

HANS-GEORG GADAMER

**HERMENEUTIK
UND POETIK**

ГАНС-ГЕОРГ ГАДАМЕР

ГЕРМЕНЕВТИКА І ПОЕТИКА

Вибрані твори

Переклад з німецької

«Юніверс»
Київ — 2001

Г13 У цій книжці есе та статей Гадамер продовжує рух новітньої німецької філософії, починаючи з Ніцше, яка відкинула претензії на стерильну «науковість» і вводить читача у філософський дискурс мистецтва «як органону філософії, якщо не суперника, що переважає її в усьому».

Редактори

Євгенія Горева та Петро Соколовський



ЦЕ ВИДАННЯ ЗДЕЙСНЕНО ЗА ФІНАНСОВОЇ ТА ЕКСПЕРТНОЇ
ПІДТРИМКИ МІЖНАРОДНОГО ФОНДУ "ВІДРОДЖЕННЯ" В РАМКАХ
СПІЛЬНОЇ ПРОГРАМИ З ЦЕНТРОМ РОЗВИТКУ ВИДАВНИЧОЇ
СПРАВИ ІНСТИТУТУ ВІДКРИТОГО СУСПІЛЬСТВА БУДАПЕШТ

На обкладинці: *Кіфарист. Статуетка з острова Керос, Кіклади
(мрамор бл. 2000 р. до Р. Х.).*

Перекладено за виданням: Gadamer,
Hans-Georg: Gesammelte Werke, Bd.
8—9, Ästhetik und Poetik.

© 1993 J.C.V. Mohr (Paul Siebeck),
Tübingen.

© МП «Юніверс»; Д. Наливайко,
упорядник, передмова; В. Бабич,
М. Кушнір, В. Клочков, Є. Горева,
Г. Петросаняк, переклад; І. Копті-
лов, художнє оформлення, 2001.

ВСТУПНЕ СЛОВО УПОРЯДНИКА

Вступне слово до видання збірки есе і статей Ганса-Георга Гадамера слід почати з того, що їх автор належить до найвідоміших представників герменевтики, однієї з репродуктивних течій сучасної філософії і гуманітарних наук. Та саме поняття герменевтика неоднозначне, під нею розуміють і осягнення сенсів та значень знаків, і теорію та загальні правила інтерпретації текстів, і філософське вчення про онтологію розуміння й епістемологію інтерпретацій. Для цього слід додати, що розрізняються герменевтика літературна, філософська, теологічна, а в наш час якоюсь мірою й лінгвістична, що співвідноситься і взаємодіє з семантикою. Свій початок герменевтика бере в класичній античності, в діалогах Платона й праці Арістотеля «Про тлумачення» (*hermeneias*). У пізній античності й середньовіччі, а також і в наступні епохи її розвиток був пов'язаний з інтерпретацією Святого Письма (екзегетика). В розвитку літературної герменевтики важлива роль належить гуманістам Відродження, які активно займалися інтерпретацією античних текстів.

Філософська герменевтика, яка займається загальнотеоретичними проблемами «розуміння» й «інтерпретації», склалася значно пізніше. Одні вважають її творцем Ф. Шляйєрмахера, інші — В. Ділтея, треті — Гадамера. А це принаймні є свідченням того, що останньому належить особливе місце й роль в історії герменевтики, в усякому разі — підтвердженням того, що він є центральною постаттю сучасної філософської герменевтики. При цьому в його працях, зокрема в головній, «Істина і метод» (1960), здійснено принципове зрушення: якщо його попередники «зосереджувалися на філософському аспекті герменевтики, то Гадамер зосередився на герменевтичному аспекті філософії» (В. С. Малахов). За Гадамером, герменевтика не сходить до «спілкування з текстами», її універсальне завдання виникає з того, що люди, покоління, епохи втрачають взаєморозуміння і постає необхідність пошуків чи відновлення «спільної мети», порозуміння між ними.

Отже, Гадамер репрезентує філософську герменевтику, але разом з тим він виявляв незмінний глибокий інтерес до літератури й мистецтва і постійно вривався в їхню сферу. В цьому він продовжує рух новітньої німецької філософії, починаючи з Ніцше, яка відкинула претензії на стерильну «науковість»

університетської філософії і знову ввела, після романтиків, у філософський дискурс мистецтво, підхід до нього, за визначенням Гадамера, «як органону філософії, якщо не суперника, що переважає її в усьому». А це веде за собою входження в його творчу практику проблем поетики й теорії мистецтва, які посідають в ній значне місце, отримуючи специфічне витлумачення.

У цій царині Гадамера найбільше цікавить таємничий субстрат мистецтва й особливо поезії, в який неможливо проникнути за допомогою логіко-раціональних побудов, а також те, що незалежно від того, йде митець шляхом реалізму чи шляхом абстракцій, творене ним підноситься до рівня духовної реальності або принаймні причетності до неї. Учень Гайдегера, в розумінні природи поезії, Гадамер дотримувався переконання, що поезія укорінена в бутті людини, яке є буттям-у-світі, і є його органічним породженням і висловом. Сфери герменевтики й поетики у Гадамера внутрішньо споріднені, герменевтика у нього не «прикладається» до поетики, в глибинному сенсі поетика іманентна герменевтиці. «Розуміння» художнього тексту не є його реконструкцією, а осягненням і конструюванням сенсу, злиттям зі своїм духовним і душевним досвідом.

Сам Гадамер зауважив, що його есе і статті (а вони становлять левову частину його доробку) пов'язані з його основною працею «Істина і метод», «конкретизують і розцвічують ходи мислі, в ній прокреслені». Без заздальгідь виробленого плану, але вийшло так, що в українському перекладі збірка його есе і статей з'являється невдовзі після появи «головної праці», і це відповідає сказаному автором про їх призначення (але слід сказати, що насправді вони несуть в собі багато нового, не лише відтінки й конкретизацію вже артикульованих думок). У відборі есе і статей основна увага була приділена тим, що розкривають теоретичні проблеми герменевтики Гадамера, і тим, що в силовому полі цієї проблематики трактують питання поетики й теорії мистецтва. В цьому внутрішня єдність поданої збірки.

ЕСТЕТИКА І ГЕРМЕНЕВТИКА (1964)

Якщо вважати, що завдання герменевтики полягає в прокладанні мостів крізь суспільний чи історичний простір, який ізолює один дух від іншого, то видається, що мистецький досвід із сфери інтересів цієї науки слід вилучити. Хіба мистецтво — з усього того, на що натрапляємо і в природі, і в історії, і що промовляє доконечне до нас, — не промовляє загадково й довірливо і то так, що вся наша сутність переймається тією довірливістю? І тоді видається, що взагалі ніякого роз'єднуючого простору немає, а кожна наша зустріч із твором мистецтва стає водночас і зустріччю всіх нас. У цьому відношенні можна послатись на Гегеля. Він зараховував мистецтво до витворів абсолютного духу, себто бачив у мистецтві форму самопізнання духу, в якій не спостерігаємо нічого чужого чи нездатного до реалізації, нічого, що б обмежувало дійсність і було нездатним пізнати безпосередню даність. Справді, між твором і спостерігачем-сучасником існує абсолютна одночасність, яку — попри усвідомлення чимдалі більшої історичної роз'єднаності — ніщо неспроможне порушити. Дійсність мистецького твору і його висловлювальна сила не можуть обмежуватись лише первинним історичним видноколом, у межах якого і спостерігач, і автор твору справді були сучасниками. *Здається, до властивостей твору мистецтва слід радше зарахувати його здатність мати власну сучасність, врахувати те, що такий твір лише дуже умовно містить у собі свої першоджерела, і надто те, що такий твір відображає істину, яка жодним чином не збігається з тим, що, власне, мав на увазі його духовний творець. І чи вважатимемо ми твір неусвідомленим творінням генія, чи розглядатимемо його як джерело поняттєвої невичерпності, створюваної реципієнтом, — щоразу естетична свідомість може стверджувати, що твір мистецтва дає інформацію сам про себе.*

З іншого боку, герменевтичний аспект має в собі щось настільки всеохопне, що він з необхідністю долучає до себе ще й досвід прекрасного

в природі й мистецтві. Якщо припустити, що основою історичного людського буття є здатність людства спілкуватися, розуміючи один одного (а це з необхідністю означає й спілкування з усім обсягом власного світового досвіду), то сюди слід віднести й усі види успадкування цінностей. Таке успадкування охоплює не тільки тексти, але й всілякі інституції й форми життєдіяльності. Однак зустріч із мистецтвом — це лише складова інтеграційного процесу, який реалізується в людському житті через успадкування. Так, постає навіть запитання: чи не в тому й полягає особлива актуальність твору мистецтва, щоб бути відкритим для незліченної кількості інтеграційних процесів? Хоч би як автор твору хотів, щоб сучасна йому читацька аудиторія щоразу вважала, що власне буття цього твору саме те, що автор хотів цим твором сказати, твір сягає далеко за історичні обмеження. У цьому сенсі твір мистецтва має позачасову актуальність. Проте це не означає, що твір не слід розуміти певним чином і що в ньому не можна віднайти історичної основи. Саме ця обставина узаконює те положення історичної герменевтики, що мистецький твір, хоч би як обмежено він поставав в історичному аспекті і хоч би як повно проєктувався на аспект сучасний, не може дозволяти довільної інтерпретації. Навпаки, при всій відкритості й безмежжі інтерпретаційних можливостей твір встановлює масштаб адекватності, навіть вимагає такого масштабу. При цьому може навіть постійно залишатись невирішеним питання, чи правильно буде щоразу намагатися досягти адекватності сприймання тексту. Те, що Кант цілком слушно казав про судження смаку, коли стверджував, що саме таке судження було мірилом загальної правильності факту (хоча визнання такої правильності й не впливало з наявних доказів), справедливе для будь-якої інтерпретації творів мистецтва — як практичної, що її спостерігаємо у репродукуючого митця або читача, так і тоді, коли твори аналізує науковець.

Можна поставити скептичне запитання: а чи не належить таке розуміння твору мистецтва, яке щоразу дозволяє нову його інтерпретацію, до вторинного світу естетичних конструктів? Чи не стає твір, який ми називаємо твором мистецтва, в своєму першоджерелі носієм значущої життєвої функції в культовому або суспільному просторі, який лише в цьому просторі й набуває своєї сутності? Мені здається, що питання можна поставити інакше. Чи справді має місце той факт, що твір мистецтва, який походить із минулих або чужих життєвих світів і переноситься до нашого історично мислячого світу, стає об'єктом естетично-історичної насолоди, і більш нічого не каже про те, що спершу мав сказати? «Щось сказати», «щось мати сказати» — це тільки метафори, в основі яких лежить і формує їхню суть невизначена естетична формо-

творча цінність — або ж може бути й навпаки: та естетична формотворча якість — це лише умова для того, щоб твір ніс значення в собі самому і мав щось нам сказати. Якщо ставити саме це питання, то тема «Естетика і герменевтика» набуває своєї істинної проблематики.

При подальшому своєму формулюванні це питання відходить від систематизованої проблеми *естетики* і свідомо стає питанням, що заторкує буття *мистецтва*. Хоча правильно й те, що саме походження філософської естетики і, зокрема, викладення її основ у Кантовій «Критиці здатності до судження» відбувалося в значно розширеніших дефініційних рамках. При такому підході філософська естетика охоплювала прекрасне в природі й мистецтві й включала навіть феномен піднесеного. Безперечно також те, що для засадничих визначень естетичного судження смаку у Канта, особливо для його поняття безкорисливого задоволення, поняття прекрасного в природі має методичні переваги. З іншого боку, слід визнати, що прекрасне в природі промовляє не в тому сенсі, в якому промовляють твори, створені людьми й для людей і які ми звемо творами мистецтва. Можна напевне стверджувати, що твір мистецтва подобається нам з «чистої естетичної» точки зору зовсім не так, як подобається квітка чи, скажімо, орнамент. Кант має на увазі мистецтво, коли говорить про «інтелектуалізоване» задоволення. Проте це нічого не вирішує. Це «нечисте» (через свою інтелектуалізацію) задоволення, яке вчиняє на нас твір мистецтва — саме те, що, власне, цікавить нас як естетиків. Справді, чіткіше спостереження, яке Гегель зробив стосовно зв'язку між прекрасним у природі й прекрасним у мистецтві, розвинулось у санкціоновану тезу: прекрасне в природі — це відображення прекрасного в мистецтві. Коли щось розглядається в природі як щось чудове і як таке, що приносить насолоду, то це не позачасова й позапросторова даність «чистого естетичного» об'єкта, що має своє реальне підґрунтя в гармонії форм і фарб і симетрії малюнка, як цю гармонію зміг би вичленити з природи піфагорійський математичний розум. Те, як нам подобається природа, залежить радше від смакових інтересів, які в кожному випадку формуються й визначаються художньою творчістю часу. Естетична історія ландшафту, наприклад ландшафту альпійського, або перехідний феномен садового мистецтва незаперечні свідчення цього. Отже, цілком виправданим буде відштовхуватись від твору мистецтва при визначенні відношення між естетикою й герменевтикою.

У будь-якому разі, якщо твір мистецтва щось нам каже і якщо цим сказаним він зумовлює все те, що ми повинні розуміти, то ця його здатність — не метафора мистецького твору, а його добра й реальна суть. Але саме в такій функції твір мистецтва і виступає предметом герменевтики.

За своїм первинним визначенням герменевтика — це мистецтво пояснювати й повідомляти нам те, що сказане іншими й що надійшло до нас від попередніх поколінь. Це пояснення відбувається завдяки власним зусиллям інтерпретатора по витлумаченню тих моментів, які не безпосередньо зрозумілі. Однак герменевтика як філологічне мистецтво і як шкільний предмет водночас давно вже зазнала трансформації й розширила свої рамки. Справа в тому, що з часу започаткування герменевтики все ширша історична свідомість спричинила усвідомлення того, що при будь-якій передачі інформації від покоління до покоління відбувається хибне розуміння й можливе нерозуміння. Саме таким чином розпад європейського християнського суспільства — при впровадженні властивого Реформації принципу індивідуалізації — безнадійно втаємничив одного індивіда від іншого. І тому від часу німецького романтизму завдання герменевтики полягає в тому, щоб уникнути хибного розуміння. При цьому сфера її інтересів поширюється так далеко, як взагалі може поширюватись сфера осмисленого висловлення. Осмислене висловлення — це насамперед усі мовні вислови. Як мистецтво робити зрозумілим сказане однією іноземною мовою, шляхом оформлення цього сказаного мовою іншою, герменевтика цілком справедливо названа за ім'ям Гермеса, тлумача послань, які надсилались людям богами. Коли вдаватись саме до такого пояснення назви й поняття герменевтики, стане однозначно зрозумілим, що справа стосується мовного феномена, перекладу з однієї мови на іншу, а отже, й відношення між двома мовами. Оскільки перекладати з однієї мови на іншу можна лише в тому випадку, коли перекладач зрозумів суть сказаного й відбудовує його засобами іншої мови, такий мовний феномен має своєю передумовою розуміння.

Ці очевидні істини стають вирішальними для відповіді на питання, яким ми тут безпосередньо займаємось, — питання про мову мистецтва й легітимність герменевтичної точки зору на мистецький досвід. Будь-який виклад смислового матеріалу, який допомагає іншим зрозуміти цей матеріал, має неодмінно мовний характер. У цьому відношенні весь світовий досвід передається через мову, і на цьому ґрунті розвивається найширше поняття успадкування досвіду від покоління до покоління. Це успадкування, хоча й не безпосередньо мовне, має, однак, здатність бути викладеним через мову. Воно простягається від «використання» знарядь, технологій і т. д. через традиції ручного виготовлення різних типів приладдя, оздоблювальних форм та через дотримання звичаїв і традицій до культивування зразків для наслідування тощо. Чи належить до цього успадкування виріб мистецтва, а чи він займає якесь виокрем-

лене місце? Якщо тільки справа не стосується безпосередньо мовного мистецького витвору, то такий твір мистецтва, як видається, фактично належить до немовного успадкування. А досвід та розуміння твору мистецтва означає дещо інше, ніж, наприклад, розуміння того, як використовуються знаряддя, чи від розуміння звичаїв, що передані нам із минулого.

Якщо ми дотримуватимемось давнього визначення герменевтики, даного Дройзеном, то зможемо розмежувати джерела й залишки. Залишки — це частини минулих світів, які збереглися і які таким чином допомагають нам духовно реконструювати той світ, залишками якого ми є. На противагу цьому, джерела сприяють мовному успадкуванню, а отже, слугують розумінню мовно пояснюваного світу. Куди належить, наприклад, архаїчне зображення античних богів? Чи це такий самий залишок, як і кожне приладдя? І чи є частина тлумачення світу, як усе те, що успадковується через мову?

Дройзен каже, що джерела — це записи, що успадковуються з метою спогадів. Поєднання джерел та залишків він називає пам'ятками і до них зараховує разом з документами, монетами, тощо «мистецькі вироби всіх видів». Саме такою картина може видаватись історикові, але твір мистецтва — не історичний документ ні з точки зору мети, заради якої він створювався, ні з точки зору свого змісту, якого він набуває в процесі свого пізнання. Із цього процесу проглядає одна незаперечна істина — кожному творові мистецтва притаманна часова тривалість: для плинних видів мистецтва часова тривалість виступає, однак, у формі повторюваності твору. Успішний твір «увійшов до репертуару» (так може сказати про свій номер ще й артист естради). Але твір мистецтва не набуває скерованості на спогад, постаючи перед реципієнтом, як це відбувається безпосередньо з документом. Під час показу твору мистецтва не посилаються на те, що мало місце в минулому. Так само небагато маємо гарантій, що твір буде тривалим, — адже його збереження залежить від відповідного смаку чи критеріїв якості, притаманних наступним поколінням і визначальних для існування твору. Але якраз ця залежність від волі до збереження і вказує на постійне намагання передавати для успадкування твір мистецтва саме так, як здійснюється передача наших літературних джерел. Принаймні він промовляє до дослідника історії не лише так, як це роблять залишки минувшини, а також не лише як історичні документи, які фіксують певні події. Адже те, що ми звемо мовою твору мистецтва, заради якої цей твір існує і передається, це мова, яку генерує сам твір мистецтва, незалежно від того, чи має цей твір мовну основу, чи ні. Твір мистецтва сповіщає ре-

ципієнтові про дещо, — і не лише так, як про це говорить історикові історичний документ, — твір мистецтва говорить про щось кожному так, начебто він говорить окремо кожному і начебто тільки таке, що є одночасним і сучасним. Тому й постає завдання усвідомити сутність того, про що твір говорить, і довести її до свого розуміння й до розуміння інших. Таким чином, не-мовний твір мистецтва також потрапляє в сферу безпосередніх завдань герменевтики. Його слід інтегрувати в самосвідомість кожного реципієнта¹.

У такому всеохопному сенсі герменевтика поглинає естетику. Герменевтика будує міст у просторі, що існує між одним духом та іншим і зменшує відчуженість чужого духу. Проте зменшення відчуженості означає не лише історичну реконструкцію світу, в якому твір мистецтва отримував своє первинне значення й функцію. Таке скасування означає також і сприйняття того, що нам сповіщається. А цей процес — то завжди щось більше, ніж подача й засвоєння змісту. Твір, який щось каже нам, подібний до мовця, який комусь про щось говорить, і чужий для нас у тому сенсі, що сягає за межі нас самих. Відповідно, розуміння повинне здолати подвійну відчуженість, яка фактично одна й та сама. Справа стоїть так само, як і в будь-якому мовленні. Мовлення містить не тільки інформацію: у кожному випадку мовлення — хтось комусь щось каже. Розуміння мовлення — це не розуміння втіленого в звуки змісту через поетапне осягнення словесних значень. Це розуміння реалізується в рамках єдності суті сказаного, а ця суть завжди сягає за межі сказаного. Мовлене може бути важкозрозумілим, коли, наприклад, твір передано чужою або стародавньою мовою. Та ще важче (навіть коли зрозуміти сказане легко) дозволити, щоб тобі самому щось сказали. Обидва процеси підпорядковуються герменевтиці. Не можна зрозуміти, не бажаючи зрозуміти, тобто не бажаючи, щоб тобі щось сказали. Про неприпустиму відірваність від реальності свідчило б намагання перенести реципієнта в епоху автора чи первинного читача шляхом реконструкції всього історичного обрію — мов, тільки потім ми розпочнемо сприймати суть сказаного. Навпаки, з самого початку зусиллям по розумінню твору керує очікування змісту.

Те, що слухне для будь-якого висловлювання, слухніше для мистецького досвіду. У цьому випадку маємо дещо більше, ніж очікування певного змісту. Тут стикаємося з тим, що я назвав би враженістю від змісту сказаного. Будь-який мистецький досвід здобувається не лише

¹ У цьому аспекті я критично прокоментував поняття естетичного у К'еркегора (солідаризуючись з ним) у своїй праці «Істина і метод».

на матеріалі очевидного змісту, як це маємо в царині спеціальної історичної герменевтики, коли цю останню використовують для аналізу текстів. Твір мистецтва, який про щось повідомляє, влаштовує очну ставку читача з самим собою. Можна сказати, що твір мистецтва мовить про щось, і те, як про це повідомляється, — певного роду відкриття, тобто підняття завіси над чимось прихованим. На цьому засновується враженість. Таким «правдивим», таким «реальним» буває лише мистецтво і більше нічого із знаного нами. Усе, що було відомим досі, значно не таке вартісне. Для реципієнта зрозуміти мистецький твір означає неминуче зустрітися з самим собою. Проте як зустріч із самим собою, як втаємниченість, яка передбачає вивершуваність над тим, що вже відоме, мистецький досвід — це досвід у справжньому розумінні цього слова і мусить щоразу розв'язувати завдання, яке ставить досвід взагалі: інтегрувати мистецтво в систему власного орієнтування в світі і в систему розуміння самого себе. Саме це витворює мову мистецтва так, що вона промовляє до інтимного саморозуміння кожного, і вона робить це щоразу по-сучасному й через свою власну сучасність. Так, саме сучасність твору мистецтва дає змогу творові говорити. Усе залежить від того, як твір оформляється з мовної точки зору. Але це не означає, що увага скеровуватиметься на засоби висловлення. Навпаки, чим переконливіше щось буде мовлено, тим природнішою й буденнішою здаватимуться одноразовість і неповторюваність цього висловлювання, тобто, висловлювання спрямовуватиме реципієнта на те, про що йому говориться і, в принципі, не дозволить йому переходити до дистанційованого естетичного сприйняття естетики мовленого. Звернення уваги на засоби мовлення — це, звичайно, вторинна річ, якщо порівняти її з безпосередньою орієнтацією на те, що мовиться, і вона, як правило, відсутня там, де спілкуються сучасники. Це відбувається тому, що сказане — це зовсім не те, що пропонується як результат судження і що оформляється в логічній формі судження. Воно радше означає те, що суб'єкт хоче сказати і що реципієнт повинен дозволити собі сказати. Розуміння не відбувається, коли реципієнт ще завчасно намагається вловити суть того, що йому збираються сказати, і вважає при цьому, що він цю суть знає.

Це найбільшою мірою стосується мови мистецтва. Звичайно, в цьому випадку до нас промовляє немитець. Природно, певний інтерес може викликати те, що ж митець збирається сказати на додачу до того, про що він вже написав у творі або що він каже про це в інших творах. Але мова мистецтва передбачає надлишок змісту, який міститься в самому творі. На цьому надлишку ґрунтується невичерпність твору мистецтва,

яка й вирізняє цей твір із-поміж тих, що зорієнтовані лише на зміст. Із цього випливає, що при розумінні твору мистецтва не можна вдовольнитись лише випробуванням герменевтичним правилом, що обмежує завдання розуміння (як це завдання постає в тексті) *mens auctoris* — задумом автора. Саме коли прийняти герменевтичну точку зору для розгляду мови мистецтва, стає зрозумілим, як мало важить думка автора інформації для визначення суб'єкта розуміння. Така засада має принципове значення і в цьому відношенні естетика стає важливим елементом загальної герменевтики. Це слід підкреслити наостанок.

