскаля).

Для з'ясування деяких рис Борхесового стилю (письмового, поетичного та інтелектуального) розглянемо відоме оповідання «Тлен, Укбар, Орбіс Терціус». Борхес цікавиться різними точками відліку. Дві такі точки, що містяться поряд, передбачають існування двох цілком окремих світів, залежно від вихідного критерію. Автор спочатку наводить неіснуючу статтю про мітичну країну Укбар в Англо-американській енциклопедії 1917 року. Потім з'являються вигадані книжки про Укбар і про Тлен. Борхес полюбляє цей прийом — вводити у контексті епохи, певної ситуації чи літературної дискусії, що справді мали місце, вигаданих ним самим письменників і вчених, статті та книжки, розпочинати власні дискусії або інтерпретування з єдиною метою — уникнути видимого переходу до світу вигаданого, фантастичного, поетичного. І - такого ж реального (бо втіленого-в-слово), як і той, у якому ми фізично існуємо.

В Укбарі «видимий світ був сповнений ілюзією чи (точніше) певним софізмом. Дзеркала й дітонородження ненависні, бо вони продукують (множать) і поширюють існуюче». Література Укбару описувала неіснуючі країни Млехнас і Тлен. Згодом з'ясовується, що вигадані світи творилися групою інтелектуалів. «Якось увечері першої половини XVII століття — чи то в Люцерні, чи то в Лондоні» було засноване «таємне благодійне товариство». Праця тривала з покоління в покоління, 1924 року товариство знайшло собі спонсора — «мільйонера-аскета» Езру Баклі, який запропонував придумати не країну, а планету. «Цей твір не вступив у спілку з брехуном Ісусом Христом». Баклі не вірив у Бога, але хотів довести неіснуючому Богові, що смертні люди здатні створити цілий світ. Тлен — це від початку до кінця штучна планета й суспільство на ній. Все детально описано в одній системі координат.

На Тлені всі ідеалісти, світ для його мешканців — «не зібрання предметів у просторі, а строкатий ряд окремих вчинків». Тому не існує слова, яке б відповідало значенню «місяць», але є дієслово, яке можна було б перекласти як «місячить». Відтак культура Тлену складається лише з однієї дисципліни — психології, там «не існує поняття «плагіят»: є само собою зрозумілим, що всі твори — це твори одного

автора, позачасового та анонімного». Існує таке явище, як подвоєння загублених предметів. Це «хроніри»: «Поріг, що існував, поки на нього наступав який-небудь жебрак, зникав, коли той помирав». І так далі. Борхес відчуває насолоду в описуванні вигаданого світу. Гарне й цілісне для цього існує так само, як фізично присутнє, бо воно має таку саму естетичну вартість. Справедливо підказують, що ідея цього оповідання була нав'язана Борхесові галасливим крокуванням нацизму. Він описує вторгнення «того» світу Тлену у наш світ: «Контакти з Тленом та звичка до нього розклали наш світ. Причарована стрункістю, людиною все більше забуває, що це стрункість шахістів, а не янголів». Нав'язавши людині певну систему поглядів, можна повністю змінити навколишній світ, насправді не змінюючи його. Світ залишиться тим самим, але сприйматиметься людиною по-іншому, бо вона матиме інше бачення — таке, яке їй нав'язали.

Ми вже погодилися з іронією Борхеса щодо безпосереднього пов'язання «витоків» світогляду письменника, його думок чи окремих творів до тих чи інших постатей і подій. Так само не треба вбачати у Тлені аналогію з тоталітарною уніфікацією людини. Це буде спрощенням. Тут можна простежити натяки на «новий порядок» третього райху, засудження автором масонства, пропаганду християнства тощо. Насправді Борхес найбільше жахається уніфікації, перемоги однієї доктрини над усіма іншими. «Тоді зникнуть з нашої планети англійська, французька й іспанська мови». Тим-то і страшний вигаданий світ. *Борхес шанує різноманіття життя і може творити власні сентенції, метафори-міти лише на тлі палітри, збагачуючи її. До питання стилю наведемо принагідно його слова. «Я міркую так: зрештою, єдине, що я вмю, — це творити сентенції».*

Борхес розгублюється перед мітологічною експансією нацизму, адже сам закоханий у міти, сам є мітологізатором. Тому намагається розрізнити «злочинний» і «мистецький» міти через протилежність головної тенденції — до уніфікації та до урізноманітнення. Цікаво, що Борхес не захищає людину як недоторкану екзистенцію. З одного боку, він захоплюється Шопенгавером та Ніцше, а з другого — його зовсім не цікавить волонтаристичний момент. Борхес пропонує інший рецепт. «В епоху розквіту гіпотеза постійності, незмінності людського існування засмучує або дратує, в епоху занепаду (таку, як наша) вона — запорука того, що ніяка ганьба, жоден диктатор зменшити нас не в змозі» (Історія вічності). Занадто мала втіха для людини. Але Борхес виступає лише від власної екзистенції, з її настановами, смаками та системою уявлень. Він пропонує своє розуміння проблеми — і цього вже більше ніж достатньо. «Відчув, що й Аверроес, який прагне уявити, що таке драма, не маючи іншого матеріалу, окрім дріб'язку Рена-на, Лейна й Асіна Паласьоса. Відчув уже на останній сторінці, що моє оповідання — відбиття тієї ж людини, якою я був, поки його писав,

і щоб вигадати це оповідання, я повинен бути саме тією людиною, я повинен був вигадати це оповідання і так — до безконечності» (Шукання Аверроеса).

Безконечність у просторі, часі й уяві, вічність скрізь і завжди — головний персонаж творчості Борхеса. Її змістом є вигляд цієї перманентної вічності та можливі варіанти її інтерпретації. *Але найголовніший персонаж стоїть поряд з Борхесовою грою. Це людина, яка намагається мислити.* Полишивши міркування про впливи Едгара По, Густава Майрінка, Маседоніо Фернандеса та Моріса Абрамовіца, вчень християнства, магометанства, юдаїзму, кабади чи буддизму, зазначимо, що *Борхес — передусім, співець «всеєдності»*. Якщо тут узагалі можна вжити термін означення російської «філософії всеєдності», до якої аргентинський сліпець не має жодного відношення. Він хотів культурно осягнути безконечний і вічний Всесвіт. На культурний універсалізм Борхеса натякає Джон Барт: «Точка зору бібліотекаря! (...) оповідання Борхеса — не лише посторінкові примітки до уявлюваних текстів, а взагалі постскриптом до всього корпусу літератури». Намагаючись охопити все, Хорхе Луїс Борхес не мав на гадці підводити під людське культурне розмаїття якийсь спільний знаменник. Навпаки, він послуговується текстами різних культур для створення власного поетичного світу. Його захоплює дух кожної окремої культури. Із цього погляду Борхес видається радше не великим космополітом, який 1932 року кинув гасло «наша традиція — весь універсум» (Дискусія), а великим націоналістом. Націоналістом всеєдності. Творча натура Борхеса розчиняється в кожній культурі, яка потрапляє в його поле зору.

Борхес сприймає світ крізь метафори. Кожна культура для нього — метафора. Оповідання оперує різними метафорами і саме стає окремою метафорою. «Відійшовши від авангардизму,— пише Інна Тертерян,— Борхес відмовився від несподіваних візуальних метафор. Проте в його прозі, а потім і у віршах з'явилася інша метафоричність — не візуальна, а інтелектуальна, не конкретна, а абстрактна. Метафорами стали не образи, не рядки, а твори в цілому, метафорою складною, багатоскладною, багатозначною, метафорою-символом». Тому Борхес твердить, «що чарівність теології є набагато більш чарівною, ніж чарівне літератури чи поезії». Його приваблює «естетична вартість релігійних чи філософських ідей», тут тільки мета охудожнення релігійних сюжетів, як-от у трілері «Євангеліє від Марка», цьому літературному фокусі на біблійну тематику.

Для Борхеса особливу вагу має інтелектуальний момент літературного твору на шкоду ліричному, почуттєвому. «Кожна людина втрачає віру у своє мистецтво та його засоби. Наважившись поставити під сумнів безконечне життя Вольтера чи Шекспіра, я вірю (в цей вечір одного з останніх днів 1965 року) у вічність Шопенгавера та Берклі»

(З приводу класиків). *Оскільки світ мистецтва і є фактично світом естетики, таке розуміння літератури ставить під сумнів текстову абсолютність. Борхес непослідовний. А втім., у сутю мистецькому плані його тексти є літературно вторинними у розумінні пониження. На високий естетичний щабель їх ставить неповторний стиль, глибоке філософічне та культурологічне занурення.*

Поетичний світ Борхеса вміщує багато «головних метафор». Вони вказують на шляхи, куди лине людська уява. Тому настрої його літературної культурології можна охарактеризувати фразою: людина над прірвою Всесвіту. Для Борхеса уява є «серйозною» не лише у мистецтві, а й стосовно фізичного існування світу. «Я думаю, що люди взагалі помиляються, коли вважають, що лише повсякденне представляє реальність, а все інше є ірреальним. У широкому сенсі пристрасть, ідеї, міркування так само реальні, як факти повсякдення, і більше того — вони творять факти повсякдення. Я певен, що всі філософи світу впливають на повсякденне життя». Ці слова можуть належати тільки не-виправному ідеалістові.

Мітичний світ — це магія, містика, що лежать в основі творчості Хорхе Луїса Борхеса. «Я запропонував розрізнати два різновиди причинно-наслідкових зв'язків. Перший природний: він — результат безконечної множини випадковостей, другий — магічний, обмежений і прозорий, де кожна деталь — передвістя. У романі, по-моєму, можливий лише другий. Перший залишимо спекулянтам від психології» (Розповідне мистецтво і магія). Сам процес творення текстів є у Борхеса містичним явищем. «Завдання літератури покриті таємницею (...). Ти просто намагаєшся виконувати накази, вимовлені Кимось і Чимось. Я промовляю ці слова з великої літери». Разом з тим він не вважає себе вірним жодній з релігій. «Оскільки я використовував різні метафізичні й теологічні доктрини з літературною метою, читачі, ймовірно, вирішили, що я сповідаю ці доктрини, коли насправді єдине, що я з ними зробив,— застосував з літературною метою, не більше того. Якщо б мені довелося висунути власне визначення, я б охарактеризував себе як агностика — іншими словами, як людину, що не вірить у можливість знання. Як мені вже неодноразово доводилося говорити, зовсім не обов'язково, щоб універсум був пізнаний освіченою людиною ХХ чи будь-якого іншого століття». Видимий еретизм, а насправді невір'я неминучої віри Борхеса, розкриває безмежний світ нашого незнання, свідчить про наявність таїни ніколи не пізнаваного, а отже, віру в Того, хто є творцем Усього.

Борхес намагався охопити різні напрямки людської уяви. По-перше, це власна уява. Згадаємо його фантастичні сюжети. По-друге, метафора книжки. Книга — це і людина, і Китайська стіна, і подія (Стіна і книжки), і музика, і Всесвіт. Все записано, і все треба читати. «Бібліотека безконечна і періодична. Якби вічний мандрівник ішов у одному

напрямку, він зміг би переконатися по декількох століттях часу, що ті самі книжки повторюються в тому ж безпорядку (який, повторюючись, стає порядком і Порядком)» (Вавилонська бібліотека). Це впорядкований хаос природи. Людина стикається з безмежністю, з тим, що їй ніколи не зрозуміти. Герой оповідання «Книга піску» ховає безконечну книжку на полицю у вогкому підвалі бібліотеки. «Стало трохи легше, але про те, щоб з'явитися на вулиці Мехіко, не хочеться й думати».

Мотив вічності відбивається й у «Письменах Бога». Тсінакан, ув'язнений конкістадорами маг піраміди Кахолома, вираховував заклинання, яке допоможе йому повернути все, що було втрачене після приходу іспанців. Проте він не робить цього. Прочитавши письма Бога, він пізнав вічність. Відтоді все земне видається Тсінакану дрібним і тлінним. Перед обличчям вічності Борхес стає космополітом. «Віха — за нею майбутнє, що пророкує забуття крові й нації, солідарність роду людського» (Сором історії). У цьому виявляється слабкість Борхеса. Справді, разом із безсмертям втрачається сенс життя (Безсмертний). Але відмова від своєї «крові й нації» означає відмову від національної культури. Звідси висновок про минушість культури людства взагалі. Такий песимізм заперечується Борхесовою ж вірою у вічність мистецтва.

По-третє, метафора сну. Сон не лише продовжує людську уяву, він є такою самою реальністю, як життя. Все існуюче і мистецьки витворене — однаково реальне, оскільки має рівнозначні естетичні права на існування. Наші сні є витворами мистецтва. Навколишній світ — це також твір, текст, лише митець іншого рівня. Тому «кола руїн», «кола» — різні рівні. «І з полегшенням, з боєм приниження, з жахом він зрозумів, що сам він також лише привид, якого хтось бачить уві сні» (Кола руїн). «А якщо кошмари — це щілина пекла? І страшні сні переносять нас до пекла у буквальному сенсі? Чому б ні? Світ є дивовижним: у ньому все можливе» (Страшний сон).

По-четверте, метафора дзеркала, де множитья навколишній світ. З його глибини до нас визирає відблиск затемненої незбагненої містичної таїни. Також пов'язане з людською уявою дзеркало є більш відчуженим від неї.

По-п'яте метафора лабіриту. «Цюй Пен, володар цього саду і автор незакінченої книги, вірив у безконечність часових рядів, які сходяться і перетинаються» (Сад стежок, що розходяться). Світ — це і книга, що ніколи не закінчиться, і лабіринт, з якого немає виходу.

Безконечність і вічність, яких людський розум не осягне ніколи, на рівні нашого сприйняття перетворюються на безглуздя. Борхес виразив цей абсурд у метафорі вавилонської лотереї. «Хитромудрі тонкощі лотереї, які дедалі ускладнюються, хоч невідомо, чи існує та Компанія, яка займається лотереєю, а отже, сама лотерея» (Лотерея у Вавилоні). Існує кілька можливих варіантів: або Компанія давно вже не існує, а все рухається за інерцією, традицією, або вона вічна, поки «останній

бог не знищить світ», або Компанія є всесильною, але впливає на зовсім незначущі явища, як-от крик птахів, колір іржі та пилу, ранкову дрімоту, або Компанія ніколи не існувала і не буде існувати. «Ще одна версія, не менш бридка, переконує нас, що абсолютно байдуже, підтверджуємо ми чи заперечуємо реальність цієї таємної корпорації, позаяк Вавилон — не що інше, як безконечна гра випадковостей». Лотерея фактично дорівнюється за своїм визначенням дзеркалу — властиве Борхесові перемешування метафор. Невідомо (чи байдуже), що там відіб'ється. Абсурдність вселенського безмежжя потверджують і «Аватари черепахи». «Нам (нерозрізненому розуму, присутньому в нас) уявився світ. Ми побачили його щільним, таємничим, зримим, простягненим у просторі та стійким у часі, проте варто було лише припустити в його будові вузькі й вічні щілини безглуздя, як стало зрозумілим, що він є брехливим».

З великої літери Борхес говорить про те, що має мистецьку вартість. Борхесова непослідовність не перекреслює самодостатності естетичного явища у сенсі його існування у світі. Парацельс не виказав ніяких секретів учневі, якому треба було доводити їх існування, який не вірив, але хотів бачити на власні очі. Великий учений спалив троянду. Коли молодик пішов, «Парацельс залишився на самоті. Але перед тим, як загасити лампу і примоститися у втомленому фотелі, він висипав у жменю нижній попіл і тихо вимовив якесь слово. Троянда воскресла» (Троянда Парацельса). *Певна естетика притаманна навіть негативним з точки зору моралі явищам та людям з їхніми вчинками, як, наприклад, героям книжки «Загальна історія безчестя» (1935) — злодіям та вбивцям.*

Борхес найближчий у нас, мабуть, до Миколи Гоголя з його українським циклом. Те ж саме захоплення, замилювання, смакування мітологією, її «олітературення» та містична недомовленість. Містика — осяйна населена темрява, прикрита завісою людської душі, яку (завісу) кожний розписує в міру власного блазнювання, це відкритий «внутрішній космос» людини, безмежжя, що ніколи не буде осягнене нами, як і Всесвіт навколо нас. Справжня містика — завжди мистецтво. *Борхес, однак, живе не Всесвітом, як мистець, а лише культурою, користуючись вже існуючими інсинуаціями людської уяви. Він є людиною островів — міста посеред природи та культури посеред хаосу.*

Проте Борхес більше мистець, ніж мислитель. Його тексти побудовані на метафорах, вони самі є метафорами, як цілі книжки та вся його творчість. Метафорою є сам Борхес Борхес, що косить галявинки — ось найближча до його творчої природи метафора з американського кінонепотребу «для мас», можливо, єдине досягнення якого — метафоричність. І советський кінематограф заслужив би на увагу Борхеса, адже він також є повноправно-цілісним штучним світом, із власними законами — своєрідним Тленом, лише з відмінною від здорового глу-

зду точкою відліку- Звідси і зацікавленість Борхеса найрізноманітнішими мітологіями. Михайло Рудницький відзначав, що національна мітологія, індивідуальна доктрина — завжди перешкода для «непосвяченого» читача, зокрема на шляху західних мислителів до архаїчного українського світу. Для *Борхеса оригінальність чужого — не перепона, а ще більший каталізатор.*

Досліджуючи Борхеса, не варто плутати поняття універсалізму і космополітизму. «Наше «я» в нас не є найважливішим. Що означає почувати себе самим собою? Чим відрізняюсь я, що відчуваю себе Борхесом, від інших, хто відчуває себе тим-то і тим-то? Зовсім нічим. Насправді це наше спільне «я», і воно в тій чи іншій формі присутнє в кожному з нас. Тому можна говорити про потребу у безсмерті, але не в особистому, а в цьому, іншому сенсі. Скажімо, всякий, хто полюбив ворога свого, є співучасником безсмертя Христа. В цю мить він Христос. Повторюючи рядок з Данте чи Шекспіра, ми щоразу так чи інакше перевтілюємося в мить, коли Шекспір і Данте цей рядок створювали. Наше безсмертя - в пам'яті інших, в тих працях, які ми їм залишаємо. Тож чи не байдуже, чиє ім'я носять ці праці?» (Безсмертя).

Таким чином, безсмертя визначається Борхесом як метафора культури. В ній прихований універсалізм великого аргентинця, який ніяк не можна поставити поряд із поняттям космополітизму. Він є письменником наскрізь аргентинським. Борхес багато уваги приділяє питанню національного в художньому творі, також тим моментам, які роблять аргентинську літературу власне аргентинською. «Якою є аргентинська традиція? Думаю, в цьому питанні немає жодної проблеми і на нього можна відповісти Гранично просто. Я думаю, що наша традиція — це вся культура. Ми не повинні нічого боятися, ми повинні вважати себе нащадками цілого Всесвіту і братися за будь-які теми, залишаючись аргентинцями» (Аргентинський письменник і літературні традиції).

В аргентинській національній конкретиці українцям стає близьким не лише химерний мітологічний світ, а й притаманний латиносам індивідуалізм, болючий для суспільства і сприятливий для творчості. Про самотність як наслідок непогамованого індивідуалізму також пишуть Октавіо Пас і Габріель Гарсія Маркес.

Борхес не чіпляється за атрибутуку — робить це лише тоді, коли віднаходить у ній метافору. Так, він не задовольняється докладним описом передмість Буенос-Айреса. Для оповідання цього замало. Література вимагає чогось більшого. «І ось, коли це оповідання було надруковане, друзі сказали мені, що нарешті відчули у моїй прозі присмак передмістя Буенос-Айреса. Після стількох років безплідних пошуків мені це вдалося — а все тому, що я зумисне не шукав цього присмаку, а просто віддався владі сну!» (Аргентинський письменник і літературні традиції).

Серед українських літераторів, мабуть, один Ігор Качуровський, багатолітній мешканець передмість Буенос-Айреса, був особисто знайомий з Борхесом. Професор Качуровський перекладав його поезії на українську. На його думку, аргентинський сліпеч не одержав Нобелівської премії тільки тому, що був «правим». Хорхе Луїс Борхес жив і живе у культурі — у гармонії краси і свободи.

Він завжди залишатиметься недомовленим. «Думаю, що кожна книжка говорить інше (має підтексти. — С. К.). Адже кожна відбиває досвід людини, яка її написала (...). Те, що людина пише, повинно виходити за межі її намірів. Саме у цьому полягає таємничість літератури», - вважав Комендаторе Італійської Республіки, Командор Ордену Почесного Легіону «За заслуги в літературі й мистецтві», Кавалер Ордену Британської імперії «За видатні заслуги» та іспанського ордену «Хрест Альфонсо Мудрого», доктор гоноріс кауза Сорбонни, Оксфордського й Колумбійського університетів, лавреат премії Сервантеса — Хорхе Луїс Борхес, Борхес, що косить галявинки.

СТИЛЬ І ЧАС У ЗАРУБІЖНІЙ ПРОЗІ XX СТОЛІТТЯ

Стиль — це щось більше від манери викладу думок. Це також тип мислення, діагноз і мета. У XX столітті людина, намагаючись опанувати довкілля і стиснути час, аби протягом життя встигнути якомога більше, знову виявилася впокореною власними інстинктами. За допомогою цивілізації — всіх технічних і технологічних досягнень — час випередив людину і став певною самодостатньою вартістю. Він знову вислизнув із цупких обіймів людських ілюзій, полишивши людині шукати собі нову шпарину гідності, вкотре давши їй зрозуміти марноту власної зарозумілості. Ці процеси яскраво відбилися у світовій прозі XX століття. Тут ми знову бачимо боротьбу, злети і падіння людського духу, що позначається передусім на прозових стилях. Питання інтерпретації часу найтісніше пов'язане з цими стилями. Вдамося до ілюстрацій.

Стильовий поділ у прозі XX століття зазвичай розпочинають із протиставлення манери письма Ернеста Гемінгвея, яку можемо назвати «прозорою», і Джеймса Джойса, що послуговувався, умовно, «розірваною» манерою. Обидва мистці залишили по собі велику спадщину традиції. Найперша ознака «прозорого» стилю — ясність і зрозумілість, «прозорість» самого висловлювання, хоч у *кожному терміні приховано його іронічне заперечення*. Слова «прозорість» і «розірваність» самі по собі не більше як слова.

Протистояння естетичних принципів не виключає їхньої обопільної доцільності. Коли Гемінгвея запитали, чи відчуває він на собі вплив тих авторів, яких читає, він відповів, що «ні, відколи Джойс написав свого «Улісса». Це не був безпосередній вплив. Але саме тоді, коли

вживання відомих нам слів вважалося недопустимим і нам доводилося боротися за кожне слово, з появою його твору все змінилося, і ми дістали можливість звільнитися від існуючих обмежень. (...) Джойс — великий письменник, і пояснював він що-небудь лише йолопам. Інші, яких він поважав, мали самі зрозуміти, що він робив, читаючи його твори».

Гемінгвей віддавав належне мовно-стилістичним досягненням Джойса, не звертаючи увагу на важкодоступність стилю. Іншими словами, Джеймс Джойс, на його думку, виконав те завдання, яке поставив перед собою. Але Гемінгвей волів висловлюватися «ясно»: «Якщо письменник висловлюється достатньо ясно, то кожний помітить, де він каже неправду. Якщо ж він умісне все ускладнює, інтригує читача, аби лише не висловлюватися чітко (це зовсім інше, аніж порушувати так звані правила синтаксису та граматики, щоб досягти наслідку, якого не можна досягти іншим шляхом), то обман його розкривається не відразу, і письменники, вражені тією самою вадою, з почуття самозбереження вихвалитимуть його. Не треба плутати справжню таємничість з фальшивим містицизмом, в якому немає жодної таємниці і до якого вдається нездара, марно намагаючись приховати своє невігластво та неспроможність писати правдиво. Справжній містицизм несе в собі таїну, а в світі чимало таємничого; та годі шукати якоїсь таємничості там, де немає хисту».

Відтак, з якого боку не братися до обговорення естетичних засад «справжньої» літератури, все впирається у проблему таланту і взагалі у питання загальної художньої ваги митця. «Кожне мистецтво створюють тільки особистості. Особистість — єдине, що має значення, а всі школи й напрями у мистецтві лише класифікують нездар».

Так Гемінгвей приходив до питання самотності літератора. «Письменництво в ідеальному вигляді — це самотнє життя. Всілякі літературні об'єднання дещо заповнюють цю самотність митця, але навряд чи підвищують рівень його майстерності. (...) Він працює на самоті, і якщо він досить добрий письменник, то щодня мусить залишатися один на один з вічністю...»

У цьому останньому твердженні фокусується найпосутніша властивість мистецтва. Кожний приходив до цієї істини своїм шляхом., бо кожен має з вічністю власні стосунки. Як до неї дотикається Ернест Гемінгвей? Можемо ствердити, що тут він виступає справжнім метафізиком. Його хвилює зіставлення двох мистецтв: кориди і літератури. Він пише: «Власне життя — це те, що дається нам перед смертю. (...) Кастільці знають, що смерть - це неминуча дійсність, яка неодмінно прийде до кожного, і тільки це певне на землі».