Усе, що промовляє до нас як належне до успадкування — в найширшому розумінні цього слова, — ставить перед нами завдання зрозуміти його, і це розуміння принципово не є відтворенням у нас самих думок когось іншого. Цього з переконливою чіткістю вчить нас — як було вказано вище — не тільки досвід мистецтва, але й досвід історії. Справді, зовсім не суб'єктивні думки, плани й досвід тих, що діють в історії людей, слід розуміти у відповідності з завданням, поставленим історією. Саме глобальна сув'язь історії, на вивчення якої спрямовані тлумачні зусилля історика, вимагає, щоб її зрозуміли. Суб'єктивні думки тих людей, котрі живуть упродовж історичного проміжку часу, рідко, якщо взагалі коли-небудь, стають подіями, які поцінуються пізніше так само, як їх поціновували сучасники. Значення подій, їхній взаємозв'язок, їх наслідки — як усі вони постають в історичній ретроспективі — залишають *mens auctoris* позаду, так само, як і досвід твору мистецтва залишає позаду *mens auctoris*.

Універсальність герменевтичної точки зору всеохопна. Як я висловився одного разу², «буття, яке можна зрозуміти, називається мовою». Це формулювання — зовсім не метафізична теза, а безмежний простір, що відкривається, коли кинеш погляд, перебуваючи в центрі процесу розуміння. Досить легко довести, що весь досвід історії так само відповідає цьому визначенню, як, скажімо, досвід природи. Універсальний висновок Гете: «Усе — символ» (а це означає, що кожний об'єкт вказує на якийсь інший) всеохопно формулює герменевтичну ідею. Своім «усе» Гете стверджує не те, що кожна і будь-яка річ існує, а говорить про те, яким це «кожне» та «будь-яке» постає для реципієнта в процесі розуміння. Немає нічого, що б не означало чогось у процесі розуміння. Але маємо при цьому й дещо інше: ніщо не залишається в тому ж значенні, в якому воно існує попередньо. У визначенні Гете поняття символічного є ідея як неосяжності всіх зв'язків, так і представниць-

² «Істина і метод».

кої функції окремого, яке вказує на ціле. Саме тому, що взаємозв'язок елементів буття у своїй сукупності схований від зору реципієнта, він потребує свого розкриття. Хоч би якою універсальною була герменевтична ідея, яка перегукується з визначенням Гете, в одному важливому положенні вона реалізується лише через мистецький досвід. Це можливо тому, що мова мистецького твору за своєю специфікою приводить до концентрації та експлікації в творі символічного характеру, притаманного всьому суццюму, як воно розглядається з точки зору герменевтики. У порівнянні з іншими мовними й немовними успадкуваннями твір мистецтва в кожний новий період — абсолютна сучасність і водночас зберігає дієвість свого слова в майбутньому. Інтимність, якою нас вражає твір мистецтва, — це водночас якесь загадкове потрясіння й руйнація для нас звичного. Твір не тільки говорить кожному з нас уже відоме: «Це ти», проголошуючи це серед радісного й кошмарного жаху водночас. Він ще й каже нам: «Ти повинен змінити своє життя».

МИСТЕЦТВО І НАСЛІДУВАННЯ

(1967)

Що означає сучасне безпредметне мистецтво? Чи діють ще взагалі старі естетичні поняття, в яких ми звикли усвідомлювати суть мистецтва? Сучасне мистецтво в багатьох своїх представниках з особливою виразністю відкидає те очікування зображень, з яким ми звикли до нього підступатися. Таке мистецтво зазвичай має виразну шокуючу дію. Що сталося? Яка нова позиція художника, що ламає всі попередні очікування і традиції, яка вимога до всіх нас ставиться тут?

Є багато скептиків, які вважають «абстрактний» живопис модою і які, зрештою, взагалі хочуть покласти відповідальність за успіх цього живопису на торгівлю мистецтвом. Однак один лише погляд на суміжні мистецтва показує, що проблема має лежати глибше. Йдеться про справжню революцію сучасного мистецтва, яка розпочалася напередодні першої світової війни. Тоді ж таки виникає так звана атональна музика, яка вже в своїй назві містить щось від тієї самої парадоксальності, що й поняття безпредметного живопису. Тоді також починається — згадаймо Пруста, згадаймо Джойса — розпад наївного розповідаючого Я традиційного оповідача, яке, мов Боже око, стежить за процесами, що відбуваються під покривом таємничості, і надає їм епічного виразу. Нове звучання приходить у ліричний вірш, який перегороджує й ламає самозрозумілу течію мелодії і, врешті-решт, випробовує цілком нові принципи форми. Зрештою щось схоже відчувається і в театрі — там, можливо, найменше, проте, цілком безперечно, і там — спочатку тільки у відході від ілюзійної сцени натуралізму й психології, а далі на завершення — у свідомому руйнуванні сценічних чар хоча б так званим епічним театром.

Ми, звичайно, не вважаємо, ніби цього погляду на суміжні мистецтва достатньо, щоб зробити зрозумілим революційний процес у сучасному живопису. Він містить у собі видимість сваволі і хворобливого прагнення експериментаторства. Але ж ні, здійснення експерименту, як

ми знаємо його з природничої науки, з якої він, власне, й бере свій методичний початок, то щось зовсім інше. Там експеримент є запитанням, яке майстерно ставиться природі, щоб вона відкрила свою таємницю. У живописі йдеться не про експерименти, у яких хочемо виявити те, що нас цікавить, — тут експеримент, коли він вдалий, є, так би мовити, самодостатнім. Він сам є свій результат. Як нам розібратися в цьому мистецтві, яке відкидає всі звичні можливості розуміння?

Щонайперше, не слід сприймати занадто серйозно самоінтерпретацію митця. Це вимога, яка промовляє не проти митців, а на їхню користь. Бо вона передбачає, що митці послуговуються формами мистецтва. Якби вони могли сказати в словах те, що мають сказати, то тоді вони не прагнули б творити власне як митці. Так само неминуче те, що загальна стихія спілкування, яка несе нас на собі і єднає нас усіх як людське суспільство, мова, знов і знов мотивує також комунікативну потребу митців виразити себе в словах, витлумачити самих себе і зробити загальнозрозумілим у пояснювальному слові. Насправді ж художники при цьому прямують — і це зовсім не диво — до залежності від тих, чийм ремеслом є тлумачення, від естетиків, усіляких мистецтвознавців і від філософії. Тому, коли видатну і вдумливу книгу Канвайлера¹ про Хуана Гріса згадують як свідчення зв'язку філософії з новим мистецтвом², — а Канвайлер є справжнім свідком-сучасником, — то не помічають, що і в цьому випадку сова Мінерви також починає свій політ лише увечері: дотепні спостереження Канвайлера є свідченням інтерпретаційного, а не творчого натхнення. Подібним чином, як мені здається, стоїть справа з усією літературою про мистецтво загалом й зокрема з повсякчасною самоінтерпретацією великих художників нашої епохи. Замість виходити зі спроб самоінтерпретації і того сучасного тлумачення, які не усвідомлюють своєї упередженості й залежності від панівних доктрин, я б хотів зумисне звернутися до великої традиції формування естетичних понять, якою вона дійшла до нас у видатних творах філософської думки, щоб побачити, наскільки вона чинна щодо нової форми художнього образу і що вона має про це сказати.

Мені хотілося б викласти ці свої міркування ніби в два потрійні кроки, розглянувши спершу естетичні поняття, що панують у масовій свідомості як щось самозрозуміле й для всіх спільне, коли ніхто не задумується над їхнім походженням і їхньою легітимацією, і, вдавшись по-

¹ Kahnweiler D.-H. *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, 1946, німецьке видання Stuttgart, 1968.

² Як це робить A.Gehlen, див. «Begriffene Malerei?» в: Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 305—314.

тім до деяких філософів, чії естетичні теорії, здається, найближче підійшли до розгадки таємниці сучасного живопису.

Першим з трьох понять, виходячи з яких, я прагну наблизитись до проблеми сучасного живопису, є поняття наслідування, поняття, яке можна трактувати так широко, що воно, як ми побачимо, ще й на сьогодні не втрачає сенсу. Це поняття античного походження свій власний естетичний і мистецько-політичний розквіт пережило у французькому класицизмі XVII й початку XVIII сторіч і звідти по-своєму впливало на німецький класицизм. Воно спиралося на вчення про мистецтво як наслідування природи. Ця теза античної традиції, звісно, пов'язана з нормативними уявленнями, наприклад, про те, що мистецтво завжди дає право очікувати від нього правдоподібності. Вимога, щоб мистецтво не суперечило законові правдоподібності, переконання, що в довершеному творі мистецтва перед нашим внутрішнім зором постають образи самої природи в найчистішому вияві, віра в ідеалізуючу силу мистецтва, яке надає природі її справжнього здійснення, — це відомі уявлення, які входять у термін «наслідування природи». При цьому ми виключаємо тривіальну теорію крайнього натуралізму, згідно з яким просте уподібнення природі і є сенсом мистецтва. Вона аж ніяк не належить до великої традиції розвитку поняття наслідування.

І все ж таки поняття мімезису, здається, бракує для модернізму. Погляд на історію формування естетичної теорії показує, що у XVIII сторіччі проти поняття наслідування переможно і наново утвердилося інше поняття: поняття вираження. Передусім це можна помітити в естетиці музики — і не випадково. Бо музика — жанр мистецтва, в якому таке розуміння наслідування, звісно, найменш очевидне і найбільш обмежене в своєму застосуванні. Тому в естетиці музики XVIII сторіччя постає поняття вираження, яке потім у XIX і XX сторіччях безперешкодно опанує царину естетичної цінності³. Сила вираження і справжність вираження зображуваного — це легітимація його мистецького висловлювання. Так вважає масова свідомість, хоча вона й не може впоратися з таким страхотливим запитанням, як що таке кітч — адже він має проникливу силу вираження і його мистецька несправжність вочевидь не заважає суб'єктивній справжності сприйняття виробників і споживачів кітчу. Та перед лицем руйнування форм, яке опанувало нами в модернізмі і внаслідок якого ідеалізовані картини природи й експресивно вибухла душевність більше не становлять змісту зображення, поняття наслідування і вираження, здається, не спрацьовують.

³ Див. повчальну книгу: Fubini E. *L' estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, 1968.

Напрошується третє поняття: поняття знаку і мови знаків. Це поняття також має пам'ятну історію. Згадаймо тільки про те, що на самому початку християнської ери мистецтво легітимувало себе для тих, хто не вмів ні читати, ні писати, як *Biblia pauperum**, подача і уславлення священної історії і провіщення спасіння. Тоді мистецтвом було прочитування певної низки відомих історій. Десь такого прочитування вимагають, як здається, модерністські картини, — прочитання не картин, а знаків, як при читанні письма. Знаки цього письма, за всієї своєї абстракції, яка лежить у них, все ж таки відрізняються від літер. Проте існує одна подібність. Винайдення буквеного письма зробило можливим неймовірне: фіксувати в декількох абстрактних значках, що піддаються раціональній комбінаториці, яку ми називаємо орфографією, все, що проходить через розум людський, беззаперечно, одна з найбільших революційних подій у людській культурі. Дещо з того вже відтоді перейшло й до нашого способу розглядати зображення. Так, ми «прочитуємо» кожну картину з верхнього лівого краю до нижнього правого, і, як відомо, перевертання за принципом дзеркального відображення справа наліво, яке легко зробити сучасними технічними засобами репродукції, веде, — як показав Гайнріх Вольффлін, — до найдивовижніших композиційних «зсувів» і спотворень. Від цих наших навичок писати і читати ще, здається, набагато більше перейшло на той спосіб образного письма, коли ми намагаємося читати модерністські картини. Ми більше не бачимо в них відображень зі збереженою цілісністю образу, зміст яких можна було б збагнути. Скорше в цих картинах якимось ієрогліфічними знаками і рисами просто зазначено, що має бути зіставленим, що за чим має сприйматися і, зрештою, сплавлятися в єдність. Мені згадується, приміром, картина Малевича «Дама у великому місті Лондоні», в якій ще цілком виразно можна розпізнати принцип руйнації форми в його психологістичному варіанті. Окремі моменти змісту, які сприймає ця зображена дама, що, як видно, вкрай приголомшена скромним вуличним рухом 1907 року, цілий потік розрізнених вражень ніби переобліковуються й компонуються в ціле картини. Від глядача, споглядача, спостерігача вимагається здійснити синтез усіх цих аспектів і граней; про те, що такий є принцип формальний, нам підказує характерна манера відшліфовування, розшаровування, деталізування хоча б у того ж Пікассо чи Хуана Гріса. Тут ще є пізнання, однак усяке пізнання водночас знов і знов поглинається тією ж таки єдністю картини, яка більше не сплавляється в образній доступності. Це картинне письмо, яке формує, мов якийсь стенографічний за-

* Біблія для бідних (лат.).

пис, композиційний елемент образної картини, пов'язане з відштовхуванням змісту. Поняття знаку втрачає через це свою власну визначеність; і справді, від часів пізнього Пікассо вимога прочитуваності такого сучасного зображального письма поволі завмирає⁴.

Можна було б у трьох естетичних категоріях, які я охарактеризував, знайти дешифру справжнього і чинного, — однак їх у кожному разі замало, аби дати відповідь на те специфічно нове, що ми бачимо в мистецтві нашого сторіччя.

Отож доводиться озирнутися в минуле. Бо кожний погляд, звернений назад, в історичне підґрунтя нашої сучасності, поглиблює осягнення наших нинішніх понятійних обріїв. І ось — три свідки філософської думки, яких я хотів би закликати до тлумачення сучасного мистецтва: Кант, Арістотель і, нарешті, Піфагор.

Коли я щонайперше апелюю до Канта, то основна причина тут та, що не лише Канвайлер і всі ті естетики й мистецтвознавці, які спостерігали нову революцію в живопису, свій зв'язок із неокантіанством як філософією доби якоюсь мірою спрямовують на Канта, а що й з боку філософії ще й сьогодні бачимо спроби скористатися естетикою Канта задля теорії безпредметного живопису⁵. Вихідний пункт, пропонований тут естетикою Канта, полягає в тому, що смак, який оцінює щось як прекрасне, є втіхою не лише безкорисливого інтересу, але й позапонятійного. Це означає, що коли ми оцінюємо певне зображення предмета як прекрасне, то об'єктом нашої оцінки є не ідеальне поняття предмета. Тому Кант запитує, що ж, власне, спонукає нас назвати зображення якогось предмета прекрасним. Його відповідь: той факт, що зображення викликає пожвавлення сили нашого духу у вільній грі уяви й розуму. Ця вільна гра наших пізнавальних можливостей, це пожвавлення нашого відчуття життя через споглядання прекрасного не є, — вчить Кант, — осягненням його предметного змісту й зовсім не має на увазі ідеал предмета. Кант пояснює свою думку на прикладі орнаменту. Бо де ясніше видно, як не в орнаменті, що там ідеться не про понятійний зміст зображення (навіть якщо його можна збагнути)? Згадаймо хоч би про тих нещасних дітей, у чийх спальнях шпалери демонстрували певні предмети в нескінченному повторенні (як супровід для кошмарних снів). Немає сумніву, що в доброму орнаменті така річ, власне, неприпустима. Те, що має прикрашати наш життєвий простір мовби декоративний супровід до настрою, само не повинне привертати уваги.

⁴ Див. вже критичні зауваження Пікассо щодо пізнього Хуана Гріса в Канвайлера (зноска 1 в цій статті).

⁵ Див. хоча б: Bröcker W., в: *Kant-Studien*, 48 (1956), S. 485—501.

Однак було б хибним вичитувати з «Критики розумових здібностей» Канта естетику орнаменту. Не в тому сенс Кантової теорії мистецтва. По-перше, запитуючи, що ж, власне, відбувається, коли ми сприймаємо щось як прекрасне, Кант завжди має на увазі в першу чергу природно гарне. Випадок прекрасного в мистецтві не є для нього естетична проблема як така. Бо мистецтво і створюється, щоб подобатися. Крім того, твір мистецтва також завжди існує в інтелектуалізований спосіб, тобто: в ньому *potentialiter** присутній момент осягнення. Звичайно мистецтво прекрасного не мусить бути правильним представленням понять чи ідеалів, що їх ми високо підносимо як такі своїм моральним глуздом. Скорше виходить, що мистецтво для Канта легітимується тим, що воно є мистецтво генія, тобто поставало з підсвідомої, неначе інспірованої природою здатності створювати взірці прекрасного, не вдаючись при цьому до будь-яких усвідомлених правил, коли митець навіть не міг би сказати, як саме він це робить. Отож поняття генія — а не «вільна краса» орнаменту — становить насправді основу Кантової теорії мистецтва⁶.

Однак саме поняття генія стало нині підозрілим. Ніхто — і найменше ті, хто глибоко зацікавлено стежить за новим мистецтвом внутрішньою участю — більше не готовий приймати за чисту монету розмови про сновидчу сомнамбулічну надійність геніального осягнення. Сьогодні ми знаємо — і я думаю, що так, певна річ, було завжди, — з якою тверезістю і внутрішньою ясністю художник провадить свої спроби й пошуки на полотні, користуючись фарбами й пензлем, проте, врешті-решт, через напруження всієї своєї душі. Отож треба бути обережним, збираючись застосувати філософію Канта безпосередньо до сучасного живопису.

Тепер мені хотілося б, усупереч усім класицистським і антикласицистським упередженням, знов звернутися до Арістотеля, головного свідка класицистської теорії наслідування, щоб він допоміг нам розібратися в тому, що відбувається в новому мистецтві. Бо основоположне в нього поняття мімезису, якщо його правильно зрозуміти, є елементарно очевидним. Щоб упевнитися в цьому, ми маємо насамперед пам'ятати, що Арістотель не створив теорії мистецтва в широкому розумінні слова, і тим більше теорії образотворчих мистецтв, хоча Арістотелева думка сформувалася в IV сторіччі, сторіччі грецького живопису.

* Як можливість (*lat.*).

⁶ Див. про це: «Wahrheit und Methode» (*Ges. Werke*, Bd. 1, S. 48 ff., а також мою статтю: «Anschauung und Anschaulichkeit» («Споглядання і образність») у: Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 189—205.

Його теорію мистецтва ми, по суті, знаємо лише з його теорії трагедії, відомого вчення про катарсис, очищення через співчуття і страх цих афектів. Це — таємниця трагічного мімезису. Отже, саме з приводу трагедії Арістотель впроваджує поняття наслідування, мімезису, яке ми знаємо як ключовий термін Платонової критики поезії. В Арістотеля воно набуває позитивного, основоположного значення.

Очевидно, поняття наслідування повинно стосуватися всього поетичного мистецтва взагалі; Арістотель кидає погляд і на образотворче мистецтво, зокрема на живопис, мимохідь проводячи аналогію. Що він має на увазі, коли каже: мистецтво — це мімезис, наслідування? Стосовно цієї тези він спочатку посилається на те, що наслідувати є природною потребою людини і що в наслідуванні є природна радість людини. У цьому зв'язку в Арістотеля зустрічається висловлювання, яке в новітні часи викликає критику і спротив, у філософа ж воно виступає в суто описовому сенсі, що радість наслідування — це радість упізнавання. Контекст, у якому це говорить, є, видимо, цілком простонародний. Арістотель нагадує також і про те, як люблять наслідувати щось на зразок цього діти. Що таке радість від упізнавання, можна спостерігати з гри в перевдягання — зокрема в дітей. Адже для дітей немає нічого прикрішого, ніж якщо їх не сприймають за тих, у кого вони перевдяглись. Отже в наслідуванні має впізнаватися зовсім не та дитина, що перевдяглася, а скорше той, кого вона удає. Це велика рушійна сила в усій мімічній поведінці й удаванні. Впізнавання засвідчує й підтверджує, що представлене мімічною поведінкою, є наявне. Сенс мімічної вистави зовсім не в тому, що у впізнаванні зображеного ми повинні зважати на ступінь отожднення й уподібнення до оригіналу.

Щось схоже можна, звісно, прочитати і в Платонівій критиці мистецтва. Мистецтво тому таке нікчемне, що від нього до істини відстань куди більша, ніж один шабель. Мистецтво ж бо лише нагадує речі. Але й самі речі — також тільки випадкові, мінливі наслідування своїх вічних прообразів, своєї суті, своєї ідеї. Отже мистецтво перебуває на потрійній відстані від істини, є наслідуванням наслідування, завжди відділене на велетенську відстань від того, що є справжнім.

Я думаю, що вчення Платона дуже іронічне, діалектичне, і Арістотель трохи його коригує, свідомо розставляючи все по місцях. Діалектичну думку Платона він прагне поставити з голови на ноги. Бо ж безперечно: суть наслідування саме в тому й полягає, що ми бачимо в зображеному зображене. Зображення хоче бути таким справжнім, таким переконливим, щоб глядач взагалі забув про те, що зображене — «несправжнє». Не відрізнення зображеного від зображення, а нерозрізнен-

ня, ідентифікація — той спосіб, у який відбувається впізнавання, як і пізнання справжнього. Бо що таке, власне, впізнавання? Впізнати — це не побачити ще раз ту річ, яку вже раз бачив. Це зовсім не впізнавання, якщо я бачу щось, що вже бачив, не помічаючи, що бачу це не вперше. Упізнавання скорше означає пізнавання чогось як уже одного разу баченого. У цьому «як», власне, й полягає вся загадка. Я маю на увазі не диво пам'яті, а диво пізнання, яке тут криється. Бо якщо я когось упізнаю чи щось упізнаю, то тоді я бачу впізнане звільненим як від теперішньої, так і від тодішньої випадковості. У впізнаванні закладено, що побачене бачиш за тим неминущим, за суттєвим, за тим, що більше не затьмарене неістотними обставинами бачення-одного-разу і бачення-знову. Це формує впізнавання, і в такий спосіб воно діє в радості від наслідування. Те, що відкривається в наслідуванні, саме і є справжньою суттю речі. Це дуже далеко від будь-якої натуралістичної теорії, але й від будь-якого класицизму. Отже, наслідування природи не означає, що наслідування неодмінно відстає від природи, оскільки воно всього лише наслідування. Ми, безперечно, найкраще зрозуміємо цю думку Арістотеля, обміркувавши, що ми тепер, за нашого часу, називаємо мімічним. Де в мистецтві зустрічається мімічне, де існує мімічне мистецтво? Ну, передовсім у театрі. Але не лише там. Скажімо, впізнавання ляльок ми переживаємо на першому-ліпшому народному святі, от хоча б на карнавалі. Тут кожний тріумфує у впізнаванні представленого, і, звісно, релігійна процесія, де несуть образи або символи, має ті ж таки мімічні компоненти. Отже, мімічне, чи то в урочистому, чи то в повсякденному взаємозв'язку, наявне в безпосередньому здійсненні «вистави».

Проте у впізнаванні закладено й дещо більше. Тут не лише проступає загальне, так би мовити, неминущий образ, очищений від випадковостей своєї з'яви. Окрім того, у певному розумінні ти водночас упізнаєш сам себе. Усяке впізнавання — це досвід нашої дедалі більшої близькості зі світом, а всі види нашого життєвого досвіду — то, врешті-решт, форми, в яких ми вибудовуємо свою близькість із цим світом. Мистецтво, хай яке воно є, — про це, здається, більше ніж влучно каже вчення Арістотеля, — є спосіб упізнавання, коли разом з упізнаванням поглиблюється самопізнання, а отже і близькість зі світом.

Однак знову спотикаєшся на запитанні: який внесок спроможний зробити сучасний живопис до цього завдання самопізнання в дедалі ближчому нам світі. Впізнавання, як його мислить Арістотель, має за передумову наявність об'єднувальної традиції, де всі знаходять спільну мову і в якій усі сходяться. Для грецького мислення такою традицією є міф. Він є загальним змістом мистецького відтворення, впізнавання яко-

го поглиблює нашу близькість зі світом і з власним існуванням, нехай навіть через співчуття чи страх. Пізнання себе — «Це — ти!» — яке розгортається перед нашими очима серед страхітливих подій на сцені грецького театру, це самопізнання у впізнаванні, було вкорінено в цілий світ релігійного передання греків, за ним було небо їхніх богів, їхні перекази про героїв і осягнення свого сьогоднішнього дня зі свого міфічно-героїчного минулого. Та що нам до того? Християнське мистецтво — ми не можемо цього від себе приховати — втратило свою епічну силу років півторасти тому. Не революція сучасного живопису, а ще куди раніше — кінець останнього великого європейського стилю, бароко, приніс із собою справжній кінець — кінець природної образності західно-європейського передання, його гуманістичної спадщини, як і християнського просвітництва. Звісно, сучасний відвідувач музею ще впізнає предметний зміст таких картин — поки він ще про цю спадщину щось знає. Власне, в більшості картин модерністів ще залишається дещо для пізнавання й розуміння — хай навіть те, що тут упізнається й розуміється, — то лише якісь фрагментарні жести, а не колишні багатозначущі історії. З цього погляду давнє поняття мімезису, здається, ще зберігає в собі щось істинне. Навіть у побудові модерністської картини зі значущих елементів, що тонуть у невпізнаванні, ми, проте, ще ніби вгадуємо щось, останні рештки знайомого, і переживаємо децицію впізнавання.

Але що з того? Хіба ми тут-таки не похоплюємося й не констатуємо, що оця самісінька картина як така не стає доступна розумінню, якщо ми прочитуємо її з погляду суто предметної образності? Якою ж, урешті, мовою розмовляють модерністські картини? Ні, мова, в якій жести на мить проблискують прозорим сенсом, щоб відразу ж знову затьмаритись, — не є зрозумілою мовою. У мові таких картин закладене, здається, не так висловлення, як відторгнення сенсу⁷. Наслідування і впізнавання не вдаються, а ми залишаємося безпорадними.

Однак, можливо, мімезис і дане в ньому пізнання можна взяти ще в якомусь загальнішому значенні. Тому я в спробі знайти через глибше поняття мімезису ключі для розуміння також сучасного мистецтва відходжу ще на крок назад від Арістотеля до Піфагора — звісно не до Піфагора як до історичної постаті, вчення якої ми хоча б мали в розпорядженні чи могли б реконструювати. Піфагорейські вчення належать до тих, довкола яких точиться найбільше суперечок. Однак, щоб вийти на правильний шлях, вистачить кількох фактів, щодо яких ніхто не сумнівається.

⁷ Див. про це мою статтю «Vom Verstummen des Bildes» («Про заніміння картини») у: Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 315—322.

До числа таких фактів належать сказані колись Арістотелем слова про те⁸, що Платон своїм ученням про зв'язок речей з ідеями просто взяв іншу назву для того, про що вчили вже піфагорійці, а саме, що речі є наслідуванням, «мімезисом». Що тут розуміється під наслідуванням, показує контекст. Бо мовиться, вочевидь, про наслідування, яке полягає в тому, що Всесвіт, наша небесна сфера, а також звукові гармонії, які ми чуємо, найдивовижнішим чином виражаються в числових співвідношеннях, тобто у співвідношеннях цілих чисел. Довжини струн перебувають між собою у певному співвідношенні, і навіть людина, яка не розуміється на музиці, знає, що в цьому є точність, яка немовби має в собі щось від магічної сили. І справді, скидається на те, ніби ці чисті співвідношення інтервалів упорядкувалися з самих себе, ніби ці тони при звучанні інструментів просто самі прагнуть до того, щоб сягнути своєї власної дійсності, і опиняються там аж тоді, коли лунає чистий інтервал. Тут ми з Арістотелем — усупереч Платонові — довідалися: не це прагнення, а його здійснення називається мімезисом. У ньому диво того ладу, який ми називаємо «космосом». Таке розуміння мімезису, наслідування і впізнавання в наслідуванні здається мені тепер достатнім, щоб, зробивши ще один крок у розмірковуванні, збагнути також феномен сучасного мистецтва.

Що саме, за піфагорійським ученням, наслідується? Числа, казали піфагорійці, і співвідношення чисел. Але що таке число і що таке співвідношення чисел? Безсумнівно те, що закладене в суті числа є не щось видиме для ока, а лише певна раціональність, що досягається тільки розумово. А те, що через дотримання чистих чисел, яке називається «мімезисом», реалізується у видимому, є не просто лад тонів, музика. Насамперед, за піфагорійським ученням, це також і добре відомий нам дивовижний лад небесної сфери. На небесному склепінні ми бачимо — якщо абстрагуватися від безладу, який при цьому створюваний планетами, оскільки вони, як здається, описують нерегулярні кола навколо Землі, — що все повсякчас повертається в тій самій послідовності. Поряд з двома царинами ладу — музики тонів і музики сфер — виступає ще й третій — лад душі, можливо, це також уже справжня давньопіфагорійська думка: музика належить до культу і сприяє таким чином «очищенню» душі. Правила очищення і вчення про переселення душ видимо пов'язані між собою. Отже, згідно з найдавнішим поняттям наслідування, існує три прояви ладу, які втілені в цьому найдавнішому понятті наслідування: світовий лад, музичний лад і душевний лад. Що в такому разі означає те,

⁸ Met., A 6, 987 b₁₂.

що кожний цей лад ґрунтується на мімезисі чисел, наслідуванні чисел? Та певно ж те, що дійсність цих явищ формує числа і чисті співвідношення чисел. Не те, що все тяжіє до числової точності, проте цей числовий лад наявний у всьому. На ньому ґрунтується кожний лад. Адже й Платон обґрунтовував лад людського світу в полісі дотриманням і збереженням у чистоті музичного ладу тональностей.

Тут я хотів би зупинитися й запитати, а чи не у всякому мистецтві — нехай навіть в його найвідвертіших екстравагантностях — ми переживаємо досвід ладу? Лад, що його дає нам змогу відчутти мистецтво модернізму, певна річ, більше не має схожості з великим взірцем природного порядку і світобудови. Він також більше не віддзеркалює людського досвіду, викладеного в міфічних змістах, чи світу, втіленого в з'явах і проявах улюблених речей. Все колишне. Ми живемо в новому індустріальному світі. Цей світ не тільки витісняє на околицю нашого існування видимі форми ритуалу й культу, він, крім того, зруйнував і саму річ у її сутності. В цій констатації не слід убачати нічого від прокурорської пози такого собі *Lautador temporis acti* — це просто висловлювання про дійсність, яку бачимо навколо себе і яку ми, якщо ми не божевільні, маємо сприйняти. Однак для цієї дійсності чинним є ось що: більше не існує речей усталеного побуту. Кожна стала деталлю, яку можна безліч разів купити, оскільки вона безліч разів продукується — поки не скінчиться виробництво цієї моделі. Таким є сучасне виробництво й сучасне споживання. Цілком закономірно те, що ці «речі» продукують уже тільки серійно, що їх збувають уже тільки через широкомасштабну рекламу і що їх викидають, коли вони зламаються. Однак досвіду речі ми від них не отримуємо. Нічого в них не стає нам близьким, незамінним, нема жодної крихти життя, жодної історичної частинки. Так виглядає сучасний світ. Хто мислячий може сподіватися, що, незважаючи на це, в нашому образотворчому мистецтві буде подано для впізнавання речі, які більше не є справжніми, які нас більше повсякчас не оточують і які для нас нічого не важать, неначе ми через них знову зблизились би з нашим світом? Однак це зовсім не означає, що ніби сучасний живопис і скульптура, якщо в них уже немає наслідування, яке зміцнює нашу довіру до минутих речей (про архітектуру в цьому зв'язку також слід було б багато чого сказати), уже не створюють образів, які в собі є сталими і які неможливо нічим замінити. Кожний витвір мистецтва все ще є чимось на кшталт колишньої речі, в його бутті проглядає і засвідчує про себе лад у цілому, може, не той лад, що за змістом збігається з нашими уявленнями про лад, що еднав колись такі близькі речі з близьким світом, але в них присутнє завжди нове й потужне пульсування духовних енергій.

Тому, врешті-решт, цілком байдуже, в предметній чи безпредметній манері працює художник або скульптор. Важливо тільки те, чи зустрічаємося ми в них з духовною енергією ладу, чи вони просто нагадують нам про той чи інший зміст нашої освіти або навіть узагалі про того чи іншого митця. Бо насправді це є запереченням мистецької цінності твору. Але поки твір те, що він представляє чи якщо він представляється, підносить до нового формування, до нового маленького космосу, до нової єдності у собі напруженого, у собі об'єднаного і в собі впорядкованого буття, він — мистецтво, хай там у ньому промовляє зміст нашої освіти, знайомі образи докільця, а чи не проявляється нічого, окрім цілковитої німоти і все ж водночас прадавньої близькості чистих піфагорійських гармоній форм і барв. Отож, якби мені довелося запропонувати універсальну естетичну категорію, яка включає розглянуті вище категорії вираження, наслідування і знаку, я міг би спертися на прадавнє поняття мімезису, що передбачало представлення тільки ладу й нічого іншого. Засвідчення ладу — здається, чинне з давніх-давен і повсякчас, оскільки кожний справжній витвір мистецтва, навіть у нашому світі, який дедалі більше змінюється у напрямі загальної уніформності й серійності, також засвідчує духовну силу ладу, яка формує реальність нашого життя. У творі мистецтва як взірець відбувається те, що ми всі робимо, оскільки ми тут присутні: повсякчасне вибудовування світу. Художній твір стоїть посеред звичного й близького світу, який нині розпадається, як запорука ладу, і, можливо, всі сили збереження й підтримування, які несуть на собі людську культуру, ґрунтуються на тому, що як взірець являється нам у праці митця і в досвіді мистецтва: ми знов і знов приводимо до ладу те, що для нас розпадається.

ПРО ІСТИННІСТЬ СЛОВА

(1971)

Обман через мову, підозра в заідеологізованості, навіть у метафізичності — сьогодні це настільки звичні вирази, що говорити про істинність слова було б майже провокативним. Особливо тоді, коли справа стосується «слова взагалі». Адже коли щось і видається очевидним у всіх цих спірках, то це те, що предметом обговорення може бути лише істина складеного утворення (*ἐν οὐνθέσει αἰεί*), речення. А коли слідом за греками назвати терміном «alethes» сприйняття, яке осягає специфічну смислову якість і зміст того, що мовець має на увазі, то в кожному випадку буде абсурдним говорити про істину «слова взагалі» — адже воно реалізується в контексті мовленого. Якби слово було неістинним, воно б не існувало. Мовлення, утворене зі слів, лише в тому розумінні може бути неправильним або істинним, у якому обговорюється висловлена думка про обставини справи.

Проте «слово взагалі» — це не тільки окреме слово, тобто абстрагована категорія однини групи слів чи окремо взятих слів, які разом утворюють мовленнєвий продукт. Радше мовленнєве утворення прив'язане до мовного вживання, у зв'язку з чим «слово взагалі» має узагальнююче значення й імплікує суспільні зв'язки. Візьмімо слово, з яким звертаються до когось, чи слово, яке комусь дають, або ж приклад, коли хтось каже про обіцянку: «Він дав слово». У цих випадках мається на увазі не одне слово. Навіть коли це і єдине слово «так», що означає згоду, воно може означати незрівнянно більше, ніж є на думці у того, хто його промовляє. Коли Лютер називає логос на початку Євангелія від Івана «словом», то за цим стоїть ціла теологія слова, яка як мінімум співставна з тлумаченням Трійці св. Августином. Але і звичайний читач розцінює як дотримання слова те, що для віруючих Ісус Христос є живе, втілене в плоть пророцтво. Коли й далі дошукуватися істини слова, то слід зазначити, що жодне з них — навіть те, що втілює ідею святого пророцтва — не означає те, що воно називає. Проте слід мати на увазі, що слово «жи-

ве серед людей» і в усіх своїх формах виявлення, в яких воно справді те, чим є, отримує надійно-постійне буття. Зрештою «непорушним» залишається саме слово, хоч би як при цьому мовець був з ним зв'язаний — чи як такий, що тримає слово, яке дав сам, чи то як такий, що гарантує дотримання свого слова, а чи вимагає дотримання слова, даного кимось іншим. Слово живе своїм життям, і, попри одноразовість акту мовлення, воно набуває тривалості — у вигляді доброї звістки, благословення, прокляття або молитви, а також як заповідь чи закон, чи виголошений вирок, або ж як художні твори поетів і наукові принципи філософів. І видається вже несуттєвим, коли про таке слово говорять, що воно «існує на письмі» і в такий спосіб узаконює себе. Питання слід ставити лише стосовно тих видів існування слова, які за своєю цінністю зорієнтовані на те, щоб «робити справу», а не просто повідомляти щось істинне — тільки в такому випадку слід встановлювати, чи ці види істинні і чи істинні слова, що так функціонують. Цим самим я перекидаю місток до відомої постановки питання Остіним — про необхідність зробити поетичне слово видимим у всьому спектрі свого буття.

Щоб таке питання набуло осмисленості, ми повинні домовитись про те, що матимемо на увазі, коли говоритимемо про «істину». Цілком зрозуміло, що традиційне поняття істинності, як «*adaequatio rei et intellectus*» не спрацьовує в тому випадку, коли слово розглядається не як висловлювання про щось взагалі, а як таке, що має власне буття, викликає в собі потребу цього буття й реалізує його. Адже виокремлювана граматична категорія однини, властива «слову взагалі», містить у собі істотну логічну невідповідність, позаяк слово вказує на внутрішню нескінченність можливих денотатів, що позначаються словом. Причому усі денотати мають такий «вимір», — а це насправді говорить про те, що виміру не має жоден. Слід, мабуть, звернутися до грецького «*Aletheia*», що його засадниче значення вчив нас бачити Гайдеггер. Я маю на увазі не лише етимологічне значення слова «*Aletheia*» — «віднайдення» чи «розкриття прихованого». Нічого нового не буде в підкресленні саме цього моменту. Адже вже давно було помічено, що з дієсловами мовлення «*Aletheia*» має значення неприховування чогось (Гумбольдт): «Не обманюй мене (*μη με λᾶθης*)», — говорить Зевс до Гери. Яскрава фантазія, так само як і безмежна мовна творчість греків ще за часів Гомера, маркувала слово «*Aletheia*», як «неприховування». Що набуває особливої ваги для модифікації етимологічного значення слова «*Aletheia*» при новому підході Гайдеггера, так це те, що це грецьке слово обмежується не лише його використанням для характеристики мовлення, але й поширюється на сферу значення «дійсного», тобто «несфальшованого». Грець-

кою мовою також кажуть, «справжній друг», «справжнє — тобто «щире» — золото» — таке, що не має фальшивого блиску і тому має право називатись золотом. У цьому зв'язку «розкриття схованого» отримує онтологічне значення, тобто характеризує не поведінку чи самовираження когось або чогось, а його буття (так само і «Aletheia» може вказувати на таку якість характеру, як щирість). Досить дивне те, що за допомогою «Aletheia» може характеризуватись не тільки людина, яка промовляє, прикидається й навіть обманює, але й існуюче як таке може бути «справжнім», як справжнім буває золото. Що ж то може бути, що в ньому ховається, приховується або видається чимось іншим — та так, аж можна говорити про «виявлення прихованого» в існуючому без нашої в тому участі. Яким же повинне «бути» буття, якщо існуюче «є» таким, що може бути несправжнім?

Даючи відповідь на це запитання, слід відштовхуватись від очевидного досвіду: на поверхні виявляється те, що притаманне буттю. Не випадково Гайдеггер приділив особливу увагу аристотелівському поняттю «фізис», яке характеризує онтологічний статус того, що самозростає. Але що то означає, коли кажуть, що буття таке, що існуюче — в своєму реальному вимірі — повинне вже виявитись на поверхні? І навіть, що існуюче може бути «несправжнім», як буває несправжнім золото. Що це за приховування, яке так само притаманне існуючому, як і розкриття прихованого, від якого існуюче невіддільне. Віднайдення, яке притаманне існуючому і крізь яке це існуюче проявляється, виступає саме по собі як абсолютне «Тут», як світло в описові Аристотелем «Nous poietikos» і як «освітлення», що розкривається водночас і в бутті і як буття. Доки Гайдеггер іще намагався піднімати питання буття з позиції екзистенційного аналізу існування, важко було уникнути висновку, що власне існування — це те, що становить «Тут» для нього та «тут» для іншого. Хоча слід зауважити, що Гайдеггер доклав усіх зусиль, щоб протиставити історичну жвавість існування з її чернетковою структурою з одного боку та ідеалізм трансцендентальної суб'єктивності і далекосяжне уявлення цього ідеалізму — з другого. Гайдеггер також прагнув чітко розрізнити систему забезпечення існування й такі наріжні ідеалістичні поняття, як «свідомість взагалі» чи «абсолютне знання». Також не можна заперечити, що справжність і несправжність «однаковою мірою» і «первісно» належать структурному цілому існування, а отже чутки так само входять до складу існування, як слово або мовчання. Значення справжності чи істинності могло бути породжене тим, що ранній Гайдеггер називав «рішучістю від страху», і надане не лише мовчання, але й тому, що уриває це мовчання, — слову. І, звичайно,

вже в «Бутті та часі» повністю приймався виклик, який ідея грецького логосу від самого початку ставила перед «християнським теологом» Гайдеггером. (Так називав себе Гайдеггер ще тоді, коли він у ранзі приват-доцента філософії працював над основною річчю свого життя.) Уже в цій праці мова сприймалась як екзистенційне утворення, а саме, як існування, обмежене визначенням того, що називається розумінням буття. Проте так само, як суть істинного завжди полягала в переході від «притримування-біля-себе» та «скерованості-на-існування» до «таємниці» і її абсолютного приховування як просто іншого аспекту цієї суті, слово та мова могли екзистенційно пов'язуватись зі слуханням і мовчанням, але те, що при цьому ставало «істинним» і «виходило на поверхню», було саме екзистенцією — існуванням, готовим реалізуватись через власне буття на протигагу тому, що мало назву «ніщо». Зрозуміло, слово при цьому також ставало не висловленням з аристотелівського «Апофансису», яке проявляється як продукт мовлення в тому, що говорить чи демонструється (*ἐν τῷ δηλοῦν*), а набувало часової характеристики одноразової й одномоментної події. Але що в цьому випадку було подією? І що, власне, «діялось»? Гайдеггер дуже добре бачив тоді, як «слово» з внутрішньою необхідністю «входило до сфери чуток» і руйнувалося в ній, а також що доля думки в цій двозначності, розташованій між справжністю та руйнацією, залежить від буття та позірності. Слово — як таке — не лише відкриття схованого, але такою ж мірою (і безпосередньо з тієї ж причини) мусить бути таким, що приховує й ховає. Цей факт, однак, не міг бути зареєстрованим на основі трансцендентального аналізу існування. Ще у відомій давоській полеміці з автором «Філософії символічних форм» Гайдеггер наполягав на саморозумінні існування на протигагу світові опосередкування у вигляді форм.

Поміж тим, коли віднайдення прихованого й приховування розглядаються справді як структурні моменти «буття», коли часовість належить буттю, а не лише існуючому, що готує місце для буття, тоді буття в мовному спілкуванні теж «присутнє» (хоча людині й притаманно «бути безпосередньо присутньою» і не ізольовано перебувати в мові, а перебувати в ній, спілкуючись із кимось). Подібне стається не внаслідок екзистенційного рішення — ним можна було б і знехтувати. Це відбувається тому, що існування — це кінцевий етап, реалізація ідеї присутності. Але тоді не буде потреби зосереджуватись на існуванні, маючи на увазі, що безпосереднє слово вже несло б у собі істинність, а не належало б до сфери чуток. Навпаки, те, що становить безпосереднє слово, або слово істинне, визначатиметься буттям як слово, в якому реалі-

зується істина. У такому випадку ми змушені спиратися на пізніші уявлення Гайдеггера й порушувати питання про істинність слова. Можливо, при порушенні цього питання слід конкретніше підходити до уявлень Гайдеггера і до таких загадкових зворотів, як «освітлення буття».

Що ж таке «безпосереднє» слово (цебто не просто якесь слово, у якому говориться щось істинне чи навіть проголошується найвища істина, — йдеться про те, що таке слово в прямому значенні)? Бути словом означає бути тим, що промовляє. Для того щоб з незліченного розмаїття слів вибрати ті, які промовляють найбільше, пригадаймо характер того, що таке справді слово — як воно вживається і що вживається поряд з ним. Такий підхід з усією очевидністю передбачає, що слово — водночас із тим, про що воно говорить і яку дію, говорячи, чинить — створює стійкий намір виявити себе, і я можу підтвердити це тим фактом, що містерія писемності свідчить про цей намір. Отже, не таким самовільним та абсурдним, як це може здатися наприпочатку, виглядає моє твердження, що слово, яке про щось безпосередньо говорить, — це текст. Зрозуміло, що таке визначення робоче і воно не повинне заперечувати справжність, первинність, значимість, вирішальну силу, які містяться в живому мовленні чи в молитві, або ж у проповіді, в благословенні та проклятті, в політичній промові. Радше при такому підході питання, що ж істинного може бути безпосередньо в слові, належить, з точки зору методики, до зовсім іншої категорії питань. Те, що тексти лише в живому функціонуванні, при реалізації таких параметрів, як розуміння, звучання, повідомлення, знову набувають характеристик слова, зовсім не впливає на здатність такого «слова» передавати текстову інформацію і зовсім не вилучає того, що знову породжується текстом — потенційного слова, яке про щось говорить. Присутність слова, коли воно виступає у вигляді тексту, чітко бачимо тоді, коли воно слово промовлюване, тобто коли реалізується його промовлювальне буття.

Виокремлене таким чином промовлювальне буття слова я називаю висловлюванням. Адже в реальності — при всій проблематиці правильного й неправильного вжитку слова, як це відбувається, скажімо, в судочинстві, — висловлювання за своєю суттю може бути зафіксованим. І навіть якщо воно не може не заперечуватись, то без такого заперечення набуває (одразу!) статусу дійсності. Цінність висловлювання полягає в тому, що цінне в ньому лише те, що в ньому сказано, причому, спірка про однозначність змісту висловлювання та про те, чи слід посилатись на це висловлювання, опосередковано підтверджує потребу в такій однозначності. І без того зрозуміло, що висловлювання свідка в суді для встановлення істинності справи цінне лише до тієї міри, на-

скільки воно істинне. Термін «висловлювання» виборів собі місце в герменевтичному аналізі (наприклад, у сфері теологічної екзегези чи літературної естетики), оскільки він міг підкреслити, що йдеться лише про мовлене як таке — без потреби звертання до особистісних якостей автора, бо ніщо, крім інтерпретації тексту як цілого, не експлікує його значення. Далека від істини є думка, що така скерованість на текст, який у своїй цілісності виступає висловлюванням, послаблює подібний характер слова — якраз завдяки тексту цей характер і проявляється в повному своєму обсязі.

Звичайно, існує й така письмова фіксація мовленого, при якій не йдеться про текст як відповідник існуючого слова. Так, наприклад, усі приватні позначки, записи, нотатки мовленого, зрештою, можуть бути підпорою для пам'яті. Зрозуміло, що подібне письмове занотування життєздатне лише за тієї умови, що подія відбулася невдовзі перед цим. Такий текст сам себе не висловлює, а отже, якби був опублікований, то був би зовсім не тим, що він про себе говорить. Цей текст — усього лише письмовий відбиток пережитого спомину. При такому порівнянні ми чітко бачимо, коли йдеться саме про тексти, що мають характер висловлювання, тобто які виступають словом у тому визначенні, про яке ми говорили вище, — словом, що промовляється, а не тільки передає щось. Отже, ми визначаємо слово як промовляюче утворення, і чим ближче воно наближається до статусу слова, тим промовляючішим воно буде при своєму промовлюванні. І знову виникає запитання: яке слово, що промовляється таким чином, найпромовляючіше і може — саме в такому аспекті — називатись «справжнім» словом.