Ми одержуємо відповідь на те, що мав на увазі Гемінгвей, пишучи про «ясність». Для нього це ніби спалах істини про красу, зміст і сенс життя. Найвиразніше це окреслюється на межі життя і смерті, буття

й небуття. З такої точки зору саме життя великою мірою стає мистецтвом. *Поетика спалаху виявляється у різних жанрах гемінгвейських творів — від «малої» до «великої» прози. Гемінгвей зупиняє час. Він ловить мить, яка, ввіймана, немов у дзеркалі відбиває всі складні закономірності життя. Мить дорівнює безконечності, через неї ми можемо коротко поглянути на вічність. У точці схоплення оповідання напружується в новелу. «Переможець нічого не здобуває» саме тому, що після будь-якої перемоги чи прозріння настає падіння або й просто будні — життя триває. Все минає, і короткий образ вічності знову поглинається сірим туманом буття.*

Роман «По кому подзвін» про громадянську війну в Іспанії акумулює найбільш характеристичні риси письма Ернеста Гемінгвея. Тут, зокрема, концентрується його «поетика миті». Все життя — це підготовка до вирішальної миті, яка і є життям. Письменник завжди хоче бачити людину, яка не скоряється. *Він вважає, що при всіх складностях та умовностях сучасного життя ніхто не може змусити людину робити те, чого вона робити не хоче. Це справжній романтизм, який ніколи не застаріє, тому що він існує у людській природі.*

Роберт Джордан і Марія кохають одне одного. У них залишається мало часу до підризу мосту — і час немовби стискається для них.

« - Під нами пливла земля. А раніше земля ніколи не пливла?

— Ні. Ніколи.

- Так,- сказала Марія.— А в нас же тільки один день».

Роберт Джордан багато разів подумки вертається до проблеми невідворотності часу. Їм з Марією бракує часу для кохання, яке відтінює всі інші події твору. «Все це вийшло не так, як належить, але тільки тому, що обмаль часу. Часу — ось чого нам бракує. Завтра треба буде битися. Мені то байдуже. Але для нас із Марією це означає, що ми все своє життя мусимо прожити за той час, який ще залишився».

Звертають на себе увагу широкі культурологічні пасажі Ернеста Гемінгвея, які він виголошує від імені Роберта Джордана. В них головний герой з'ясовує для себе протиріччя між готичним і ліберальним первнями сприйняття життя і світу. Він захоплюється музикою Баха, архітектурою Шартрського та Ліонського соборів, але йому не подобається католицизм, бо, мовляв, католики, на відміну від протестантів,— не щирі християни. Він одночасно перебуває під впливом соціалістичних ідей і кпинить над ними через свій здоровий іронічний склад розуму.

Проте героїчна смерть Джордана, який, поранений, затримує ворожий загін, щоб дати можливість своїм друзям відірватися від переслідування, вказує на те, що в його житті настає вирішальна мить, яка дозволяє поглянути на все минуле життя збоку, яка також належить життю, але водночас перебуває вже понад ним і належить вічності. Оскільки естетика Готики саме уособлює застиглу музику вічності, вона також відбиває погляди Роберта Джордана.

«Прозорий» стиль Гемінгвея засвідчує довершеність традиційної оповіді, цільність людського думання, зятатість екзистенційного спротиву природі та цивілізації. Проте *цивілізація дедалі більше вносить у людський світ настрій сум'яття. Це неминуче позначається на літературних стилях, і настрої розірваності мовлення вже проголошується новим каноном.* Так, Норман Майлер протиставляє перспективу Гемінгвея і Генрі Міллера: «Світ Гемінгвея був приречений, як тільки індустріальний процес загнав життя у тунель технології. У Гемінгвея настрої - це королівська умиротвореність, для якої вбивчими є гуркіт машин та гудіння електромоторів. Міллер розпочав там, де зупинився Гемінгвей. Історія опинилася на боці Міллера. Двадцять століття відходило зі світу індивідуалістичних подвигів, спиртного й трагічних ран на міське звалище травм, головного болю, технології, наркотиків, амнезії, безглузких зносин і раку».

Вже немає натяку на спротив. Гармонія шукається іншим шляхом — примирення. Письменник пливе за течією життя, не намагаючись відповідати на метафізичні питання й шукаючи виправдання власній внутрішній зраді. Нова естетика відбиває відчай, нові стилі переповнені істерикою самознищення. І тут шукається нове вище розуміння життя, його сенс, віднаходиться нова філософська поза вищого споглядання.

Відповідно Генрі Міллер по-іншому сприймає час. У романі «Тропик раку» це щось тотально вороже, бо воно скорочує фізіологічне перебування людини у світі. «Рак часу продовжує роз'їдати нас. І наші герої вже знищили себе чи займаються цим зараз. Отже, справжній герой — це не Час, а Відсутність часу».

Таке твердження є великою мірою справедливим. Але тільки в тому разі, якщо ми розглядаємо людину ніби мотлох, який жене не знати куди вітер часу. Якщо ж людина протиставляє себе обставинам, йдучи проти вітру й течії, вона розглядає себе на тлі вічності, витворює власний час і живе згідно з його відліком. Таке сприймання дає змогу розширювати обсяг дії власного часу, поступово розширюючи поле дії світу культури.

Однак було б помилкою переводити розгляд художньої естетики Міллера і Гемінгвея лише у ракурс протиставлення. Слід відрізнити ідеологічні інтерпретації творів від їх мистецького призначення. Генрі Міллер також відбувся як письменник, сказавши багато з того, що лицемірно замовчувалося. Він подає чудові роздуми, присвячені призначенню художника, творячи в добі інфляції понять і почуттів. Міллер шукає свіжості відчуття життя, відштовхуючи від себе облудну брехню про людяність, якої він не бачить навколо себе, лише чує розмови про неї. *Риторика стала маскою для вбивць, що життя мільйонів перевели на статистику і зазіхають на саму індивідуальність нашої свідомості.*

Генрі Міллер не шукає вислову, пом'якшеного евфемізмом. Він думає, що, назвавши все відповідним правдивим іменем, опанує буття засобами мистецтва. «Мое бажання — пливати безупинно — пливати і пливати, поєднавшись із часом, змішуючи великий образ потойбічного із сьогоднішнім днем».

Письменник протиставляє час і простір людського існування. «Двоногі істоти являють собою дивну флору і фауну. Здалеку вони незначні; зблизька — часто потворні та зловредні. Найбільше вони потребують простору, і простір навіть важливіший за час. Сонце заходить. Я відчуваю, як ця ріка тече крізь мене — її минуле, її стародавня земля, зрадливий клімат. Мирні узгір'я оточують її. Течія цієї ріки та її річище вічні».

Художник не хоче бути двоногою істотою. Він прагне схопити світ, який розпадається на його очах, який роз'їдається раком, розділяється на молекули й атоми. Міллер відчуває, що головне — це оволодіння часом, а не простором. Тільки так можна вийти понад побут у буття і одержати хоч якусь надію на людяність. Як письменник, Генрі Міллер хоче з'єднати в собі весь плин часу — минуле, сучасне, майбутнє. Тому він звертається до метафори ріки. Згадаємо тут також Германа Гессе та Вячеслава Медвідя.

Головним репрезентантом розірваного стилю — доби і літератури — залишається Джеймс Джойс. Його роман «Улісс» часто називають метафорою або ж втіленням цього стилю. Немає нічого сталого, лише один «потік свідомості», коли думка скаче з одного об'єкта на інший, ні на чому не затримуючи свою увагу. При цьому забувається, що «Улісс» — також і метафора, тобто певна цілісність, що являє собою окрему якість, починаючи від фабули. «Я хочу,— писав Джойс,— так докладно і повно представити Дублін на сторінках мого роману, щоб, якщо місто несподівано зникне, його можна було відновити за моєю книгою».

Метафора Джойса є набагато складнішою — він прагнув створити зріз мислення людини Нового часу, відбити дух цього часу та насвітлити зміст життя сучасної людини з усіма проблемами і дрібницями, які позбавляють його цільності. З точки зору діагностики цивілізації Джеймс Джойс був послідовником Фрідріха Ніцше і предтечею Жака Дерріди. Багато написано про символіку та архітектоніку «Улісса». Нам потрібно поміркувати над тим, що людство у Новому часі не створило жодного нового архетипу. За природою свого мислення людина завжди повертається назад і ототожнює нове (через порівняння) з чимось давно відомим. У своїй шаленій спробі Джойс збирає міти разом, щоб їх якось узагальнити і створити новий — свій — роман.

Хоч він не був ідеологом, однак об'єктивно у мовленні він багато в чому повторив вульгаризаторську роль Вольтера — у сенсі прогресуючої духовної деструкції, руйнування того спільного, що об'єднує лю-

дей в людство. Спадщина Джеймса Джойса також стала живильним ґрунтом для пізнішого, сучасного нам тріумфу плебсу, втіленого в розумуваннях попперів і глюксманів. Та й настрої, який опановує нас після прочитання «Улісса», мимоволі наштовхує на думку: чи не була піднесена деструкція справжньою натурою Джойса в його гонитві за свободою і «розкріпаченням» людини? Як наслідок — шахрайське узагальнення феномену асоціативності людського мислення у філософії моделювання.

Чудовою метафорою розпаду цілісності культурного мислення людини також є п'єса Семюела Беккета «Чекаючи на Годо», автор якої, до речі, якийсь час працював у Джойса секретарем. Жебраки Владімір та Естрагон чекають на загадкового Годо, який так і не з'являється. Їхнє існування позбавлене будь-якого сенсу тому, що їм нема про що говорити. Їх об'єднує таємничий Годо як певна ірраціональна надія.

«Е. Може, розійдемося? Може, так буде краще?»

В. Завтра повісимося. (Пауза). Якщо Годо не прийде.

Е. А що як він прийде?»

В. Тоді ми врятуємося».

У розмові Владімір та Естрагон не чують один одного. *Людина самотня у сучасному суспільстві. Вона потенційно асоціальна. Це тенденція, яка, однак, не може трактуватися як правило чи керівництво до дії.*

Герман Гессе знаходить інший шлях вирішення культурно-комунікативних проблем людини Нового часу, яка, втративши віру в Бога, панічно шукає нове ірраціональне. Через заглиблення у філософію Сходу він пропонує перейняття настроєм споглядання. Проте як справжній європеець він долає мудрість розчинення, накресливши два наступні кроки — просвітлення і спротиву навколишній «реальності».

Через медитацію та вивчення всіх наук і мистецтв мешканці Касталії з роману «Гра в бісер» приходять до розуміння первнів культури і природи. Тоді вони розпочинають гру в бісер. Їхнє ідеальне духовне життя, ніяк не пов'язане з життям реальним, може так виховати і вдосконалити людську природу, що перед смертю людина переживає певне просвітлення або ж пробудження, Преображення — вона досягає внутрішньої гармонії зі світом (нірвани). Тоді вже не треба слів і пояснень. Людина може відчути це сама, але не може (і не потребує) передати іншим. Вона оволодіває вищою мудрістю, коли навіть відпадає потреба у спілкуванні. Цей шлях представлений у романі Тегуларіусом.

Це не задовольняє Гессе. Для людини, щоб вона могла так називатися, важливо висловлювати свою точку зору і ставати на якийсь бік. Бенедиктинець отець Яків звертається до Кнехта: «Не буває благородного життя без знання про бісів і демонів та без невпинної боротьби

з ними». Отже, протиставляються споглядання і боротьба. Кнехт пише: «Якщо були у мене в житті мета й ідеал, то полягали вони в тому, щоб зробити з моєї персони синтез обох принципів, щоб я став між ними посередником, тлумачем і миротворцем. Я намагався зробити це і зазнав поразки».

Иозеф Кнехт гине. Залишається відкритим питання: життя як гармонія чи життя як боротьба? Має бути знайдений синтез. *Щодо ставлення до часу, то Гессе хоче, щоб людина злилася із часом.. Але людська природа передбачає боротьбу, яка розриває час і гармонію. Письменник накреслив своє бачення вдосконалення людської натури (якщо це взагалі можливо) — це поступова втрата конфліктності людини з часом і світом.. Тоді стане можливою гармонія.*

Продовживши свою довільну класифікацію, можемо назвати ще один спосіб оволодіння часом, запропонований прозою ХХ століття,— мітологічний, яскравим речником якого є Вільям Фолкнер. Він стояв перед Гемінгвеем та Габріелем Гарсією Маркесом. На питання, як людині вирватися з лещат створеної нею цивілізації, він відповідав так: «Я не підтримую ідеї повернення. Як тільки прогрес зупиниться, він помре. Він повинен розвиватися, і ми маємо нести із собою все сміття наших помилок. Ми повинні виправляти їх, але ми не повинні повертатися до ідилічних умов, щодо яких нам ввижається, що ми були тоді щасливими, що ми були вільні від тривоги і гріха. Ми повинні нести ці тривоги і гріх із собою, і в міру нашого просування вперед ми маємо викинути ці тривоги і ці гріхи. Ми не можемо повернутися до умов, за яких не було б війни, не було б бомби. Ми повинні прийняти цю бомбу і щось з нею зробити, знищити цю бомбу, виключити війну, але не повертатися до того становища, котре існувало до її відкриття, тому що, якщо час є частиною руху, тоді ми рано чи пізно знову прийдемо до бомби і знову перейдемо через усе це».

Річ у тому, що зріст виробництва і поступ технології не давали відповіді на питання: що таке Америка? Це була нова якість — не Європа і вже не первісна батьківщина індіанців, яку в них було відібрано. Вільям Фолкнер мітологізує Америку. В його романах, зокрема у «Сарторисі», Америка — це кров, піт, праця і щоденний побут американців, це їхня молода історія, це старі боги індіанців і нова візія американського щастя. *Фолкнер творив новий міт, відшукуючи в стрункості і послідовності Нового Світу приховані початки суто американської химерності та ірраціоналізму.*

Заслуга сучасної кристалізації цього напрямку належить Габрієлю Гарсією Маркесу. Мітологічний стиль є дуже ускладненим та неоднозначним. На це вказує хоча б загальне визнання Маркеса — як з боку ліберальних, так і з боку консервативних сил. Міт — це потенційна, самодостатня, часто непередбачувана для поточних політичних прогнозів дія. її напрямок закладений і зашифрований у самому міті,

тому всі хочуть його завчасно приручити. Але це марна справа. Міт за своєю природою є консервативним явищем.

Ніщо у світі не є випадковим. Все передбачено, визначено і передумовлено. У Маркеса дуже важливим є побут. Він назвав роман «Сто років самотності» поемою побуту. Сам Маркес хотів побачити зворотний (буттєвий) бік речей через магію, «азійські очі» цигана Мелькія-деса, який стверджував, що речі живі, треба тільки вміти збудити в них душу. Він стає літописцем роду Буендія, пишучи не лише його історію, а й про те, що з ним станеться.

Герої Маркеса позбавлені ідеалістичної однозначності навіть у сенсі метафоричної цільності. Вони немов наповнені фольклорною мудрістю. У нього, як і в Миколи Гоголя,— нечиста сила є страшною, небезпечною, але не ворожою. Герої Маркеса живуть в органічному світі. Вони борються і страждають, не розійшовшись зі своїм часом, бо пов'язані з ним і буттям через міт. У міті закорінена знаменита іронія Маркеса. За Бахтініним, це народний сміх. Здорова іронія, якщо це не цинізм і не сатира, є реакцією самозахисту людства на зазіхання будь-якого тоталітаризму.

Але якщо світ є загально обумовленим, чи має людина в ньому право на власний голос? Так, якщо вона має волю створити власний міт (метафору). Наведу заключний діалог з повісті «Полковнику ніхто не пише»:

«Жінка дійшла до розпачу.

— А що ми будемо їсти?

Полковнику треба було прожити сімдесят п'ять років — рівно сімдесят п'ять років, хвилину у хвилину, щоб дожити до цієї миті. І він відчув себе непереможним, коли чітко і ясно відповів:

— Лайно».

Як бачимо, сцена побудована цілком у гемінгвеївському дусі.

З усього сказаного можемо зробити висновок: *інтерпретація часу є однією з головних проблем, яку стилістично вирішує людина через літературу. Інтерпретуючи час, вона прагне дати йому своє наświetлення, а відтак оволодіти ним. Час — одна з найбільших загадок для людини. Скільки часу їй відміряно? Чому саме стільки? Що вона повинна зробити і чи взагалі щось треба робити? Перед обличчям кого або чого вона живе (існує)? Мораль і пристрасть проявляються тут надзвичайно акцентовано. Подібних критеріїв, через які нам відкривається істина, може бути багато. Час — одна з найцікавіших метафор. Герменевтика часу є фактично інтерпретацією світу — хто нав'яже своє бачення іншим, той і володітиме цим світом..* З іншого боку, це початок герменевтики взагалі, бо через час вона пов'язується зі своїми метафізичними засадами та методологічною природою.

СИНТЕТИЧНИЙ ХАРАКТЕР СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ

Сучасна українська проза перебуває на піднесенні. Вона відзначається синтетичністю — за стилістикою, поетикою, ідеологічністю. Можна говорити про органічне поєднання найавангарднішого модерну і найтрадиційнішого мовлення. Така література виходить за межі тієї чи іншої мистецтвознавчої дефініції, як-от «постмодернізм», і потребує, як правило, глибшого розгляду. Вона виконує роль дзеркала, в якому відбивається українське життя в найширшому розумінні цього слова. А ми пам'ятаємо про те, що містика і взагалі щось вартісне з мистецького й ширше — інтелектуального погляду завжди прив'язане до конкретної форми, певного буттєвого (побутового) втілення. Цільний міт невичерпно сповнений краси та ідей. *Герменевтика стилю змушує нас пильно придивитися до сучасної української літератури з огляду на виключно важливу роль, яку вона традиційно відіграє в українському інтелектуальному житті.* Зокрема, звертає на себе увагу т. зв. житомирська прозова школа, яку ми розглянемо на прикладах В'ячеслава Медвіда та Євгена Пашковського.

В'ячеслав Медвідь

Переважає більшість представників житомирської прозової школи української літератури живуть і творять у Києві. Серед них видатний сучасний письменник В'ячеслав Медвідь, який народився 23 лютого 1951 року у старовинному містечку Кодня, що в творах письменника постає у теперішньому значенні центру села з промислови-

ми, господарчими, житловими забудовами, церквою, базаром. Волинська земля зберегла ті шляхетні народні типажі українців, які формувалися звичаєво, вбираючи у себе традиційну мітологію, світовідчування і манеру поведінки. Серед таких людей виростав В'ячеслав Медвідь, вони є головними героями його романів, і сам він, мабуть, належить до їхнього кола. Хоч література виносить письменника за межі побуту, змушуючи спілкуватися не лише з живими, а й з мертвими і ненародженими земляками.

Після закінчення 1968 року школи зі срібною медаллю він, приїхавши до столиці і зупинившись у своєї тітки по вулиці Леніна, складає вступні іспити на філологію Київського державного університету імени Тараса Шевченка. Проте набраних балів вистачило на інший заклад — бібліотечний факультет Інституту культури, відділення масових та наукових бібліотек. Через п'ять років навчання В'ячеслав Медвідь їде за направленням до Ужгорода і з 1972 року працює методистом у Закарпатській обласній бібліотеці для дітей. Потім служба у збройних силах: сержантська школа, залізничні війська на Північному Кавказі. З армії повернувся до Ужгорода, але не надовго. У 1975-му розрахувався з роботи і поїхав у Київ навмання. Працював по різних бібліотеках міста, у мережі книготоргу, видавництві «Дніпро». З 1988 року — на творчій роботі. Професійний письменник.

У своїх спогадах Михайло Грушевський називає першим професійним українським літератором Івана Франка, відтоді, як той почав працювати в Науковому Товаристві імени Шевченка і дістав можливість заробляти собі на хліб з власних писань. Такої характеристики сучасному нашому літературному професіоналові, очевидно, замало. Письменницька праця добре оплачувалася в радянські часи, тоталітарна держава прагнула купити розум і душу митця. Тепер інша крайність — загальна низька культура українського чиновника зумовлює повне нерозуміння значення літератури як важливого суспільного чинника, так само як і високого мистецтва. Українська культура досі залишається справою подвижників. У цій органічності зв'язку полягає їх справжній професіоналізм. Можна ствердити протилежне: державні справи перебувають у руках злодіїв і дилетантів, які визначили письменникові статус жебрака. Проте знищити українську літературу знову не вдалося.

Літературна кар'єра В'ячеслава Медвіда розпочалася у шостому класі середньої школи. Перші поетичні та прозові публікації з'явилися у районній газеті. Столичне навчання не сприяло творчому натхненню. Пробі пера відновилися в Ужгороді, «моєму маленькому Парижі» — там поезії перетворилися на дво-, трирядкові ритмізовані афоризми. Поступово поет був успішно знищений і народився прозаїк. У цей час Медвідь написав декілька своїх перших «сюрреалістичних» новел, які досі зберігаються недрукованими. З'являється перший варіант повісті

про армію, також перша поліська новела — ностальгія за своїм материком. У 1981 році в Києві виходить книжка новел «Розмова». Ужгородський період став для молодого письменника певним європейським вишколом: традиції, багатомовність закарпатського краю, екзотична природа, архітектура.

Однак із часом новелістичне мислення переходить на спробу опанування епічним романним жанром. До книжки прози «Заманка» (1984) деякі критики поставилися вороже, назвавши її асоціальним, аморфним, безсюжетним невдалим експериментом. Писалося, що все це нагадує фольклорні розвідки і магнітофонні записи. Висловлювалися претензії до стилю, який видавався на тлі тогочасної української прози досить незвичним. Сам автор визнає, що в ньому прокинулося «аборигенне» мовлення (саме так найкраще характеризуються Медвідеві лексика і стилістика), сильний вплив на формування творчої свідомости справила мати Ірина, яка в його творах часто постає не лише як образ, а й як мовленнєво-світоглядний символ. У цьому розумінні його належить вважати першим в українській літературі «феміністом». У творах В'ячеслава Медвіда ми бачимо реальний, реалістичний побут, але значно «спресований» оригінальною стилізацією. Це явище Валерій Шевчук у приватній розмові назвав «надреалізм».

Безсюжетні новели *герметичного існування* переростали у «велику» прозу. Але пануюча теоретична доктрина не хотіла приймати такої стилістики. Павло Загребельний казав про Медвіда: «Той бібліотекар, який пише без початку і кінця». Аж ось з'являються «Таємне сватання» (1987), «Збирачі каміння» (1989), «Льох» (1993) і, нарешті,— «Кров по соломі» (1994—1998). Часи змінилися. Разом із радянською системою почали в Бозі відповідні ідеологи. А В'ячеслава Медвіда стало звичним порівнювати із Прустом, Джайсом і Фолкнером. Хоч, як уже було слушно зауважено, Медвідь пішов далі Фолкнера: якщо другий вигадав цілу місцевість з мешканцями, то перший практично не виходить за межі рідної Кодні, описуючи життя і побут цілком реальних своїх односельців. *Елементи т. зв. «потоків свідомости» з'явилися автентичним шляхом., через власне експериментаторство.* «Через чужолітературну естетику,— каже Медвідь,— приходиш до справжнього розуміння етнопсихологізму рідної класики, свого народу».

Насправді знайомство з Марселем Прустом, Джеймсом Джайсом і Габріелем Гарсія Маркесом прийшло згодом. Прозовий стиль формувався під впливом шістдесятників — Григора Тютюнника, Валерія Шевчука, Евгена Гуцала. Із зарубіжних авторів найбільше зачитувався Ернестом Гемінгвеем, Джеромом Селінджером та пізніше — Вільямом Фолкнером. Однак мову про цю прозу неможливо обмежити лише власне прозою. Від кінця 80-х років В'ячеслав Медвідь включається в активну есеїстичну «боротьбу» на сторінках газети «Слово»,

друкується, головним чином, в журналах «Авжеж», «Українські проблеми», «Золоті ворота» та «Сучасність». Хтось сказав: «Медвідеві не подобається, що інші пишуть про нього, і тому він почав писати інтерпретаційні матеріали сам». Вперше помічений поляками посеред 80-х факт, що Медвідь культивує саме жанр есеїстики, у своєму культурницькому середовищі проговорювали кризь зуби. Найпомітнішою есеїстичною публікацією можна назвати «Філософія страху, або ж Проклятий народ: щоденники» (Українські проблеми, 1994-1995). Захоплення есеїстикою не минуло безслідно. На відміну від попередніх творів, герої роману «Кров по соломі» ведуть ідеологічні дискусії, розмірковуючи над світоглядною та політичною проблематикою.

Історичною та метафоричною основою роману став гріх села перед хутором. Під час Другої світової війни хутір був спалений: староста села засвідчив, що німець був убитий не тут, а десь там, далі. Дисципліновані гітлерівці заглибилися в ліс, вийшли на хутір, а тоді спалили його і розстріляли всіх мешканців. Врятувалася лише одна Марта з чужими дітьми. Долею випадку їх не було на хуторі у цей час. З бабою Мартою пов'язується одна із сюжетних ліній роману. Сусід убив її чоловіка за коня, що перейшов межю. За це його висилають у Сибір. Пізніше він вертається. А Марта виховує дітей вбивці свого чоловіка, ще й єврейську дівчинку. Вона живе на хуторі сама, стає оберігачем хати. Це своєрідна модель спротиву всьому світові. Її смерть, як «відьми», стала для всього села полегшенням докорів сумління. Причому не тільки через події воєнного часу, а також тому, що село зосередилося на тій тривожній і хворобливій гадці, і вже живе іншим життям, яке не прийняла Марта.