Ми розрізняємо три види текстів — «висловлювання» в цьому сенсі: релігійні, юридичні та літературні. Літературний текст, можливо, доведеться, в свою чергу, диференціювати, щоб вичленити такі різні форми висловлювання, як поетичне слово, спекулятивне речення (вживане філософами) та логічну одиницю предикативного судження. Ця остання належить до висловлювання з тієї причини, що загальною суттю слова і є стан промовлювальності, а отже, жодне слово не можна відокремити від безпосередньої скерованості на сучасність, що ми і називаємо судженням, якщо сюди долучається ще й аргументація.

Розрізнення цих видів слова мусить ґрунтуватись виключно на його властивостях, а не здійснюватися ззовні з урахуванням тих обставин, в яких слово промовляється. Таке слово в усіх його проявах відносять до «літератури». Адже літературу характеризує саме те, що її письмове втілення не стає редуцією її первісного буття, коли вона функціонувала в усній формі. Письмове втілення й стає її первісною формою буття,

яка, в свою чергу, дозволяє вторинну реалізацію у вигляді читання й говоріння і вимагає її. Цим трьом основним видам тексту можна приписати три основні форми його реалізації: зобов'язання, проголошення й висловлювання в його вузькому розумінні, «Висловлювання» в його особливому вживанні може інтерпретуватись як «ви-словлювання» (тобто «спрямоване назовні»), а отже, це буде мовлення, яке веде до своєї справжньої мети, і, таким чином, стає найпромовлювальнішим словом.

Не слід на основі сказаного доходити вузького висновку, що, наприклад, релігійний і юридичний тексти — це «висловлювання» в повному обсязі поняття, як ми це поняття визначаємо, тобто, що ці тексти в своїй мовно-писемній заданості мають саме цей специфічний характер промовляння. А отже, не може бути й такого, що висловлювання, яке ще не стало зобов'язанням, лише тому стає зобов'язанням, що хтось когось його адресує як зобов'язання, наприклад, у вигляді втіхи або пророцтва, яке має здійснитись. Радше те висловлювання вважається зобов'язанням, яке саме по собі має характер зобов'язання і яке мусить інтерпретуватись як зобов'язання. Але це означає, що в зобов'язанні мова переступає свою власну межу. Чи то в Старому, чи то в Новому Заповіті мова не реалізує себе самостійно, як, наприклад, реалізує себе вірш. Очевидно, зобов'язання у вигляді пророцтва реалізується через прийняття віри — власне, як і кожне зобов'язання; в разі його прийняття воно офіційно набуває такого статусу. Те саме маємо і з юридичним текстом, в якому формулюється закон чи вирок: шойно текст публікується, як він стає зобов'язуючим, але він реалізує себе — як зобов'язуючий текст — не сам по собі, а тільки при його виконанні, або «приведенні в дію». Так само чисто «історичне» повідомлення відрізняється від поетичного тим, що останнє реалізує саме себе. Візьмімо, хоча б, для прикладу Євангеліє. У ньому євангеліст розповідає якусь історію. Таку ж саму історію міг би розповісти літописець, історик або й поет. Але цільова установка мовленого, яка встановлюється з «проголошенням» цієї історії, — а кожне читання в своїй основі — це «проголошення», — виступає, очевидно, наприпочатку як власне мовлення, яке я називаю зобов'язанням. Причина цього та, що ми маємо Добру Звістку. Звичайно, цей текст можна читати й інакше — виходячи з позицій історика, який прагне дати критичну оцінку вагомості свого джерела. Проте якщо історик не інтерпретує текст з точки зору його «зобов'язувальності», він не зможе адекватно використати текст для такої критики. Як каже герменевтика, кожний текст має свою орієнтацію, враховуючи яку текст і слід інтерпретувати. З іншого боку, такий самий

текст можна читати і з літературної позиції, зосереджуючись, скажімо, на художніх засобах, які надають зображення життя й барвистості, на композиції тексту, на його синтаксичних та семантичних стильових особливостях. Поза всіляким сумнівом, у біблійному тексті — особливо в Старому Заповіті — є зразки високої поезії, художні особливості якої одразу впадають у вічі. Однак цей текст (та ж «Пісня пісень») стоїть у контексті Святого Письма, тобто вимагає, щоб його розуміли як зобов'язання. Звичайно, контекст тут визначальний, але з іншого боку, саме чисто мовна текстова даність надає характер зобов'язання пісні кохання. Подібну орієнтацію мають також непримітні з літературної точки зору та позбавлені художніх особливостей синоптичні Євангелія. Зобов'язувальний характер таких текстів слід виводити з їхньої орієнтації, на яку вказує контекст.

Можна критично запитати себе: а чи не релігійний характер таких текстів, який відчуваємо при їх проголошенні, генерує цю зобов'язувальність, чи, може, це особлива сутність іудаїстської, християнської та ісламської релігій (заснованих, власне, на письменах), яка надає зобов'язувальності їхнім святим книгам? Справді, світ міфу (тобто всієї релігійної традиції) який не знає нічого на зразок канонічного тексту, мабуть, відкрив зовсім іншу герменевтичну проблематику. До цієї проблематики належать, наприклад, «висловлювання», які можна відкрити за поетичним текстом у міфах та переказах греків. Звичайно, самі вони не відповідають структурі тексту, тобто «непорушного» слова. Але вони все ж «ви-словлювання», тобто реалізують себе не через що інше, як сказане слово. Чи були б такі світи релігійної традиції відомими для нас (і чи ставали б вони відомими), якби вони, так би мовити, не вбудовувались у літературні форми цієї традиції? Не применшуючи значення структурних методів дослідження міфів, зауважмо, що герменевтичне дослідження розпочинається з питання: що ж то за інформація, яку дослідник не бачить у міфах, але починає її бачити, якщо ці міфи зустрічаються в поезії? Те, про що міфи сповіщають, знаходиться у висловлюванні, яким міфи є і яке з достатньою необхідністю знаходить своє формальне втілення, а можливо, й кумулятивне втілення через міфологічну поезію. У такий спосіб герменевтична проблема значення міфу отримує своє легітимне місце серед форм літературного слова¹.

Схожий підхід можна застосувати і для аналізу проголошення як форми реалізації тексту. Як видається, проголошення — це специфічна

¹ З часу «Анатомії критики» Нортропа Фрая широкий загаль став усвідомлювати, яке значення має релігійна традиція для поетичного стильового поля. Для порівняння можна також навести критичне обмеження структуралістської «Геометрії» Поля Рікера.

характеристика юридичного висловлювання. Воно охоплює широке коло офіційно видаваних розпоряджень, законопроектів, а в кінцевому рахунку — збірників законів, написаних конституцій, вироків і т. д. Така градація розглядуваних тут текстів та літературний характер, у який трансформується юридична спадщина, чітко зберігають свій власний характер мовлення. Вони говорять про те, що узаконено в правовому розумінні слова, й можуть стати зрозумілими лише при врахуванні орієнтації на те, що текст вимагає такого узаконення. При цьому стає зрозумілим, що вимога до узаконення слова додається цьому слову не лише завдяки писемній фіксації, а з іншого боку, кодифікованість випадків такого узаконення не побічне або принагідне явище. Насамперед у цих випадках до певної міри реалізується змістова суть таких висловлювань. Адже можливість письмової фіксації розпорядження або загального закону — у повному значенні цих слів — очевидно, має місце тому, що розпорядження й закон повинні залишатися незмінними й стосуватися всіх. Те, що слово функціонує саме в *таких* видах тексту і що в них воно саме *функціонує* — доки потрапить у логічну пастку, — з усією очевидністю формує вартісність проголошення, яке властиве такому текстові. Тому говорять про проголошення закону або ж про його опублікування, якщо мова заходить про те, коли закон має стати чинним. І інтерпретація такого слова чи тексту — це безпосереднє правничо-творче завдання, яке залишається постійним — незалежно ні від того, що висловлювання буде однозначним саме по собі, ні від того, що воно входить у юридично зв'язаний текст. Герменевтичне завдання, яке ставиться в цьому випадку, у відповідності до змісту свого об'єкта має правничий характер, але побіжно може мати характер правничо-історичний, а можливо, й навіть літературно-історичний. Проте в кожному випадку в цій формі — у висловлюванні — завжди втілюватиметься слово-висловлення, тобто як слово воно буде істинним.

Якщо ми звернемося до висловлювань в основному значенні цього слова (а саме висловлювання належать до власне літератури), то розмаїття їх видів збиває з пантелику. З методичної точки зору мені видається правочинним, якщо у питанні про слово ми обмежимося так званим «красним письменством», тобто художньою літературою. Очевидно, зовсім не випадково, говорячи про «літературу», мають на увазі «красне письменство». Це якраз ті тексти, які за своїм змістом не можуть підпасти під жодну іншу класифікацію або ж у яких можна бачити всі інші можливі класифікації, зорієнтовані, наприклад, культово, правничо, науково, а також (хоча це вже буде окремий випадок) з орієнтацією на філософський вжиток. Віддавна такі тексти уособлювали красу

(«Kalon»), що є самодостатньою, тобто, не світиться жодним іншим світлом, крім того, яке випромінює сама, і вже, зрозуміло, саме через це заслуговує на пошану. При такому стані речей герменевтична проблема жодним чином не повинна переводитись у сферу інтересів естетики. Навпаки, питання про істину слова саме тому ставиться у його застосуванні до слова літературного, що у традиційній естетиці для цього питання місця не знайшлося. Звичайно, мистецтво слова, поезія, віддавна були особливим об'єктом естетичної рефлексії — принаймні задовго до того, як ці теми стали розробляти інші види мистецтва. Взагалі, коли залучити сюди когось, скажімо, Вітрувія чи — в іншій галузі — теоретиків музики, то і той, і інші вчать мистецтва, що в основі своїй є *Ars poetica*. Для філософів поезія стала передусім об'єктом їхніх теорій. І не випадково. Вона була давньою суперницею власних устремлінь філософії. Про це свідчать не лише зауваги Платона з приводу поезії, а й той особливий інтерес, який виявляв до поезії Платон. У цьому відношенні поєднались поезія й риторика, з яких остання дуже рано стала розглядатись під кутом мистецтва². У багатьох відношеннях залучення риторики стало продуктивним і сприяло появі численних понять у галузі мистецьких теорій. Саме поняття стилю (*stilus scribendi*) — яскраве тому свідчення.

Проте запитаймо себе, чи мала поезія коли-небудь статус рівноправності в своєму підпорядкуванні естетиці? Ось уже впродовж двох тисячоліть спостерігаємо панування засадничого естетичного поняття мімезису, імітацію, наслідування³. Первинно це поняття було тісно пов'язане з перехідними видами мистецтва — танцем, музикою, поезією й знайшло застосування передусім в акторському мистецтві. Але вже за часів Платона візуальні види мистецтва — як от скульптура та живопис — використовуються для ілюстрацій. Подібне спостерігаємо й у Арістотеля. Проте Платон був першим, хто через зорове поняття ейдосу інтерпретував існуючий світ як наслідування, а поезію як його наслідування, тобто, наслідування наслідування. Таким чином поняття мімезису було зовсім витіснене зі своїх першоджерел. Ще у гегелівському визначенні прекрасного як сутнісного прояву ідеї спостерігаємо розвиток платонівських поглядів, а всі романтичні проголошення універсальної поезії не змогли визволити мистецтва слова з полону, в якому воно перебувало, потрапивши між риторикою й естетикою.

Таким чином, питання про істину слова не може спертись на багату традицію дослідження. У романтизмі, й передусім у гегелівській систе-

² Згадаймо *οὐνοχωμή τεχνῶν* Арістотеля.

³ Про поняття мімезису див. поряд з попереднім також наступні матеріали цього тому: «Поезія і мімезис» (№ 8) та «Гра мистецтва» (№ 9).

матизації мистецтв, знаходимо лиш загальні намітки. Прорив, здійснений Гайдеггером у традиційній системі понять метафізики й естетики, уможливив новий підхід, при якому філософ інтерпретував твір мистецтва як запускання-в-роботу істини й захищав сутнісно-моральну єдність твору мистецтва, протиставивши її всіляким різновидам онтологічного дуалізму⁴. Так, стосовно всього мистецтва він знову поставив на чільне місце точку зору романтиків про ключовий характер поетичної творчості. Проте у Гайдеггера, як видається, значно легше знаходиться відповідь на запитання, в який спосіб ми дістаємо єдино потрібний колір при створенні картини або єдино можливий камінь при проведенні будівельних робіт, ніж як знаходимо істинне слово в поетичній творчості. Саме в цьому й полягає наше питання.

Що означає поява слова в поезії? Так само, як кольори на картині яскравіші, а камінь на будові міцніший, слово в поетичному творі промовляючіше, ніж деінде. Це теза. Якщо її послідовно відстоювати, то потрібно буде відповісти на загальне питання про істину слова, взятого в усій його повноті. Для цього випадку добрим підготовчим етапом стає наше методичне поєднання слова й тексту. Цілком очевидно, що не мертва літера шрифту, а відроджене слово (мовлене або прочитане) може бути зарахованим до елементів буття мистецького твору. Але функціонування слова на зниженому рівні писемної фіксації надає цьому слову просвітлення, яке можна назвати істиною слова. При цьому питання історичного й генетичного значення писемності може залишатися геть поза межами розгляду. Що дає нам письмове функціонування слова з методичної точки зору, так це лише відкриття властивого слову способу його мовного буття і особливо поетичного висловлювання. Ми ще маємо перевірити, чи письмове функціонування слова в художній літературі не відкриває чогось такого, що б мало вагу для інших випадків, коли досліджується реальний текст.

Звичайно, насамперед в око впадають спільні моменти, як от зникнення автора або його трансформація в ідеальну постать мовця. У випадку релігійних пам'яток останні зростають до рівня художньої правди, коли мовцем, як видається, виступає Бог, а у випадку судового рішення виразно вказується: «Іменем закону». Звичайно, розуміти такі тексти не означає, як кажуть з часів Шляйєрмахера, «репродукувати продуктивний акт». На цій основі для літературного тексту слід зробити аналогічний висновок, що в ньому психологічна інтерпретація також

⁴ У цьому відношенні див.: «Істина мистецького твору» (*Ges. Werke*, Bd. 3, S. 249 — 261). Розглядаючи подальший матеріал, пор. «Філософію та поезію» у пропонованому томі (№ 20).

не має того герменевтичного аспекту, право на який за цією інтерпретацією визнається як доречне. У всіх цих випадках висловлювання тексту не слід розуміти як феномен вираження духовного єства (яке часто — принаймні не раз — вказує на єдиного автора). Адже цілком очевидно, що саме зовсім різні ідеальні мовці сповіщають комусь про релігійну святість тексту або проголошують судові рішення «іменем закону», чи... На цьому «чи» ми й робимо паузу. Може, справді сказати: «...чи сповіщають комусь як поети»? Чи не було б у цьому випадку доречніше сказати, що сповіщає саме поезія? І я б тут додав: сповіщає краще й безпосередніше через слухача, глядача або, зрештою, через читача, ніж через того, хто справді щось каже, — через декламатора, актора або читця. Річ у тому, що ці останні мовці (ба навіть і сам автор, який виступає в ролі виконавця чи актора) в цьому випадку виконують відносно тексту вторинну функцію, оскільки надають йому статусу випадковості, що його має одноразове повідомлення. І тому, коли дехто намагається виводити літературний образ із логічної операції, здійсненої автором, і вважає, що це і є література, то такий підхід слід розцінювати як безпомічну сліпоту. Саме в цьому й полягає переконлива різниця між літературою й записами, які робляться для себе, чи повідомленнями, які робляться для інших. На противагу записам чи повідомленням літературний текст не виступає вторинним відносно первинної інформації, яка приймається за основну. Навпаки, кожна наступна інтерпретація — в тому числі й та, що належить самому авторові — підпорядковується тексту, і не буває такого, що, наприклад, автор не зовсім чітко пам'ятає про те, що хотів сказати, й звертається до своїх попередніх робіт, щоб цю пам'ять освіжити. Звернення до варіантів часто стає незамінним для утворення тексту. Але кожний випадок утворення тексту ґрунтується на його розумінні. Той, хто боїться, що при такому стані речей буде загрожена об'єктивність інтерпретації, краще більше б турбувався про те, щоб пов'язування літературного тексту з висловлюваннями думок створювача того тексту взагалі не зруйнувало мистецьку суть літератури.

Звичайно, спочатку автономія слова чи то тексту з усією чіткістю окреслюється лише через негативне відмежування. Проте на чому таке відмежування ґрунтується? Як може слово бути настільки промовляючим і промовляти так багато, що навіть сам автор не знає цього, а мусить прислухатись до слова? Першосуть того головного, що промовляється в літературному тексті, без сумніву, пов'язана з негативним утвердженням автономії слова. Справді, то виключний випадок, що літературний текст подає голос, так би мовити, з себе самого і не говорить

ні від чийого імені, в тому числі й ні від імені Бога чи закону. Так от я стверджую: ідеальним промовлювачем такого слова є ідеальний читач. Тут доречним було б зауважити, що в цьому моєму висловлюванні немає жодного історичного обмеження. Навіть у до-літературних культурах, наприклад в усній епічній традиції, справді маємо такого ідеального «читача», тобто слухача, який при всіх (чи навіть при одній) декламаціях вслухається в те, що сприймає лише внутрішнє вухо. При такому підході слухач навіть здатний висловлювати судження про майстерність рапсодів (так само, як і зараз, як у ті минулі часи, ми спостерігаємо за конкурсами співаків). Отже, такий ідеальний слухач — це те ж саме, що й ідеальний читач⁵. Ще доречнішим було б подальше зауваження, що читання — на відміну від промовляння вголос чи декламації — це не відтворення оригіналу, а поділяє безпосередньо з оригіналом його ідеальний статус. З цієї причини читання взагалі не належить до категорії репродуктивного освоєння тексту. Саме на це вказують дослідження польського феноменолога Романа Інгардена, в яких він робить висновок стосовно нечіткого характеру літературного слова. Для порівняння гарно роз'яснити ситуацію міг би приклад, коли маємо проблему з фіксацією музики високого ґатунку за допомогою нотної системи. Музикознавець Георгіадес зумів показати, яка різниця існує між нотними записами в одному випадку і в іншому, між словом, з одного боку, і тоном, з іншого, а разом з цим між літературним твором та його нотним відтворенням. Безперечно, приклад з музикою має ту особливість, що музику слід створювати і сам слухач цієї музики мусить брати участь у цьому створенні, майже так само, як і той, хто підспівує, слухаючи пісню. Читати нотний текст — це не те саме, що читати мовний текст. Процеси були б ідентичними, якби у випадку з читанням нотного тексту відбувалась «внутрішня» робота, в процесі якої читач не зв'язував би себе жорсткими орієнтирами, а мав би свободу фантазувати, яку має читач мовного тексту. Однак у випадку з музичним твором виконавець пропонує слухачеві лише інтерпретацію цього твору — хоч би яким високим був ступінь свободи, що його має виконавець. Музикант, так само, як і актор, а за певних обставин і як диригент, — передавальна ланка. Він якраз і повинен бути інтерпретатором — у повному розумінні цього слова, — перебуваючи між композитором і слухачем. Ситуація аналогічна тій, яку спостерігаємо в театрі. Сценічне виконання — це інтерпретація, яка міститься між поетичним текстом і глядачем. Глядач дивиться виставу інакше, ніж читає твір, — адже в ос-

⁵ Про це докладніше в наступних «Голос і мова» (№ 22) та «Слухання-бачення-читання» (№ 23).

танньому випадку він читає щось сам. «Сам» — це той, хто «репродукує», вносить у буття частину себе. Коли хтось сам читає своїм власним голосом, як це було в стародавньому світі чи в пізньому середньовіччі, — а тоді завжди читали вголос, — то це, фактично, його власне читання і належить тому, хто саме так розуміє текст, а не комусь іншому, хто, прочитавши текст, розуміє його по-своєму. Та ще й до того ж таке прочитання не справжнє репродукування: воно перебуває на службі у господаря, який розумітиме його так, начебто він сам той текст читав. Але текст звучить зовсім інакше, коли його лише читають вголос чи декламують або коли (як це робить актор) намагаються подати абсолютно повному. Чітких меж тут немає. Геніальний декламатор — такий як Людвіг Тік, якого ми маємо на увазі в першу чергу як декламатора творів Шекспіра, — так досконало оволодівав варіаціями мовлення, що, здавалось, був театром одного актора.

Але що маємо у справжньому — літературному — театрі, який здійснює постановку поетичного тексту? Під час постановки міми повинні грати свої ролі і при цьому бути певною мірою уважними до реакції режисера. Лише в ідеальному випадку режисер до такої міри познайомить своїх акторів зі своєю концепцією інтерпретації поетичного твору, що ця концепція буде активно сприяти створенню окремих ролей. Чи то з режисером, чи без режисера, чи з диригентом, чи без нього, поставлена режисером п'єса матиме інтерпретацію, яка презентується глядачеві як особисте надбання.

Проте вся ця проблематика відступає на другий план перед нагальним питанням, яке стосується «промовляючого» слова: що робить його промовляючим, коли воно — за великим рахунком — вважається таким? Тут ми маємо справу з повним набором літературних родів та стилів, узятих у їх розмаїтті: епос, лірика, драма, художня проза, просте оповідання, побутова пісня, такі форми вислову, як міфічна, казкова, повчальна, медитативна, рефлексивна, репортажна, герметична — аж до *poésie pure*. Якщо все це може бути літературою, тобто, якщо у всьому цьому слово промовляє як слово з раніше описаним статусом автономії, тоді ідеальний мовець або читач, якого ми хотіли реконструювати, геть зникає й нічим не допомагає нам у вирішенні питання, як слово стає промовляючим, — те слово, реалізація якого відбувається завдяки нам. Звичайно, труднощі для нас полягатимуть не лише в розмаїтті того, про що промовляє літературне слово, та того, як воно це робить. Радше переконливим від самого початку видається той факт, що слово, яке має здатність промовляти, не може бути схарактеризоване через сам лише об'єкт, на який воно вказує. Аналогічну ситуацію і з тих

же причин маємо також в образотворчому мистецтві. Якщо дивитись тільки на предметний зміст картини, то напевне можна й не помітити, що ж робить картину твором мистецтва, і сьогоднішні абстракціоністи роз'яснять це кожному. Інформаційне багатство, яке, наприклад, міститься на фото в рекламних проспектах для продажу квітів, безсумнівно, більше, ніж вакханалія кольорів у квітах на картині Нольде. І навпаки, цей приклад допомагає нам зрозуміти, чому кольорова композиція, позбавлена будь-якого предметного втілення, може, з іншого боку, бути такою ж переконливою, як і фламандський натюрморт з квітів. Хоча начебто видається, що в нашому традиційному предметному баченні завжди починають діяти натяки на приховане значення, асоціації з іншими предметами або явищами, можливості співіснування інших образів, проте вони не зосереджують увагу дослідника на собі, а повертають наш погляд до нової організаційної схеми, яка трансформує таку кольорову гаму в художнє полотно, а не залишає її на рівні фотографії. Практичне середовище, перебуваючи під тиском своїх потреб, ніколи не запропонує чогось подібного. Здається, що аналогічна ситуація справедлива й для поетичного слова. Звичайно із повнозначних слів чи їхніх частин завжди можна утворювати й фіксувати фразеологічну й семантичну єдність — навіть якщо такий процес здійснюється і не в рамках *parole pure*. Однак організаційна схема, в якій оформляються слова та їхні частини, вже не виводиться із традиційно зорієнтованої семантики граматично-синтаксичного мовленнєвого утворення, яке домінує в наших комунікативних формах.