Баба Богинька виступає зв'язковою між селом і хутором. Цей образ разом із сином старости Юрком Більмовичем окреслює другу сюжетну лінію. Діалоги і монологи обох персонажів несуть на собі значну міру філософічного навантаження роману. Також окремий сюжет становлять з'ясування в часі стосунків Юрка з батьком, який відбув покарання в таборах за те, що був старостою і грав на бандурі. Спілкування Більмовича і Партизана кризь світогляд Юрка втілює в собі розгляд історично-політичної доктрини українських поразок і перемог. Обом уже нема чого ділити і фактично нема чого з'ясовувати, їх пов'язує сама філософія спілкування, а не проблематика.

Окрему сюжетну лінію становлять стосунки Юрка і Світлани, які можна назвати несправданим коханням. Воно не складається попри взаємну симпатію. В родині Світлани сини, дочки і зяті вбили батька. Вбивство лишилося нерозкритим, проте Юрко знає, що про це відомо Світлані. Це проблема приховання злочину, який став між героями роману. Як окремі сюжетні побудови можна розглядати момент з чорнобильськими наїздами лікарів, причому сама тема Чорнобилю ніде не конкретизується; персонаж кондового советського патріота

Лагути, який, колись позбувшись власності на землю, тепер володіє метафізичною власністю, практично всім: він сторож на цвинтарі; колишнього оперативника, а тепер їздового Віктора Черниша, для якого і Сталін, і Гітлер — дурні; особливо слід виділити жіночі долі. Можливих сюжетних розглядів може бути багато більше. Як і окремих сюжетних долей, що зненацька монологічно озвучуються, аби заповнити безодню мовчання, й так само сезають, виконавши, до речі, свою «партію». Роман тільки на перший погляд сприймається як велетенський безсюжетний масив. Насправді автор чітко дотримувався сюжетних ліній, хоч і за повної відсутності власних ремарок. Давня мрія Медвіда написати «чоловічий» роман збувається тут не подієво і персонажно, а швидше за принципом толерантно існуючих мислених ситуацій — чоловічої та жіночої, причому жіноча постає глибшою і трагічнішою, відбиваючи «матріархальність» нації — не з логіки її існування, а як наслідок вікової геноцидності щодо чоловіцтва.

До роману потрібні путівник, карта, дослідження. Описані пригоди єднаються в один твір внутрішньою логікою мовлення. *Напрошуються метафори на зразок «таємна доктрина» чи «кабала українського буття». Новітні спроби інтелектуалів довести, що роман укорте вмер, не існує, що він неможливий, стають безпорадними там, де з'являється роман як філософсько-мовна структура, до того ж така, що не руйнує найголовнішого — мисленого буття нації. Роман, що відкриває незнані досі материки, де оселився дух, а не повзуча реальність.*

По суті, головним персонажем роману є мова. Це суцільне монологічно-діялогічне дійство нагадує театр чи оперу, де ніхто не може відхилитися від свого призначення, закованого у мові й мовленні кожного. *Тим більше що історичні істини, які були б загальнозрозумілими для інших народів — хто окупант, хто герой, а хто зрадник, в Україні дискутуються багатьма. «Та й ні од кого не допитаєшся, хто ворог, а хто оборонець». Такою є й проблематика «гріховності світової» та «гріховини людської»; тема винуватості й невинуватості, закладена у русі української філософської думки ХХ століття, в химерному плетиві якої дедалі важче відділити найактуальніші питання і відповіді. При всьому тому якийсь інстинкт правди є спільним для всіх. Його можна відшукати у мовленні. У межових історичних ситуаціях спільні істини називалися своїми дійсними іменами — тоді українці справді творили свою історію. В часи замулення і множення значень слів, як тепер, наша історія відпочиває.*

У ХХ столітті таке розуміння мови лягло в основу філософії Мартіна Гайдеггера, який сказав, що мова — дім буття. Зрештою, у філології таїться більше можливостей, ніж у сюжетах і людських долях. Безсумнівно, проза Вячеслава Медвіда також належить до традиції Василя Стефаника (розмовляння зі світом, промовляння у світ). Сенс твору

розкривається через розмову персонажів. *Образ автора відсутній, але його герої надзвичайно органічні — вони є тим, що висловлюють. Саме мовлення визначає ситуацію і стає основою подальшої логіки людських вчинків та історичних подій.* «Там, де постає безліч тлумачень, жодне тлумачення неможливе», — каже Вячеслав Медвідь. Будь-яка інтерпретація є суб'єктивним розкодуванням певного відтинку мовленнєвого масиву. Однак це надзвичайно важливий чинник для повнокровного життя мови та історичного буття його носіїв. Визначення окреслює дію, чин формує мітологію, а мова, у свою чергу, вибудовує українське думання і буття.

Серед різностильового хаосу в сучасній літературі, від рафінованого прозописання до діалектологічних екскурсів, Медвідь робить наголос на інтонаційній поліфонії загалом традиційного словника. Мова розкривається для нього, а тому й для читача містикою нерозгаданих часто глибинних модуляцій і психостанів. І не випадково, мабуть, автор наполягає на величезній кількості графічних акцентів-наголосів, навіть якщо у вжитковому та «архаїчному» мовленні їх не спостережено.

Як уже зазначалося, географічно події роману «Кров по соломі» не виходять поза околиці Кодні. Вони відбуваються в часі і в мові. Це роман наголосів і календарів Марти Юхимівни Зіневич, з роду Яневської. Його повнокровне відтворення у перекладі неможливе, оскільки буде лише одним із тлумачень. При всій сюжетній та стилістично-лексичній складності, семантичному перевантаженні «Кров по соломі» разом з іншими прозовими творами Вячеслава Медвіда можна об'єднати рубрикою «З народного життя» або ж «Для народного читання». Це дзеркало, в якому відбивається саме буття народу. Метафорика автора — не вигадка хворобливої уяви. Вона означає наше життя і сама є життям.

«Кров по соломі», безсумнівно, — твір епічний. Насамперед через історичне світовідчуження українця, його філософський досвід пережиття власної історії, накопичений не писемним шляхом, а такий, що зберігся у пам'яті поколінь. Давня історія, не втративши органічності своєї присутності, промовляє з фольклору, ближча — з хронік, недавня — зі спогадів. Так чи інакше, герої Вячеслава Медвіда виступають носіями колективного досвіду, який завжди присутній у живій мові народу. Просторова замкненість описуваних подій створює таку ситуацію, коли лінійність часу дорівнює його одностійцевості. Мудрість як наслідок філософування є понад часом, оскільки вона осягає як пережите, так і те, що повинно статися, найголовніше — адекватно оцінюючи власне місце посеред самого буття сушого.

Органічність мовлення неодмінно тягне за собою расовість мислення. В часи голодомору Львова Кошелєв прорікає: «Етнографічний матеріал» буде змінений». Вячеслав Медвідь розкриває конфліктність сучасності: «Багацько провокаційних текстів; усілякі панії і зачаєні

педераста базикають про народ, культуру «спочилу»; ідеологічні боріння — націоналізм, ліві, демократи та ін., є лише прикриття для етнічних борінь; література стане головним бойовиськом; так їй надаватиметься все більшої ваги; вона стане платною»; «часи інтелектуальної війни, геноциду; (...) вивільняється руйнівна енергія (етнічно-бродильна), що вбиває ту, традиційну, застоюну, що не знайшла вивільнення у простір історії».

Український інтелектуалізм, ХХ століття багато в чому перестав бути українським — від «шукання Європи» до повної відмови від національних категорій. Це мовлення нечистого сумління, що покликане приховувати злочини — свої й чужі. «Бо їм тра так вірити, щоб не казати «вірую», але щоб про них казали «віруючі», і такого світу потребується, щоб це й не світ був, і не названий ніяк, і аби вони там жили, і аби не видно їх було ні з якого кінця (...); то такий світ буде, що не знати, де мерці, а де живі, де народина, а де поховини, де верхи, де низи, ворота не вчинятимуться — не стане воріт, стане достаток з нічого і ніщо нічим».

У новому часі не торжествує справедливість, бо нема як відрізнити Добро від Зла. Неназваний ворог панує в хаті. «Господь регоче, аж за боки хапається: дарую вам ласку віри, злочинцям недоторканність, злодіям новий промисел, сиротам вокзали, розумним уседозволеність, розмножайтеся, вам-бо судного дня не знати; нема серед вас винуватих, бо не складено міри винуватості, позовів більше, аніж судів, свідки німі, а ще більше їх у землі...» *Триумф посередностей, які бояться називання й не хочуть відповідати ні за що. Адже вони є чимось лише на тлі загальної невизначеності й руїни.* Нема щирости, не твориться справжньої ієрархії, «недавні мученики постають на блазнів, героїв майбутніх романів,— карнавал потребує маски».

Наприкінці століття Вячеслав Медвідь завершує коло «сум'яття часу», втіленого в ізм-ах і пост-ах. Він реабілітує українське народництво, яке виявляється у гідних текстах, цр не охоплюються т. зв. сучасними методологіями та виступають уособленням універсальної істини, можливим вмістом українського месіянізму наступного, ХХІ століття. Творчість цього прозаїка, який промовляє «мовою одлучених сутностей», зайвий раз переконує нас у дійсній наповненості слів і термінів. У нього ми бачимо живих людей з живою мовою, яким невідомий зайвий домисел, що засмічує мову, а з нею і національне думання.

Медвідь немовби дає виговоритися своїм героям. У їхніх почергових монологах побут переходить у філософію і навпаки, висловлене перемережується із згаданим і подуманим, внутрішнє мовлення переходить у прихований монолог самого автора, який повідомляє життєву мудрість, що її та чи інша людина має, проте може ніколи не висловити — за браком слів або з позиції тієї ж таки мудрости.

Власне мислителями в романі виступають Богинька та Юрко. Вони обидва свідки. Тільки Богинька є символом народного досвіду, творцем українського буття, історії, сказати б, українського виживання, і перебуває в цьому історичному, тобто часовому, потоці. «Історія це якась одна історія; доки розкажеш, то знаєш — історія, а вмовкни — вже й безгоміння»; «розповідання історій — відповідальність перед історією» (у сенсі мітотворчости). А Юрко існує поза часом. Це філософ, тому в житті він причинний, немовби зупинився і замислився — «із цього хаосу зроджується митець, що вимовляє новою — і незрозумілою — мовою». У Медвідя марення є справжньою філософією. Насправді ці поняття не збігаються, однак тільки міркування, що перейшло усвідомлення через підсвідомість, має дійсну вагу. Так протиставляються Юрко і Богинька: «Світ власних марень не дарує вислідку на історичні простори». Автор говорить: те, що є «мітологія снів у бабів — філологія у Юрка». Осмислення саме по собі не є чином, однак пізніше воно тягне за собою необхідну дію.

Мова йде про одну з найважливіших українських проблем — філософію власної історії, що її, зокрема, можна трактувати як послідовність ганьби і наруг. Лише тоді, коли історичний чин формувався природним українським думанням, народна пам'ять зберігала його як національну славу, поступово мітологізуючи, відсилаючи до нього пізніше здібнілих духом нащадків. Натомість українці набували нової манери поведінки — дія охоплюється комплексом виправдовування, але «свідки оскаженіло моторошать цей мов безневинний охлос, бо невинуватість і є винуватість», незнання і нездатність до дії є гріхом. Відтак значна частина історії України є добою бездії — безчасся. Жіноча сутність, «знебавлена століттями», стає самодостатньою.

Ми живемо у чужому історичному вимірі з комплексом вини за неспроможність відповісти за всі злочини, що творилися і творяться на нашій землі, за нездатність їх зупинити, від усвідомлення власного безсилля. Навіть не відповідаємо за власну долю. «От де ми дожилися, що таврованому зострінеться більш таврований, і про що ж то питатися, як і так видно, що буде питано й одповідано».

Багато уваги в романі приділяється постаті Григорія Сковороди, який, невідомо, чи обдурих світ, що його ловив та не спіймав, чи справді він був потрібний цьому світові, чи, зрештою, був він філософом, мандруючи із сопілкою по світу в часи Гайдамачини. Думається, для Медвідя важливо, що філософія Сковороди, яка була цілком етичною (життя як продовження проповіді), все ж історично ніяк не збулася. Не зрозуміло, кого перемудрував Сковорода. «Бо шляхтичеві не минути шибениці, хай би який шляхетний та мудрий не був; але ж якої шибениці минути отому наймудрішому, що світ обхитрував, ше й дітей доброго шляхтича вирятував задля дальших научань; якими шляхами далі йому мандрувати, коли всі шляхи у крові; якої мудрости

ще навчати, коли їй ніколи угору не встановитися, а все плазувати долом,— навчіть, мудрі світу цього! Мовчать мудреці і ті, що тьмами йдуть на загин, та мудрим цікаво, що далі буде, а тьмі спокутувати чужі, не свої гріхи». *Філософія є філософією, якщо вона справді самим-у-собі міркуванням, однак в українському контексті вона має це й відбутися історично, стати самою шляхетністю і дати відповідь «тьмі» — впрошанню нації.*

Метафора, що стала назвою роману, — «Кров по соломі», — намари-лася Медвідю. «Увесь досвід, що допіру згущується в якийсь видиво чи образ (кров, дорога, хата) і ніколи не сниться, що було раніше; лише раз, як дядька знайшли у соломі (Кров по соломі)». Навіть найпростіша річ справді усвідомлюється через марення, сон. «Але ж мудрому мало, що дерево, давай здогадуватися, що таке дерево, бо це ж і не дерево, та й він з радощів таких впізнання замареного гукне: та це ж дерево». Тоді вона набуває не лише ознак присутності, так, що її можна спостерігати; вона усвідомлюється власним призначенням і не випадковістю. *Кров стікає по соломі не всотуючись і не затримуючись — ніби не знає пощо спливає кров'ю історія України.*

В'ячеслав Медвідь трактує свій роман як коментар до подібних метафор. Від календарів Марти, які також можна вважати скороченим варіантом роману або одним з його метафоричних втілень. Автор пише, що людина неспроможна переповісти все своє життя як епос, вона метафоризує свій досвід, пам'ятає тільки те, що врізалось у пам'ять, так, зокрема, вона оволодіває прислів'ями, приказками, влучними афоризмами. «І вже на схилі віку людина частіше починає розповідати якусь одну історію, щось таке, що лише натяком нагадує про її довготерпеливе життя; це може бути навіть щось дуже кумедне, і людина заходиться старечим хрипкуватим сміхом — коментар, примітка до її життя набули гаданої сутності як форми; решта життя як епос не має жодного значення; людина мовби готується до цього втворення коментаря всеняке життя, їй хочеться — хай і несвідомо залишитися в пам'яті нащадків коментарем, афоризмом до чогось більшого, незбагненнішого, аніж власне прожите життя».

Прочитавши роман, відходячи з театру В'ячеслава Медвідя, наслухавшись тут різних розмов і склавши свої певні враження, читач насамкінець одержує міркування про розкриті підземелля історії, тобто про ту правду, яка завжди єдина і без якої неможливі ніякі подальші українські історія та філософія. Самі речі несуть на собі навантаження свого застосування і промовляють до світу цією своєю функціональністю, як-от вози, що ними возили мерців. Але ж є ще ті, кого і хто возили, хто вбивав, хто наказував вбивати і хто катував. Справа не минулася, історія продовжується, нація ще не сказала свого вирішального слова. І Юрко залишає собі простір для філософії, для віднайдення мудрости. «І я мушу обирати такий шлях і таку пору, що-но мені тіки

знати, кудюю і коли пройти; світ назиркує поза мною, гадаючи, що то я бавлюся, що то мені тра у театрі якому погратися, та й вгвалює, що аніяке знання то мені вже не потребується, бо, як я почав здогадуватися, то де там який у хороби світ, який суд, які свідки».

«Кров по соломі» є романом настільки ж полемічним, наскільки й світоглядно визначеним щодо вагомих і найсуттєвіших проявів національної духовности. Де є неповнота знань, химерність самоусвідомлення, вроджується здогад як рушій підсвідомости, — конче важливим є вихід у площину оясненого історичного мислення. Людина у лабіринті марень, сновидінь, аморфного тривання не має майбутнього. Замкненість на нерозгаданости будь-якої мітологеме є вбивчою. Література неминує мусить повернутися до епічності, та не як до жанру, а способу мислення.

Евген Пашковський

Евген Пашковський народився 19 листопада 1962 року на станції Разіне у житомирському краї. Навчався в індустріальному технікумі та педагогічному інституті. Між тим — праця монтажником на будівництві, короткочасне шахтарювання, метробудування, асфальтівництво, підпрацювання вантажником на різних складах, солдатчина, мандрівне вільне заробітчання. Такі біографічні відомості подає нам «Ukraina Ingedenta. 13+2» (Київ, 1997). Переховання в Києві 1989 року Стуса, Литвина і Тихого стало тим переломним моментом, коли Пашковський вирішив повернутися в Україну з «близького зарубіжжя», як він напише згодом, «Із Дону до дому». Потім були сподівання української революції, гурт газети «Слово», Асоціація «Нова література», занедбана тепер «кулінарка» на Хрещатику. І завжди — в будь-яких ситуаціях і умовах — писання прози, без якої неможливо собі уявити сучасну Україну. Побачили світ його романи: «Свято» (1989), «Вовча зоря» (1990), «Безодня» (1992), «Осінь для ангела» (завершений у 1994-му) і «Щоденний жезл» (1999, удостоєний Національної премії імені Тараса Шевченка). Один із чільних представників житомирської прозової школи. Не помилимося, якщо відзначимо, що оригінальна стилістика Євгена Пашковського формувалася, зокрема, під впливом Василя Стефаника, Григора Тютюнника, В'ячеслава Медвідя, Джеймса Джойса, Марселя Пруста, Габрієля Гарсія Маркеса, Луї-Фердінанда Селіна, католицьких ідеологів Церкви. Можемо згадати тут ще багатьох — на своєму літературному шляху Пашковський здатний пророчо синтезувати до безмежних глибин, і навпаки, його впливи можна віднайти у письменників, які творили перед ним. Тут немає жодних парадоксів, адже шляхи мистецтва не є лінійними.

Відома річ, що в контексті української культури література завжди важила більше, ніж галузь мистецтва, часто перебираючи на себе невластиві, в т. ч. ідеологічні, функції. У даному випадку нас цікавить питання всевладності й незасміченості художнього слова, яке єдине сьогодні спроможне адекватно здійснити місію називання й оцінювання дійсності. У духовній прірві опинилися не лише українці. Все людство не усвідомлює її глибини — воно боїться поглянути на себе в дзеркало правди. Тоді треба буде визнати марноту і суєтність свого існування, а всі найважливіші перемоги — поразками. Ідеологізм романів Євгена Пашковського не можна пов'язувати виключно з авторськими інтенціями. Це явище слід розглядати як нормальну реакцію мистецтва на дійсність у розрізі подразник — рефлекс, питання — відповідь, художній матеріал — літературний твір. Його проза є реакцією в рамках української традиції абсолютності слова й відповідальності за висловлене. Читаємо в романі «Щоденний жезл»: «Письменник, якщо він справді перейнятий словом, мусить вичікувати на нього з відреченням і готовністю того, хто відає, скільки земних поколінь готувалось незримо до зустрічі і незримо й гинули, так і не дочекавшись на справдження».

За Пашковським, культура в тому розумінні, в якому вона дійшла до кінця ХХ століття, є мертвокнижною, своєрідним «сукровичним-донорством». Отже, роман «Осінь для ангела» — це твір про зайвий інтелектуалізм та його смертоносний вплив на життя. Якщо безпосередність буття в його трагічності, неповторності й раптовості втілює головний герой Богдан, то Ніна, його жінка-супротивниця, символізує саме так поціновану культуру. Ця «легкоситцева грація книжних підземель» не випадково сидить у підвалах, немов гадюка. Такими є друзі Ніни, «вгодовані інтелектуали, вовчарі облесливі, нажерлися крові, прілоокі, любили говорити про українську смерть».

Коли Богдан згадує Ніну, він повертається подумки до свого співжиття із змертвленими умовностями, які обернулися для нього намисленим божевіллям. Ніна і лікар переконали Богдана в тому, що він є причинним. *Тобто реальне життя є божевіллям у порівнянні з тим, що написано в перемудрованих книжках, які стають ворожими життям. І навпаки, божевілля у своїй етимології видається правдивим знанням, яке заперечується культурою.*

Філософами, закладені в науках, не убезпечили людей від їх головного ворога — безмежної свободи, яку від часів Французької революції стимулювала цивілізація. А вона, ця свобода, доходить до свого логічного завершення — деградації, дегенерації, ідеалізації сексуальних збочень, апофеозу цинізму й жорстокості та інших форм виродження людства в біологічну масу.

Проза Євгена Пашковського глибоко релігійна. Біблійні притчі й алюзії впливають на стилістику, композиційність та ідеологію його

романів. Автор метафоризує свої персонажі, розгортає у метафори твори. Богданові наказують вартувати лозу. Тут використана відома притча з Євангелія, коли Господь посилає до найманих виноробів своїх посланців. Усіх їх одного за одним вбивають. Тоді Господь посилає свого сина Ісуса, сподіваючись, що винороби його побоятися. А ті подумали: «Він останній, ми його вб'ємо, і буде спадщина наша». Це головна метафора роману «Осінь для ангела».

У творі постійно згадуються скелі, виноград. І Богдан є одним з тих, хто вартує виноград. Він поступово усвідомлює своє покликання. Спочатку для нього відкривається сутність Біблії: «Це згодом вповні розвидніли строфи, озоновим світлом заструмував книжний абзац, що вкотре, знову, опівночі, зненацька, будь-де являв свій таємничий зміст». Пізніше, після міркувань, сумнівів і борінь, Богдан виходить на прямий шлях істини: «А я, народжений в тілі року половини століття і просвітлений духом Дива, дотоді мину коридори п'тьми і буду більше живий, ніж тепер, та й ви за мною, молитвами заступлені, також воскреснете до життя».

«Осінь для ангела», попри визначеність, не є звичайним кошиком ідеологем. Роман сильний передусім своєю художністю — мовною і змістовною. Ми відразу потрапляємо в полон пристрасного авторського неперервного мовлення. Наведений нижче уривок дає уявлення про живу асоціативність манери внутрішнього діалогу, яка є домінуючою в романі.

Богдан приходять на могилу свого діда, який є символом патріархальної усталеності життя. «Бабціна могила далеко; змирися, хлопче, був голос йому,— і рідна душа, втомлена безпорадністю втішити його, холодом відльоту торкнула лице, потуманила очі; подаленіла до горніх веж, ледь колихнулись ягоди обліпихи і моторошна гикавка козла сполохала неймовірно високе, чисте, животворяще в годину доторку до безсмертя, нереально волошкове, молоде, мільйоннолике на проталинах гранітних дзеркал, осінне над цвинтарем небо».

Персонажі роману — не звичайні метафоризовані образи, а справді живі люди. Протистояння Богдана і Ніни не вичерпується їхнім символізмом. В інтимності невпинних звертань Богдана до своєї втраченої половини вчувається справжнє кохання. Як і в попередніх романах, головний герой безмежно самотній: «Господи, трудно і тоскно так, бо ж нікому і помолитись за мене». Ніна залишається для Богдана єдиною людською розрадою.

Культура не може бути метою життя замість самого життя. Тоді треба говорити не про культуру, а про нову тоталітарну доктрину, яка не хоче називатися справжнім іменем. Та й світ сприймає ці мертвотні інтелектуальні конструкції як культуру. Тому в наш час особливого значення набувають прості природні форми сприймання дійсності, оскільки вони дозволяють людині зберегти мора-

льне здоров'я і залишитися неошуканою в наднеймовірних умовах. Автор зневажає час, не надає йому жодного значення. В одному вимірі, поряд з вічністю і поза часом, існують Богдан (Іоанн Золотоустий) і Ніна (імператриця Євдоксія), які є втіленням відповідних проєкцій духу.

Свої медитації Євген Пашковський продовжує в романі-есеї «Щоденний жезл». Проблема часу набуває тут несподіваного розвитку. Тепер це стихія, певна смертоносна категорія, ворог усього живого. Час — це головний ворог, з яким змагається письменник. Автор пише: «Якщо кілька століть тому війна, моровиця, ганебний устрій сприймалися, як похибка від Абсолюту — і вимагали дії — то тепер кожна дія, надірвавшись від марноти, прямим підштовхуванням бокує до анти-абсолюту, назвемо його хоч апокаліпсисом». З часом може відбутися деформація духовности, зміна полярности добра і зла, нівеляція цього засадничого протиставлення.