Подібним чином, гранична ситуація з модерним образотворчим мистецтвом видається мені, з методичного боку, однаково корисною, для того щоб при вирішенні питання про істинність мистецького твору — а в нашому випадку про істинність поетичного слова — уникнути помилкової орієнтації на те, що цю істинність слід шукати в комунікативному змісті. Така ситуація застерігає нас і від протилежної помилки, начебто взагалі нічого не залежить від зображеного й сказаного, що їх ми зустрічаємо в тексті. Слово, що найбільш промовляє, це, звичайно, не те слово, яке зустрічається лише в функції асоціативного елемента. Промовляння не існує ізольовано, а промовляє про щось. І тільки тоді, коли внаслідок промовляння промовлене відбулося, слово набуває статусу промовлюваності. Не те щоб такий статус до якоїсь міри не був притаманний слову раніше, але слово мало асоціативний характер і не розглядалось як автономна одиниця. Якби увага зверталась насамперед на спосіб промовляння, на буття мовлення як мовлення художнього, тоді, як і в будь-якому красному мовленні, буттєва міць слова й пред-

метна сила мовлення втрачались би. І все ж саме від способу промовляння як такого залежить те, що текст висловлює сам себе — навіть якщо формальна схема як така і не була б предметом висловлювання (через неврахування змістової інтенції мовлення чи образу). До того ж предметний зміст підноситься до статусу абсолютної присутності якраз через словесне або образотворче мистецтво — та так, що внаслідок цього втрачає чіткість будь-який зв'язок з реальним чи колишнім буттям: одночасно втрачає чіткість навіть будь-яка орієнтація на спосіб промовляння. Здається, що спосіб промовляння, який, поза всіляким сумнівом, править за вододіл між мистецтвом і не-мистецтвом, функціонує з метою свого абсолютного виділення — навіть якщо це буде потрібно для твору, який з усією очевидністю «нічого не промовляє», але містить у собі компоновані організаційні схеми унаочнення чи семантико-асоціативних елементів, як це спостерігаємо в герметичній ліриці. Твір живопису чи поетичне слово стають промовлювальнішими не завдяки акцентуванню форми й змісту: *Ars latet arte sua*. Наука за допомогою своїх методик може багато взяти від твору мистецтва, але не те, що складає єдине й ціле її «висловлювання».

Та продовжімо обговорювати поетичне слово. Що ж то таке, що реалізується у всьому, про що промовляє, шляхом завершення свого висловлювання? Я маю на увазі само-присутність, буття «тут», а не те, що складає його предметне тло. Змінюючи відомий вислів Ніцше, скажемо: немає поетичних предметів, є лише поетичне зображення предметів.

Проте то був би лише перший крок у розгортанні нашої проблеми. Оскільки далі постає питання, як поетично зображений предмет повинен поетично втілюватись через мову. Коли Арістотель переконливо твердить, що поезія філософічніша за історію, це означає, що вона містить більше знань, більше істинної інформації, оскільки вона не зображає події, як вони відбувались, а як вони могли б відбуватись. І тут виникає запитання: що робить поезія? яким чином зображення ідеального в ній заступає зображення конкретно-реального? І все ж загадкою тоді стає те, чому ідеалізоване в поетичному слові виступає як конкретно-реальне, ба навіть більше — виступає як реальніше за реальне, а не як звичайно, у вигляді ідеалізованого, вкритого хворобливою блідістю від думки, яка спрямована на загальні поняття. І яким чином при цьому все те, що яскраво виступає в поетичному тексті, долучається до роз'яснення суттєвого (того, що не зовсім вдало можна назвати «ідеалізованим»)? Ставлячи це запитання, ми не повинні бути дезорієнтовані великою кількістю типів поетичного мовлення. Така диференціація радше надає чіткішої окресленості нашому завданню. Запитання ставиться

лише про те, що ж перетворює всі види мовлення в тексти тобто, надає їм тієї мовної ідентичності, яка цілком уможлиблює існування тексту. І при цьому можна зовсім не враховувати широкої шкали способів зображення, які розвинулись до літературних видів з їх власними стилістичними вимогами. Спільне для них усіх те, що вони належать до «літератури». Проте написане заледве буває без мовної зв'язаності. Є лише один тип письмово зафіксованого мовного вираження, який ледве чи дотягується до тієї фундаментальної мовної вимоги, яка створює ідентичність. Це — текст, мовна форма якого взаємозамінна будь-яким способом. Інколи це може стосуватися звичайної наукової прози. Скажімо інакше: це текст, що його переклад, включаючи й переклад комп'ютерний, здійснюється без втрат, адже ця можливість залежить від лише однієї інформаційної функції тексту. Наступний випадок може бути ідеальним межовим випадком. Він стоїть на порозі переходу до не-мови, властивій течіям мистецького символізму, вживання знаків яких, з одного боку, геть довільне, а з іншого — має переваги (а водночас і недоліки) однозначності до тієї міри, до якої таке вживання засновується на чіткій підпорядкованості знака означуваному. Так, наприклад, у природничих науках публікація результатів досліджень здійснюється англійською мовою. Але цей випадок також показовий з точки зору межового випадку, а саме, як нульова точка того ступеня зв'язаності слова, що властивий літературним текстам особливо помітним чином. У них слово має найвищу зв'язаність з усім текстом. Ми не ставимо тут перед собою мету продовжувати аналізувати нелегку проблему різних ступенів зв'язаності в літературі. Усі вони — від найвищого до найнижчого — виразно виявляються в неперекладності, яка особливо гостро постає при перекладі ліричного вірша, а особливо при перекладі *poésie pure*. Наступні зауваги мають на меті експлікувати засоби, які зв'язують тексти, надаючи цим текстам мовної ідентичності. Ще одна мета — спробувати дійти висновку стосовно буття таких текстів, тобто стосовно «істинності слова».

Ми постійно зосереджуємо увагу на мовних засобах, які спрямовують мовлення на її власне чи внутрішнє звучання (хоч би виразно воно було спрямоване на суть сказаного) і які безпосередньо стають причиною того, що ця текстова спрямованість своїм існуванням завдячує тій неповторній евокативній енергії, що виокремлює літературні тексти. До цих засобів належить ритм — чисте формобуття часу. Ритм живе в музиці, а в мовленнєвій сфері його значення вимірюється його власною напругою, а отже в більшості випадків він не обмежується точним повторенням форми. Важко сказати, що саме вибудовує поетичний ритм,

внаслідок чого під час читання вголос абсолютно чітко відчутно, де ритм має збій. Можна сказати, що в основному мова про чутливий баланс між динамікою значення та динамікою звучання, якого слід дотримуватись. Тенденції обох динамік, які завжди (а інколи і не без спонукки) зливаються в одну динаміку, мають свої специфічні синтаксичні засоби. Ці засоби розміщені в сфері звучання від граничних образів часового виміру (метр) та рими до звукових утворень, що розміщені нижче будь-якого рівня усвідомлюваного спостереження, а до того ж інтенсивно пов'язані певною мірою неочевидними семантичними засобами зв'язку. Що набуває матеріального стану і в чому чітко окреслюється витворена зв'язаність поетичного тексту, так це те, що я разом з Гельдерліном назвав би тоном. Це те, що міститься у всій цілісній структурі мовленнєвого образу і що доводить свою детермінаційну силу передусім при виникненні перешкоди в повідомленні, коли з'являється дисонансний тон. Дисонансний тон — не просто фальшивий тон: це тон, який спотворює весь настрій тексту. У літературі відбувається те саме, що стається і в людському суспільстві. З іншого боку, постійна для тексту тональність утримує єдність образу — з усіма можливими розпізнавчими ознаками й відмінностями в градації, до яких чутливі перешкоди в текстотворенні й інтенсивність когерентних зв'язків. Цей тон, який утримується на певному рівні, зв'язує між собою елементи мовлення. Він завершує образ як образ таким чином, що той протистоїть іншому мовленню (у цьому випадку ми можемо, наприклад, впізнати за тоном цитату). Але передусім цей образ протиставиться такому виду мовлення, який не вважається літературою і який не містить свою системну узгодженість у собі, а шукає й знаходить її зовні. Коли справа стосується критичних моментів, суміжні випадки мають найроз'яснювальнішу силу. Так, наприклад, спосіб, яким Піндар щоразу вводить до тексту своїх пісень вшанування героїв, містить оказіональний момент. Проте сила й зв'язаність мовного оформлення якраз і доводить те, що поетичний образ цілком здатен ту посвяту передати. Такої думки і Гельдерлін, який досліджував гімни Піндара. Ще з більшою роз'яснювальною силою, ніж у таких оказіональних моментах, вирішуються питання в тому випадку, коли текст сам і у всій своїй цілісності співвідноситься з позамовною дійсністю, як це відбувається, наприклад, у історичному романі або в історичній драмі. Зовсім не слід вважати, що справжній твір мистецтва взагалі ліквідує таке співвіднесення. Безсумнівно, вимога встановлення зв'язку з історичною реальністю звучить у сформованому тексті. Такий текст не так просто придумати, і це підтверджує посилення на поетичну свободу, право якої надається

художникові, аби він змінював реальні умови, як вони творять дійсність. Саме те, що він може їх змінювати, може всіляко фантазувати, переходячи всі можливі межі справді існуючих історичних умов, доводить, з другого боку, як високо завдяки поетичному формотворенню може піднятися історично дійсний матеріал — навіть у тому випадку, коли цей останній видається зовсім незмінним. Цей випадок чітко відрізняється від ситуації, коли історик, послуговуючись мистецтвом зображення фактів, описуватиме подію з художнім ухилом.

У цьому плані важливо розглянути, як інтенсивно можна взагалі використовувати поняттєвий апарат риторики для вивчення елементів зв'язаності тексту. Художніми засобами риторики виступають художні засоби мовлення, яке саме по собі первинно не «література». Ще один приклад, що ілюструє проблематику, яку ми розглядаємо, — це поняття метафори. Поетичне виправдання поняття метафори з повним правом піддавалось сумніву, але не в розумінні того, що в поезії не може зустрітись саме таке вживання метафори — як і будь-якої іншої риторичної фігури. Радше обстоюється думка, що суть поетичного мовлення полягає не в метафорі чи метафоричному вживанні. Насправді поетичне мовлення набуває свого статусу не тому, що непоетичне мовлення робиться поетичним через вживання метафор. Коли Готтфрід Бенн обурюється з приводу поетизованого вживання «як» у вірші, то це, звичайно, не означає, що він нехтує величними порівняннями, з особливою виразністю впроваджуваними в поезіях Гомера. Справді, у Гомера порівняння й метафора подаються оповідачем епічним тоном у такий спосіб, що оповідач відчуває себе невіддільним від створюваного ними світу. Поетична іронія, що утворюється завдяки контрастній напрузі гомерівських алегорій, якраз і свідчить про досконалість свого творення. Про поетичне слово можна сказати, що воно має характер «абсолютної» метафори (Аллеманн), тобто протистоїть взагалі будь-якому виду повсякденної мови. Це можна стверджувати взагалі, а не тільки у випадку з Кафкою, у чіх творах вигаданий реалізм оповідання особливою мірою мотивований поетичним словом. Таким чином поетичне мовлення має характер збалансованості й урочистості. Цей характер реалізується через нейтралізацію всіх об'єктів реального буття і сприяє побудові образу. Коли Гуссерль для позначення цього процесу користується виразом «модифікація нейтралітету» і говорить, що в поетичному творі «спонтанно здійснюється» ейдетична редукція, то такий підхід характеризує стан речей усе ще з точки зору інтенціональності свідомості. Ця інтенціональність насамперед позиційна. Гуссерль розглядає мову поезії як модифікацію звичайних об'єктів реального буття. Зв'язки між предметами повинні замінитись

власними зв'язками самого слова, які називають ще й самореференцією. Проте якраз тут варто змінити погляд на речі, й гайдеггерівська критика трансцендентальної феноменології та її поняття свідомості виявляється для цієї мети продуктивною. На питання, що робить мову мовою і що ми маємо на увазі, коли шукаємо істинність слова, отримуємо відповідь не тоді, коли спираємось на так звані «природні» форми мовної комунікації, а навпаки, ці «природні» форми зі своїми варіаціями стають зрозумілими на основі поетичного висловлювання. Поетичне мовотворення передбачає розпад усього «позитивного», що важить лише для повсякдення (Гельдерлін). А це означає, що мовним буттям стає лише таке поетичне мовотворення, а не вживання слів згідно з правилами та не повторне утворення конвенційних форм. Поетичне слово творить значення. Слово, як воно «постає» у вірші, має нову промовлювальну силу, яка часто прихована в буденному вживанні. Наведімо лише один приклад: у німецькій мові слово «Geräusch» («шум») таке саме безбарвне й безсиле слово, як і його англійський відповідник «noise», вимовляючи який, звичайно не думають про те, що насправді він походить від «pausea», що означає «морська хвороба», як і не думають про те, що етимологічне значення оживає у рядку Стефана Георге: «Und das Geräusch der ungeheueren See» — «І шум страхітливого моря». Ситуація зовсім інша, ніж та, коли слово буденного плану трансформується через поетичний вжиток. Слово залишається таким же буденним. Але воно отримує такий заряд енергії завдяки ритму, метру, вокалізації, що раптом стає промовлювальнішим, повертаючи собі первинну промовлювальну силу. Наприклад, «Geräusch» («шум») так підсилюється словом «ungeheuren» («страхітливий»), що ми знову чуємо створювані шумом звуки, а використання в обох словах щільних приголосних ще більше зв'язує ці слова між собою. Видається, що ці зв'язки роблять слово самодостатнім і таким чином вивільняють його для самого себе. Вони також створюють можливість для слова розігравати з іншими словами нові комбінації. І, звичайно, не без того, щоб у таких випадках не підігравали семантичні зв'язки, як, наприклад, погляд, кинутий на північне морське узбережжя та на його південний антисвіт⁶. Завдяки цьому слово стає промовлювальнішим, а промовлене — суттєвішим, ніж коли-небудь.

Так само, коли в іншому випадку я говорив про буттєву валентність образу⁷ (оскільки те, що представлене через образ, через цей образ і поєднується з буттям), я хотів би вести мову і про буттєву валентність

⁶ Інтерпретацію усього вірша Георге див. у: «Я і ти — одна душа» у Вибраних творах (*Ges. Werke*, Bd. 9, S. 245 ff.).

⁷ Пор.: «Істина і метод» (*Ges. Werke*, Bd. 1, S. 139 ff.).

слова. Звичайно, тут є й різниця: не так сказане (під яким ми розуміємо предметний зміст) акумулює в собі буття, як розростається саме буття загалом. Тут маємо істотну різницю між тим способом, яким різнобарвний світ перетворюється у мистецьку скульптуру, і способом, в який слово зважує й розігрує себе. Слово не частина довколишнього світу, якими є фарби чи форми, що поєднуються з новою структурою. Радше кожне слово саме — вже елемент нової структури, а отже потенційно і ця сама структура як така. Коли звучить слово, приводиться в дію вся мова і все, що вона може сказати, — а вона може сказати все. Таким чином у промовлювальному слові функціонує не окремий семантичний елемент з довколишнього світу, а радше вибудована мовою сучасність, узята як одне ціле. Арістотель приділяв увагу зору, бо це чуття сприймає переважну кількість відмінностей, але на перше місце — і з більшим на те правом — він ставив слух, тому що слух на шляху до мови міг сприймати, безумовно, всі відмінності. Універсальне «Тут» буття слова — це чудо мови, і вища можливість говоріння полягає в тому, щоб зв'язати відхід і важковловність слова й зафіксувати його близькість до буття. Зафіксувати саме близькість, присутність не того чи іншого елемента, а можливості спіймати все. Це якраз те, чим вирізняється поетичне слово. Воно реалізує себе через самого себе, оскільки стає засобом «зупинення близькості», і воно ж семантично вивітряється, стаючи порожнім словом, коли редукується до своєї знакової функції і тому потребує лише комунікативної реалізації. Якраз завдяки самореалізації поетичного слова стає чітко зрозумілим, чому мова може стати засобом передачі інформації, а не навпаки.

Слід би було цілком побіжно ще раз заторкнутися обговорюване вище питання про те, чи й справді не поширюється властивість поетичного слова бути чисто промовлювальним на слово-міф, сказання, і, можливо, також на філософське слово і спекулятивне речення. Це міркування приведе нас до останнього етапу в нашому викладі. Проблема постає чітко: сказання не втілюється в письмі і не стає текстом, навіть якщо воно звучить як поезія і набуває образу тексту. Проте видається, що як сказання воно взагалі ще не ввійшло у поетично-мовний поняттєвий фонд і подекуди вихлюпується на поверхню з тієї інтелектуальної хвилі первісного походження, яка живиться культовою пам'яттю. Було б логічним назвати «сказання» у цьому термінологічному значенні «висловлюванням». Таке висловлювання, звичайно, міститься не в мовній структурі способу оповіді, а в його серцевині — закличному імені, що його таємнича іменувальна сила пронизує манеру оповіді в сказанні. Адже в імені, як видається, сказання перебуває в прихованому стані й проявляє себе через

оповідь. Це підтверджується й тим, що ім'я кожного разу стає відправним пунктом перекладності, тобто відділяє говоріння від сказаного. Але що таке ім'я, як не остання компресія, в якій буття впізнає себе? Ім'я — це те, у чому люди пізнають себе, а власне ім'я — це те, чим люди є і що вони заповнюють своїм змістом⁸. Таким чином слово в поезії самодостатнє і функціонує, готуючись до саморозгортання в мовленні думаючого слова. «Синтаксис» поезії й полягає в тому, щоб бути «в слові». Ступінь зв'язаності слів залежить також від ступеня перекладності (пор. концепцію І. А. Річардса).

Не станемо вести загальні розмови про те, до якої міри філософське висловлювання — це таке сказання, — вкажімо на це лише в зв'язку зі «спекулятивним реченням». Структура такого речення — це аналог самопосилання, властивого поетичному слову. Фактично Гегель охарактеризував суть спекулятивного речення цілком аналогічно, і при цьому він мав на увазі не тільки свій власний діалектичний метод, але й взагалі мову філософії, оскільки вона самодостатня. Він доводить, що в спекулятивному реченні природна акцентуація мовлення на предикаті (а він поєднується з суб'єктом як щось зовнішнє по відношенню до цього суб'єкта) начебто руйнується, зазнаючи «протидії»⁹. Думка не знаходить у предикаті нічого іншого, крім власного суб'єкта. Таким чином «висловлювання» повертається назад до самого себе, і для Гегеля саме філософське мовлення фіксує напругу поняття на своєму «висловлюванні», а висловлювання, в свою чергу, діалектично розробляє закладені в ньому моменти — але це означає, що мовлення й висловлювання ще глибше врастають одне в одне. Філософія не висловлюється прямолінійно, а випробовує всі свої шляхи та обхідні дороги (і це важить не лише для Гегеля та його діалектичного методу). У цьому випадку також швидко досягається межа перекладності, де відбувається злиття промовлюваного з промовленим.

Ми називаємо промовлюваність слова «зупиненням близькості». Ми також бачили, що близький не той або інший зміст мовлення, а сама близькість. Звичайно, це спостереження не обмежується лише мистецьким витвором слова — воно справедливе для всіх видів мистецтва. «Мовчання китайської вази», тиша й загадковий спокій, які струменять із кожного доконче мистецького образу, свідчать, — якщо йти слідом за Гайдеггером, — що істинність «міститься тут, у творі». Гайдеггер показав нам, що істинність твору мистецтва — це не зовнішня спрямо-

⁸ Пор.: Варбург Макс. «Два запитання до Кратила». Берлін, 1929 (*Neue Philol. Untersuchungen*, Heft 5).

⁹ Пор. інформацію в статті: «Філософія та поезія», с. 237 і далі.

ваність логосу, а водночас «Що» і «Тут», які спостерігаємо в конфлікті прихованого і того, як те приховане розкривається. Питання, яким ми керувались, полягало в наступному: які особливості має ця проблема у мистецькому словесному витворі — там, де приховуваність за мистецьким «образом» вже передбачає «буття-в-мові» та «вмонтованість» буття в мову. Межа перекладності точно визначає, як далеко сягає приховуваність у слові. На останньому етапі цього процесу маємо продукт приховуваності — приховане. Лише той, хто почувається як вдома, що стосується володіння мовою, може зрозуміти самодостатнє й зосереджене на собі самому висловлювання поетичного тексту, яке для невтаємничених має ще й «домашнє» буття. Але хто почувається в мовному середовищі як вдома? Видається, що те, що називають у сучасній науці «мовною компетенцією», більше орієнтується на володіння мовою «поза-домом», на необмежене мовне вживання — а це щоразу призводить до семантичного згасання слова.

Тому мені здається, що поетичне слово, якщо його протиставити будь-якому іншому твору мистецтва, має ще й додаткове завдання. До слова мистецтво не тільки підходить так близько, що від тієї близькості перехоплює подих, але це слово мусить (і також може) зафіксувати цю близькість, тобто зупинити те, що вислизає. Адже мовлення — це самовисловлення і воно не помічає себе. Поетичне слово також ніколи не припинить трансформуватись у мовлення (чи белькотіння), для того щоб витворювати в собі нові семантичні можливості. Як по-особливо му звучить тон у системі інших тонів! Як виростає скульптура чи архітектурна споруда, якщо вони стоять на своєму місці! Враховуючи, що поетичне слово має функцію «притримування-коло-себе» і самодостатню характеристику, «слово взагалі», як мені здається, має свою власну стабільність, а це означає, що саме тут воно має найбільше можливостей. «Слово взагалі» реалізує себе в поетичному слові і стає елементом структури мислення.

АКТУАЛЬНІСТЬ ПРЕКРАСНОГО

Мистецтво як гра, символ і свято

(1974)

Мені видається дуже значущим, що в питанні виправдання мистецтва йдеться не тільки про актуальну, але й про дуже давню тему. Свою власну діяльність вченого я розпочинав з цього питання, коли опублікував роботу «Платон і поети» (1934 рік) (*Plato und die Dichter*)¹. Насправді то було нове філософське усвідомлення і нове трактування знання, яке висунула сократика і яким уперше в історії Заходу, наскільки нам відомо, мистецтво було поставлене перед вимогою своєї легітимації. Тут уперше з'ясувалося: зовсім не є чимось samozрозумілим, що передання традиційного змісту (в образотворчій чи художньо-словесній формі), який у непевний спосіб сприймається і тлумачиться, має право на істину, на яку воно претендує. Отже, це справді серйозна давня тема, до якої завжди звертаються тоді, коли нова претензія на істину протиставляється традиційній формі, яка продовжує існувати у вигляді поетичних образів чи мистецьких форм. Згадаймо хоча б пізньоантичну культуру з її ворожістю до зображальності, на яку часто лунали нарікання. За тих часів, коли стіни покривали інкрустаціями, мозаїкою та декоративним оздобленням, митці скаржилися, що їхня доба минула. Обмеження і звуження свободи ораторського й поетичного мистецтва прийшли в пізньоантичний світ разом з Римською імперією, на них нарікав Тацит у своєму знаменитому діалозі про занепад ораторського мистецтва — *Dialogus de oratoribus*. Однак передовсім згадаймо — і це наблизить нас до сьогодення більше, ніж може здатися на перший погляд, — як християнство поставилося до традиції мистецтва, яку воно застало. Відкинувши іконоборство, що виникло на пізнішому етапі розвитку церкви першого тисячоліття, го-

¹ Див. у: *Ges. Werke*, Bd. 5, S. 187—211.

ловно в VI й VII сторіччях, християнство вчинило акт секуляризації. Тоді церква знайшла нове тлумачення для мови форм образотворчого мистецтва, а пізніше й поезії та ораторського мистецтва, — тлумачення, яке надало мистецтву нової легітимації. Це було обґрунтоване рішення, адже йшлося лише про новий зміст християнського провіщення, у якому змогла наново легітимуватися передана мистецька мова. *Biblia pauperum*, біблія для бідних, які не вміють читати або не знають латини і тому не сприймають мову провіщення з повним розумінням, була — як розповідь у картинках — одним з визначальних доказів на користь мистецтва на Заході.

Наша культурна свідомість значною мірою живиться плодами цього рішення, тобто за рахунок великої історії західного мистецтва, яка через християнське мистецтво середньовіччя і гуманістичне відродження грецького та римського мистецтва й літератури розвинула спільну художню мову для спільного змісту нашого саморозуміння — аж до кінця XVIII сторіччя, що спливає, аж до великого суспільного перерозподілу, політичних і релігійних змін, з яких розпочалося XIX сторіччя.