«Коли на вигуб різниці між добром і злом знадобилися віки, то на знищення відмінностей між життям і смертю стало достатньо десяти літ». Чорнобильська катастрофа раптово відтінила покрученість і жах цивілізаційного тривання, в осерді якого вже не було міри оцінювання. Пашковський називає час сатанинською вигадкою, заокруглюючи його, протестуючи проти фальшивої, вигаданої, нав'язаної нам дійсности. Вона не така, як ми її відчуваємо, але нова ідеологія твердить, що її треба вважати саме такою, і не інакшою.

Є безпосереднє-переживання-часу-сьогодні і вічність, з якою він не співвідноситься і ніяк на неї не впливає. Реальний час, який поглинає всю марноту людських зусиль, найкраще надається до обґрунтування політичної свободи — чи то соціалізму, чи то лібералізму. Хоч людина завжди перебуває у просторі своєї головної та єдиної свободи — морально-етичного самовдосконалення, яка ідеологічно використовувалася хіба у перші віки християнства і почасти в добу контрреформації.

Відтоді практично всі зусилля людства покладаються на політичну свободизацію, що поступово витісняє людське і людяне в людині, висуваючи все нові *-ізми*, як-от: гуманізм, фемінізм. «Щоденний жезл» — це роман про Чорнобиль як прообраз Страшного суду, коли кожен дасть відповідь на запитання: з Христом чи проти Христа? Ідеологізація будь-якої свободи (похідної від ідеї часу, прогресу) є пародією на Божественне покликання людини. Всі форми затуманення зору так чи інакше стають тоталітарними.

Жанр роману-есею дозволяє авторові не ховатися за героїв. Оповідь ведеться від власної особи. Євген Пашковський немовби власноручно підписується під автентичністю всіх висловлювань і переживань. Можемо говорити про певний псевдоавтобіографізм, коли письменник розставляє наголоси у своїй дійсній і духовній біографії. Він так само самотній, як і герої його попередніх романів: «Ти був само-

тній, як сто вовків, що марно зрисачили ніч, зупинилися вдосвіта, з голодним підвивом, виростаючи над сірим снігом мордами, білими від інею, перегукують ліси і збиваються в ще лютішу зграю; ти, віддекавши тридцять з лишнім літ, помножених на десять чорнобильських вічностей, розгубив відмінності між вигаданим і своїм, проминулим і майбутнім: твоя постійно облавлена здобич,— мінливість часу,— спрудкішала невловимо, щодалі й далі від тієї пори, коли батько з двома мішками, згорнутими на серп під полою піджака, взяв малого з собою на конюшину».

Чорнобильській трагедії передував голодомор 1932—1933 років. В той же час Сполучені Штати Америки визнають СРСР саме 1933 року, ніяк не узгодивши це із своїми ліберальними деклараціями. Українське зерно, продане Сталіним на Захід, також стало однією з підстав демократичного благоденствія. На думку автора, це доля всього «третього світу». Такі країни існують як номінальні назви, а не як відповідність буттю.

Вівіска, під якою чиниться розбій, лише упомірнює стиль. Держави «третього світу» перетворюються на інструмент насильства по вичавлюванню грошей із свого населення для міжнародних фінансових структур. Власне, саме населення вже ні на що не претендує. Однак наймогутніша імперія, яка зрештою стала єдиним переможцем, не може проконтролювати всі колоніальні терени, і там час від часу відбувається щось таке, що загрожує всьому іншому світові. Тепер проблемою номер один для світу гуманізму і поступу є чорнобильський саркофаг, а не подальша доля українців, що живуть довкола нього. Ніяк не ховаючись, гуманізм оголошує себе вбивцею людини. Державний тероризм і засаднича паразитарність викликає аналогію з духовною неприродністю давно зниклої хазарської держави, що завжди залишатиметься для України історичною метафорою.

Тепер Україна роззброєна, статистично підрахована і успішно *вживається*. «Але нема тобі відповідей,— пише Євген Пашковський,— і хліб стає прісним, і вино загусає на жовч, у чорнобильському безчассі ти між покинутих і забутих, мов ягнята в зимівнику». Сюди ж можна додати пустельні волання про люстрацію. В сучасній Україні панує лицемірство (постмодернізм), нема твердості, визначености, люди не відрізняють добра від зла, слова не відповідають своїм значенням: «Свободу ми підмінили байдужістю до всякого протесту і оголосили, що може бути здійснена будь-яка дія, аби вона лише освячувалась викаструваним словом «свобода», і в цей самий момент зникла також істина; ми не відмінили істину; просто вона повернулася до нас спиною». Письменник з болем застерігає: «Ваші герої пересуватимуться навприсядки, в битвах за унітази отримавши правця, ваші володарі за звичаєм павіанів дбатимуть лише про культуру краваток, вашою мовою залишать одні написи на туалетах і радіоактивних смітниках».

Романи Євгена Пашковського відносно до правдиво християнської прози, тільки не повчально-просвітницького, а наступально-війовничого змісту. Тут непримиренність позиції, жорсткість оцінок, експресивна перейнятність текстом, максимально наближена до розмовної (з елементами житомирської говірки) лексика, зміна емоційних реєстрів від урочистості до висміювання. Однак це не контрастування стилів за типом високий/низький, оскільки іронія відсутня. Це гротеск, наступний крок після якого - прокляття.

Звернімо увагу на те, як автор пише про українську землю: «Ось вона, безрідна земля, чорнозем загулої крові, немов суцільний крововилив у мозку (...). Земля наокіл — драглистий кровопідтік, бачений тобою не раз на тілі зблизка застріленого звіра (...). Земля мов чорна спрага». Не усвідомивши належно Чорнобиль, українці позбуваються останньої спадщини, яку може мати нація — єдиного погляду на світ і спільних вчинків. А це вже «непогребна смерть, поіменована історією».

Сам автор говорить про своє письмо як про стиль бурякових рядків у нескінченному полі. Воно до певної міри нагадує «потік свідомості», але знеособленість частого вжитку не дозволяє нам. вжити цей термін. Ускладнений стиль — внутрішня зневага автора до примітивізму сьогоднішньої маскультури. Він закриває текст для непосвяченого. Авторська правда з точки зору пануючих ідеологій є несправжньою. Тому через стиль невизначеності він хоче зруйнувати офіційну визначеність, запускаючи в неї свого «троянського коня», своєрідний «комп'ютерний вірус». Слід зазначити, що надмірна письменницька пристрасність і прикрість характеру не дозволили Пашковському належно врівноважити стилістичну гру із композицією, подекуди несправедливо перетнули побутовість з вічністю.

Одним із центральних мотивів роману «Щоденний жезл» є визначення місця й ролі літератури у переддень апокаліпсису. «Бути письменником в еру мерців — не стільки вміння піймати відстань, а диво цікавості: що ж бо там проступає?» В добу, коли «апатію визнано головною вірою», «література постала перед завданнями — не збожеволіти і по можливості залишитися гідною». Автор продовжує: «Нова література, про що б вона не казала, розказує про останнє, про те, як час забився в аритмії розщеплення». Незважаючи на те, що «сучасна література стала такою ж нескромною забаганкою, як амброзія на столах трупарні», «хоч привид баржі досі гойдається над письменництвом і русофізм накочує методом побутової сифілізації, (...) хоч усе спрямовано на вигуб, література каже: сакральність повернено (...) — станьте гідними написаного про вас і ви впораєтеся з ними». Література, коли її розуміти як мистецтво і тому «чистий» романтизм, стає чи не єдиним форпостом і речником традиціоналізму.

Але в чому полягає надія? У любові та вірі. Зло не може сподіватися на остаточну перемогу в людській душі. «Ти на їхніх терплячих,

неозлілих прикладах зрозумів просту і вічно спраглу повторення істину: про неможливість витруїти богоподібне з людини, якщо навіть така людодіська влада, докладаючи надзусиль до перетворення біомаси на подобизну самої себе, безсила була зробити з господаря розбійника».

Гнівні називання проблем і ворогів, на яких будуються романи «Осінь для ангела» та, більшою мірою, «Щоденний жезл», оте кидання в очі читачеві неприкритої правди, переважає християнський мотив доброти, до якого приходять автори. Якщо перший роман є літературно довершеним, «виписаним» з дбайливістю і любов'ю, то другий — це суцільний душевний надрив. І навіть оцінюючи «Щоденний жезл» як «передпрокляття», саме прокляття не могло би бути таким сильним і вражаючим. Насамперед тому, що тоді воно не залишило б людині жодної надії і стало би позерством. Адже християнство завжди дає надію.

Осягнувши істину, Євген Пашковський відійшов від суєти, «став мисливцем, рибалкою, димом вітчизни, одним з невідомих графітових стрижнів, протягом в електричках». Йому можна позаздрити, тепер він вільно спілкується з Данте, Лойолою, Брохом, Салманом Русдї, Фолкнером, Гемінгвеем, Достоевським, Бальзаком, Конрадом, Прустом та іншими великими, бачить на вулиці Джойса; стає просвітленим споглядачем і вільним художником. І проблема дійсного патосу, яким може бути лише мистецтво, а не декларативне самоозначення письменника, можливо, вирішується багатозначністю інтонаційного забарвлення слова «вітчизна» - від вимушеної іронії до висоти одкровення на зламі тисячоліть.

МІЖ ЕТИКОЮ І ПРИСТРАСТЮ

Перед тим як розпочати інтерпретацію того чи іншого твору, наперед треба з'ясувати, чи можемо ми віднести його до мистецтва. Ця справа є особливо важливою з огляду на дві тенденції, які заперечують одна одну і разом з тим означаються одним словом — постмодернізм. З одного боку, це пряме заперечення стилю та ідеології: пишу, що хочу і як хочу. З другого боку, те саме, але не так вульгарно: естетично доцільними визнаються всі шари культури з будь-якими пропозиціями. Однак обидві пропозиції не передбачають вирішення проблеми відокремлення мистецтва від графоманії.

Можна погодитися із запереченням абсолютності певного стилю чи ідеології, адже кожен потенційно може запропонувати щось нове та інше, також вимагаючи підпорядкування своєму винаході цілого загалу, якщо ми не будемо забувати про те, що таке заперечення не руйнує ієрархію естетичних мод і стилів. *Нові піраміди будуються поряд, а не на місці вже існуючих, як би цього хотілося (чи не хотілося) деяким архітекторам. Так само, як і мова не починається від окремого зухвальця — вона творить цих зухвальців. Жодна з пірамід не може вважатися банальністю. Однак якщо вона зроблена з піску, то не є пірамідою.*

Мистецтво справді не підпорядковується етичним нормам, тобто не є ні добрим, ні поганим. Воно є. І це добре. Але добре само по собі чи само в собі - з погляду вічності, а не з точки зору етичного застосування. Будь-яке застосування обґрунтовується суб'єктивно, а відтак, тією чи іншою мірою, меркантильно — людина грішна. Меркантиль-

ність і вічність неспівмірні. Людина належить вічності, споглядаючи її, усвідомлюючи себе як не-вічність, певну обмежену тривалість. Ця обмеженість не тільки часова, а й фундаментальна, адже людина не була присутня при створенні світу. Однак тут вона віднаходить своє право на зухвалість. Після усвідомлення власної богоподібності (здатності до дійсного самовдосконалення) та з'ясування етичних норм, людина, однак, протягом усього життя зазіхає на створення іншого світу, відмінного від того, в якому живе.

Ми можемо будь-що заперечити насамперед тому, що спроможні на ствердження. Тобто на розмову. *У розмові важлива не стільки тема, скільки сама розмова, її тон, правила, за якими вона відбувається, можливість бути вислуханим. і почутим у почергових промовах — аргументованих частинах розмови. Розмова не лише руйнує і народжує ієрархи, вона сама є ієрархією. Без регламентації людина не є людиною, культура не є культурою, а мистецтво перестав бути мистецтвом, стаючи частиною хаосу — прекрасного стихії.*

Мистецтво творить інше прекрасне, усвідомлюване людиною. Але прекрасне - це не лише гарне, воно також може бути і потворним. Мистецтво, поряд із коханням та самим життям, перебуває поза етикою за своєю природою. Воно може служити як Богу, так і дияволу, оскільки це самоцінна реальність. Тому воно має свої внутрішні закони і регламентації. Абсолютний нігілізм, навіть у вимогах абсолютної свободи, не охоплює і не вичерпує мистецтва. У певному ракурсі він може розглядатися як певне мистецьке явище. Пристрасність самоцінна. На думку Сковороди, «блаженство там, де приборкання пристрастей, а не їх відсутність».

Отже, головне правило, за яким можна розпізнати мистецький твір і дати йому належне поцінування,— це закон пристрасти. Пристрасть — не лише неспокій, від якого починається мистецтво. Пристрасть дає безумовне усвідомлення права на промову і визначення, які невпинно вибудовують наш світ, що давно мав би зруйнуватися людським лицемірством і зрадою Божих заповідей.

Василь Симоненко написав:

Пошли мені, Боже, хоч ворога,
Коли друга послати жаль!

Ми ведемо мову про його мистецьку, а в цьому випадку — пристрасну поетичну цільність і доцільність. Особистість літератора невіддільна від долі народу. Принаймні це завжди траплялося з українськими поетами — і вони одержували право так називатися. За цей титул платилося дуже дорого. Поети йшли хресним шляхом народу, за народ й від імени народу, захищаючи його перед Богом. Зустрічаємо у Василя Симоненка подекуди неглибокі публіцистичні мотиви. Він виростав і формувався в умовах тоталітаризму, якого позбавлявся поступово, через

духовні боріння. Проте він має право на поетичне твердження, тому що є митцем, він має в собі Божу іскру, яка сама обирає людину і позбавляє її спокою. Загальна спрямованість, поетична визначеність його творчості дозволяє нам зосереджуватися на головному.

Дещо наївно, проте неперекорно щиро Василь Симоненко закликає:

Кораблі! Шикуйтеся до походу!
Мрійництво! Жаго моя! Живи!
В океані рідного народу
Відкривай духовні острови!

Звертаючись до України, він зливається з нею, ототожнює себе з нею, і в цьому порухові полягає головна правда його мистецтва, а може, і взагалі романтичний сенс мистецтва, що підкоряється закону пристрасти:

Я тоді з твоїм ім'ям вмираю
І в твоєму імені живу!

Продовжуючи нашу довільну ілюстрацію з мистецтва, загроженого тоталітаризмом, тобто фактичного небуття при формальному здійсненні, згадаємо Григора Тютюнника з огляду на засадничу непідвладність його творчої натури. Головною ознакою стилю митця є пристрась мови, яка виражається в абсолютній відповідності слова своєму первісному, глибинному, сутнісному значенню. *Слово немовби відлучене від неважливих і непотрібних навантажень — мова настільки природна, як дихання людини.* Це задивляння Тютюнника у слово вберегло його від публіцистичної емоційності. Його пристрась є найглибшою, закоріненою у природу мови і закони функціонування слова, які не вкладаються в граматику і осягаються вибраними. *Пристрасність мистецтва Григора Тютюнника не обмежується розумом і почуттями — вона сягає іншого виміру, коли людина любить, бо мусить любити, найвища мудрість наближається до мовчання, а слово дорівнює чину.*

Таким чином, історію мистецтва можна розглядати як історію пристрасти. *Не в часовій послідовності, а як зіставлення певного кола зухвальств і зухвальців.* Митці ще подарують людству багато нових шедеврів. Інтерпретатори сформулюють набагато більше варіантів оцінювання, нових правил і закономірностей — і кожен з них буде правий, якщо їхня визначеність диктувалася пристрасстю. *Графоманія тяжіє до чіпляння за правила й вихолощування слова, мистецтво — до врівноваження внутрішньої суперечності, в якій перебуває істина, насправді відома багатьом.*

Однак ми не можемо розглядати творчу діяльність людини виключно поза межами етики. Із цього погляду може виникнути багато спроб і пропозицій, одна з яких — визначити етику джерелом пристрасти. Тобто заради чого людина розпочинає процес творчості - не в безпосередньо мотиваційному, а у світоглядному аспекті? Вона створює новий

світ через те, що її не задовольняє той, в якому вона живе, вона його бачить по-іншому або ж їй так хочеться. Однаково є потреба в іншому світі. Тоді з погляду людяності ми можемо визначити внутрішній неспокій, породжений етикою, свідомим чи несвідомим пошуком ідеалу, джерелом творчої пристрасти.

Безсумнівно, це не якась спеціальна етика, а така, що пов'язана з людиною та історією людства взагалі. Вихід поза межі етики руйнує суспільство. Саме це стало причиною занепаду і зруйнування Риму. Християнський письменник Сальвіан так писав про падіння моралі у Стародавньому Римі: «Спустошення країни було великим, проте цьому ще можна було зарадити. На жаль, не було ніяких ліків для того, щоб виправити зіпсовані звички та низьку мораль людей. Римляни набагато більші вороги самі собі, ніж їхні зовнішні вороги. Сумно змальовувати те, свідком чого я був сам. Правителі міста об'їдалися, вони розкисли від пияцтва і бенкетували з безтямними криками та словами. У них голова йшла обертом від гулянки, і вони втратили здоровий глузд. А може, навпаки, це і був їхній нормальний стан? Ніхто не повірить, що це місто загинуло від нашествия варварів, оскільки смерть народу римлян настала раніше, ніж їхня загибель від варварів».

Розглянемо ще деякі яскраві приклади з Василя Стуса та Євгена Маланюка. Понад сто років, які минули від дня народження Маланюка, не спонукають нас до нового насвітлення його творчості з відповідним підновленням її розуміння з позицій свого часу. Його постать перебуває у контексті української культури поза часовими вимірами. З одного боку, він був людиною своєї доби, виростаючи в певному середовищі й справляючи вплив на сучасників. Однак з другого — *Євген Маланюк співіснує із самим мітом національної культури, символізуючи його ясність, стрункість і твердість.*

Від свого діда він успадкував органічне відчуття «україноцентризму», часто виглядаючи самотнім у власній шляхетній визначеності. Естетика Євгена Маланюка ґрунтується на глибинних передсвідомих чинниках: «В нормальній, незмалоросійщеній психіці кожного сина народу існують своєрідні «умовні рефлекси» національного інстинкту: чорне - біле, добре — зле, вірне — невірне, чисте - нечисте, Боже — диявольське. В малоросійстві ці рефлекси пригасають, часом аж до повного їх зникну. В такій стані сама-но праця інтелекту не помагає, бо буде завжди спізнена».

Чим є Маланюкова визначеність? Вона не лише не цурається аргументації — міркування є продовженням згаданих «рефлексів», від яких і розпочинається національне мислення. Розуміючи нікчемність тривалого підневільного животіння України, Маланюк також бачив її майбутню (й неодмінно минулу, що є те саме) велич, мав внутрішнє відчуття істинності чи хибності судження. Він виробив власну культурологічну концепцію. На його думку, розвиток української культури

відбувався двома головними напрямками: скитсько-еллінським та варяго-римським — демократично-анархічним та системно-організованим.

Еллада скитська в крові
Співа крізь плоть про сонце й роси,
Але ридає буревій
Про власний Рим.

У проекції на тодішню дійсність перший напрямок Дмитро Чижевський назвав би бароковим, а другий у Маланюка також асоціювався з ідеєю Готики, яка проходить через усю творчість «вістниківців». Стрункість і впорядкованість, але не заради минушого, а в ім'я вищого — співвіднесення свого існування з вічністю вкладає Маланюк у поняття Готики:

Серця - горі і дух у Вічність,
Готична башта, як стріла.

Це також головний, такий, як джерело, де бере початок ріка, аргумент, спосіб мислення і чину, оскільки вони насправді невіддільні один від одного:

Бо так і треба, Україно,
Країно проклята моя!
Бо так і треба, так і треба
Звірючі різати життя
В ім'я Христа, безсмертя й неба,
В святої вічності ім'я.

Сьогодні подекуди виникає надумане протиставлення теоретично «застарілих» естетичних поглядів Евгена Маланюка сучасним критично-філософським стилям. Мовляв, для чого нам повертатися до «темного» середньовіччя чи тим більше до націоналістичних, отже, суто ідеологічних інтерпретацій літератури й культури? Людство вже перетравило і забуло ці «обмежені» доктрини й бадьоро крокує у майбутнє. Тут подекуди мова йде про «нерозуміння» (ідеологічне несприйняття) Маланюком творчості Джеймса Джойса, Пабло Пікассо та інших тих, що їх було названо поетом наступаючими мікробами, які «створять якийсь підозріло-безжурний світлік (...), де існує система своєрідних канонів і критеріїв та не менше своєрідна ієрархія вартостей. (...) Мікроб яко такий, звичайно, дрібниця». При цьому забувається, що самий факт нашого існування після попередників і перед нащадками ще не означає нашу вищість щодо перших та пониженість щодо останніх. Усі рівні перед вічністю.

Евген Маланюк розумів, що культура Західної Європи, сформована за доби Готики, має більшу опірність перед обличчям технологічного дикунства і цинізму. Сучасний нігіліст не посилається на жоден авторитет чи ідеологію. Будь-що починається від нього — як від пупа Землі й самого Бога. *Людина силкується забути про вічність, якої боїться,*

немов власного сумління — наш сучасник хоче вбити свідка власних ганебних вчинків і злочинів. У своїй рефлексії української культури Маланюк виходить з універсальних постулатів, притаманних європейській культурі як такій, вибудованій синтезом античного світу і християнства. Готика у нього символізує ієрархію цих цінностей.

Українському індивідуалізму для здійснення свого призначення завжди бракувало визначеності як синтезу з необхідною протилежністю. Своєрідну модерністичну схему «індивідуалізм заради індивідуалізму» Евген Маланюк намагався перевести в іншу формулу — «індивідуалізм заради мети», де наперед виходить питання цілісності світогляду й переконаності особистості — тоді серед величезного мотлоху балаканини й нечесної аргументації відразу схоплюється головна причина початку розмови. Він не конкретизує цілі. Для нього головним є не знання про кінець шляху, а зумовлений почуттям відповідальності рух у цьому напрямку, сама пристрасть, принцип мислення і визначеність почування.

Василь Стус також є письменником пристрасти, що стала творчістю. Хоч це літератор більше інтелектуальний, ніж чуттєвий. Він належить до тих поетів, які одержали право виступати від імени всіх українців. Стус народився 6 січня 1938 року в селі Рахнівка Гайсинського району, що на Вінниччині. Навчався у Донецьку, служив у війську, працював в Інституті літератури АН УРСР, звідки був звільнений «за систематичне порушення норм поведінки аспірантів і співробітників наукових установ». Фактична причина - виступ 1965 року в кінотеатрі «Україна» проти нової хвилі репресій української інтелігенції. Через сім років він уперше потрапляє за ґрати, звідки лише на короткий час у 1980 році опиняється на волі. Василь Стус помер у карцері 3 вересня 1985 року; 1989-го його було перепоховано на Байковому цвинтарі у Києві.

Вже існує значна бібліографія як літературознавчих досліджень, так і оригінальних творів Стуса. Невдовзі після його смерті в українському суспільстві відбулася закономірна канонізація та одночасно виникла реакція заперечення такого способу інтерпретації поета. Після століть бездержавности, приниження і конформізму українці як повітря потребували нового пророка. Однак український естетизм ужиткового народництва й соцреалізму взагалі відучився мислити іншими, ніж «солов'їними» категоріями. Так громадська опінія винесла на поверхню життя Василя Стуса — мученика і пророка. Водночас уже існувало таке коло інтелектуалів, які воліли бачити його творчість в розрізі «Стус як текст».

Юрій Шерех, поділивши поезію на програмовану і не програмовану, відносить творчість поета до другого типу: «Вона не потребує постійної зміни тем і мотивів, навіть обертаючись навколо якоїсь однієї теми, вона залишається ліричною». Сам Стус вважав, що немає сенсу писати вірш тільки заради ідеї, закладеної в останньому рядку.

Найголовніше — він не був ідеологічним поетом. Хоч знаємо, що ідеологія також може бути високою естетикою, як у випадку кола «вістниківців», з якими Василя Стуса пов'язує мотив «трагічного оптимізму».

У «Таборовому зошиті» він записав: «Але голови гнути я не збирався, бодай що б там не було. За мною стояла Україна, мій пригноблений народ, за честь котрого я мушу обставати до загину». Ці прості і мужні слова мають величезну вагу — за ними стояла дія. Життєвий і творчий шлях Василя Стуса з точки зору вічності є не тільки тим самим, що ним пройшов Тарас Шевченко. На спадщину Стуса можна поглянути також з точки зору способу мислення та існування. Слово — це і людський засіб впливу на світ, і вияв вищої волі:

І радісним буремним громом
спадають з неба блискавиці,
Тарасові провісні птиці —
слова шугають над Дніпром.

Згідно з українською традицією, слово — осердя Стусового світу, яке осутнює буття і надає сенсу життю поета. Воно є самим життям.

Слово, слово — достиглий смут мій!
Набираючи висоту, порятуй од важкої скрути
і од радості порятуй.

Таким чином, слово, називаючи буття і тим самим оприсутнюючи його, водночас належить вічності й перебуває поза цим світом. Невипадково Василь Стус писав, що у нього «один з найкращих друзів — Скворода», якого можна вважати символом мудрости, українського барокового універсалізму та етичної послідовности. Також є очевидною спорідненість Стуса з настановою Гайдеггера. В українській традиції філософія нерозривно пов'язана з життям, як і саме слово — з буттям. Інакше ніщо ніколи і ніде не має жодного сенсу. Висловлювання, розмова, як і чин, окрім іншого, — суть категорії етичні. І творення за допомогою слова — це шлях до Бога через здійснення вищої мети. «Що більша мета, — писав Василь Стус, — то більша людина. Отож, смисл життя — мати якомога більшу мету, цю мету зробити своєю, тобто помінятися з нею місцями, інакше — з головою зануритися в ній, геть до останку, до повної втрати самого себе».

Поет розчиняється в слові — меті — Богові. Життя для нього — «екзистенційне тривання на своїй межі». Поетичні спогади Василя Стуса про армію («Я був у натовпі. Я був ніким»), також «самопізнання — самоутвердження — самоспалення» (за Михайлиною Коцюбинською), самодостатність людської самости зближують його з «лицарем віри» Сереном К'еркегором, який вважав релігійну пристрасть найвищою пристрастю людини.

У тридцять літ ти тільки народився,
аби збагнути: мертвий ти єси
у мертвм світі. І нема нікого
окоуж. Ти тільки сам.

Василь Стус бореться не лише за Україну і «безпаспортний і закріпачений, сліпий, колгоспний» свій народ. Він виступає проти Зла за Добро всього світу. Мистецька пристрасність Стуса чи, іншими словами, абсолютна радикальність його почувальности, не залишає жодних ілюзій. Такий радикалізм «дружить з мудрістю», він є специфічною формою філософії:

Те, що було в дитинстві вірою в добро,
стало нині солоним боєм: немає
добра. Немає на всьому світі. Добро —
це сон, це смерть, це втрата свідомості.

Багато разів Стус наголошує на тому, що не ми обираємо долю, а вона обирає нас. Це не фаталізм, а найглибша філософія — виконати власне призначення. Тоді життя стає філософією, філософія поезією. Відтак життя ототожнюється зі словом, з поезією, стає чистим мистецтвом, а слово знову, як і при створенні світу, стає самим Богом. «Головний мотив бачу — людська душа перед вічністю високого неба, фізичні й духовні борсання в неокрайому морі шоденности, тортури висамітнілого очужилого духу».

Можливо, найкращим виявом Стусового філософування є поезія «В мені уже народжується Бог» зі збірки «Веселий цвинтар». Вона не дає однозначного висновку, хоч і вказує прямий шлях сумнівів і боротьби — не тільки зі світом, а й із самим собою. Якщо і можна сформулювати якийсь один рецепт, він буде означати двоподіл і гармонію душі між мисленням і пориванням. Інтелектуалізм Стуса органічно мистецький, однаково віддалений від крайнощів. «А поезія — десь посередині: там, де людина вже не надто романтична і ще не надто мудра. Там, де людина живе, а не збирається жити чи спогадує пережите». Сказане ним слово виставляє сучасникові дійсну міру відповідальности за сказане, що загалом дорівнює зробленому й одночасно характеризує людину перед вічністю. Це самоспоглядання й самооцінка цивілізації ізсередины, передостаннє нагадування перед останнім словом.

Отже, що є мистецтвом? *Мистецтво (чи в ширшому розумінні — справжня творчість взагалі) перебуває десь між етикою і пристрастю. Пристрасна природа мистецтва, узгоджуючись з людиною як своїм безпосереднім автором, так чи інакше входить у певні етичні рамки людяности. Обидва критерії є актуальними у своїй динамічній рівновазі. Вони неодмінно повинні враховуватися в інтерпретації, оформлюючись у поетику і визначеність. Ці закономірності відповідно поширюються і на тлумачення. Кожний сам бере собі право — на точку зору, визначеність і смак.*

Марія РЕГГ

КІНЕЦЬ ФРАНЦУЗЬКОГО СТИЛЮ: СТРУКТУРАЛІЗМ І ПОСТСТРУКТУРАЛІЗМ В АМЕРИКАНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ¹

1. Питання про французькі стилі

Американці ніколи не мали слави тих, що були здатні представити світові свій особливий стиль. Можливо, через нашу пуританську спадщину, повсякчасні небезпеки й незручності пограниччя чи просто тому, що ми успадковуємо англосаксонську традицію, яка відзначається прагматизмом,— так чи інакше, ми схильні з пересторогою ставитися до модних течій. Тому витвори французької моди є для нас уособленням стилю взагалі: фривольного, страшенно дорогого, зовсім непрактичного і часто-густо непристойного. Шукання французьких дизайнерів в очах багатьох є символом занепаду і банкрутства європейської цивілізації.

На відміну від зручних, вправно зроблених тривких елементів, які характеризують британський стиль, французькі моделі і не зручні, і не тривкі. Не пристосований для щоденного вжитку, «паризький оригінальний стиль» є майстерним за своїм задумом та витончено, щоб не сказати немідно, виготовленим з рідкісних, дорогих матеріалів. Він не пристосований для того, щоб прикрашати або гріти тіло, і, навіть маючи практичну чи естетичну цінність, неминуче відкидається наприкінці сезону.

Коли на спаді 60-х — початку 70-х років структуралізм потрапив до нашої країни, багато хто дивився на нього як на продукт європейської індустрії інтелектуальної моди із центром відповідно у Парижі.

¹ Переклав з англійської Сергій Квіт. Переклад здійснено за виданням: *Ruegg Maria. The End(s) of French Style: Structuralism and Post-Structuralism in the American Context // Criticism.- Detroit.- 1979.- № 3.*

Подібно до виробів паризького дизайну одягу структуралізм, здавалося б, являв собою небезпечно спокусливі риси стилю; як усі модні інтелектуальні течії, він був яскравим, особливим, витонченим і трохи екзотичним. Але, знову ж таки, як більшість французьких стилів, він був непрактичним, незручним, не дуже міцно сконструйованим і мав тенденцію до ігнорування, якщо не викривлення оболонки, для якої він надався — у даному разі, тіла західної інтелектуальної традиції.

Неможливо позбутися модних течій повністю, хоч академія, так само, як і інші суспільні інститути, що покликані зберігати цивілізацію, — війська, церква, суд, традиційно більше за інших не сприймає швидкоминучу моду. Фактично не буде справедливим твердження про те, що всі американці позбавлені (у французькому сенсі) стилю. Якщо хто-небудь і сприяє діяльності та розквіту паризьких будинків мод, то це, без сумніву, невелика, але впливова група покупців фешенебельних крамниць Східного узбережжя. І перехід від верхнього поверху салонів Блумінгдала, Сакса чи Бергдоффа до нижнього поверху від Мейсі — це лише питання часу. Незважаючи на нашу упередженість до моди в цілому — і до французьких виробів зокрема — той одяг, який ми, зрештою, носимо, є звичайно друга- чи третьорозрядною версією саме того стилю (напряму), який ми відмовилися купити в оригіналі. У процесі асиміляції, який відбувається непоміченим, радикально нові й шокуючі витвори іноземного дизайну (стилю) «перетравлюються» доти, доки, повністю пристосувавшись, не стають продукцією місцевого виробництва. Проте досі «паризький оригінальний стиль» втрачає свою оригінальність і на П'ятій авеню, не кажучи про Париж, де він давно вже вийшов із моди.

Поширення структуралізму в нашій країні багато в чому відбиває такий процес асиміляції: зустрінутий спочатку надзвичайно вороже, структуралізм вистояв і, зрештою, мав величезний успіх. Але до того часу, як він став сприйнятним для більшості американських академіків, а це сталося не раніше середини 1970-х, він давно вже зник з французької інтелектуальної сцени: навіть ті, хто вводили його — аван'ард тих елітних університетів, що розташувалися по «східній осі» від Ітаки до Балтимора — вже кілька років ставилися до структуралізму з певною мірою презирства. Як тільки структуралізм поступово став набувати дедалі ширшого визнання, те, що називають «постструктуралізмом», почало заявляти про себе як про домінуючу течію в критиці авангарду.

«Постструктуралізм» постав як цілковито новий стиль — і особливо як стиль, радикально відмінний від «структуралізму». Найбільше пов'язаний з іменем Дерріди (хоч цей термін часто співвідносять, що парадоксально, з рядом критиків, тексти яких постраждали від руйнівного ножа Дерріди: особливо Лакана, а також Фуко), постструктуралізм, здавалося, поставав майже з опозиції до свого попередника: замість

«структури» казали про «деконструкцію» (руйнацію), замість бінарних опозицій — про їхні «невід'ємності», замість «мова» казали «écriture», замість «наука про людину» з присмаком ностальгії за минаючим гуманізмом з радістю казали про «кінець людини» і замість «науки про літературу» — про «смерть філософії» й особливо — про занепад літературної критики.

Цілком зрозуміло, що в такому контексті структуралізм — так само, як екзистенціалізм та феноменологія перед тим, почав виступати опорою тієї ж традиції, якій він повинен був, як мислилося перед цим, загрожувати (це символічно підтвердилося тоді, коли Леві-Строс був обраний членом Французької академії), у той же час як постструктуралізм посів місце французької «загрози» західній цивілізації.

Залишається подивитися, чи є постструктуралізм стилем, який може бути пристосований до місцевих смаків, чи може бути асимільований як структуралізм у головному напрямі американської критичної культури. Розбрат, уже посіяний постструктуралізмом серед американських критиків, багато в чому глибший, ніж зроблене колись структуралізмом. Це насамперед тому, що інтереси, поставлені на кін, набагато вищі: йдеться не про звичайну спробу зробити «науку» з літературної критики, мовиться про заперечення ґрунту літературної критики як такої і навіть глибше — заперечення цілої західної традиції. Як же в такому випадку стиль, що руйнує саму можливість критики, може бути асимільований головним інститутом критики, яку він руйнує?

Для більшості своїх прихильників, так само, як і для опонентів, Дерріда є останнім французьким дизайнером, а деконструктивізм — стилем, що являє собою кінець усіх стилів. Дерріда сам великою мірою сприяв такому апокаліптичному баченню своєї праці. Варто лише поглянути на «Glas» — створений ним танок смерті для західної філософії, щоб побачити, як тісно «деконструктивізм» пов'язаний з «кінцем філософії» (ця тема зовсім не обмежується «Glas»). І все ж саме тут, в трясовині «Glas», серед смерті, імпотенції, кастрації, вбивства, розп'яття, Джеффрі Гартман, наприклад, виявив обнадійливу Гарантію того, що деконструктивізм не лише не загрожує західній традиції, а й фактично потверджує її; саме тут він знайшов обґрунтування для своєї провокаційної заяви, що Дерріда є, по суті, «консервативним мислителем».

Можливо, не випадково деконструктивізм Дерріди сприймають як найменшу загрозу ті, хто тісно пов'язаний з романтичною теорією: Гартман, Поль де Ман, Жан-Люк Нансі, Філіп Лако-Лабарте, Донато. Ті, хто знайомий з проблемами романтиків, більше за інших поінформовані про те, що «криза уяви», яка асоціюється з постструктуралістичним критицизмом, зовсім не «нове явище». Де Ман знайшов її прояви в текстах Руссо, Донато — в текстах Флобера, а Лако-Лабарте — в текстах романтиків Єнської школи. Більше того, для Нансі та Лакс

Лабарте схожість між категоріями деконструктивного критицизму та раннього романтизму настільки разюча, що вони висловилися про сучасний критицизм як про «примусове (вимушене) повторення» романтизму.

Але якщо стратегія деконструктивізму, як я спробую довести, й справді в якомусь сенсі може бути названою «консервативною», то це не просто тому, що її «коріння» простежується у романтиків, а насамперед тому, що, незважаючи на радикальний потенціал власної логіки, вона спирається на ряд цілком традиційних уявлень про функції літератури, критики та способи їх взаємозв'язку — уявлень, котрі викликають сумніви за тою логікою, яку вони покликані підтримувати.

Однак для того, щоб надати такі докази, насамперед необхідно мати якийсь уявлення про контекст або хоча б про певну частину контексту, з якої виникла «криза уяви» в її сучасній формі. Необхідно коротко оглянути деякі аспекти «явища структуралізму» і зокрема історію його поширення тут, у цій країні. Оскільки постструктуралісти не лише поділяють багато припущень, інтересів і цінностей структуралізму, а також і багато припущень, інтересів та цінностей американського літературного критицизму, що, зрештою, є однією з причин, чому структуралізм і постструктуралізм могли коли-небудь «стати модними» в цій країні. Говорити, за словами Міллера, про «розумних» критиків на противагу «нерозумним» (тобто про постструктуралізм, що був би радикально відмінним як від структуралізму, так і від американського літературного критицизму) означає ігнорувати численні точки перетину шляхів, що не надаються до обліку. Шляхи перетинаються, накладаються і збігаються. Це означає закрити очі на те, що є спільною природою обох.

2. Поширення структуралізму

До 1965 року структуралізм досяг повного розмаху в Парижі, й американці, маючи тісні контакти з французьким інтелектуальним життям, почали звертати на це увагу. Дві події, що мали місце 1966 року, окреслюють початок знайомства американської літературної громади із структуралізмом: перша — це симпозіум, що відбувся у Джонса Гопкінса під назвою «Мови критицизму й наук про людину» за участю провідних французьких інтелектуалів, пов'язаних так чи інакше із структуралізмом (включаючи Варта, Гольдмана, Лакана, Іпполіта, Рювета, Тодорова і Дерріду, який у цей час був порівняно невідомим); друга — це публікація спеціального випуску журналу «Yale French Studies» (YFS), присвяченого структуралізму, до якого увійшли переклади Леві-Строса і Лакана разом з пояснюючими нарисами кількох американських критиків.

Вплив обох подій був, однак, вкрай обмеженим: YFS має дуже незначну аудиторію, а матеріали симпозиуму Гопкінса не публікувалися аж до 1970 року. Досі (а тоді книга YFS з'явилася у м'якій обкладинці видавництва Анкор (Anchor), дуже мало хто з американських академіків, за винятком «авангарду» Східної осі, навіть чув про «явище структуралізму».

А те, що вони почули впродовж наступних років (особливо коли видання Університету Гопкінса у м'якій палітурці з'явилося 1972 року під новою назвою «Полеміка по структуралізму»), їм не сподобалося. Негативну реакцію якоюсь мірою можна було передбачити. За традицією, англо-американський критицизм є вкрай прагматичним. Якщо теорія мистецтва, культури, історії чи метафізики являє собою якусь цілісність, вона повинна досить добре вписуватися в практичну площину: має пропонувати конкретні моделі, що могли б бути застосовані критиком до різних текстів, з якими той стикається у своїй повсякденній діяльності. Для досягнення цього теорія повинна, по-перше, бути зрозумілою і, по-друге, має працювати, тобто володіти певною логічною конструкцією, наочно співвіднесеною з конструкцією, досліджуваною в тексті. Вона також повинна бути достатньо складною, аби дати можливість пояснити більше, ніж будь-які тривіальні твердження загального характеру.

Структуралізм був швидко засуджений по обох позиціях звинувачення. Ускладнений, викривлений стиль був незрозумілим для непосвячених: був перенасичений жаргоном, його синтаксис — занадто спотвореним, його тон — занадто зверхнім, а його риторика була одночасно претензійно радикальною й вульгарно елітарною. Повідомлення, яким напочатку вдавалося прориватися, були настільки абстрактними та загальними, що дуже невеликою мірою надавалися до практичного застосування — судження досить хворобливо підтверджене поодинокими прикладами раннього структуралістичного «практичного критицизму». Найбільш відомою студією у цьому жанрі був структурний аналіз «Les Chats» Бодлера, зроблений Леві-Стросом і Якобсоном: річ, що, здавалося б, додала натхнення найбільш старанно працюючому виданню «Нью Критик» (New Critic).

У контексті академічної системи, яка пишається своїм «професіоналізмом» — добродійно, тісно пов'язаної з чітким шаруванням дисциплін, структуралізм навряд чи може видатися якимось іншим, ніж «непрофесійним». Будучи дилетантською мішаниною з філософії, антропології, лінгвістики, психоаналізу і поезії, він, проте, претендує на статус «науки»; але, будучи також войовничо антиреалістичним, він відкидає авторитет емпіричної аргументації та разом з тим «необхідну передумову будь-якої науки: вірогідність можливості бути фальсифікованою».

За всім тим лежить загальна підозра, що навіть якщо хтось і захотів би витратити час та енергію, щоб набути адекватне знайомство із

«структуралізмом» (а для багатьох це було неможливим), то він би зрозумів, хоч це було б неприємним, що ціна високої моди є надзвичайно перебільшеною. Насамперед з двох парадоксально протилежних причин: по-перше, тому що за всіма цими лінгвістичними прикрасами ховалося не що інше, як широковідомі, загальноприйняті істини; по-друге, було щось небезпечно у цих текстах, що загрожувало самій основі західної інтелектуальної традиції. Цей структуралізм як отруйна сорочка, запропонована Діанірою Геркулесові, був покликаний зруйнувати тіло нашого знання (і примусити його битися в агонії у процесі цього руйнування).

Почасти плутанина створювалася через той факт, що «структуралізм» відносили у цій країні не лише до тих, хто називав себе раніше чи пізніше «структуралістами» (Леві-Строс, Барт, Дженет, Годоров), а й до тих, хто виразно відмовлявся від цього ярлика (Фуко), до тих, хто давав про нього лише випадкові згадки (Лакан, Альтгуссер), і до тих, хто відверто його поборював (Дерріда). Іншими словами, цей термін напочатку перемишувався з тим, що пізніше було ідентифіковано як «постструктуралізм».

Така плутанина у жодному разі не була виправданою. Оскільки з американської точки зору, що є зовсім слушним, існували дві головні риси, які характеризували структуралізм і виправдовували групування разом Леві-Строса, Фуко, Лакана, Варта, Альтгуссера та Дерріди під спільною назвою «структуралісти». Однією із цих головних рис була їхня спільна позиція у питанні абсолютного пріоритету мови, а другою — їхнє «погоджене» атакування «гуманістичної» концепції людини (людина як вільний господар і творець власного слова; концепція, треба відзначити, запозичена не з Ренесансу, а з XIX століття).

Ці дві риси були тісно взаємопов'язані, їхній зв'язок завжди виражався у вигляді двосторонньої залежності; про це яскраво висловився Фуко: «Людина перебуває у процесі вимирання, тоді як життя мови продовжує горіти на обрії навіть яскравіше, ніж раніше». Оскільки мова розглядається у структуралістичному вираженні як система абстрактних функціональних взаємозв'язків, яка «завжди вже там», до і незалежно від прибуття на місце дії людини; і якщо далі мова розглядається як первинний «фундамент» як для думки, так і для реальності — що створює умови для їхньої можливості та визначає їх поєднання, тоді «людина» як складова частина «мислю» — «cogito» в традиції Картезіяна, безумовно, є мітом, вона справді міт, оскільки головні властивості, що завжди визначали її як «мислячу істоту» — її розум, уява, емоції, воля, дії,— фантастично не «належать їй», а приходять до неї вже введеними у структуру певної мови. Тією мірою, коли «існування» визначається як мовний привілей, людина втрачає свою ідентичність, вона « гине»: як сонце, що «світить ще яскравіше», знищує в її прояві цю ілюзорну красу землі.

Для структуралістів не мова була інструментом людини, а людина була інструментом мови; людина не розмовляла мовою — мова сама розмовляла за допомогою людини. Не будучи більше самосвідомим автономним центром гуманістичного Всесвіту, «людина» була просто «ексцентричною» функцією в системі взаємозв'язків, якою вона не керувала. Проте чи проголошувалася ця новина з ностальгією в стилі Руссо, смиренністю Фройда, темпераментом Ніцше, чи під маскою марксистської істини, повідомлення було неминуче однаковим текст за текстом: зірка мови сходила, а «кінець людини» був близький. Панування мови та її іманентне «зникнення» людини мали складний для розуміння прихований зміст. Почати з того, що коли «людина» — це міт, то джерело літературної праці ледве чи могло бути «автором». І якщо думка і реальність самі були сконструйовані через посередництво мови, тоді про мову тексту навряд чи можна було сказати, що вона «представляє» яку-небудь ідею або який-небудь об'єкт. Текст не мав ні «початку», ні «кінця» поза мовою, і його «значення» не могло бути знайдене ні у «свідомості» письменника, ні у «світогляді» його соціально-історичного оточення, ні в освіченому розумінні якогось «ідеального читача», ні навіть у самих словах, оскільки слова, як і думки, могли набувати лише одного значення мовою структури — системи взаємозв'язків, що визначала їхнє поєднання. А оскільки ця структура завжди була, за визначенням, «відсутньою» (як прихований принцип, котрий організовував текст), так само було завжди відсутнім «значення»; єдиною можливістю визначити його — було читати «пробіли» у «послідовностях, що несуть значення тексту».

Нічого звідси не було особливо до вподоби середньому американському критикові на початку сімдесятих років. Незважаючи на вперті зусилля авангардових критиків (як Джеффри Гартман, що вже 1966 року намагався прилаштувати структуралізм у більш знайомому та менш загрозливому контексті критики англо-американського міту), більшість академіків залишилася або ворожою, або дивилася на це з підозрою. Більшість «серйозних учених» відкидала це явище як швидкоминучу французьку забаганку і, прийнявши стратегію страуса (стратегію самообману), намагалася просто ігнорувати його, знаходячи втіху в об'єктивній впевненості, що те, що в моді у цьому сезоні, застаріє в наступному.

Інші, вважаючи це питання більш важливим, завзято протестували проти того, що вони розглядали як вплив на американську інтелектуальну публіку ексцентричними імперіялістичними впливами дизайнерів паризької високої моди. Керуючись теорією, якщо публіка відмовляється купувати, то імпортери переконуються у недоцільності інвестування продукту, вони намагалися переконати авангард у тому, що структуралізм є невигідним вкладенням: він занадто погано відповідає смакам, традиціям і вимогам англо-американського критицизму.

Проте це ембарго потерпіло, ясна річ, поразку. Протягом кількох наступних років, починаючи приблизно з 1972-го по 1975-й, структуралізм асимілювався у головному потоці американської критичної культури. Перекладений, антологізований, узагальнений, пояснений, модифікований та адаптований згідно з вимогами англо-американського ринку, структуралізм став респектабельним доповненням до нашого критичного гардеробу. Такі праці, як надзвичайно цікава оцінка структуралізму в роботі Джеймсона «Тюрма мови» (Prison house of Language, 1972), праця Буна «Від символізму до структуралізму» (From Symbolism to Structuralism, 1972—73), Скоулза «Структуралізм» (Structuralism, 1974) і більше того — для традиційних літературних критиків (особливо вихованих на «новому критицизмі») — праця Каллера «Поетика структуралізму» (Structuralism Poetics, 1975), допомогла навести міст між французьким та американським критичними стилями і заспокоїти тих, хто власним призначенням вважав захист англо-американських традицій.

У процесі асиміляції структуралізм поступово почав поставати не як радикально загрозлива революційна теорія, а як певний різновид формалізму, що не дуже відрізняється навіть від «нового критицизму». Загрозлива риторика не бралася до уваги як типово латинське перебільшення; жаргон скоро став знайомим, водночас антиметафізичне трактування мови як автономної системи взаємозв'язків не так уже, зрештою, відрізнялося від логічного позитивізму та мовних ігор Вітгенштайна.

3. Зацікавлення символічної системи

Якщо структуралізм так швидко асимілювався після реакції, яка була на початках, не тільки скептичної, а й часто жорстоко ворожої, то це сталося не просто завдяки старанним зусиллям у його просуванні з боку відданих перекладачів та коментаторів і, хоч це більше для виправдання у звинуваченні в елітарності, не тому, що він був виплодом якоїсь таємної змови, підготованої у зарослих плющем вежах, що мала на меті забезпечити його гегемонію на американській критичній сцені. (До цього часу — початку сімдесятих — авангард уже полишив структуралізм, це відчулося вже 1971 року у передмові до «Полеміки по структуралізму»). Не було це, зрештою, і наслідком процесу «одужання», в якому «правдивий», «первинний» структуралізм був звільнений від свого «революційного змісту» й «вульгаризований», щоб зробити його більш здатним для продажу міщанському американському простолоду.

Потрібно визнати той факт, що англо-американський критицизм має певні спільні інтереси із структуралізмом. Найкраще це було з'я-

совано на сторінках майстерного аналізу «Glas» Дерріди, зробленого Джеффри Гартманом: «Удаване безсилля традиційних гуманістичних філософій поряд з очевидним успіхом, що мала наука у перетворенні свого тимчасового панування над світом на справжній обман, можливо, потурала цьому переходу до символічної системи, яка, хоч і відкрита для сварки й технологічного відчуження, перебуває в постійному русі, є такою зухвалою й багатомовною, якщо не логічно пов'язаною у біологічному сенсі, що ця система має найкращі можливості протистояти експлуаторським та ринковим висновкам науки чи ідеологій, що претендують на назву наукових. Оскільки те, що називають наукою про мову, більше схоже на методологічну плутанину, притягально впорядкований хаос, як більшість літератури, включаючи «Glas» Жака Дерріди».