Щодо австрійського і південнонімецького варіантів, то це синтез антично-християнських змістів, який так жваво постає перед нами в могутніх прибіжних хвилях художньої творчості в стилі бароко, що навряд чи потребує словесного опису. Певна річ, і ця доба християнського мистецтва і християнсько-античної, християнсько-гуманістичної традиції мала свої спокуси й зазнавала перетворень, між іншим, не в останню чергу під впливом Реформації. Вона в особливий спосіб поставила в центр ваги новий вид мистецтва — притаманну для спільного співу форму музики, яка через слово наново надихала власну музичну мову: згадаймо бодай Гайнріха Шютца та Йоганна Себастьяна Баха — і таким чином у новому напрямі продовжила цілу нову традицію християнської музики, безперервну традицію, яка розпочалась з хоралу, тобто, врешті-решт, із поєднання латинського гімну та григоріанської мелодії, наділеної великому Папі як дарунок Божий.

Проблема виправдання мистецтва набуває на цьому тлі певних вираженіших орієнтирів. Для її постановки ми можемо послуговуватися допомогою тих, хто колись розмірковував над нею. При цьому не заперечуймо того, що нову ситуацію в мистецтві, яку ми переживаємо в нашому сторіччі, справді слід вважати зламом єдиної традиції, останню велику хвилю якої явило нам XIX сторіччя. Коли Гегель, великий вчитель спекулятивного ідеалізму, вперше у Гайдельберзі, а потім — у Берліні читав свої лекції з естетики, то одним з їхніх провідних мотивів було

вчення про «минуший характер мистецтва»². Якщо реконструювати і наново обміркувати постановку питання Гегелем, то ми з подивом побачимо, наскільки точно він попередньо сформулював наші власні запитання до мистецтва. Я хотів би стисло показати це у вступі, щоб читачеві було видно мотивацію того, чому в процесі наших міркувань нам доведеться піддавати критиці samozрозумілість панівного погляду на мистецтво й розкривати антропологічні підмурки, на яких ґрунтується феномен мистецтва і, виходячи з яких, ми маємо наново його обґрунтувати.

«Минуший характер мистецтва» — в цьому формулюванні Гегеля радикально загострюється претензія філософії зробити саме наше просування до істини предметом пізнання, самопізнати наше знання істиною. Це завдання і ця претензія, яку віддавна висувала філософія, за Гегелем, можуть бути завершені лише тоді, коли філософія оволодіє істиною в усьому обсязі її історичного розгортання в часі. Згідно з цим претензія філософії Гегеля полягала саме і передовсім у тому, щоб піднести до поняття істини християнське одкровення. Це стосується навіть найглибшої таїни християнського віровчення, таїни триєдності, яка, на мою особисту думку, як виклик мисленню і як обітниця, що завжди виходила за межі людського розуміння, повсякчас пожвавлювала хід європейської думки.

І справді, було великою відвагою Гегеля претендувати на те, що його філософія охоплює навіть найвищу таїну християнського віровчення, над якою стільки сторіч працювала, дедалі загострюючись, вдосконалюючись і поглиблюючись, думка теологів, як і філософів, і що вона збрала у формі поняття всю істину цього християнського віровчення. Не висвітлюючи шарів діалектичного синтезу цієї так званої філософської трійці, тобто постійного воскресіння духу, як воно подане в Гегеля, я, однак, мушу згадати про нього з тим, щоб позиція Гегеля щодо мистецтва і твердження філософа про минуший характер мистецтва стали загалом зрозумілими. Передовсім Гегель має на увазі аж ніяк не кінець західноєвропейської християнської зображувальної традиції, до якого тоді — як ми сьогодні вважаємо — вона підійшла. Те, що він відчував як сучасник подій, аж ніяк не було поштовхом до відчуження чи

² Див. про це: Henrich Dieter. *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel* («Мистецтво і філософія мистецтва сучасності. Роздуми, навіяні Гегелем») в: *Immanente Ästhetik — Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne* («Іманентна естетика — естетична рефлексія. Лірика як парадигма модерного»), hrsg. von Wolfgang Iser (München, 1966) і мою рецензію в: *Philosophische Rundschau*, 15 (1968), див. у цьому томі: «До поетики і герменевтики: лірика як парадигма модерного».

викликом, що їх ми, нинішні глядачі, переживаємо перед творами абстрактного й безпредметного мистецтва. Безперечно, реакція Гегеля була не така, та, що нині виникає в кожного відвідувача Лувру, коли він заходить до цього чудового зібрання високого й довершеного західноєвропейського живопису і з самого початку опиняється серед творів революційного мистецтва кінця XVIII і початку XIX сторіч — картин революцій і коронувань монархів.

Безперечно, Гегель не вважав — та й не міг уважати, — що з бароко і його пізнішими формами рококо зі сцени людської історії зійшов стиль західноєвропейського мистецтва. Він не знав, як це знаємо з огляду на минуле, що настало сторіччя історизму, і не уявляв, що у XX сторіччі рішуче визволення з історичних пут XIX сторіччя здійсниться в іншому, значно відважнішому розумінні, а саме — що все дотеперішнє мистецтво сприйматиметься як щось віджиле. Говорячи про минулий характер мистецтва, він скорше мав на увазі те, що мистецтво більше не є чимось самозрозумілим, як було воно в грецькому світі, коли слугувало зображенню божественного. У грецькому світі воно було проявом божественного — в скульптурі чи в храмі, що стояв, осяяний південним сонцем серед краєвиду, відкритий усім споконвічним силам природи. То була велика скульптура, яка наочно демонструвала божественне, зображене людиною і в образі людини. Власне тезою Гегеля є те, що присутність Бога і божественного стала спеціально і безпосередньо очевидною для грецької культури у формі її власного образотворчого, образного самовияву і що вже з появою християнства і його новим і поглибленим поглядом на потойбічність Бога більше не було можливим адекватне вираження його істини у формі образотворчого мистецтва і в образній мові поетичного твору. Твір мистецтва не є більше божеством, яке ми шанували. Теза про минулий характер мистецтва передбачає, що з закінченням доби античності мистецтво має видаватися таким, що потребує виправдання. Я вже згадував про те, що здійснення цього виправдання християнською церквою і гуманістичним поєднанням з античною традицією упродовж сторіч дало той чудовий наслідок, який ми називаємо християнським мистецтвом Заходу.

Прикметно, що коли мистецтво перебувало у великому взаємозв'язку самовиправдання зі світом навколо себе, здійснило природну самоочевидну інтеграцію між громадою, суспільством, церквою і самовідчуттям митця. Однак наша проблема в тому й полягає, що цієї самоочевидності і, відповідно, спільного для всіх розуміння більше не існує, — і це характерно вже для XIX сторіччя. Гегелева теза — саме про це. Вже тоді розпочалося те, що великі митці почали сприймали себе більшою

чи меншою мірою бездомними в суспільстві, яке ставало індустріалізованим і комерціалізованим. На власній богемній долі митець, так би мовити, випробовував досвід мандрівних акторів. Вже в XIX сторіччі кожний митець усвідомлював, що самозрозумілості в стосунках між ним і людьми, серед яких він живе і для яких творить, більше не існує. Митець XIX сторіччя не перебуває в громаді, а створює собі громаду з усією плюралістичністю, яка відповідає цій ситуації, і усіма надмірними очікуваннями, неминуче пов'язаними з цим, коли вказана плюралістичність мусить поєднатися з претензією на те, що тільки власна форма творчості і творча місія є істинні. Такою є воістину месіанська свідомість митця XIX сторіччя. У своїй вимогливості до людей він відчувається кимось на кшталт «нового Спасителя» (Іммерманн). Він несе людям нове благовіщення і, як аутсайдер суспільства, платить за цю претензію — стає зі своєю творчістю лише митцем для мистецтва.

Однак усе це — ніщо супроти того стану відчуження й шоку, в який новітня художня творчість нашого сторіччя вкинула нашу суспільну самосвідомість.

Я хотів би тактовно промовчати про те, як важко, хоча б для музиканта-виконавця, виконувати в концертній залі сучасну музику. Щонайбільше, її ставлять на середину програми, інакше слухачі прийдуть занадто пізно або підуть занадто рано, — ситуація, якої раніше не могло бути і над якою слід замислитись. У цьому виявляється розлад між мистецтвом як релігією освіти, з одного боку, і мистецтвом як засобом провокації — з іншого. Виникнення й поступове загострення цього конфлікту можна легко простежити хоча б на історії малярства XIX сторіччя. Це було вже підготовкою нової провокації. Коли в другій половині XIX сторіччя одна з основних передумов саморозуміння образотворчого мистецтва останніх сторіч — лінійна перспектива — почала розхитуватись, це вже віщувало встановлення нових стосунків з традицією³.

Уперше це можна спостерігати в картинах Ганса фон Маре, а пізніше до цього долучився цілий великий революційний рух, який здобув світової слави передовсім завдяки майстерності Поля Сезанна. Лінійна перспектива, певна річ, не є самоочевидна даність художнього бачення і художньої творчості. У християнському середньовіччі її взагалі не існувало. В епоху Відродження, епоху потужного нового поживлення природничо-наукових і математичних конструктивних захоплень лінійна пер-

³ Див.: Boehm Gottfried. *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit* («Дослідження перспективності. Філософія і мистецтво на початку Нового часу»), Heidelberg, 1969.

спектива як одне з великих див людського прогресу в мистецтві й науці стала обов'язковою для живопису. Повільний кінець самоочевидності цього очікування лінійної перспективи взагалі тільки й відкрив нам очі на велике мистецтво пізнього середньовіччя, на той час, коли картина ще не бачиться, неначе крізь вікно, — від близького переднього плану до далекого обрїю, а чітко читається як ідеографічне, ідеограма, яка духовно повчає і водночас підносить нас.

Отож лінійна перспектива була історично плінною зображальною формою нашої художньої творчості. Однак нехтування нею було звістуванням набагато далекосяжніших тенденцій розвитку сучасної творчості, які значною мірою відчужують нашу традицію форми. Я пригадую кубістське руйнування форми, десь так від 1910 року принаймні упродовж якогось часу полюбляли мало не всі визначні тогочасні художники, і поступове перетворення цього кубістського розриву з традиціями на повне цілковите заперечення предметного характеру зображальності. А чи є таке усунення наших предметних очікувань справді тотальним — це питання залишається без відповіді. Проте одне безсумнівне: наївна певність того, що картина — це вигляд, образ чогось — як от той, що його забезпечує нам у кожному окремому випадку наш щоденний життєвий досвід сприймання чи створеного людиною, — ця певність, очевидно, вщент зруйнована. Кубістичну чи безпредметну картину не можна сприймати *uno intuitu*, просто зорово. Тут потрібне особливе діяльне зусилля: треба самостійно синтезувати різні ракурси, які з'являються на полотні, — і тоді, врешті-решт, тебе охоплює й підносить відчуття глибокої гармонії і справжності твору, так самісінько, як це відбувалося колись на основі всезагальної змістовності образу. Можуть запитати, що це дає для наших розмірковувань⁴. Або згадаймо сучасну музику, цілком нову музичну мову гармонії і дисонансу, яка тут використовується, — своєрідне ущільнення, що досягається внаслідок розриву зі старими правилами композиції і побудови фрази, притаманних творам великої музичної класики. Цього не можна заперечити так само, як і того факту, що коли в музеї заходиш до зали з експозицією творів найновіших мистецьких напрямів, то ніби справді залишаєш позаду себе якийсь інший світ. Коли після нового повертаєшся до старого, то помічаєш своєрідну бляклість нашого сприйняття. Це, звісно, лише реакція за контрастом, аж ніяк не повсякчас присутній досвід втрати, та тут чітко проступає гострота контрасту між новими і старими формами мистецтва.

⁴ Див. про це статтю «Мистецтво і наслідування» в цьому томі чи мою статтю «Vom Verstummen des Bildes» («Про заніміння картини») в: Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 315—322.

Мені спадає на думку герметична поезія, що віддавна привертала увагу філософів. Бо де не збагне ніхто інший, здається, може зарадить філософ. Поезія нашого часу справді досягла межі значуще зрозумілого, і, можливо, саме найбільші досягнення найвидатніших поетів-герметиків позначені трагічним занімінням перед невимовним⁵. Спадає мені на думку нова драма, для якої класичне вчення про єдність часу й дії вже давно звучить як забута казка і в якій зумисно й підкреслено порушується навіть єдність характеру, і це порушення стає конструктивним принципом нового драматичного рішення, як, приміром, у Бертольта Брехта. Спадає мені на думку й сучасна архітектура: що це — звільнення чи спокуса? — коли за допомогою нових матеріалів протиставляється традиційним законам статички дещо, таке, що більше не має ніякої схожості з будівництвом, з пошаровим викладенням цеглини на цеглину і є скорше цілком новим видом формотворення, — ці будівлі, що стоять, так би мовити, на голові або на тонких, хистких колонах і де перегородки, стіни, увесь опорний каркас замінюються наметоподібними дахами й перекриттями. Цей короткий огляд має тільки показати, що, власне, сталося й чому розуміння сучасного мистецтва є проблемою теоретичної думки.

Я хотів би розглянути цю проблему на різних рівнях. Передовсім існує певний принцип, з якого я виходжу, і, розмірковуючи над цим питанням, мірило слід обирати так, щоб воно було додатне як для великого мистецтва минулого і творчих традицій, так і для мистецтва новітнього, яке ж не лише протиставляється традиції, а черпає з неї свої власні сили й енергію. Головне полягає в тому, що і перше й друге пов'язані як складники єдиного цілого, чия назва — мистецтво. Не лише тому, що жодний митець без знання мови традиції не зміг би реалізувати своїх власних творчих дерзань. І не лише тому, що глядач або слухач ніби незмінно перебуває водночас і в минулому і в теперішньому. Так буває не тільки, коли він переходить з однієї зали музею до іншої або тоді, коли — можливо, всупереч своїм уподобанням — опиняється віч-на-віч з концертною програмою чи театральною виставою або ж тільки з модерністичною репродукцією класичного мистецтва. Для нього це завжди так. Наше повсякденне життя — це вічний рух крізь одночасність минулого і майбутнього. Здатність іти вперед, з цим обрієм відкритого майбутнього і неповторного минулого в своїй душі, — це суть того, що ми називаємо «духом». Мнемозина, муза пам'яті, муза засвоєння, яка панує там, є одночасно музою духовної свободи.

⁵ Див. мою статтю «Verstummen die Dichter?» («Чи німіють поети?») в: *Zeitwende. Die neue Furche*, 5 (1970), S. 364 ff.; також у: *Kleine Schriften*, IV, Tübingen, 1977.

Пам'ять і згадка, які несуть у собі мистецтво минулого, традицію нашого мистецтва і відвагу нового експериментування з нечуваними суперечливими, взаємозаперечними формами, — це так само свідчення роботи духу. І ми мусимо запитати себе: що впливає з такої єдності того, що було, й того, що є.

Проте ця єдність — не тільки запитання нашого естетичного самовизначення. Нам доведеться не лише збагнути те, як тісно і нерозривно пов'язана художня мова минулого з її теперішнім руйнуванням. Порівняння сучасного митця спричинені новою суспільною ситуацією. Це своєрідна опозиція суспільній релігії освіти і її культові споживання, яка всіляко провокує сьогоднішнього митця використати нашу активність у його власних інтересах, — так щоразу відбувається, коли за побудови кубістичної чи абстрактної картини поступово мають синтезуватися розрізнені грані образу, які виникають у глядача зі змінами точок зору. Митець прагне реалізувати нове осмислення мистецтва, згідно з яким він творить і яке він відчуває як нову солідарність, нову форму загального порозуміння. Я маю на увазі не лише те, що великі творчі досягнення мистецтва тисячею шляхів ввійшли у споживацький світ, впливаючи на естетизацію середовища, і не лише увіходять, а й дифундують, поширюються, готуючи таким чином певну стильову єдність нашого розробленого людьми світу. Так це було завжди, і немає сумніву, що й конструктивний підхід, який ми спостерігаємо сьогодні в малярстві та архітектурі, дуже виразно відбився на всіх тих речах предметного світу, з якими ми щоденно маємо справу на кухні, у вітальні, в транспорті й суспільному житті. І зовсім не випадково, що митець у процесі творчості долає напругу, яка виникає між очікуваннями, на сторожі яких стоїть традиція, і новими звичками, які запроваджує він сам. Гострота ситуації, яку ми переживаємо, безперечно, про це ж таки свідчить і своєрідність конфлікту, й напруження. Ця ситуація потребує осмислення.

Два фактори, здається, йдуть тут назустріч один одному: наша історична свідомість і схильність сучасної людини, зокрема й митця, до рефлексії. Історичне усвідомлення, історичну свідомість аж ніяк не слід пов'язувати з суто науковими чи світоглядними уявленнями. Слід просто звернутися до того, що самоочевидне для всіх, хто стикається з будь-яким мистецьким творінням минулого. І цілком природно, що вони навіть не усвідомлюють, що керуються при цьому історичною свідомістю. Вбрання минулого вони трактують як історичне вбрання, проте історичні сюжети можуть сприйматися в різних шатах, і жодна людина не дивується, бачачи в Альтдорферовій «Битві Олександра», як античні

воїни, вбрані як середньовічні лицарі, шикуються в «сучасні» бойові порядки, неначе Олександр Македонський зі своїми воїнами переміг персів саме в таких таких латах⁶. Це така очевидна річ для нашого історичного чуття, що я наважуюсь сказати навпростець: без цього історичного чуття справжність, тобто майстерність платичних рішень давнішого мистецтва, можливо, взагалі не сприймалась би. Адже сьогодні вже нікого не здивує інакшість іншого, здивувала б вона хіба що історично неосвіченого (а такі навряд чи ще існують), і навряд чи здатні збагнути ту єдність змісту і форми, яка, очевидно, й становить суть усякого справжнього художнього твору.

Отже, історична свідомість — не якась особлива науково чи світоглядно обумовлена методична позиція, а спосіб інструментування духовності наших помислів, який задалегідь визначає наше бачення і наше сприйняття мистецтва. З цим, напевне, пов'язане й те, — і це також форма рефлексії, — що ми зовсім не потребуємо наївного впізнавання, що його нам уже вкотре може постачити наш власний світ у вигляді усталеної дійсності і ми всю велику традицію нашої власної історії, навіть традиції і структури зовсім інших світів і культур, що аж ніяк не визначали західної історії, в однаковий спосіб відображаємо в усій інакшості і через це можемо засвоїти. Цей високий рівень рефлексивності, яку ми несемо в собі, саме й надає сучасному митцеві право на своє власне творче рішення. Але чому історична свідомість з її новою рефлексивністю виступає, та ще й у такий рішучий спосіб, з претензією незмінного на те, що все те, що все видиме перебуває тут і звернене безпосередньо до нас, неначе це ми самі? Відповісти на це запитання мають, очевидно, філософи. Отже, першим кроком нашого осмислення нехай буде завдання розробки понять для постановки цього питання. Спочатку через ситуацію у *філософській естетиці* я представлю ті понятійні засоби, за допомогою яких можна буде впоратися з визначеною темою, а потім покажу, що провідну роль тут відіграватимуть три названих в підзаголовку поняття: повернення до *гри*, *символ*, тобто можливість пізнавання самих себе, і, нарешті, *свято* як втілення знову набутого зв'язку всіх з усіма.

Завдання філософії — знаходити спільне серед відмінного, *συνοραῖν εἰς ἐν εἶδος* — «вчитися узагальнювати під знаком єдиного» — таке, за Платоном, завдання філософа-діалектика⁷. Яких засобів надає нам філософська традиція, щоб виконати це завдання чи бодай підвести підвести

⁶ Див.: Koselleck Reinhart. *Historia magistra vitae*, в: *Natur und Geschichte*. Karl Löwith zum Geburtstag, Red. Hermann Braun und Manfred Riedel, Stuttgart, 1967.

⁷ *Phaidr.*, 265 d₃; *εἰς μίαν ἰδεῶν συνοραῖν*.

його до чіткішого розуміння? А саме: як подолати велетенський розрив між формальною і змістовою традицією західного образотворчого мистецтва й ідеалами тих, хто творить сьогодні? Перший орієнтир дає нам слово «мистецтво». Ніколи не слід недооцінювати того, що може нам сказати слово. Адже слово концентрує в собі роботу думки. Так і тут слово «мистецтво» є вихідним пунктом, з якого ми починаємо наш розгляд. Кожен, хто бодай трохи історично освічений, добре знає, що воно вже майже 200 років несе в собі той особливий і прикметний зміст, з яким ми пов'язуємо його сьогодні. Ще у XVIII сторіччі було самозрозумілим, що коли йшлося про майстерність або умілість як, власне, про мистецтво*, то треба було уточнювати: мистецтво «прекрасного». Бо поряд з цим, звісно, існувала набагато ширша сфера людського вміння: мистецтво механіки, технічне, у розумінні техніки, реміснича й промислова майстерність. Тому ми не зустрічаємо поняття мистецтво у філософській традиції. Від батьків західноєвропейської мислительної традиції греків ми маємо засвоїти, що мистецтво входить до загального поняття того, що Арістотель називав *ποιητικη επιστημη*, тобто — знанням і вмінням виготовляти⁸. Спільним у виготовленні ремісником і творінні митцем, тим, що відрізняє їхнє знання від теоретичного або практико-політичного знання, є результат відділення твору від процесу власного постання. В цьому суть виготовлення, і це треба пам'ятати, якщо ми хочемо зрозуміти й осягти межі тієї критики поняття твору, якій нинішній модернізм піддає традиційні мистецтва і масове споживання культури, пов'язане з ним. У кожному разі, при цьому увиразнюється твір. І це відверто спільна риса. Твір як цілеспрямована мета врегульованого робочого зусилля вивільнюється як такий, власне, твір, коли вивільняється з пут продукуючого поставання. Бо твір, за визначенням, призначений задля споживання. Платон завжди підкреслював, що знання і вміння зробити підпорядковані споживанню і залежать від знання тих, хто споживатиме⁹. Мореплавець диктує, що має побудувати суднобудівник. Це давній Платонів приклад. Отже, поняття твору вказує на сферу спільного споживання, а відтак і на спільне розуміння, на комунікацію в розумінні. Але тепер постає запитання: як у межах цього загального поняття продукуючого знання вивільнити «мистецтво» з-поміж просто практичних умінь? Відповідь, яку дає нам античність і яка знов і знов спонукає до роздумів, підказує, що тут йдеться про імітаційний процес,

* Німецьке слово *Kunst* має два значення: «мистецтво» і «майстерність» або «уміння», причому друге значення є історично давнішим (прим. перекладача).

⁸ Aristoteles. *Metaphysika*, E 1, 1025 b₁₈ ff.

⁹ Plato. *Politeia*, 601 d, e.

про наслідування. Наслідування при цьому зорієнтоване на весь фізичний світ — природу. Оскільки природа в своїй формотворчості не вичерпує всіх можливостей зображального творення, залишаючи людському духові заповнити прогалини власною творчістю, остільки мистецтво «можливе». Але тому що майстерність, яку ми, на противагу всій іншій формотворчій діяльності, називаємо «мистецтвом», обтяжена всілякою загадковістю, бо ж «твір» не є «справді» тим, що він відображає, а лише імітує відображування, — то з цим пов'язано чимало вкрай болючих філософських проблем, і насамперед проблема існування видимості. Що означає те, що тут не продукується нічого справжнього, а тільки щось, «споживання» чого не є справжнім споживанням, а своєрідно здійснюється в споглядальному зосередженні на видимості? Ми про це ще матимемо можливість щось сказати. Та вже з самого початку зрозуміло, що нам доводиться очікувати безпосередньої допомоги від греків, — адже те, що ми називаємо «мистецтвом», вони, в кращому випадку, розглядають як вид наслідування природи. Таке наслідування, щоправда, не має нічого спільного з натуралістичною або реалістичною зацикленістю сучасної теорії мистецтва. Це може підтвердити відома фраза з «Поетики» Арістотеля: «Поезія філософічніша, аніж історія»¹⁰. Бо історія розповідає, як це відбулося, тимчасом як поезія показує нам, як це може відбуватися завжди. Поезія вчить бачити загальне в людських учинках і людському стражданні. А що загальне є, звісно, завданням філософії, то мистецтво, оскільки воно має на увазі загальне, є філософічнішим, аніж історія. Це перша вказівка, яку нам усе ж таки дає антична спадщина.