«Символічний» — це, зрозуміло, головний термін у структуралістичних міркуваннях, і особливо він властивий психоаналізові Лакана. Хоч це може видатися занадто оригінальним — зарахувати підтримку Дерріди до питання «символізму», що його він єдиний серед більшості сучасних французьких критиків відверто критикував, використання Гартманом цього терміна є досить невизначеним, щоб включити не лише Дерріду, а й також, і зовсім слушно, незважаючи на ті революційні коперниківські вимоги, поставлені до «символічного» структуралістами, дуже тривалу, давню й потужну символічну традицію.

Але у більш специфічному сенсі, в якому структуралісти звичайно використовували цей термін, «символічна система» — це система мови. Первісна функція мови є для структуралістів ні «реальною» (відносно матеріальних речей), ні «уявною» (відносно ідей та усвідомлених думок), а радше «символічною» у тому сенсі, що мова як упривілейований та абсолютно пріоритетний засіб обміну для людини служить організації, згідно із законами її структури, всіх систем людських взаємозв'язків (соціальних чи фізичних). У буквальному сенсі цей засіб обміну «для чоловіка»: жінка як для Леві-Строса, так і для Лакана є об'єктом обміну і, отже, подібно словам чи листам «la lettre volée» — наприклад, вона є частиною тієї мови, якою говорить людина/яка передається через людину. Дерріда у статті про Ніцше, що звертається до «питання про жінку», мало зробив, щоб змінити цю структуру символічних пріоритетів; ось чому Гартман був абсолютно правий, включивши його сюди ж із структуралістами; виступ Дерріди проти «символізму» складається єдино в представленні його таким, що «не вирішується»... і жінка замість «lettre» стає «écriture».

ЦИХ ВИМОГ у «повороті до символічної системи» (які, взяті разом, становлять інтерес структуралізму та постструктуралізму для американського літературного критицизму) є декілька; але та, на яку звертає увагу Гартман — потреба в захисті автономії мови, «літератури» і культури взагалі від зазіхань «реальності», є, можливо, найголовнішою. Що так привертає увагу в «символічній системі», то це її потенційна

потужність у порівнянні з «реальними» вторгненнями науки і політики: за словами Гартмана, той факт, що вона пропонує «кращий» шанс «протистояти експлуаторським та ринковим висновкам науки чи ідеологій, які претендують на назву наукових» (до останніх в американській традиції звичайно відносять марксизм).

Тоді існує радикальна відмінність між «нелюдським світом реальності» — царством конкретних матеріальних речей та емпіричних фактів і власне «людським», тобто «лінгвістичним» світом людини, що розглядається як такий, що говорить//той, кого говорять, предмет дослідження. Якщо символічні системи структуралізму та постструктуралізму справді можуть, незважаючи на їхню «антигуманну» позицію, посісти місце традиційних гуманістичних філософій, то це тому, що обидва, врешті-решт, поділяють той самий інтерес: захисту людини від хижацької, експлуаторської негуманності тих дисциплін, котрі або повністю ігнорували би її («точні» науки), або, а це ще гірше, поводитися б з нею як з «реальним» емпіричним об'єктом (зокрема ті науки, що досліджують поведінку, і взагалі будь-який підхід до лінгвістики, антропології, соціології історії чи літератури, який розглядає свій людський об'єкт з точки зору його «реальної» ситуації).

Якщо французи відкинули гуманізм, то це напевне в інтересах людини; це тому, що гуманізм (у своїй наполегливості в пріоритеті ідей як над мовою, так і над реальністю) виявився неадекватним, «безсилим» у зіткненні із загрозами «реального світу». Руйнація гуманістичних цінностей є, фактично, як непомилно відчуває Гартман, стратегією, покликаною захищати західну інтелектуальну традицію (чи в усякому разі у випадку з Деррідою — уламки її руїн) від реальної небезпеки руйнування.

Могутність символічної системи простежується з того факту, що вона, за словами Гартмана, є «іманентною невід'ємною частиною» — вона перебуває у більшості заплутаних «методичних мішанин» та «захоплює якісно впорядкованих хаосів». Наука, з іншого боку, є логічно пов'язаною системою, але не іманентною: тобто вона є закритою, експлуаторською, нав'язаною людині ззовні. Проте насправді я дозволила би собі стверджувати (почасті разом з Деррідою), що це такі самі «символічні системи», які протягом понад двадцять століть гарантували, не викликаючи сумніву, двосторонньо скріплюючий авторитет Науки та Метафізики. І більше того, це саме ті апіорі символічні закони, проголошені такими системами (закон, наприклад, ідеології, що називає себе «наукою про мову»), які представляють нам останній шанс не спротиву, а утилізації тих самих «експлуаторських висновків», простежених із детермінізму XIX століття. Це наш останній шанс порятунку обнадійливо детерміністичного світу від уламків тих тризовних теорій, які насправді характеризують сучасну «реальну» науку («відносність» Айнштейна, «невирішуваність» Геделя, «невизначеність»

Гайзенберга, не кажучи вже про теорію «протириччя», яка характеризує сучасну марксистську думку).

Якщо поглянути зблизька на той спосіб, за допомогою якого структуралістська «символічна система» функціонує в реальній практиці літературного критицизму, традиційна природа підходу стає очевидною. Значення тексту, наприклад, ледве чи виключається з літературного критицизму (як спочатку вважала більшість американців); він фактично набагато легше визначається, оскільки може бути зведений до надзвичайно обмеженої кількості «знаків майстра» чи «символів». І немає великої різниці, якщо значення є «відсутнім», а не «наявним», згідно із структуралістським текстом, оскільки «відсутність» для структуралістів має ту саму функцію, що й гуманістична «наявність» з додатком переваги неможливості бути спростованим.

Тоді якщо «свідомість» чи «намір» «автора» не можуть пояснити першопричину його праці (що завжди було брудною справою, в гуманістичному критицизмі в усякому разі), в символічній системі «несвідоме бажання» незмінно виступає, щоб заповнити зумисне передбачену щілину. А оскільки для більшості структуралістів, що наслідують Лакана, це бажання, зрештою, є бажанням «бути» чи «мати» Фалос, тоді питання «першопричини» тексту, його «істини» має тенденцію бути зменшеним до питання про кастрацію.

Більше того, коли в символічній системі немає відповідності між мовою та реальністю, то це не тоді, коли мова якимось чином є неадекватною для опису реальності (у цьому випадку треба було б простежити зв'язок), але набагато частіше мається на увазі, що мова передбачає реальність (тоді вже не може стояти питання про відповідність для цього випадку про «реальність»). Проблема відбиття тісно пов'язана з тим же питанням: якщо літературний текст, наприклад, не «імітує» чи не «відбиває» яку-небудь річ чи яку-небудь «ідею», це розглядається навіть більш уподібнювально, ніж «повторення» символічної структури, котра це створює.

І, нарешті, якщо структураліст демонструє презирство до норм і стандартів, за допомогою яких гуманістичний англо-американський критик передбачливо встановлює відносну вартість інтерпретації, це не так багато, оскільки такі критерії неправомірно обмежують вільну гру смислу (Дерріда тут є очевидним винятком) як такого, тому що вони не володіють силою структуралістичних «законів»: законів, які у символічній системі мають силу очолювати абсолютну Істину.

Структуралістичний критик більше не уявляє сам себе як «суддю», що приймає, на загальне переконання, помилкові рішення, уgruntовані на відносній вагомості свідчень, що маються, та в межах визнаної системи вартостей. Він є «вченим», справа якого полягає у відкритті необхідних, універсальних законів, що керують творенням тексту; і (чи він є проповідником, що відкриває Істину Богом даного Закону)

насправді він не може бути суддею, оскільки не існує питання про надання оцінок, коли маєш справу з істиною, яка стоїть над «людиною» та визначає її.

Оскільки цінності й рішення завжди відносні, то, будучи незмінно ідеологічними, вони засновують складним і вічно змінним павутинням соціальних, культурних та історичних «реальностей». Якщо, однак, закони, що організують текст, незмінні та універсально придатні (в межах лінгвістичного всесвіту) і якщо ці закони не вплетені в це складне павутиння, а радше становлять ту саму модель, за якою вона сплетена, тоді є очевидним, що немає сенсу ставити питання про «першопричину», «цінність» чи «справедливість» таких законів. Такі питання не передбачають відповідей про те, що собою ці закони являють і яким чином функціонують.

Сила та позитивні якості символічної системи очевидні: вона не лише значно спрощує справу, а й піднімає критику до статусу науки і/чи надає їй авторитету релігії. В той час як світ традиційних гуманістичних цінностей упав, структуралізм (і в більшості своїй постструктуралізм) пропонує критикові зручне місце та пристойну функцію в заспокійливо визначеному символічному світі: світі, в якому йому не потрібно приймати жодних рішень і в якому його влада, проте, є підтверженою.

І все ж питання Гартмана залишається: чи будуть «методологічні плутанини» та «притягально впорядковані хаоси» гуманістів мати який-небудь кращий шанс, якщо ми вже вплели їх у символічну систему, «протистояти експлуаторським висновкам науки»? Відповіддю буде, я дозволю собі ствердити, ні. По-перше, оскільки питання про «експлуаторські та ринкові» висновки — це здебільшого політичне питання, тобто питання про цінність, яке не має нічого спільного із «властивою» природою наук (і навіть літературні тексти можуть перетворитися у засіб таких висновків). По-друге, оскільки символізм, як це доволі ефективно показав Дерріда, є сам по собі закритою системою, котра нав'язує саме такі висновки на, окрім усього іншого, літературні тексти. І, по-третє, не кажучи про певне очищувальне значення вигнаних, позбавлених права володіти гуманітаріїв, «символічна система», відкидаючи «реальність», сама не має реальної влади.

4. Дерріда: стратегія невпевненості

Ніхто так ефективно, як Дерріда, не виявив ступінь залежності «символічних систем» структуралізму від традиційних метафізичних вихідних. І ніхто не дискутував з більшою силою з вузькими детерміністичними висновками та жорсткими законами, котрі накладають подібні системи на читання літературних текстів.

Переваги власне критичного методу Дерріди величезні. Не часто в нашій традиції існував більш логічно окреслений метод читання, що надзвичайно пасує складностям та суперечностям літературних текстів.

Дерріда пропонує критику, яка не залежала б ні від іманентно трансцендентального «Гітста» в традиціях гегельянства, ні, що так само важливо, від різновиду негативної теології, характерної для гайдеггеріансько-екзистенціально-структуралістської традиції (представленої в теперішньому часі у Франції психоаналізом Лакана). І тому, що це одна з рідкісних моделей критицизму, яка може бути ефективною, оскільки допускає радикально подвійне трактування невіршуваним смислам та незакінченим розсіянним структурам, які наша традиція в її сучасній, а також і стародавній формі завжди намагалася ігнорувати, заперечувати, применшувати, застережувати, обмежувати, включати в яку-небудь категорію чи обходити.

Традиційні форми літературного критицизму, включаючи структуралізм, базувалися, майже без винятку, на положеннях класичної логіки: законі виключеної середини, законі заперечення заперечень, проти безконечного регресу та *petitio principii* (аргумент, що базується на висновку з положення, яке саме потребує доказів). Таким чином, вони завжди були нездатні адекватно пояснювати форму міркування, як і література, що традиційно визначалася саме за даною їй можливістю порушувати ці закони. Традиційне вирішення проблеми (починаючи від «Іона» Платона до сучасного «критика-провідника») завжди полягало в певному різновиді містицизму: теорії інтерпретації, базованої на «інтуїції», «силі», яку неможливо пояснити, чи «волі», Божественно інспірованими Богом, Природою, Істотою чи Універсальною істиною, які покликані заповнювати щілини, полишені невдачею спроби осягнення Розумом.

Дерріда в усякому разі пропонує можливість немістичного літературного критицизму, спроможного, втім, пояснювати логічні аномалії, властиві літературі. Логіка «деконструктивізму» чи «розкидання» є, на моє переконання, відносно здоровою, придатною для роботи логічною парадигмою, віддалено аналогічною (за такою логікою, всі аналогії є «віддаленими») тій невизначеній логіці, котра лежить в основі розвитку сучасної науки. (Більше того, якщо фізики могли прийняти «невизначеність», а математики — «невирішуваність», незважаючи на жахливі попередження, що такі теорії зруйнують саму основу їх дисциплін, то немає причини, чому б літературним критикам не погодитися, зрештою, на подібну зміну парадигми, що базується більшою мірою на самих логічних вихідних. Ми просто маємо забагато, щоб мати користь).

Але для того, щоб мати користь з тексту Дерріди, необхідно піти ще далі від цього. Оскільки Дерріда виразно бачить ілюзорний харак-

тер «влади», на яку претендують символічні системи структуралізму, він і не робить спроби виявити ставлення до влади — влади філософії чи літературного критицизму — іншим чином. Якщо закони символічного порядку неспроможні Гарантувати «законність» відновлення тексту критиком (оскільки текст критика ніколи не може схопити і повторити структуру чи суть літературного тексту), тоді для Дерріди критицизм неминуче втрачає свій авторитет, свою законність, і, нарешті, він стає «безсилим».

Влада критицизму залишається для Дерріди, як і для структуралістів, владою відновлювати те саме, давати точне уявлення — чим текст є «насправді»; бо хоч він і піддає сумніву ієрархічний порядок протиставлення (між літературою і критикою), на який спирається претензія символізму до влади, він не намагається похитнути саме протиставлення. Питання, однак, як воно залишається в тексті Дерріди, не просто про заперечення цієї влади через демонстрацію неминучих протиріч, «невирішуваності» зазіхань, на котрі вона спирається; це питання зміни умов, у яких ця «влада» замислена. Це питання відмови прийняти протилежну структуру, з точки зору якої такі поняття, як «література» і «критика», продовжують, хоч і «невирішувано», потребувати визначення; і це питання повторного сполучення (не просто розриву, не просто зруйнування) тих умов, у яких це питання було поставлене. Це, нарешті, питання збору та вибору, відбору та відкладення, судження, оцінки, рішення. Іншими словами, це питання критицизму.

Судження про те, що неможливо «уникнути» західної системи уявлень, є однією з найпоширеніших думок, притаманних «деконструктивному» критицизму. Доти, доки цей погляд використовувався для демістифікації «революційних» претензій епістемологічних систем, що є фактично цілком традиційними (структуралізм, наприклад), він був цілком ефективним; але водночас він слугував виправданням загальному запереченню перемін, що водночас веде до заперечення історії та відмови від спроби будь-якого повторного сполучення критичних проблем. Припущення, що системи уявлення не змінюються, коли водночас глибоко змінюється принцип побудови, що лежить в їх основі, саме по собі є дуже наївним. Проте саме на основі цього припущення багато критиків пішло неправильним шляхом до іншого припущення — що «криза представлення» має на увазі кінець представлення, чи що невдача критики в точному відновленні літературного тексту означає її неадекватність і безсилля, чи що текст може «розповсюдитися» без «представлення» (не будши сам «відновленням»). Якщо й існує криза в сучасній критиці, то це саме тому, що ми, як Дерріда, нездатні уявити наслідки такої різкої теоретичної переміни інакше, як безрезультатність чи, за висловом Дерріди, «жахливе неподобство».

Якщо Дерріда, незважаючи на свою (з багатьох поглядів) революційну логіку, залишається, врешті, як я вже згадувала раніше, «консервативним мислителем», то це тому, що він не схильний страждати від наслідків поширення своїх ідей. Це тому, що його текст (і особливо «Glas» — одна з його останніх праць) закінчується, наполягаючи, в трагічному стилі романтичного нарцисизму, на власному безсиллі, власній непродуктивності та власній «невідновлюваності».

Але якщо текст Дерріди закінчується безсиллям і безрезультатністю, то це тому, що всупереч власній логіці Дерріда поєднує те, що називається відмінністю між «літературою» та «філософією» (чи критицизмом), між «розповсюдженням» (розкиданням) і «відновленням», між «вигадкою» та «реальністю» у вигляді надзвичайно традиційних (і часто дуже банальних) протиставлень. Як показав сам Дерріда, дві протилежності «протистоять» одна одній такою ж великою мірою, тобто такою ж малою, як дві сторони однієї монети.

Якої б переваги не було надано «головам» чи «хвостам» (очевидно, що за нашою традицією перевагу віддано «головам»), вартість монети на, кажучи символічно, ринку ідей залишається тією самою. Протиставлення в буквальному сенсі не «помічає різниці» у відновленні та зміні точного смислу (це і є, зрозуміло, його функція — не звертати уваги на розбіжності, щоб зробити несхожість однаковою).

Але якщо руйнування зрештою завершується за тією самою логікою протиставлення, яку воно заперечує, то лише тому, що в принципі байдуже, чи репрезентує хтось один бік дискусії, чи другий, чи, визнаючи, що подібне обов'язково таїть у собі протиріччя, хтось утримається від судження і представить випадок як щось невіршувано невизначене — цінність способу вираження, його місце і функція, з погляду економії смислу, не страждає. Тобто підтверджена, щоб не ставити її під сумнів, цінність місця, яке вона займає в даному міркуванні, полягає в прийнятті цінності і значимості місця, на яке зазіхають через спосіб вираження. Некритично відновлювати структуру даного протиставлення (або перевернувши її на другий бік, або дотримуючись невизначеності) означає скріплювати та зберігати назавжди систему цінностей, в межах якої вона функціонує.

В узгодженні неузгоджень чи в неузгодженні узгоджень залишається те, що, будучи навіть піддане деконструкції, залишається однаковим — «згода» — той самий корінь, серцевина, яку неможливо поставити під сумнів, більше того, з точки зору протиставлення, поставити під сумнів цю серцевину означає «зруйнувати» саме протиставлення. Ось чому навіть ті, хто сьогодні визнають (як Дерріда, після Фройда й Ніцше) фундаментальну «змову» полюсів протиставлення, незмінно сповнену протиріч, невіршувану гру між ними, уникають загалом найцікавішого питання: питання про потреби й цінності тих способів вираження, котрими протиставлення сполучується. Потреба, наприклад, сьогодні

в сполученні розбіжності між статтями у вигляді протиставлення між кастрацією, що є фаллоцентричним місцем, не тому, що це заявляє про пріоритетність першого, а тому, що це визначає друге мовою і з точки зору першого. Або потреба в сполученні розбіжності між філософсько-критичним та літературним міркуваннями у вигляді ряду класичних протиставлень між раціональним//іраціональним, вирішуваним//невирішуваним, зрозумілим//двозначним, чоловічим//жіночим, істинним//хибним, реальним//вигаданим, наукою//мистецтвом, описуванням//створенням, імітацією//винаходом Якщо розумний критик знає сьогодні, що такі протиставлення дають лише ілюзію вибору, питання вибору способу вираження залишається вирішеним у замороженій невизначеності його текстового павутиння.

Потреба у цих способах вираження та потреба у протилежній структурі, мовою якої вони переплітаються,— ось що сьогодні потрібно поставити під знак запитання. Якщо ми вже не питаємо, скільки ангелів можна розмістити на вістрі голки, то це не тому, що таке запитання одержало задовільну відповідь, і не тому, що ми підтвердили марність вірогідностей, які суперечать одна одній. Це просто тому, що таке запитання не являє більше жодного інтересу, воно вже нас зовсім не обходить.

Текст Дерріди не може пояснити це питання тому, що він залишається нерозв'язно закритим у логіці протиставлення//ідентичності, яку ставить під сумнів. Він не спроможний, в усякому разі на теоретичному рівні, визнати категорію вибору чи рішення, оскільки якщо це питання протиставлення, воно не може бути питанням вибору — ці два полюси хоч і є несумісними, однак завжди взаємозалежні.

Швидше за все, це бажання — уникнути вибору, зокрема вибору, який передбачав би відкинення певних традиційних зацікавлень та цінностей,— веде Дерріду до безсилля невіршуваності. Оскільки тут, як і в інших випадках (можна, наприклад, бачити в дії концепції «деконструктивізму» та «несхожості»), протиріччя, так відповідно й послідовно сполучувані Деррідою, виражають не завжди (за словами Дерріди) «силу бажання». У випадку Дерріди це бажання радикально заперечити західну традицію, не завдавши їй ніякої шкоди: зберегти цю традицію в усій повноті, руйнуючи всі причини для її збереження.

Проблеми, щойно з'ясовані мною, найбільш драматично сформульовані у «Glas», але вони виразно простежуються у всьому тексті Дерріди. Їх можна бачити в дії навіть у його ранніх працях, наприклад, у статті, завдяки якій, безсумнівно, він відомий у цій країні: «Структура, знак та гра». Наприкінці цієї статті Дерріда виділяє дві виразні форми інтерпретації: одна — структуралістична, яка «прагне до розшифрування, мріє про розгадування; істина першопричини, яка позбавлена вільної гри»; друга — ніцшеанська, «яка більше не звертається до першопричини, підтверджує вільну гру, волю і намагається

пройти над людиною та гуманізмом». Оскільки ця стаття є в загальних рисах сильною критикою структуралізму, читач, зрозуміло, ідентифікує критичну працю Дерріди з останнім і не без підстав. Але той продовжує в наступній частині говорити, що хоч ці дві форми і не сумісні, між ними не існує питання «вибору» (підкреслено Деррідою). Він подає нам дві причини марності вибору між структуралістичною «етикою ностальгії за першопричиною» та ніцшеанським ствердженням втрати центру: по-перше, вважає він, сьогодні «категорія вибору уявляється особливо тривіальною» і, по-друге, «тому що ми повинні спочатку спробувати зрозуміти загальну основу та відмінні риси цієї незменшуваної різниці».

Та якщо категорія вибору здається «тривіальною» для Дерріди, то саме тому, що він бачить різницю (різниці) між Леві-Стросом та Ніцше, між структуралізмом і деконструктивізмом (так само, як він бачить різницю між літературою та філософією, між чоловіком і жінкою) у вигляді того, що він називає «відмінною властивістю». А бачити два елементи у вигляді їх «відмінних властивостей» означає бачити їх у вигляді взаємозв'язку, в якому один (скажімо, структуралізм) просто відрізняється чи заперечує другий (скажімо, деконструктивізм) — інший, котрий уже тут, всередині його; відповідно, в якому цей другий є просто «елементом поступки» (логічний наслідок, так би мовити) того, що «завжди вже є». Це означає бачити відмінності загалом у збереженні їх відмінностей; це означає бачити з додатком часової структури (для того щоб штучно зберегти відстань між двома полюсами для запобігання розчиненню їх відмінностей), що має більше ніж неприховану схожість зі старою ідентичністю протилежностей.

Найбільша іронія полягає в тому, що Дерріда повинен розглядатись як «деструктивний» критик, оскільки головна проблема його тексту полягає саме у відмові від руйнування чого-небудь. У тексті Дерріди все залишається, нічого не забуто, нічого не викинуто. Коли Люсьєн Гольдман у дискусії з приводу праці «Структура, знак та гра» висуває звинувачення, що робота Дерріди є «деструктивною», той відповідає, і цілком слушно, категоричним запереченням звинувачення: «Я думаю, що висловився досить чітко з приводу того факту, що ніщо зі сказаного мною не має деструктивного характеру». Він продовжує підкреслювати відмінність, зроблену в ряді текстів, між «деконструктивізмом» та «руйнуванням»: деконструктивізм — «це просто питання обережного ставлення до прихованого смислу, до історичних шарів у мові, якою ми користуємося, і це не є руйнуванням». У цьому випадку праця Дерріди, його «деконструкція» західної філософії рішуче «не має нічого спільного з руйнуванням».

Але він додає, і це досить цікаво, що радикальна критична праця, подібна його власній, може цілком мати справу з «безплідністю»; що «ризик безплідності, безрезультатності й стерилізації завжди був ці-

ною незрозумілості». Якщо насправді не існує питання руйнування західної традиції, то існує, однак, дуже важливе питання можливості для критика зробити внесок в неї, змінити її, модифікувати.

Можна віднайти той самий цікавий зв'язок між неможливістю руйнування та неможливістю «відновлення» в завершальній частині згаданої вище статті. Оскільки саме в цей момент Дерріда здатний перенести вірогідність якого-небудь «вибору», тобто окреслити можливість «заперечення» структуралізму (це було б формою саме «руйнування»); він неспроможний уявити свою власну працю, що дає які-небудь помітні наслідки: «Існує певного роду питання, назвемо його історичним, що ми сьогодні лише побіжно бачимо «концепцію», «утворення», «визрівання», «працю» (виділено Деррідою). Я використовую ці слова, я припускаю, кидаючи погляд у бік процесу виношування дитини, але також у бік тих, хто в компанії, з якої я не виключаю себе самого, хто відводить очі, стикаючись із тим, що поки що не може бути згаданим, що заявляє про себе та не може це зробити, як треба, кожного разу, коли народження в недалекому майбутньому, лише під виглядом безрідного - у безформеному, безголосому, подібно до немовляти, та в жахливому образі потворності».

Якщо в заключному реченні статті Дерріда (як Сократ) порівнює свою працю з процесом «виношування дитини», то його останнє слово — відмова визнати цю дитину; поряд з більшістю французьких та американських критиків він відводить очі від такого, що «поки що не може бути згаданим», дітища деконструктивізму, оскільки воно може бути представленим лише у «жахливому образі потворності».

Образ «потворного народження» виникає у передмові до «Грамматології», де це знову єдина форма, в якій виплід цього нового стилю письма може бути уявлений. У наступних працях Дерріди («La Dissemination», «Marges», «Glas») ця «дитина, будучи далекою від того, щоб прийняти які-небудь окреслені форми чи вигляд, стає такою, що її все менше й менше можна осягнути, однак такою ж «потворною» за формою, поки, нарешті, в «Glas» не «уявляється» нічого, окрім ідола, фетиша.

Войовничий захист фетишизму, котрий можна знайти у «Glas», є певним логічним наслідком того розрізнення, яке Дерріда робить раніше (особливо в «La Dissemination») між «розповсюдженням, розкиданням» та «відновленням» (котре, у свою чергу, є логічним наслідком цього «страхотливо потворного народження»). На відміну від стилю класичної філософії - стилю, покликаного «відновлювати» ідеї якомога правдивіше, причому ці ідеї самі є «відновленням» реальності, стиль «розповсюдження, розкидання» Дерріди взагалі нічого не відновлює. «Як лінивий селянин у «Федрі» Платона,— висуває претензії Дерріда,— письменник навмання розкидає своє деконструктивне насіння, мовою метафори, це насіння розсіяне таким чином: довільно, без об-

робки; може *явити* на світ у кращому випадку квітку, що виросла випадково». Але ці квіти безплідні, вони не можуть нести плоди.

Приймаючи мову метафор, Дерріда, однак, потрапляє у пастку Платона: оскільки Сократ не так уже наполегливо переконує таки Федра, що один полюс протипокладення (плід, плодючість, відповідальний селянин, відновлення виробництва) має вищість над другим (квітка, безплідність, лінивий фермер, розкидання); він намагається переконати Федра, що мова й писемність, як поезія й філософія, не просто розрізняються, а є протилежностями, і що це протиставлення між ними може бути сполучене саме у вигляді протиставлення подібних пар, як-от плодючість//безплідність, відповідальний//лінивий, розкидання//відновлення і т. п. Оскільки «плодючість», що розглядається тут, має справу з риторичною ефективністю, переконливістю даної форми міркування; і це зовсім не є само собою зрозумілим у тексті Платона, що насіння поетичного розкидання не несуть жодних плодів. Справді, якщо поезія є такою небезпечною, то саме тому, що вона постійно відновлює певну реальність (погану, викривлену, фальшиву реальність), яка може в цілому занадто легко поселитися в умах її слухачів та призвести до відновлення інших, ще більш зіпсованих плодів.

І все ж у той час, коли Дерріда ставить під сумнів зазіхання філософії на «правдиве відновлення дійсності», він не сумнівається у твердженні (чи радше виправданні), що поезія просто розкидає чисті «вигадки». Як і у випадку протиставлення між розкиданням та відновленням, Дерріда оперує простим застосуванням традиційного ієрархічного порядку на зворотний, у даному випадку у ставленні до протиставлення між «філософією» (як вираженням реальності) та «літературою» (як уособленням вигадки).

Однак хоч би як Дерріда говорив про «деконструкцію», протиставлення між літературою і філософією є теоретичним, на практиці в його тексті література тішиться зі свого привілейованого становища. В «Glas» коли щось і залишається після деконструкції філософії (а Гегель являє для Дерріди свого роду вершину, підсумок західної філософії), то це література, визначена, зрозуміло, не в традиційному вигляді, а як «есгіинге» (куди в цілому, з точки зору Дерріди, входять усі види письма; але у вужчому сенсі це стосується тих форм, котрі порушують закон традиційної логіки чи в усякому разі протистоять - переважно літературні, а також деякі «філософські» тексти, подібні до текстів Ніцше, Батая й самого Дерріди). Проте ця література, наприклад твори Арістотеля, Фрейда, Ніцше, радикально відірвана від «реальності». Світ літератури — це химерний світ вигадок і фантазій, уявлюваних насолод і жахів, ефемерних красот і неможливих потворностей; світ, у якому насіння розкидається, не приносячи нікому зачаття, де люди помирають від сміху чи живуть, щоб проголосити власну смерть.

Для Дерріди, як і для Лакана, література слугує функцією фетиша (їх розходження стосується лише визначення цього фетиша ~ жорстко визначеного для одного та невирішеного для другого). Таким чином, література здійснює нетрадиційно дуже традиційну функцію катарсису, який у цьому випадку повинен дати впевненість через брехню визначення (а отже, «невизначено» переконуючи), що «кастрація» чи «безсилля» західної традиції (кастрація, знаком якої як фетиш є література) не є так чи інакше «реальними». Це веде до втішного висновку про те, що якщо деконструктивізм — привілей літературного тексту, то він «реально» взагалі нічому не загрожує.

Однак, попри подаровану літературі привілейовану позицію, Дерріда залишається філософом; так само, як кожний має всі підстави з підозрою ставитися до «привілею», наданого жінці, піднятий на п'єдестал, кожний має також право виявляти підозри до привілею, наданого Деррідою літературі. Оскільки такий привілей може надаватися лише філософією чи на підставі філософії, а ці підстави відтоді, як Платон оголосив поетів поза законом, не змінилися, література, крім усього іншого, не претендує на «відбиття дійсності». Поняття Дерріди про літературу, подібно Платону, Арістотелю та, знову ж таки Фрейду і Ніцше, представлено традиційним філософським способом вираження (чи мовою психоаналізу); тобто воно виражено філософією та для філософії як філософське зворотне: як те, що вислизає з-під влади філософії, що їй передує та витримує її деконструкцію, те, що і загрожує, і зацікавлює, і вихолощує, і заспокоює.

Література є для Дерріди разом з тим тією Горгоною-медузою, котра перетворює філософа на камінь, караючи його безсиллям; шльондрою, яка несправедливо терпіла образи філософської експлуатації, та Богородицею (цей образ узятий з «Glas»), котра живе, щоб спокутувати розп'яття свого цнотливо зачатого єдинородного сина. Література — це все те, чим не є філософія, першопричина першопричин, сама без першопричини, вона не підлягає деконструкції, її стиль є унікальним та неповторюваним, таким, що розсіюється та не відбивається. Це мрія і/чи жах філософа, його втіха і/чи мука.

Визначення, яке дає Дерріда літературі в традиційному (романтичному) вираженні, на противагу філософії, призводить у «Glas» до «кризи критицизму». Оскільки в «Glas» деконструктивізм Дерріди (що дуже доречно спирається на теорію сім'ї за Гегелем, тобто на його теорію «відбиття») може призвести лише до самоосягненої невдачі спроби критика (філософа) «відбити» текст, що закінчується безсиллям та безплідністю критицизму, який завжди вже прочитаний та охоплений літературним текстом, охопити який він бажав сам.

Але що робить Дерріду таким незвичайно сильним критиком як літературних, так і філософських текстів, то це саме той факт, що він їх не відновлює: ні конкретного Жене, ні конкретного Малларме, ясна

річ, а взагалі якогось Жене, Малларме, Ніцше, Платона (як Гартман і Де Ман відновлюють загалом якогось Дерріду, хоч він та цей плід ледве чи нагадують один одного). Як і всі добрі критики, він робить це, вибираючи певні тексти, певні уривки та виключаючи деякі інші; добуваючи певний прихований смисл, посилюючи та видаляючи деякі цінності, ігноруючи інші; вирішуючи, що являє інтерес у тексті (його «невирішуваність», наприклад), а що ні (його реакційний політичний прихований смисл, наприклад); коротше — висловлюючи певні судження про текст, виражаючи їх через певний ряд вартостей. А оскільки цінності й інтереси критика ніколи не бувають ідентичними цінностями та інтересами «автора» й оскільки в будь-якому разі цінності й інтереси письменника, включаючи цінності та інтереси Дерріди, охоплюються складним, безмежно агресивним, сповненим протиріч хитливим павутинням, то для критика не може стояти питання про збереження відданості тексту і про те, щоб якимось чином воскресити дитину, яка б являла правдивий образ батьків.

Постструктуралізм тоді не менше, ніж структуралізм, залежить від цілого ряду хибних вихідних, які стосуються літератури, критики та їх взаємозалежності. По-перше, серед таких вихідних є положення про «первинність» літератури як такої, що розсіюється, і, отже, не відновлюється та не піддається деконструкції, форми міркування; звідси впливає «вторинність» критики чи філософії. Це є хибним, оскільки в дійсності те, що ми називаємо «літературою», й те, що ми називаємо «літературним критицизмом», — просто два різні стилі чи форми міркування: ні «по суті» одне, ні протилежні, а радше два стилі, які накладаються один на одного та розбігаються, обопільно впливають один на одного та видозмінюють себе... обидва такі, що розсіюють та розповсюджують, відновлюють більше чи менше один одного.

Надзвичайно важлива думка, висловлена стосовно функції критики (притаманна позитивізму та бігейвіоризму, як і новому критицизму, структуралізму та постструктуралізму), що функція критики, окрім іншого, не вибирати, не формувати постулати про цінності, а намагатися (хоч це може й не виходити) давати позбавлену зацікавленосте, універсальну, позбавлену вартісності оцінку тексту. Чи постулює хто-небудь (як структуралісти) ідеал «вільної від вартостей науки», чи сприяє «девальвації вартостей» (як постструктуралісти), — тут діє те саме переконання, що критика повинна (до певної міри — «може») очиститись від завжди ущербних інтересів та вартостей, які вона представляє; і що критика повинна (до певної міри — «може») або: 1) уникати в інтересах правдивості й істини критики інтересів та цінностей, представлених текстами, які вона розглядає, або 2) (набагато розумніша стратегія) демонструвати, що наданий текст фактично обілює себе сам через невирішене твердження та заперечування своїх власних вартостей.

Але критицизм зацікавлює, я би стверджувала, саме тому, що він займається фактично оцінкою вартостей; насправді, я б сказала, більше того, що це здійснення оцінки вартостей є, власне, функцією критики. І якщо критики продовжують писати критичні статті, незважаючи на «кризу», яка, за логікою, повинна була б змусити їх до мовчання, то це тому, що функція критицизму, тобто оцінка вартостей у ставленні до певної «реальності» (соціальної, історичної, літературної), є необхідною функцією у кожному суспільстві.

Станіслав ШУМЛЯНСЬКИЙ

ВЛАДА МОВИ ТА МОВА ВЛАДИ: NEWSPEAK, РУССОЯЗ ТА УКРМОВА

*Політична мова створена для того,
щоб брехня звучала правдиво,
а бивство пристойно, і щоб надати
вигляд твердості цілковитому вітру.*

Джордж Орвелл

Звиклі сприймати мову, якою говоримо («володіємо»), як засіб вираження власних думок та інструмент, що цілковито перебуває у нашій владі, ми самі перебуваємо у владі мови. Саме вона творить той світ, що його ми сприймаємо як реальний, і, крім усього, є власне, цим світом. Наявність у мові певного слова дає нам змогу не лише сказати, а й подумати про щось, так само, як і наявність (чи відсутність) певних граматичних категорій формує наше сприйняття (і відповідно називання) певного предмета чи явища. Таким чином, "різні мови нав'язують різні поняття реальності"¹.

Незважаючи на те що кожна мова є найскладнішою системою, яка формувалася протягом тривалого часу під впливом величезної кількості різноманітних чинників, новітня історія продемонструвала приклади не лише *використання* мови владою, а й конструювання мови задля досягнення певної політичної мети і, зрештою, зміни дійсності.

Мета цієї статті полягає передусім в аналізі складного взаємозв'язку мови та політики у сучасному світі, застосовуючи ідеї та поняття, запропоновані Джорджем Орвеллом.

¹ Myers D. Psychology 4th ed. Holland: Worth Publishers, 1986.- P. 352. Цит за: Berkes J. Language as the «Ultimate Weapon» in Nineteen Eighty-Four // http://home.cc.umanitoba.ca/~umberkes/1984_language.html

Newspeak та політична мова

Термін «Newspeak»¹, який так широко вважається тепер у різноманітних дослідженнях та публіцистичних статтях, був уведений Джорджем Орвеллом у його романі «1984». Як відомо, у творі зображено суспільство «розвиненого тоталітаризму», у якому життя кожного громадянина перебуває під цілковитим контролем державипартії на чолі з Великим Братом. Для того щоб виключити найменшу ймовірність виникнення спротиву чи альтернативної думки, влада застосовує військо, таємні служби, тортури, але найбільшого значення надає саме новомові. Її введення партія пояснює необхідністю спрощення та максимальної функціоналізації мови, хоч насправді новомова призначена для того, щоб обмежити розуміння реального світу і зробити неможливим «мислезлочин» (будь-яку думку, що відрізняється від проголошеного партією), «оскільки не існуватиме слів, якими можна його висловити».

Newspeak є унікальною мовою, словник якої зменшується з кожним роком: скасовуються неправильні дієслова та винятки, ступені порівняння, а з пари антонімів залишається лише один, через який позначається й другий². Її принципами є «зменшена складність, мало абстракцій і жодного зв'язку з особою мовця»³.

Кожне слово старомови (тобто звичайної англійської), яке розробники новомови вирішили залишити, з усього розмаїття своїх значень зберігає лише одне: «Наприклад, речення: «Усі люди є рівними» було можливим у «новомові», але тільки в тому значенні, в якому у «старомові» було можливим речення «Усі люди мають руде волосся». Воно не містило граматичної помилки, але виражало очевидну неправду — що всі люди однакові за зростом, вагою та силою. Поняття політичної рівності більше не існувало, і це друге значення було відповідно «вичищено» зі слова «рівний»⁴. Велике значення у новомові мають також слова-«вбивці», призначені для того, щоб увібрати в себе максимальну кількість понять (звичайно, «шкідливих»), а «упакувавши ці поняття в одне слово, їх уже легко було відкинути й забути».

Існування новомови значною мірою ґрунтується на новому способі мислення — «двомисленні», коли людина щиро вірить як у певне твердження, так і в його протилежність. Таким чином, цілком нормально

¹ Цей термін перекладено російською як «новояз». Точнішим є переклад «новоречь», адже speak з англійської перекладається як «мовлення» і має інше значення, ніж «мова» - language.

² Наприклад, з пари антонімів «добрий—злий» залишається лише «добрий». Тоді «злий» у новомові — це «недобрий», а «дуже-дуже злий» — це «плюс—плюс недобрий».

³ Berkes J. Language as the «Ultimate Weapon» in Nineteen Eighty-Four // http://home.cc.umanitoba.ca/~umberkes/1984_language.html.

⁴ Orwell G. 1984.- Middlesex: Penguin Books, 1976.- P. 250. Цит. за: Kearney A. The Explicator. <http://www.seas.upenn.edu:8080/~allport/chestnut/anfml1984.htm>.

сприймається те, що Міністерство оборони відповідає за ведення війни, Міністерство правди щоденно фальсифікує історію, а Міністерство любові займається тортурами.

«Війна — це мир», «невігластво — сила», а «рабство — свобода».

Позбавлені найелементарніших прав, відрізані від своєї історії, яка написана незрозумілою старомовою, неспроможні висловити найприродніші почуття (кохання, ненависти, дружби), мешканці Океанії — країни переможного «інґсоцу» (переможного англійського соціалізму) — плачуть від радості, коли бачать Великого Брата, і за командою шаленіють від люті на П'ятихвилях Ненависти. Віртуальна реальність («Матриця»¹) новомови, створена за допомогою «засобів масової інформації», і є для них правдивою дійсністю. Цей світ — ще похмуріший за світ «Матриці», адже виходу у справжню дійсність для його мешканців не існує, як не існує виходу за межі мови.

На відміну від новомови, **політична мова** не є окремою, штучно розробленою системою, а лише певним різновидом стандартної мови. Через це деякі дослідники називають її політичним жаргоном.

Її ознаками є нечіткість, розмитість, неконкретність та банальність. Політичне мовлення легко впізнати за красивими («гладенькими») фразами, великою кількістю «розумних слів» та численними штампами.

Політична мова, на відміну від новомови, з'являється «природним» шляхом — через занепад мови, яка стає «потворною та неточною через те, що наші думки дурні». А вже такий стан мови «допомагає нам мати дурні думки».

Але окремі ознаки деградації мови перетворюються на політичну мову лише тоді, коли починають свідомо використовуватися для досягнення певних політичних цілей. Найчастіше політики послуговуються такою мовою тоді, коли справжні аргументи на захист певних речей є неприйнятними з точки зору моралі. І тоді «беззахисні села бомбардуються з повітря, мешканців виганяють, худобу вбивають, а хати обстрілюють запалювальними кулями: це називають *умиротворенням*... Людей роками тримають ув'язненими без суду або стріляють їм у потилицю...: це називають *усуненням ненадійних елементів*»² — так у 1946 році Джордж Орвелл описав реальність сучасної йому повоєнної Європи.

¹ Образ Матриці з відомого американського фільму є дуже переконливою ілюстрацією створеного за допомогою мови віртуального світу. Герої Матриці нібито живуть у мегаполісі з його яскравими кольорами, розмаїттям звуків і запахів і мають усе більше можливостей для задоволення найрізноманітніших потреб та бажань. Проте згодом ми бачимо дійсність: кожна людина є нерухомим коконом, ілюзія життя якого створюється завдяки підключеним до мозку електродам. У світі «1984» їх роль виконують «засоби масової інформації», перетворені на потужні транслятори образу викривленої реальності.

² Orwell G. Politics and the English Language // <http://www.resort.com/~prime8/Orwell/patee.html>.

«Цивілізований світ» і його мова

За п'ятдесят п'ять років, що минули по тому, світ, здається, став іншим. З одного боку, зникли суспільства, які в підручниках з політології наводять як класичні приклади тоталітарних — гітлерівська Німеччина та Радянський Союз. З іншого — глобалізація, зокрема в інформаційній сфері, збільшила роль «старих» та спричинила виникнення нових засобів масової інформації й комунікації, використання яких як потужних засобів впливу на суспільство дає небачені до того результати.

Тож якою є мова цього світу? Якщо вважати існування «глобального світу» фактом, а не одним з популярних симулякрів, то мова цього світу — це найбільшою мірою мова, якою говорить Америка. Із середини 1990-х років інтелектуали в Європі та самій Америці почали говорити про новий американський тоталітаризм — загальний контроль державних інституцій та зрощених з ними «транснаціональних» корпорацій за допомогою телебачення та Інтернету. Багато хто з них твердить про існування сучасного *newspeak*'у, на який перетворилася (або принаймні перетворюється) американська англійська. Найпомітнішою тенденцією сучасної «глобальної» мови є «редукція глибоких смислів до банальних та розхожих кліше», що призводить до втрати найважливішої властивості мови — «акумуляції і трансляції смислів»¹. Окрім спрощення та примітивізації (основні риси «політичної мови» Орвелла), реалії сучасної Америки показують також приклади існування двомислення: «війна — це мир, свобода є рабством, а невігластво — знанням. Це три стовпи двомислення. Чи є свідчення такого сьогодні? Так. Миротворці привозять зброю до Боснії. Вони сидять як качки, доставляючи своїм кряканням послання: «Не Смійте Вбивати Нас, Ми Апостоли Миру». Кожен, хто застрелить миротворця, буде закиданий бомбами, атакований з літаків, до нього застосують напалм, сльозогінний газ або вб'ють якимось інакше. Мир — це добре, війна — це добре»².

Зміни в американській англійській досягли таких масштабів, що з'явилися навіть словники з перекладами зі «старої» (звичайної) на «нову» «американську». Згідно зі словником Муді, Департамент війни у новомові називають «Департаментом захисту», податок — «внеском», помірних консерваторів — «екстремістами», країни з нижчими від США податками — «нечесною податковою конкуренцією», зменшення рівня зростання програми шкільних обідів — «забиранням їжі з дитячих ротів», лідерів сторони, що програє у війні США, — «військовими

¹ Павлик Ю. Мова глобалізації//Дзеркало тижня.— 2000.— № 7(305).— 12 серпня.— С. 14.

² Newspeak and Doublethink Homepage.— <http://www.geocities.com/Athens/Oracle/3385/1984a.html>.

злочинцями», расову дискримінацію — «ствердною дією»¹, прийняття абсолютно всього — «толерантністю»². На сторінці «Двомислення» феномен одного з цих виразів — «ствердна дія» — пояснюється так: «"ствердні" речі можуть бути лише добрими. Як можна критикувати добру річ? Дія може бути доброю також. Ствердна дія є "плюс-доброю". Расова дискримінація — це погано. Питати людину про її расу — це расизм, якщо питає не влада. Якщо ви не відповідаєте владі на запитання про свою расу, вас можуть заарештувати, оштрафувати або відмовити у роботі»³.

Мова міжнародних відносин з другої половини минулого століття також усе більше нагадує новомову. Багато написано про останні військові операції за участю ООН і НАТО — проти Іраку, Югославії, Сомалі та багатьох інших країн, операції, визначені як «миротворчі» та «міжнародні». Їх обов'язковим компонентом було перетворення майбутньої жертви агресії на «сатанинський осередок», противників правлячого режиму — на «борців з несправедливістю» та «справжніх виразників волі народу», групу країн-агресорів — на «світове співтовариство», а втручання у внутрішні справи країни, що спричинило людські жертви й занепад економіки, — «гуманітарною операцією» в інтересах, звичайно, всього людства.

Щоправда, до останнього часу пропонувався владою США курс не лише сприймався іронічно в Європі та в самих Сполучених Штатах, а й, як це було, наприклад, у випадку операції проти Югославії, викликав бурхливі протести європейських та американських інтелектуалів. Але теракти в Нью-Йорку суттєво змінили ситуацію: роль деяких засобів масової інформації, яка і до того була досить значною⁴, відтепер стала майже монопольною. Найпотужнішим транслятором не лише урядової пропаганди, а й *newspeak*'у, стали найбільші американські канали, кожен з яких є не тільки первинним, а й іноді єдиним джерелом інформації для більшості населення «цивілізованого світу». Саме в репортажах CNN, NBC, Fox News уперше прозвучали тези про початок «війни християнського та ісламського світів», режим талібів у Афганістані стали називати «терористичним», а США, активно підтримані Великою Британією за мовчазної підтримки кількох інших країн, — «антитерористичною коаліцією».

¹ Affirmative action (англ.) перекладають також як «Акт Визнання» або «зворотна дискримінація». Останнє значення є досить далеким від англійського оригіналу, проте найближче відбиває суть політики, спрямованої не лише на зрівняння у правах раніше дискримінованих груп, а й надання їй представникам переваги перед членами колишньої домінуючої групи.

² Moody R. Newspeak.— <http://www.lewrockwell.com/moody/moody19.html>.

³ Newspeak and Doublethink Homepage.— <http://www.geocities.com/Athens/Oracle/3385/1984a.html>.

⁴ Про роль CNN та засоби ведення сучасних воєн написано, наприклад, у статті Михайла Трофименкова «Війна кінця століття» в «Митині журналі».— <http://www.vavilon.ru/metatext/mi50/trofim.html>.

Причому у висловлюваннях і діях найвищих американських посадовців присутнє намагання не лише встановити цензуру та обмежити права громадян всередині країни (з найостанніших ініціатив американського президента — закриті трибунали для іноземців, запідозрених у тероризмі), а й обмежити вплив альтернативних джерел інформування про війну в Афганістані, серед яких найбільш небезпечно для американської влади є катарська телекомпанія «Аль Джазіра»¹. Причому такі дії США або ігноруються європейськими ЗМІ, або, як у випадку звернення американської влади з приводу «Аль Джазіри» до еміра Катару, оцінюються приблизно так: «Очевидно, існують бар'єри вільному обігу інформації, але не можна обвинувачувати уряд в цензурі й надмірному тиску — все це грає у Сполучених Штатах маргінальну роль»².

Туманні обриси світу «1984» прозирають також з «нової редакції» Біблії, де «застарілі» поняття замінені на «сучасніші»; з голлівудських фільмів (в останній версії «Робін Гуда», наприклад, соратником Робіна є негр («афроамериканець»), а жінки воюють з нотінгемським шерифом завзятіше за чоловіків); і навіть з дитячих казок. Щодо останніх, то початок добре відомої нам «Червоної Шапочки» у книзі Фіна Гарнера «Політично коректні дитячі казки» виглядає так: «Жила собі малолітня персона на ім'я Червона Шапочка. Якось мати попросила її віднести бабусі кошик фруктів і мінеральної води, але не тому, що вважала це властивою для жінки справою, а — зверніть увагу — тому що це було добрим актом, який прислужився б до зміцнення почуття єдності людей. Окрім того, бабуся зовсім не була хворою, швидше навпаки, вона мала прекрасне фізичне та душевне здоров'я й була цілком спроможна обслужити сама себе, будучи дорослою та зрілою особою...» Як пише російський професор Кара-Мурза, наводячи приклад цієї казки, «усі задоволені: і феміністки, і ліберали, і борці за демократичні права "малолітніх особистостей". Але навіть те елементарне, що залишалося від скаліченої казки, усунене»³.

Щоправда, «в умовах демократії штучні мови політики існують у вигляді "множинних світів", залишаючи підвладним певний "просвіт свободи" (М. Гайдеггер), чого нема і не може бути за визначенням у суспільствах тоталітарних»⁴. Але питання, чим є наведені вище факти —

¹ В інтерв'ю BBC 4 жовтня, згідно з Ройтерз, емір Катару заявив про кількаразові звернення до нього американського уряду, який вимагав «тримати телекомпанію під контролем».