Ще важливішу вказівку, яка виводить нас за межі сучасної естетики, дає нам друга частина нашого розмірковування над словом «мистецтво». Мистецтво означає «мистецтво прекрасного». Але що таке прекрасне?

Поняття прекрасного застосовується сьогодні в різноманітних значеннях, хоча в ньому збереглося дещо від давнього первісного змісту грецького слова *χαλόν*. За певних обставин ми також поєднуємо поняття «прекрасного» з тим, що в суспільстві заведене в громаді, освячене традицією тощо. Інакше кажучи те, що приємно споглядати і що на це й призначене. У нашій мовній пам'яті ще живе вислів «прекрасна моральність», яким німецький ідеалізм (Шіллер, Гегель) характеризував світ грецької державності й моралі на противагу бездушному механізмові сучасної державної машини (Шіллер, Гегель). Тут «прекрасна

¹⁰ Aristoteles. *De arte poetica*, 1451 b₄ ff.

моральність» означає не те, що моральність сповнена прекрасного, тобто помпезності й декоративної величі, а що вона представлена і присутня в усіх формах спільного життя, підпорядковує собі все і в такий спосіб дає людині можливість повсякчас самовиявлятися. І для нас ще й досі переконливим визначенням «прекрасного» є також те, що воно вважається загально визнаним і схваленим всіма. Зрозуміння, що з погляду нашого розуміння «прекрасного» не можна запитати, чому те чи те подобається. Прекрасне здійснюється як своєрідне самовизначення і випромінює радість самовияву, незалежно від будь-якої доцільності й від будь-якої користі. Це все, що хотілося сказати про прекрасне.

Де ж прекрасне зустрічається в такому вигляді, що переконливо відбиває його суть? Щоб означити справжній обрій проблеми прекрасного, а можливо, також сутності «мистецтва», необхідно з самого початку згадати про те, що для греків космос, лад світобудови, власне, й був наочним виявом прекрасного. Це піфагорійський елемент у грецькому розумінні прекрасного. У правильному порядку небесного склепіння ми маємо одну з найбільших наочностей порядку з тих, які взагалі існують. Періоди перебігу років, місяців, зміни дня й ночі формують надійні константи досвіду порядку в нашому житті — саме за контрастом до непевності й непостійності наших власних людських діянь і прагнень.

У такому орієнтуванні поняття прекрасного, зокрема в Платона, набуває функції, світло якої проникає глибоко в нашу проблематику. В діалозі «Файдрос» Платон у формі величного міфу описує призначення людини, її обмеженість порівняно з божественним і приреченість нести земний тягар нашого тілесно-інстинктивного існування. Він зображує величну ходу всіх душ, у якій віддзеркалюється нічний рух небесних світил, що нагадує піднесення на колісниці на найвищу точку небесної сфери, здійснене олімпійськими богами. Людські душі також правлять колісницею, рухаються слідом за богами, які здійснюють це піднесення щоденно. З вершини небесної сфери відкривається тоді широкий краєвид на справжній світ. Те, що можна там побачити, не є більше звичним, непевним, невпорядкованим набуттям нашого земного, так званого життєвого досвіду, а є істинними константами і сталими конфігураціями буття. Тоді як боги під час цієї зустрічі зі справжнім світом цілковито поринають у споглядання його, людські душі, що створюють неупорядковані запряги, розпадаються. Оскільки інстинктивне в людській душі відвертає людський погляд, нам щастить кинути лише тільки миттєвий, поверховий погляд на той вічний порядок. Згодом, однак, людські душі знов падають на землю і розлучаються з істиною, зберігаючи про неї лише тьмянний спогад. А тепер про те, що я мав сказати. Для обтяженої тя-

гарем земного душі, яка, так би мовити, втратила свої крила й більше не може здійматися до висот істинного, існує досвід, за наявності якого крила починають знов рости і знов настає піднесення. Це досвід любові і прекрасного, любові до прекрасного. У чудових, виконаних у стилі пізнього бароко, картинах Платон подає це переживання любові, що оживає, разом з духовним виявленням прекрасного й істинного ладу світу. Завдяки прекрасному на якийсь час щастить знов пригадати істинний світ. Це — шлях філософії. Платон називає прекрасним найяскравіше і найпривабливіше, тобто видимість ідеального. Те, що в такий спосіб стає видимим, випереджаючи все інше, саме й має в собі таке світло переконливої істини й правильності, є тим, що ми всі виявляємо як прекрасне в природі й мистецтві і що змушує нас визнати: «Це — істинне».

З цього міфу ми робимо важливий висновок: суть прекрасного полягає не в протиставленні дійсності чи вирізненні з неї, а в тому, що краса, хай яка неочікувана, є ніби гарантією того, що істинне не перебуває десь у недосяжній далині, а зустрічається нам у дійсності за всієї її невпорядкованості, недовершеності, фатальних помилок, односторонності. Це онтологічна функція прекрасного — перекрити прірву між ідеальним і реальним. Так епітет, який ми додаємо до слова мистецтво («прекрасне мистецтво»), дає нам другу істотну вказівку для нашого міркування.

Третій крок веде нас уже безпосередньо до того, що ми в історії філософії називаємо *естетикою*. Естетика — далеко пізніший здобуток, що збігається — досить значуще — хоча б з вивільненням емінентного смислу мистецтва від взаємозв'язку з простою вправністю мистецьких навичок і його піднесенням до тієї майже релігійної ваги, яку мають для нас поняття і предмет мистецтва.

Естетика як філософська дисципліна виникла вже аж у XVIII сторіччі, тобто в епоху раціоналізму, викликана, вочевидь, самим-таки раціоналізмом нового часу, який піднявся на основі конструктивних природничих наук, як вони розвивались у XVII сторіччі і ще й досі визначають обличчя нашого світу, втілюючись у дедалі навальнішому темпі в техніку.

Що змусило філософію згадати про «прекрасне»? З урахуванням загальної раціоналістичної орієнтації на математичну визначеність законів природи і її значення для опанування силами природи, досвід прекрасного і мистецтва здається сферою вкрай суб'єктивної довільності. То був великий прорив XVII сторіччя. На що взагалі може претендувати тут феномен прекрасного? Звернення до античності все ж таки дало

нам змогу збагнути, що в прекрасному і в мистецтві є зміст, який виходить за межі всього понятійного. Як же переконатися в їхній істинності? Александр Баумгартен, основоположник філософської естетики, говорив про *cognitio sensitiva*, чуттєве пізнання. «Чуттєве пізнання» для великої традиції пізнання, як ми культивуємо її від давніх греків, — це спочатку здається парадоксом. Пізнання завжди здійснюється лише у випадку, якщо воно залишило позаду суб'єктивну чуттєву обумовленість і сприймає в речах розумне, загальне й закономірне. Чуттєве в своїй одиничності постає тоді лише як простий випадок загальної закономірності. Безперечно, не є досвідом прекрасного, ні в природі, ні в мистецтві, коли ми, здібуючись із чуттєвим, приймаємо його за очікуване й розглядаємо як окремий випадок загального. Захід сонця, який нас зачаровує, — це не просто окремий випадок заходу сонця, а той неповторний єдиний захід сонця, який є для нас «трагедією неба». Саме у сфері мистецтва є справді самоочевидним, що мистецький твір неможливо пізнати як такий, його розглядають лише з точки зору вбудованості в інші взаємозв'язки. «Істина», яку він має для нас, полягає не в тій загальній закономірності, яка в ньому проявляється. *Cognitio sensitiva* означає скорше на увазі, що в тому, що видається лише частковим чуттєвого досвіду і що ми зазвичай відносимо до загального, зненацька перед лицем прекрасного нас щось ніби зупиняє і змушує перебувати при явленому індивідуально.

Що в цьому стосується нас? Що саме в цьому пізнається? Що є таким важливим і значущим у цьому виокремленому, що воно може піднятися до контрпретензії також бути істиною, і що не лише «загальне», як закони природи, які можна сформулювати математично, є істинним? Знайти відповідь на це питання і є завданням філософської естетики¹¹. Для нагадування про цю її власну постановку проблеми мені здається корисним запитати себе: яке з мистецтв обіцяє нам дати належну відповідь на це? Ми знаємо, яким різноманітним є спектр мистецьких творінь людства, як відрізняються, приміром, мистецтво слова або музика як короткочасно-сміслові від просторових мистецтв, тобто образотворчих мистецтв і архітектури. Середовища, в яких тут задіюється людська творчість, дозволяють їй реалізуватися дуже неоднаково. Відповідь вимальовується з історичного. Баумгартен якось визначив естетику як «*ars pulchre cogitandi*», «мистецтво красиво мислити». Сторожий слух у цьому випадку відразу ж відчуває, що це формулювання зроблене за аналогією, а саме, за визначенням риторики як «*ars bene dicendi*», «мистецтво добре говори-

¹¹ Див.: Baumeister Alfred. *Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik* («Критика здатності до судження Канта, її історія і систематика»), Bd. 1, Halle, 1923,

ти». Це не випадково. З давніх-давен риторика і поетика пов'язані між собою, хоча при цьому риторика в певний спосіб переважає. Вона є універсальною формою людської комунікації, яка саме сьогодні визначає наше суспільне життя незрівнянно глибше, ніж наука. В цьому відразу переко-нує класичне визначення риторики як «*ars bene dicendi*», «мистецтво добре говорити». На це визначення риторики, вочевидь, опирався Баумгартен, визначаючи естетику як мистецтво красиво мислити. Тут міститься важлива вказівка на те, що для вирішення нашого поставленого нами завдання словесні мистецтва мають особливе значення. Це тим важливіше, що провідні поняття в наших міркуваннях щодо естетики орієнтовані, як правило, не на них. Ми майже завжди виходимо у своїх розмірковуваннях від виразів образотворчого мистецтва, до якого нам найпростіше застосовувати понятійну систему нашої естетики. Це має свої підстави не лише через те, що твір просторового мистецтва можна фіксувати, на відміну від плинного процесу театральної вистави, музики або поетичного твору, який перебуває тут тільки мимохідь, але передовсім напевне тому, що наше розуміння прекрасного досі перебуває під впливом спадщини Платона. Платон мислить істинне буття як прообраз, а всю явлену дійсність — як його відображення. Це було переконливо, якщо розумілося не тривіально. Естетики спробували зануритись у глибини містичних скарбів мови і вдатися до нових слів, — от, приміром, «*Anbild*», що означає зосередження зору на образі. Бо це ж так — адже, гадаючи, що він у них наявний, — ми справді неначе видивляємо образ із речей, — і це той самий процес. Отож уява, фантазія, здатність людини творити образ, — ось на що передусім орієнтується естетична думка.

І в цьому велика заслуга Канта, який залишив далеко позаду основоположника естетики, раціоналіста, докантіанця Александра Баумгартена. Кант перший у трактуванні прекрасного і мистецтва підійшов до постановки філософської проблеми¹². Він шукав відповідь на запитання: що, власне, безумовно притаманне сприйняттю прекрасного? Адже якщо ми вважаємо щось прекрасним, то це ж не лише суб'єктивна реакція смаку. Але ж тут немає й тієї загальності, що притаманна закономірностям природи і дозволяє одиничність чуттєво стриманого пояснити як окремий випадок. Яку істину, і передавану, і сприйману, несе нам прекрасне? Та вже ж не ту істину і не ту загальність, що характерні для поняття глузду. Незважаючи на це, істина, що відчувається нам у досвіді прекрасного, в однозначний спосіб висуває претензію бути не просто суб'єктивною. Адже це означало б, що ми нехтуємо вірогідність і точ-

¹² Kant. *Kritik der Urteilskraft* («Критика здатності до судження»), Berlin, 1790.

ність. Той, хто вважає щось прекрасним, аж ніяк не думає, що воно йому лише подобається, як-от певна страва відповідає його смакові. Коли щось видається мені прекрасним, то тоді я вважаю, що воно і є прекрасне. Як мовить Кант: я «вимагаю від кожного згоди». Припущення, що кожний має згодитись, не означає навіть, що я можу будь-кого переконати, розмовляючи з ним. Та й навіть добрий смак не в такій формі може стати загальним. Скорше це означає, що відчуття прекрасного кожного зокрема має культивуватися, так щоб кожен розрізняв прекрасне й не таке прекрасне. Це досягається не за допомогою доказів нелояльності власного смаку чи взагалі будь-яких настирливих доказів. До таких спроб вдається художня критика, послуговуючись усім набором засобів — від «наукових» визначень до чуття смаку. «Критика», тобто відрізнення прекрасного від менш прекрасного, не є власне супровідним судженням, ні судженням наукового підпорядкування «прекрасного» поняттям, ані судженням порівняльної оцінки якості: це є пізнання самого прекрасного. Прикметно те, що «смакове судження», тобто притаманна кожному здатність знаходити прекрасне, «видивляти» його в явленні, ілюструється Кантом насамперед на прикладі природної краси, а не твору мистецтва. Це та «позбавлена сенсу краса», яка застерігає нас від того, щоб зводити прекрасне мистецтва до понять¹³.

Філософську традицію естетики ми залуцаємо тут тільки як допомогу для постановки питання, яке нас цікавить, а саме: в якому розумінні те, що було мистецтвом у минулому та чим воно є сьогодні, можна обійняти спільним, загальноохоплюючим поняттям? Проблема полягає в тому, що неможливо твердити, ніби велика класика цілком належить минулому, чи ніби сучасне мистецтво після відмови від всього змістового стало «чистим» мистецтвом. Це дивовижна ситуація. Якщо ми на якусь мить піддамося рефлексії, аби поміркувати над тим, що ми маємо на увазі під словом «мистецтво» і про що ми говоримо як про «мистецтво», то виникає парадокс: наскільки ми пам'ятаємо так зване класичне мистецтво, то це було продукування творів, які не в першу чергу розумілись як мистецтво, а як оформлення, які зустрічаються у відповідно релігійних чи також мирських сферах життя, як прикрашання власного життєвого світу в його найдавніших ситуаціях: релігійний культ, репрезентування володаря тощо. Однак тієї миті, коли поняття «мистецтво» набуло звучного для нас звучання і твір мистецтва, звільнений від усіх життєвих зв'язків, почав спиратися виключно на самого

¹³ Див. про це мою статтю: «Anschauung und Anschaulichkeit» у: Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 189—205, а також у: «Wahrheit und Methode» (*Ges. Werke*, Bd. 1, S. 44 ff.).

себе, виділений з усіх життєвих зв'язків, а мистецтво стало мистецтвом, тобто «*musée imaginaire*» у розумінні Мальро, не бажаючи бути нічим іншим, у мистецтві почалась велика революція, яка в модернізмі просунулася до заперечення обумовленої традицією змістовності зображення і художньої виразності й стала подвійно проблематичною: Чи це ще мистецтво? І: Чи хоче це ще взагалі бути мистецтвом? Що ховається за цією парадоксальною ситуацією? Чи є мистецтво мистецтвом, нічим, а тільки мистецтвом? Щоб просуватися далі цим шляхом ми задля орієнтації вдалися до Канта, оскільки Кант перший виступив на захист незалежності естетичного від практичної мети й теоретичного поняття. Згадаймо його знамените висловлювання про «незацікавлену втіху», яка є радістю від прекрасного. «Незацікавлена втіха» має тут, певна річ, на увазі: не бути практично зацікавленим у «зображеному» або явленому. Отже, незацікавленість має на увазі тільки естетичне ставлення поведінки, коли ніхто не має потреби запитати: для чого? «Яка користь з того, що радієш тому, чому радієш?»

Це, що правда, залишається описом багато в чому зовнішнього підходу до мистецтва, власне описом досвіду естетичного смаку. Кожен знає, що смак в естетичному досвіді є нівелюючим моментом. Проте і як нівелюючий момент він грає важливу роль ще й будучи «спільним відчуттям», як справедливо каже Кант¹⁴. Смак — комунікативний, він більшою чи меншою мірою виражає те, що притаманне всім нам. Суто індивідуально-суб'єктивний смак у сфері естетичного є, отже, безглуздя. Щодо цього ми завдячуємо Кантові проясненням суті естетичного — мати значущість і водночас не бути підведеним під мети. Але в якому саме досвіді цей ідеал «вільної» і незацікавленої втіхи реалізується найбільше? Кант має на увазі «природну красу», скажімо, прекрасний малюнок квітки, або, приміром, гарні шпалери, чий візерунок ніби збадьорює нас. У цьому полягає завдання декоративного мистецтва — здійснювати такий ненастирливий вплив. Отже, прекрасним вважаються природні речі, в які людина взагалі не вклала жодного сенсу, або ж речі, створені самою людиною, але свідомо позбавлені нею практичного сенсу і є лише грою кольорів. Тут ніщо не повинне пізнаватися чи впізнаватися. І справді, немає нічого жажливішого за настирливі шпалери, чий малюнок привертає до себе увагу. Гарячкові сні нашого дитинства можуть про це дещо розповісти. З цього опису видно, що тут має місце тільки естетична втіха без жодного усвідомлення, тобто без того, щоб щось бачилось і розумілося як щось. Проте це лише опис крайнього випадку. Цей при-

¹⁴ Kant. *Kritik der Urteilskraft* («Критика здатності до судження»), § 22, 40.

клад показує, що *щось* сприймається з естетичним задоволенням без віднесення цього чогось до будь-чого значущого, зрештою — понятійно комунікативного.

Однак це не те питання, яке нас хвилює. Бо наше питання — що таке мистецтво? — і ми, певна річ, думаємо насамперед про тривіальний декоративний виріб. Зрозуміло, що дизайнери можуть бути видатними художниками, однак функціонально їхнє завдання підпорядковане, службове. Тут Кант саме це відзначив, власне, як красу, чи, як він назвав її, «вільну красу». Отже «вільна краса» — це, за Кантом, краса, вільна від поняття і значення. Звісно, Кант не хотів сказати, що ідеал мистецтва — то створення такої позбавленої значення краси. У випадку мистецтва ми насправді завжди перебуваємо в напруженні між чистою конкретністю погляду й відтворення зображення (*Anbild*) — як я це назвав — і тим значенням, яке ми інтуїтивно вгадуємо у творі мистецтва й пізнаємо за вагою, що її має для нас кожна така зустріч із мистецтвом. На чому ґрунтується це значення? В чому суть цього додаткового чинника, через який, очевидно, мистецтво лише й стає тим, чим воно є? Кант не визначив цього виразно; з причин, які ми ще розглянемо, це справді неможливо. Однак його величезна заслуга в тому, що він не зупинився на голому формалізмі «чистого судження смаку», а подолав «точку зору смаку» на користь «точки зору генія»¹⁵. Поняттям «геній» XVIII сторіччя означило на основі власного живого споглядання зухвале вторгнення Шекспіра у викарбуваний французьким класицизмом смак того часу. Лессінг усупереч класицистській нормативній естетиці французької трагедії підносив Шекспіра, правда, дуже однобоко, як голос самої природи, творчий дух якої явлений у генії і виражається через генія¹⁶. Насправді Кант також розумів геній як природну силу — він називає генія «улюбленцем природи», тобто так обдарованим природою, що він, як сама природа, без свідомого пристосування до правил, створює щось, що є таким, неначе його зроблено за правилами, ба ще більше: неначе воно створювалось як ще ніколи не бачене за ще ніколи не заведеними правилами; таким є мистецтво: воно створює взірцеве, замість продукувати відповідне правилам. При цьому, вочевидь, неможливо відокремити визначення мистецтва як творчості генія від конгеніальності того, хто сприймає. І те й те є вільна гра.

Своєрідною вільною грою уяви й розуму був і смак — так само вільна гра, тільки інакше переакцентована у створення художнього тво-

¹⁵ Див. мій аналіз у: *Wahrheit und Methode* («Істина і метод»), Tübingen, 1975, S. 39 ff.

¹⁶ Див.: Kommerell Max. *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie* («Лессінг і Арістотель. Дослідження теорії трагедії»), Frankfurt a. M., 1970.

ру, оскільки плодам творчої уяви багатозначність висхідна до розуміння, або, як мовить Кант, дозволяє «невимовно багато додумати». Але це не означає, що ми просто застосовуємо заздалегідь визначені поняття до того, що подає мистецтво. Адже це означало б, що дане ми підводимо під загальне як окремий випадок. Однак це й не естетичне сприйняття. Скоріше поняття взагалі тільки у стосунку до окремого, індивідуального твору, «беруться до удару» — як каже Кант, гарний вислів, що походить з музичної мови XVIII сторіччя і стосується, зокрема, своєрідного звучання улюбленого інструмента XVIII сторіччя, клавікордів, особливий ефект якого полягав у тому, що звук досить довго відлунював після того, як пальці торкнулися струн. Кант, очевидно, має на увазі, що функцією поняття є створення свого роду резонатора, спроможного передати гру уяви. Далі більше. Німецький ідеалізм у цілому також відзначав у явищі значення, чи ідею — чи як їх там ще назвати, не роблячи притому поняття точкою опори естетичного досвіду. Однак чи можна в такому разі вирішити нашу проблему — проблему єдності класичної мистецької традиції і сучасного мистецтва? Як слід розуміти нинішнє руйнування художньої форми, гру з будь-яким змістом, яка йшла так далеко, що наші очікування ніколи не справджуються? Як слід розуміти те, що сучасні митці або певні напрями сучасного (як-от хепенінг) сприймаються як антимистецтво? Як зрозуміти, наприклад, те, що Марсель Дюшан раптом виставляє в галереї пересічний предмет повсякденного вжитку і справляє цим своєрідний естетичний шок? Тут не можна просто сказати: «Що за неподобство!» Дюшан підкреслив цим якісь особливості естетичного сприйняття. Але як перед лицем цього експериментаторства в мистецтві наших днів пробувати зарадити справі, оперуючи засобами класичної естетики? Для цього, очевидно, треба повернутися до глибших висновків людського досвіду. Що є антропологічною базою нашого досвіду мистецтва? Це питання ми розглядаємо за допомогою понять «гра», «символ» і «свято».

I

Насамперед про поняття *гри*. Першою очевидністю, яку ми маємо тут навести, є те, що гра — це елементарна функція людського життя, отож людська культура без елементу гри взагалі немислима. Те, що людське здійснення релігійного культу включає елемент гри, вже давно підкреслювали такі мислителі як Гейзінга, Гвардіні та інші. Варто ще раз вернутися до елементарних характеристик людської гри, щоб зрозуміти, що елемент гри в мистецтві проявляється не лише негатив-

но, як свобода від цільової прив'язаності, але й як вільний імпульс. Коли ми говоримо про гру, то що маємо на увазі? Звісно, щонайперше — ритмічний рух, який незмінно повторюється, — згадаймо бодай декотрі мовні звороти, як-от, приміром, «гра вогнів» або «гра хвиль», де саме й подано це незмінне повторення, рух туди й сюди, тобто рух, не пов'язаний з певною метою. Очевидно й те, що метою руху не є ні один, ні другий кінець, біля яких цей рух затихає. Далі стає зрозуміло, що такий рух передбачає наявність вільного простору. Щодо мистецтва це тим більш важливо. Свобода руху, яка мається тут на увазі, далі передбачає й те, що цей рух мусить мати форму саморуху. Саморух — основа живого взагалі. Про це писав ще Арістотель, виразно формулюючи те, що зайняло думку всіх греків. Все живе є саморух і містить джерело руху в самому собі. Гра тепер виступає як саморух, який не має осмисленої мети, — рух заради руху, який має на увазі, так би мовити, феномен трансцендування, самопредставлення буття живого. Все це ми бачимо в природі — наприклад, кружляння мушок або всі ті вияви гри, які ми можемо спостерігати в тваринному світі, особливо серед молодих тварин. Все це, вочевидь, впливає з елементарної здатності до трансцендування, притаманній для життєздатності. Однак особливість людської гри полягає в тому, що гра спроможна також залучати в себе розум, цю виключну здатність людини ставити перед собою мету і свідомо прагнути до неї та водночас спроможна й приборкати це прагнення ставити перед собою мету. Власне людяністю людської гри є те, що в ній ігрові рухи, так би мовити, самі себе дисциплінують і впорядковують, неначе в цьому справді мета, наприклад, коли дитина рахує, скільки разів може вдаритись об підлогу м'яч, поки не вислизне у неї з рук.