² Самоцензура — настоящее бедствие для информации // ИноСМИ.Ru.— 26.11.01.— <http://www.inosmi.ru/print/1006763819.html>. (Скорочена версія з італійської газети «Corriere Della Sera» за 23 листопада 2001 року в перекладі російською мовою.)

³ Кара-Мурза С. Великий російський мовний бар'єр, а отступать некуда // Евразийский вестник,— http://www.e-journal.ru/p_kultura-stl-8.html.

⁴ Ожеван Н. Язык политики и языковая политика: посттоталитарные проблемы преодоления этноязыкоцентризма // Диалог украинской и русской культур в Украине. Материалы IV Международной научно-практической конференции.- К, 1999.- http://www.niurr.gov.ua/ukr/dialog_1999/ozhevan_3.htm.

окремими, не пов'язаними між собою й випадковими «збоченнями» демократії, чи ознаками перетворення світу західних демократій на тоталітарний світ новомови та двомислення — ще чекає на відповідь.

Від радянської новомови до руссоюза

Незважаючи на те що сталінський режим у Радянському Союзі часто називають прототипом, з якого «списано» роман Орвелла, «орвеллізація» на просторі колишнього СРСР відбувається трохи по-іншому.

Основою сучасного руссоюза є руссояз радянський, формування якого почалося практично одразу після приходу більшовиків до влади у Росії. Хоча радянську новомову часто називають «канцеляритом» (термін К. Чуковського), це визначення потребує уточнення, адже новомови різних періодів радянської історії мали досить істотні відмінності. Мова Володимира Леніна була надзвичайно простою, динамічною та емоційною з мінімумом абстрактних понять і великою кількістю розмовних або навіть лайливих слів¹. Очевидно, що саме такий стиль «невимушеної розмови» забезпечував максимальну дохідливість та розуміння більшовицьких ідей з боку селян². А оскільки максимальну дієвість забезпечувала максимально проста та конкретна мова, то лідер опозиційних царській владі більшовиків виступав також із закликами «оголосити війну псуванню російської [мови]»³.

Після того як комуністи не лише здобули цілковиту владу в Росії, а й перемогли у війні потужну нацистську Німеччину та захопили ще кілька європейських країн, завданням мови стало запровадження повного контролю над кожним та недопущення появи альтернативних проголошуваних владою суджень й поведінки. Радянська мова саме цього періоду найбільше нагадує класичний newspeak, метою якого було «підготувати ґрунт для духовної кастрації майбутніх поколінь і забезпечити режимові, що перемогою у війні остаточно ствердив свою несхитність, своєрідну часову гарантію — на безвік»⁴.

Мова часів Леоніда Брежнєва та партійної геронтократії — це і є класичний радянський канцелярит, функціями якого є «*ритуал і забалтывание*»⁵. Рисами брежнєвського новоязу є надмірна суворість

¹ Зарицкий Н. С., Олейниченко Н. В. Особенности словоупотребления в произведениях В. И. Ленина (имена существительные в брошюре «К деревенской бедноте») // Язык и стиль произведений В. И. Ленина.— Издательство Киевского университета, 1973- С. 60, 67.

² Зарицкий И. С., Олейниченко И. В. Указ. соч.— С. 67.

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч.- М, 1965.- Т. 30.- С. 298.

⁴ Забужко О. Мова і влада // Дніпро,- 1990.- № 11.- С. 96.

⁵ Кронауз М. Русский язык — вчера, сегодня и завтра,— <http://archive.lseptember.ru/rus/1999/rus36.htm>.

граматики та мізерність словникового запасу, а кожен текст є настільки цілісним та завершеним, що «кожна спроба заміни чайть у собі приховану загрозу не більше, не менше, як ідеологічного збочення»¹.

У часи горбачовської перебудови, як зазначає М. Кронгауз, змін зазнала не лише мова, а й слововживання — публічна мова набула вигляду химерної суміші літературної мови, простої мови («просторечия») та радянського новоязу². Нова мова була символом та відображенням змін у суспільстві — переходу від радянського двомислення та лицемірства до демократії. Щоправда, згодом ідеали горбачовської перебудови швидко стали предметом для жартів, а демократія перетворилась у свідомості росіян на синонім анархії, всюдозволеності та розграбування країни. І хоча правління Єльцина можна назвати демократичним лише умовно, влада, можливо, не усвідомивши себе й не визначивши стратегічні пріоритети, ще не потребувала руссоязу.

Така потреба виникла у наступника Єльцина — теперішнього російського президента Путіна, який запропонував суспільству шлях зміцнення та посилення влади й відродження у кожній «маленькій людині» відчуття причетності до могутньої світової держави.

Для визначення точної дати початку орвеллізації російського суспільства необхідні окремі дослідження, проте своєрідним її сигналом була зміна, яка відбулася в описі одного з найважливіших чинників суспільного та політичного життя сучасної Росії — військових дій у Чечні. Якщо за часів першої чеченської кампанії влада та ЗМІ говорили про «чеченський сепаратизм», то після кількох гучних терактів у Росії (організацію яких Росія приписала чеченцям)³ «чеченськими терористами» стали називати не лише тих, хто вів збройну боротьбу, а й тих, хто виступав за незалежність республіки від Росії, а «тероризмом» стало навіть створення чеченських інформаційних сайтів в Інтернеті. Цілком імовірно, що «тероризм» у руссоязі незабаром означатиме будь-яку діяльність проти чинної влади.

Новітній руссояз, очевидно, ще перебуває у стадії становлення, але вже тепер можна говорити про певні його риси. Як не дивно, але руссояз путінської Росії ближчий до новомови Російської імперії, ніж до радянського канцеляриту. Йому властиві певні риси класичної орвеллівської новомови — наприклад, схильність до заперечень, але він має і свої унікальні риси: «Новомова любить скорочення та взагалі лапідарні вислови. Руссояз, навпаки, багатослівний і туманний. Провідна тенденція

¹ *Забужко О.* Вказ. праця.— С. 101.

² *Кронгауз М.* Вказ. праця.

³ Подібний прийом був застосований США для атаки на Афганістан після терактів 11 вересня. Причому звинувачення було висунуто одній людині (Усамі бен Ладену), а доказом «терористичної» сутності афганської влади (режиму талібів) було те, що афганський уряд не захотів видати бен Ладена без пред'явлення Американою неспростованих доказів вини Саудівського мільйонера.

новомови — скорочення словникового запасу: нема підозрілих слів — не буде й ненадійних думок. Руссояз любить прикметники. *Истинно русский. Настоящая демократия. Подлинная свобода. Русский барин в полном смысле слова.* Слова означають не те — або не зовсім те,— що вони означають у решті світу. Дещо означає щось і ще плюс до того оце, яке у свою чергу... І неодмінне "а не..". Свобода справжня, повна, жива, а не формальна й договірна (Достоевський). Думка блукає в густих пучках значень, але в цьому є й зиск: її не спіймаєш на протиріччі»¹.

Загалом, руссояз своєю туманністю, вигадливістю та облудством є різновидом радше політичної мови, ніж newspeak'у- Саме політична мова найбільше придатна до виконання завдань російської влади, яка припинила гратися в демократію та зміцніла, але не настільки, щоб зробити свій контроль за громадянами загальним.

Укрмова: між політичною мовою та newspeak'ом

Автори надзвичайно рідкісних в Україні досліджень про використання мови у політичних цілях та досягнення з її допомогою контролю над суспільством вказують на вторинний характер української новомови, яку ми для зручності назвемо укрмовою. Так, Микола Ожеван, наприклад, вважає, що укрмова — «явище вторинне, неоригінальне, наслідувальне щодо руссоязу»².

Справді, радянська новомова, основою якої була літературна російська, справила значний вплив на укрмову, але «радянська українська» не була якоюсь окремою новомовою, а лише дослівним перекладом («дубль-новомовою»³). (До речі, «радянська мова» продовжує існувати і зараз, щоправда, переважно у вигляді збережених у свідомості «радянських людей» реліктів. Одним зі свідчень існування новомови є, наприклад, плакат «Хай живе десята річниця незалежності України!», вивішений на одному з київських заводів до 24 серпня⁴.)

Але із сучасним руссоязом укрмова має досить мало спільного. До того ж до зразків української новомови належить не лише те, що написано власне українською, а й багато російськомовних статей. Через

¹ *Драгунский Д.* Особенности национального проектирования.— http://www.russ.ru/journal/odna_8/98-01-09/dragun.htm.

² *Ожеван Н.* Язык политики и языковая политика: посттоталитарные проблемы преодоления этноязыкоцентризма // Диалог украинской и русской культур в Украине. Материалы IV Международной научно-практической конференции.- К., 1999.- http://www.niurg.gov.ua/ukr/dialog_1999/ozhevan_3.htm.

³ *Забужко О.* Мова і влада // Дніпро.- 1990.- № 11.- С. 102-105.

⁴ *Губенко Д.* Особливості національної багатовекторності // Колега,— 2001.— 23 серпня,— <http://www.kolega.kiev.ua/gazeta.asp?id=120#komentar>.

наявність певних ментальних образів та висловів, які є відображенням суто українських реалій, російська мова таких статей чи виступів є набагато ближчою до української, ніж до «російської російської».

Витоки української новомови дехто бачить у «візантійському двомирстві», яке полягало у тому, що «християнство як суспільна мораль й засаднича державотворча ідея існувало у кількох вимірах. Як обов'язок — для плебсу. Як предмет розумування й суперечок — для інтелектуальної еліти. Як східці для досягнення імператорської влади — для порфірородних осіб»¹.

Хоча де б не шукали ми витoki сучасного стану українського суспільства, і в тому числі чинники появи новомови, — сама укромова, на відміну від руссоязу, початки якого і справді можна віднайти ще у XIX столітті, є явищем останнього десятиліття, а точніше — навіть останніх років.

Так, наприклад, на початку 90-х, за спостереженням професора Ожевана, виникло слово «негаразди» на позначення кризи. Щоправда, згодом така необхідність зникла, бо «криза» від тривалого вживання набула теж характеру незрозумілого симулякра, що означає чи то нормальний стан суспільства, чи то вихідну точку його розвитку»².

Наступним етапом творення сучасної української новомови були президентські вибори, коли дискредитація найбільш небезпечних для президента Кучми проводилася не лише за допомогою державного апарату та ЗМІ, а й суто мовними засобами.

Одним зі свідчень народження української новомови був вираз «референдум за народною ініціативою». Цікаво, що частина населення, цілком у дусі двомислення, вважаючи, що референдум справді проголошений за ініціативою групи українських громадян (а не влади) та покликаний вирішити важливі для суспільства питання, одночасно усвідомлювала і те, що ініціатором заходу є Президент, який агітував голосувати за питання референдуму самого «ініціатора» (український народ).

Незважаючи на те що референдум зображався як «крок уперед»³ та єдиний вихід з «політичного болота», одночасно використовувалася і теза про «кришталеве суспільство» — суспільство, яке можна «розколоти» найменшим необережним порухом. Так, наприклад, будь-який виступ проти референдуму оцінювався як спроба «дестабілізувати обстановку та посилити напруження у суспільстві»⁴. Таким чином,

¹ Капелюшній А. Візантійський синдром. Про природу та фатальне незвиння української опозиції // Свобода.— № 43 (спецвипуск).— 20 листопада.

² Ожеван Н. Язык политики и языковая политика: посттоталитарные проблемы преодоления этноязыкоцентризма // Диалог украинской и русской культур в Украине. Материалы IV Международной научно-практической конференции.— К., 1999.— http://www.niurr.gov.ua/ukr/dialog_1999/ozhevan_3.htm.

³ Гаркуши А. Референдум — это шаг вперед! И его необходимо сделать // Южная правда.— 2000.— 22 февраля.

⁴ Вибірковий демократичний вибір // Голос України.— 2000.— 11 квітня.

у суспільній свідомості мала утвердитися думка, що лише ініціативи Президента — «продумані», «перевірені» й «корисні», а будь-які дії його противників — «ризиковані», «непродумані», «небезпечні».

Ще одним виразом укромови є «адміністративний ресурс». Починаючи, напевно, з 1998 року «адміністративним ресурсом» стали називати широкий спектр порушень владою законодавства про вибори, використання службового становища в особистих цілях, аж до запровадження цензури. На сьогодні цей вислів є усталеним (адже його ніколи не замінюють синонімічними, так само нейтральними висловами на кшталт «використання влади» чи «вплив влади на політику») та став ледь не науковим терміном. Так зловживання владою з негативного явища перетворилося на емоційно-нейтральне або навіть на «об'єктивну для будь-якого суспільства даність».

Відповідаючи на питання про використання ними «адміністративного ресурсу», публічні політики не лише не обурюються, а й розмірковують про те, який його відсоток їм вдасться використати на виборах. Окрім того, про використання «адміністративного ресурсу» певним політиком стали говорити як про його позитивну рису. Ось як пише про Віктора Ющенка з іміджем демократичного політика та противника олігархів прихильний до нього автор статті: «Надзвичайна популярність В. Ющенка була кісткою в горлі Президента та його оточення, вони розуміли, що... він, безумовно, використає адміністративний ресурс для формування парламенту демократичного спрямування...»¹. А останнім часом цей вираз взагалі вживається у скороченій формі «адмінресурс», викликаючи ще менше асоціацій та роздумів, які могли б наштовхнути на справжню суть того, що відбувається, і за цими ознаками наближається до класичної новомови.

Але найбільшу потребу у новомові влада в особі президента Кучми відчула наприкінці 2000 року, коли після оприлюднення серйозних доказів причетності керівництва України до вбивств, залякувань і тиску на суддів, фальшування виборів та розкрадання майна держави, будучи не в змозі навести докази на своє випрадання, одним з найнадійніших засобів захисту (а згодом і нападу) поряд з використанням силових служб та ЗМІ було обрано мову.

Так, правильно визначивши, що за законами газетного жанру журналісти потребуватимуть якогось сталого вибору на позначення всього того, що відбувалося після виступу в парламенті Олександра Мороза, аналітики влади вирішили попередити появу якогось небезпечного для влади кліше, першими запропонувавши через пропрезидентські ЗМІ вираз «касетний скандал». Цей вираз, очевидно, не містив небезпеки для Президента, більше того, мав зневажливий контекст — його

¹ Капелюшній А. Візантійський синдром. Про природу та фатальне незвиння української опозиції // Свобода.— № 43 (спецвипуск).— 20 листопада.— С 4.

ініціатори відразу стали «скандалістами». Синонімічний вираз «тейп-гейт» був ще менш зрозумілим для широкого загалу (і відповідно ніс ще менше небезпеки), у той же час дозволивши через газету «Київський телеграф» провести думку про те, що Президент України, як колись президент Ніксон, став жертвою політичних інтриг, а самі звинувачення на адресу Леоніда Кучми є пересічною, не вартою особливої уваги, подією¹.

Щоправда, в більшості статей укромова зустрічається у вигляді окремих «вкраплень» у стандартній українській. Першим документом, який цілком написаний укромовою, можна вважати «Звернення Президента, Голови Верховної Ради та Прем'єр-міністра до українського народу», яке стало відомим під назвою «Звернення трьох», завдяки тезі про фашистську сутність української опозиції та про «український різновид націонал-соціалізму».

Хоч документ заслуговує на те, щоб бути проаналізованим повністю (такий аналіз, напевне, буде проведено в майбутньому), наведу тут переклад з укромови лише деяких його положень. Наприклад, теза про те, що в країні існує обмеження свободи слова, у зверненні звучить так: «У демократичному суспільстві кожен має право на свою думку і право публічно її висловлювати. Але є межа, переступити яку не дозволено нікому і за жодних умов. Це — Закон, відповідальність за кожне слово». Ключовими у наведеному фрагменті є поняття «межі» (чітко визначеного владою кола заборонених тем та оцінок), а також «Закону» — символу могутності карального апарату держави, застосованого до порушників визначених нею правил.

Вимоги опозиції про відставку Президента, згідно з авторами звернення Кучми, Плюща та Юшенка, — це «ігри, ставкою в яких є вже саме існування України, її територіяльна цілісність, громадянський мир», а достовірність доказів причетності Леоніда Кучми до тяжких злочинів «спростовується» завдяки ототожненню «неперевіреної», «добутої незаконними методами» та «сфальсифікованої» інформації².

Цей документ, написаний за класичним принципом «*defense of the indefensible*»³ політичної мови Джорджа Орвелла⁴, можна тлумачити по-різному, а деякі його місця передбачають навіть багаторівневість інтерпретацій.

Чи означають наведені тенденції, що спілкування українських громадян зі своєю державою та українських політиків між собою незаба-

ром відбуватиметься українським різновидом новомови — укромовою? Швидше за все ні, адже для створення новомови потрібна не лише величезна кількість матеріальних і розумових ресурсів та повна відсутність контролю громадян над правлячою верхівкою. Реалізація проєкту новомови, не менш масштабного, ніж зміна руслу сибірських річок чи перетворення мільйонів гектарів степу на родючі поля, потребує передусім фанатичного бажання правлячої верхівки не лише бути при владі «всерйоз і надовго», а й побудувати «тисячолітній райх» або ж «найдосконаліший суспільний лад».

До недавнього часу українська влада перебувала під пильним наглядом урядів демократичних країн та «світової громадськості», але з огляду на події, що відбуваються у самому «цивілізованому світі», така можливість стає чимраз імовірнішою.

¹ Про стратегію й тактику інформаційної кампанії захисту Президента через дискредитацію опозиції дає уявлення збірка статей з газети «2000». Див.: Операція «Свободное слово»: Попытка гос.-переворота в Украине / Сост. Т. П. Гуменюк.— К: Газ. «2000»: «Довіра», 2001.

² <http://www.kuchma.gov.ua/main/?speech6>.

³ «Захист того, що в принципі захистити не можна» (англ.).

⁴ Orwell G. Politics and the English Language // <http://www.resort.com/~prime8/Orwell/patee.html>.

1. *Августин Св.* Сповідь.- К., 1997.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.- Львів, 1996.
3. *Баган О.* Націоналізм і націоналістичний рух.— Дрогобич, 1994.
4. *Барт Р.* Избранные работы,— М., 1994.
5. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса.- М., 1990.
6. *Башиляр Г.* Дім (поетика простору) // Українські проблеми.-1994.- № 4—5.
7. *Бергсон А.* Сміх.- К., 1994.
8. *Борхес Х. Л.* Сочинения: В 3 т.- Рига, 1994.
9. *Бреза Т.* Міркування про есей // Українські проблеми.— 1995,— № 2.
10. *Владимиров В.* Герменевтика журналістики.— Луганськ, 1999.
11. *Возняк Т.* Тексти та переклади,— Х., 1998.
12. *Габитова Р.* Философия немецкого романтизма.— М., 1989.
13. *Гадамер Г. Г.* Актуальность прекрасного.— М., 1991.
14. *Гадамер Г. Г.* Истина и метод.- М., 1988.
15. *Гайдеггер М.* Бытие и время.— М., 1997.
16. *Гайдеггер М.* Вечірня розмова в таборі для військовополонених // Українські проблеми-1997- № 2.
17. *Гайзинга Й.* Homo Ludens.- М., 1992.
18. *Гайзинга Й.* Осень Средневековья.— М., 1988.
19. *Геккертон Ч.* Тайные общества всех веков и всех стран,— М., 1993.
20. Герменевтика: история и современность.— М., 1990.
21. *Грейвс Р.* Мифы Древней Греции.- М., 1992.
22. *Гудзяк Б.* Криза і реформа. Київська митрополія, Царгородський Патріархат і генеза Берестейської унії,— Львів, 2000.
23. *Гуссерль Е.* Идеи к чистой феноменологической философии,— Книга I. Введение в чистую феноменологию,— М., 1989.
24. *Гуссерль Е.* Логические исследования.— Часть I. Прологомены к чистой логике.— К., 1995.
25. *Дашкевич Я.* Постмодернізм та українська історична наука // Українські проблеми.— 1999- № 1-2.
16. *Дерріда Ж.* Позиції- К., 1994.
27. *Де Ружмон Д.* Європа у грі. Шанс Європи. Відкритий лист до європейців,— Львів, 1998.
28. *Дильтай В.* Описательная психология.— М., 1924.
29. *Долгопольский С.* Риторика Талмуда.— СПб., 1998.
30. *Донцов Д.* Орден — не партія // Українські проблеми.— 1995.— № 2.
31. *Ескрива Х. М.* Шлях.— Відень—Мюнхен, 1974.
32. *Іванишин В.* Нація, державність, націоналізм.— Дрогобич, 1990.
33. *Іванишин В.* Українська Церква і процес національного відродження,— Дрогобич, 1990.
34. *Іванишин В., Іванишин П.* Програма курсу «Теорія літератури»,— Дрогобич, 2001.

35. *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа — М., 1998.
36. Иностранная литература,— 1994.— № 1.
37. *Кардини Ф.* Истоки средневекового рыцарства,— М., 1987.
38. *Квіт С.* Дмитро Донцов. Ідеологічний портрет.— К., 2000.
39. *Кошарний С.* Біля джерел філософської герменевтики.— К., 1992.
40. *Кьеркегор С.* Страх и трепет,— М., 1993.
41. *Лайтман М.* Кабала,— Новосибирск, 1993.
42. *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе,— М., 1995.
43. *Леві-Строс К.* Структурная антропология,— М., 1985.
44. Літературознавчий словник-довідник.— К., 1997.
45. *Лотман Ю.* Избранные статьи: В 3-х т,- Таллинн, 1992-1993.
46. *Макаров А.* Світло українського Бароко.— К., 1994.
47. *Маланик Е.* Книга спостережень,— Торонто, 1962, 1966.
48. *Монтень М.* Опити: В 3-х т,- М., 1999.
49. *Муратова К.* Мастера французской готики,— М., 1988.
50. *Павличко С.* Фемінізм.- К., 2002.
51. *Плотников М.* Жизнь и история. Философская программа Вильгельма Дильтея.— М., 2000.
52. *Почепцов Г.* Символы в политической рекламе.— К., 1997.
53. *Причелій Е.* Феноменологічна теорія свідомості Е. Гуссерля.— К., 1971.
54. Проблема человека в западной философии.— М., 1988.
55. *Рассел Б.* История западной философии: В 2 т.— М., 1993.
56. Религии мира.— Оксфорд, 1994.
57. *Рикер П.* Герменевтика. Этика. Политика.— М., 1995.
58. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций,— М., 1995.
59. *Рікер П.* Навколо політики,— К., 1995.
60. Семиотика.-М., 1984.
61. Сумерки богов (сборник).— М., 1989.
62. *Феллер М.* Про наших великих духом. Есеї з україноюдаїки.— Львів, 2001.
63. Философия Мартина Хайдеггера и современность.— М., 1991.
64. *Фізер І.* Постмодернізм: post/ante/modo // Наукові записки НАУКМА. Філософія.— 1998.- т. 4.
65. *Франкл В.* Человек в поисках смысла.— М., 1990.
66. *Фрейд З.* Введение в психоанализ.— М., 1991.
67. Хайдеггер.— М.: Гнозис, 1993.
68. *Чижевський Д.* Історія української літератури.— Прага, 1942.
69. *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи.— Авсбург, 1948.
70. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні.— Прага, 1931.
71. *Шафаревич И.* Есть ли у России будущее? — М., 1991.
72. *Шлайермахер Ф.* Речи о религии к образованным людям, ее презирающим.— М, 1994
73. *Шпет Г.* Герменевтика и ее проблемы // Контекст.— 1989—1991.
74. *Юнг К. Г.* Архетип и символ.— М., 1991.
75. Ad Marginem 93 - М., 1994.

Навчальне видання

Сергій Миронович Квіт

ОСНОВИ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Навчальний посібник

Редактор Ю. Г. *Попсуєнко*
Художнє оформлення Н. В. *Михайличенко*
Технічний редактор Т. М. *Новікова*
Комп'ютерна верстка Г. Г. *Пузиренка*
Коректори О. Л. *Рудь*, А. П. *Тютюнник*

Підписано до друку 03.02.2003. Формат 60x90¹/₁₆.
Гарнітура Lazurski. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Умови, друк. арк. 12. Обл.-вид. арк. 11,62. Наклад 1000 прим.
Зам. 3-16.

Видавничий дім «КМ Академія».
Свідоцтво про реєстрацію № 770 від 15.01.2002 р.
Друкарня НАУКМА.

Адреса видавництва та друкарні:
04070, Київ, вул. Сковороди, 2.
Тел./факс: (044) 416-60-92, 238-28-26.
E-mail: phouse@ukma.kiev.ua

Квіт С. М.

К32 Основи герменевтики: Навч. посіб.— К.: Вид. дім «КМ Академія»,
2003— 192 с— Бібліогр.: с. 190—191.

ISBN 966-518-190-4

Авторський курс Сергія Квіта «Основи герменевтики» читається на магістерських програмах з журналістики й філології Національного університету «Киево-Могилянська академія». Через специфіку проблематики — герменевтика є не лише теорією, а насамперед процесом інтерпретації — посібник відповідає трьом головним завданням: історичному (концепція курсу ґрунтується на феномені Європи), також теоретичному і практичному.

ББК 80я73