Те, що тут у формі діяльності, позбавленої мети, саме встановлює собі правила, є розум. Дитина нещаслива, якщо м'яч вислизає з рук уже після десятого разу, і горда, мов король, коли м'яч ударяється об підлогу тридцять разів. Ця позбавлена мети розумність людської гри наближає нас до феномена, який нам допоможе в подальшому. Тут, власне, виявляється, зокрема на феномені повторення як такому, що мається на увазі ідентичність, тотожність. Метою, до якої все зводиться, є, щоправда, дія без мети, дія як така. Ось що являє собою гра. В ній дещо робиться із наполегливістю, честолюбством і найсерйознішою віддачею. Це — перший крок на шляху людської комунікації; якщо тут щось представляється — і нехай це лише просто ігровий рух, — то глядач також це «має на увазі» — так самісінько, як і я в грі виступаю щодо себе самого. Функцією ігрового представлення є показати, що гра — то щось визна-

чене, не щось довільне, а так і так аж ніяк не випадкове¹⁷. Гра, врешті-решт, — це самопредставлення ігрового руху.

Дозволю собі зразу ж додати: таке визначення ігрового руху водночас означає, що гра завжди вимагає співучасті в ній. Навіть глядач, який спостерігає за дитиною, що грає в м'яч, не буде учасником гри. Якщо ж він справді «бере участь» у ній, то це ніщо інше, як *participatio*, внутрішня участь у повторюваному русі. За вищих форм гри це часто стає дуже наочним: варто тільки якось, по телебаченню наприклад, поспостерігати за публікою на тенісному турнірі! Це чисте самозабуття. Жоден не лишається байдужим. Іншим важливим моментом здається мені те, що гра є комунікативною дією ще й у тому розумінні, що вона, власне, не знає дистанції між тим, хто тут грає, і тим, хто спостерігає за грою. Глядач, вочевидь, не є більше тільки простим спостерігачем, який дивиться, що перед ним відбувається, він є одним з тих, хто «бере участь» у грі, є її складовою частиною. Звісно, в таких простих формах гри ми ще далеко від гри в мистецтві. Проте я сподіваюся показати, що від культового танцю до здійснення культу як представлення видовищного — якийсь крок. А звідси — лише крок до виокремлення представлення, хоча б до театру, який постав з культових обрядів. Чи до образотворчого мистецтва, чия функція прикрашування і вираження виростає з цілісного контексту релігійного життя. Одне переходить у друге. І те, що одне переходить у друге, підтверджує наявність спільного в тому, що ми розглядаємо як гру; власне — щось мається на увазі як визначене, навіть якщо воно й не є нічим понятійним, сповненим смислу, мети, а є тільки чистим самовстановленим приписом руху.

Для сьогоднішньої дискусії про сучасне мистецтво це здається мені вкрай значущим. Врешті-решт ідеться про твір мистецтва. Однією з основних спонук сучасного мистецтва є те, що воно хоче здолати ту відстань, яка відмежовує публіку, глядачів, споживачів мистецтва від самого художнього твору. Немає сумніву, що найзначніші митці останніх 50 років спрямовували свої зусилля саме на те, щоб подолати цю відстань. Згадаймо хоча б теорію епічного театру Бертольта Брехта, який рішуче виступив проти занурення в театральну ілюзію, вважаючи її слабкою заміною для людського й суспільного духу солідарності; задля цього він свідомо руйнував сценічний натуралізм, пізнавання характерів, одне слово — збіг сценічної дії з тим, чого очікували глядачі від спектаклю. Однак у кожній формі сучасного експериментування з мис-

¹⁷ Див. про це мою статтю: «Das Spiel der Kunst» («Гра мистецтва») в: Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 86—93, а також відповідні сторінки з «Wahrheit und Methode» (*Ges. Werke*, Bd. I, S. 107 ff.).

тецтвом можна пізнати прагнення втягти байдужого глядача, зробити його співучасником гри.

Чи означає це, що твору більше не існує? Так вважають сьогодні багато митців, — а також естетики, які орієнтуються на них, — неначе йдеться про відмову від єдності твору. Однак якщо ми згадаємо наші визначення людської гри, то саме там знайдемо перший досвід розумності, хоча б у дотриманні самовстановлених правил, в ідентичності того, що ми прагнемо повторити. Уже тут у грі проступає щось на кшталт герменевтичної ідентичності, і тим більше воно виявляється в художній грі. Було б помилкою вважати, що єдність твору означає його замкненість стосовно того, до кого твір звернений і кому він призначається. Герменевтична ідентичність твору має набагато глибше коріння. Навіть найповерховіше і найнеповторніше, якщо воно сприймається або оцінюється нами як естетичний досвід, має на увазі тотожність. Візьмим випадок імпровізації на органі. Ніколи ніхто вже не почує *саме цієї* імпровізації. Органіст і сам навряд чи ще знає, як він грав, адже ніхто не записав його гри. А проте всі кажуть: «Це була геніальна інтерпретація (або імпровізація)». Або в іншому випадку: «Сьогодні це було трохи беззмістовно». Що ж відбувається? Ми вочевидь повертаємося до цієї імпровізації. В нас щось залишається від *цієї* імпровізації, і здається, що *це* — твір, а не просто тренування пальців органіста. Бо інакше неможливо було б говорити про якість чи брак якості. Це герменевтична ідентичність, на якій ґрунтується єдність твору. Розуміючи, я мушу ідентифікувати. Бо тут було щось, про що я висловив судження, що я «зрозумів». Я ідентифікую щось із тим, що було або є, і тільки ця ідентичність становить зміст твору.

Якщо це так, — а я вважаю, що очевидна істинного цієї тези, — то тоді взагалі була б неможлива продуктивність мистецтва, яка завжди має на увазі те, що вона продукує, і є, що є. Навіть цей крайній приклад з підставкою для пляшок, запропонованою як твір мистецтва, здається, підтверджує це. Суть цього твору — в його впливі, в досягнутому одного разу ефекті. Мабуть, це не буде твір у розумінні сталості класичних форм творчості, однак у розумінні герменевтичної ідентичності це цілком «твір».

Поняття твору якраз зовсім не пов'язане з класичним ідеалом гармонії. Якщо існують також зовсім інші форми, в яких ідентифікування відбувається через згоду, то нам слід запитувати себе: завдяки чому, власне, виникає ця співпричетність? Але тут є ще один момент. Якщо це ідентичність твору, то лише той здатен на справжнє сприйняття, справжнє осягнення твору мистецтва, хто «бере участь» у грі, тобто той, хто

в своїй діяльності досягає власних здобутків. Через що це, власне, здійснюється? Звісно, не через просте утримання чогось у пам'яті. Тоді ідентифікація наявна також, проте немає тієї особливої співпричетності, через яку «твір» стає значимим для нас. Що забезпечує ідентичність твору самому собі? Що робить його ідентичність, як ми також можемо сказати, герменевтичною? Це друге формулювання, вочевидь, має на увазі, що ідентичність твору саме в тому й полягає, що щось при цьому «розуміється», що твір хоче бути зрозумілим як те, що він «має на увазі» чи «промовляє». Це вимога, що постає з твору, чекає на своє задоволення. Він вимагає відповідь, яку може дати тільки той, хто прийняв цю вимогу. І ця відповідь має бути його особистою відповіддю, яку він сам діяльно здобув. Той, хто бере участь у грі, є її складовою частиною.

Зі свого власного досвіду всі ми знаємо, що, скажімо, відвідання музею чи слухання концерту вимагає максимальної духовної активності. Що відбувається тут? Певна річ, тут є відмінності: одне є репродуктивним мистецтвом, в іншому випадку про це не може бути й мови, бо перед нами оригінальні твори; і якщо ти пройшов музеєм, то знову виходиш з нього не з тим-таки відчуттям життя, з яким зайшов; і якщо ти справді на якийсь час увійшов у мистецтво, то світ прояснів і жити в ньому легше.

Визначення твору як точки ідентифікації впізнавання й розуміння, далі передбачає те, що така ідентичність пов'язана з варіацією і з відмінністю. Кожний твір неначе залишає кожному, хто його сприймає, простір для свободи дій, який він має заповнити. Я можу показати це саме на класицистичних теоретичних ідеях. У Канта, наприклад, є дуже своєрідне вчення. Він обстоював тезу, що в живописі носієм прекрасного є форма. Фарби ж то лише подразнювач, що збуджує відчуття, яке є суб'єктивним і тому не стосується власне мистецької чи естетичної виразності¹⁸. Хто трохи знається на класицистичному мистецтві — згадаймо хоча б Торвальдсена, — той визнає, що для цієї блідої як мармур класицистичної скульптури мистецтва лінія, обрис, форма справді стоять на першому плані. Кантова теза, безперечно, є історично обумовленим судженням. Ми ніколи не погодились би з тим, що фарби — це прості подразнювачі відчуттів. Бо ми знаємо, що фарбами можна також будувати образ і що композиція неминуче обмежена лінією і обрисами малюнка. Проте нас тут цікавить не однобока історична обумовленість смаку, а лише те, що мав на увазі Кант. Чому так вирізнено форму? Відповісти можна так: тому що коли її бачиш, її треба активно ви-

¹⁸ Kant. *Kritik der Urteilskraft* («Критика здатності до судження»), § 13.

будувати, як вимагає кожна композиція, малярська так само, як і музична, як і театральна вистава, як художнє читання. Це повсякчасна співтворчість. Зрозуміло, що саме ідентичність твору спонукає до цієї діяльності, яка зовсім не є випадковою, а спрямовується і в усіх можливих виявах має свою логіку.

Візьмімо хоча б літературу. Заслуга великого польського феноменолога Романа Інгардена в тому, що він першим займався цією проблемою¹⁹. Як, скажімо, виглядає евокативна функція розповіді? Я беру відомий приклад: «Брати Карамазови». Ось сходи, з яких кидається Смердяков. У Достоевського це описується в певний спосіб. Через це я досить докладно знаю, як ці сходи виглядають. Я знаю, як вони починаються, потім стає темно, і далі вони ведуть ліворуч. Для мене це видно неначе цілком безпосередньо, а проте я знаю, що ніхто інший не «бачить» ці сходи так, як я. І все ж таки кожен, хто відчуває на собі дію цього високого мистецтва слова, уявляє собі ці сходи досить виразно й переконаний, що він бачить їх такими, як вони є. Насправді це саме і є той простір для свободи дій, який створює художнє слово і який ми заповнюємо, йдучи за покликом автора. Щось схоже спостерігаємо і в образотворчому мистецтві. Це синтетичний акт. Ми мусимо багато що об'єднати докупи. Картину «читають», як мовиться, так, як читають написане²⁰. Картину доводиться «розшифровувати» так само, як і текст. І йдеться тут не лише про кубістичну картину, — з цією останньою проблема просто загострюється. Тут треба, так би мовити, послідовно перегорнути різні грані, різні ракурси того самого, щоб, зрештою, зображене на полотні постало в усій множині граней, а отже і в кольорі, й пластично по-новому. Однак «читасмо» ми картину не тільки в Пікассо чи Брака і всіх інших кубістів того часу. Так буває завжди. Хто, наприклад, захоплюється славетним Тиціаном чи Веласкесом, портретом якогось Габсбурга на коні, і при цьому тільки й думає: «Ах, це — Карл V», то той узгаля в картині нічого не побачив. Її треба вибудувати, так мовби прочитуючи слово за словом, щоб унаслідок цього виник образ, у якому проглядало б його питоме значення: володар світу, в імперії якого ніколи не заходить сонце.

Отже, я хотів би з цілковитою певністю сказати: чи займаюсь я успадкованими постатями традиційної художньої творчості, чи мені кидає

¹⁹ Ingarden. *Das literarische Kunstwerk* («Літературно-художній твір»), Tübingen, 1972. Див. також мою статтю: «Über den Beitrag der Dichtkunst bei der Suche nach der Wahrheit» («Про внесок поетичного мистецтва в пошук істини») в: Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 70—79.

²⁰ Див. про це мою статтю: «Über das Lesen von Bauten und Bilder» («Про читання будівель і картин») у: Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 331—338.

виклик сучасна творчість — це завжди заслуга рефлексії, духу. Вимога конструктивності гри рефлексії за визначенням закладена в творі.

З цієї причини мені здається хибним протиставлення: існує мистецтво минулого, яким можна насолоджуватися, і є мистецтво сучасності, яке за допомогою рафінованих засобів мистецької формотворчості змушує нас до співдії. Запровадження поняття гри саме й мало той сенс, щоб показати, що в грі кожен завжди співучасник. Це справедливо й для мистецької гри, оскільки, власне, не існує принципової різниці між твором мистецтва й тим, хто цей твір осягатиме. Що це означає, я сформулював у тій виразній вимозі, що слід вчитися читати також ті твори класичного мистецтва, які ми знаємо аж надто добре і які прояснені контекстом традиції. Однак читати означає не просто називати літери і зчитувати одне за одним слова, — це передовсім означає здійснювати безупинний герменевтичний рух, який спрямовується очікуванням змісту цілого і, зрештою, реалізується у змістовному розкритті цілого через окреме. Згадаймо, як це буває, коли хтось зачитує текст, якого не розуміє. Тоді й ніхто інший до пуття не зрозуміє, що він там читає.

Ідентичність твору гарантується не якимось класичними чи формалістичними визначеннями, а забезпечується в єдиний спосіб, а саме в той, що ми розглядаємо побудову твору як завдання, що стосується нас самих. Якщо це є суттю мистецького твору, то тоді нам можна згадати про висновок Канта, який довів, що йдеться не про співвідношення чи підпорядкування поняттю чуттєвого образу, яке з'являється для нас у своїй особливості. Історик мистецтва і естетик Ріхард Гаманн сформулював це так: йдеться про «власну значущість сприйняття»²¹. Це має означати, що сприйняття не ставиться більше у прагматичні життєві зв'язки і не приводиться в них до функції, а постає у повноті своєї власної значущості. Щоб наповнити це формулювання повноцінним змістом, потрібно, певна річ, чітко собі уявляти, що означає сприйняття. Зрозуміло, сприйняття не можна, як це було ще близьким для того ж Гаманна за часів розквіту імпресіонізму: розуміти так, наче воно є, так би мовити, «чуттєвою шкірою речей», про що естетично тільки і йдеться. Сприймати — це не лише збирати різні враження чуттів. Сприймати означає «приймати щось як істину». А це означає: те, що пропонується відчуттями, розглядається і сприймається як щось визначене. Гадаю, що це урізане догматичне розуміння чуттєвого сприйняття, яке ми застосовуємо загалом як міра естетичного. Я обрав у своїх власних дослідженнях нестандартне формулювання, яке має виразити глибинну

²¹ Hamann. *Ästhetik* («Естетика»), Leipzig, 1911.

суть сприйняття: «естетичне нерозрізнення»²². При цьому я маю на увазі, що це — штучний спосіб поведінки, коли вміння міркувати «суто естетично» набувається ціною відмови від змістовного боку художнього образу.

Це скидалося б на те, як коли б критик театральної постановки зосередився виключно на режисерській роботі, якості виконання окремих ролей тощо. Цілком справедливо, що він це робить, — однак це не спосіб наочно подати сам твір і те значення, якого він набуває для когось на виставі. Саме нерозрізнюваність особливого способу репродукування твору, її ідентичності становить суть мистецького досвіду. І це стосується не лише репродуктивних мистецтв з таким посередницьким характером. У якій особливий спосіб художній твір залишається тим, чим він є, завжди, навіть за повторної і варійованої зустрічі з ним. У репродуктивних мистецтвах ідентичність твору має звичайно самому собі існувати в двох розуміннях, оскільки й репродукція, і оригінал зазнають змін і водночас зберігають самототожність. Те, що я описав так як «естетичну нерозрізнюваність», формує, очевидно, власне значення зіграності уяви й розуму, яку Кант відкрив у «судженні смаку». Щоб, дивлячись на щось, ще й щось бачити, потрібні певні зусилля думки — і це завжди правда. Але мова тут про *вільну*, не спрямовану на мету гру. Ця зіграність вимушено ставить перед нами запитання, і що це, власне, таке, що вибудовується на цьому шляху вільної гри між спроможністю створювати, скажімо, картини й спроможністю понятійно розуміти. Що таке значущість, у якій нам тут щось стає вагомо пізнавальним і пізнається? Кожна чиста теорія імітації або теорія відображення, кожна натуралістична теорія відображення розминається, очевидно, з суттю. Напевне ніколи не було суттю великого мистецького твору повне й точне «відображення природи», її портрет. Абсолютно точно це завжди бувало так — як я показав хоча б у згадці про Веласкесового Карла V, — що в побудові картини здійснюється своєрідне зусилля стилізації. Тут є коні Веласкеса, які мають у собі щось таке особливе, що завжди спочатку згадуєш про конячку-гойдалку зі свого дитинства — і вже аж потім цей палаючий обрій і пильний погляд полководця й імператора — погляд володаря цієї великої імперії: як усе взаємно узгоджується, як тут саме з цього взаємного узгодження постає саме це значення сприйняття? Адже той, хто ставить запитання: «Чи кінь добре вийшов?» або навіть «Чи Карл V, цей володар, схожий на себе в своїй індивідуальній фізіогноміці?», власне й не помічає мистецького твору. Цей приклад до-

²² Gadamer. *Wahrheit und Methode* («Істина і метод»), S. 111 ff.

поможе збагнути, що проблема надзвичайно складна. Що ми, власне, розуміємо? І що каже нам цей твір? Щоб звести тут першу захисну стіну проти всіх теорій наслідування, ми добре зробимо, якщо згадаємо, що ми ж набуваємо естетичного досвіду не лише на основі мистецтва, але й на основі природи. Це проблема «прекрасного в природі».

Кант, який чітко розробив питання автономності естетичного, зорієнтувався насамперед на «прекрасне в природі». Не позбавлено, звичайно, сенсу те, що природа здається нам прекрасною. Моральний досвід людини, який межує з чудом, закладено в тому, що творча потуга природи обертається для нас красою, так наче природа розкриває нам свою красу. У Канта ця особливість людини — те, що їй назустріч розкривається краса природи, має геологічно-творче підґрунття. Це є також самозрозумілою базою, спираючись на яку Кант представляє творчість генія, творчість митця, як найвище розкриття можливостей природи як Божого творіння. Але природній красі притаманна своєрідна невизначеність. На відміну від твору мистецтва, в якому ми все ж таки завжди прагнемо пізнати чи витлумачити щось як *щось певне* — хоча, можливо, лише для того, щоб знехтувати цим, — у природі нас вабить незбагненна самотність, яка значуще промовляє до нас. Глибший аналіз естетичного досвіду споглядання прекрасного в природі показав, що це, в певному розумінні, є фальшивою видимістю і що ми насправді можемо споглядати природу тільки як досвідчені й художньо розвинені люди. Згадаймо, що ще у XVIII сторіччі мандрівники в своїх нотатках зображували Альпи як «жахливі гори», чия відразлива і страшна дикість здавалася несумісною з красою, людяністю, домашнім затишком існування. Сьогодні, навпаки, весь світ переконаний, що розмах наших високих гір засвідчує не лише велич природи, але й її питому красу.

Зрозуміло, що тут відбулося. У XVIII сторіччі ми дивились на природу очима навченої раціоналістично настановленої уяви. Сади XVIII сторіччя, до того, як, згідно з англійським садовим стилем, створено вид нової схожості з «дикою» природою чи прив'язаності до неї, завжди розплановувалися геометрично, ніби продовження конструкції житлового будинку на саму природу. Ми, як показує цей приклад, насправді бачимо природу вихованими на мистецтві очима. Гегель правильно зрозумів, що природна краса є рефлексією художньої краси²³, отож зір і творчість митця вчать нас розуміти природу. Щоправда, лишається питання: чи допомагає нам це сьогодні в критичній ситуації сучасного ми-

²³ Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik* («Лекції з естетики»), hrsg. von Heinrich Gustav Hotho, Berlin, 1835, Einl. I, 1.

стецтва? Виходячи з неї, ми навряд чи зможемо без проблем виявити в ландшафті прекрасне. Справді, досвідові природного чуття краси сьогодні не раз доводиться «робити поправку» стосовно претензій вихованого мистецтвом бачення. Природна краса дає змогу знову згадати, що ми в мистецькому творі пізнаємо зовсім не те, про що говориться мовою мистецтва. Пізнаємо ми невизначеність тієї відторгненості, з якої звернене до нас сучасне мистецтво і яка сповнює нас свідомістю значущості, виключності того, що ми маємо перед очима²⁴. Що це за відсилення в невизначене? Цю функцію ми називаємо символічною в тому особливому значенні, яке вкладали в це слово німецькі класики, Шіллер і Гете.

II

Що означає *символ*? Спочатку це технічний термін грецької мови, згодом це слово означає «черепок для згадування». Гостинний господар дає своєму гостеві на прощання так звану «*tessera hospitalis*», тобто розбиває черепок навпіл, одну половину залишає в себе, другу половину віддає гостеві для того, щоб, якщо через тридцять чи п'ятдесят років спадкоємець цього друга знову прийде в цей дім, пізнати один одного, склавши обидві половинки в одне ціле. Засвідчення особи — таке первісне значення символу. Це щось, за чим пізнають когось як давнього знайомого.

В діалозі Платона «Званий обід» є дуже гарна історія, яка, я вважаю, дозволяє глибше охарактеризувати той вид значення, яким наділене мистецтво. Один з героїв «Званого обіду» Арістофан розповідає ще й нині захопливу історію про суть любові. Він каже, що люди спочатку були кулястими істотами; потім вони зазіхнули на божу владу, і боги розітнули їх навпіл. Відтоді людина, позбавлена цілості свого життя і свого буття, шукає свою половину. Це *συμβολον τον ανυρσων*: кожна людина — неначе уламок цілого; а любов — це зустріч, внаслідок якої відновлюється це єдине ціле. Ось нам сповнена глибокого змісту аналогія спорідненої душі — до сприйняття прекрасного в мистецтві. Адже тут справа стоїть так, що значення, притаманне прекрасному в мистецтві, мистецькому творові, відсилає нас до чогось, що не лежить безпосередньо у доступному для сприйняття зовнішньому як такому. Проте що це за відсилення? Власне функція відсилення полягає в тому, щоб

²⁴ Це докладно описав Theodor W. Adorno у своїй *Ästhetischen Theorie* («Естетична теорія»), Frankfurt a. M., 1973 (уперше вийшла в: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M., 1970).

вказати на щось інше, що можна отримати або пізнати також і безпосередньо. Якби це було так, то символом був би рівнозначний тому, що ми принаймні з часів ваймарського класицизму називаємо алегорією: коли говориться щось інше, ніж те, що мається на увазі, і однак те, що мається на увазі, можна також сказати безпосередньо. Наслідком класицистського розуміння символу, яке передбачає відсилання не в алегоричному значенні, було те, що поняття алегорії (зовсім невиправдано) стало асоціюватися для нас із холодністю, відсутністю справді мистецького²⁵. Це свідчить співвідношення значень, яке має бути відомим заздалегідь. Символ, тим часом, досвід символічного має на увазі, що окреме, особливе постає як уламок буття, здатний з'єднатися з відповідним йому уламком у цілість, або також, що це — давноочікувана частинка, яка доповнює до цілого, фрагменту життя, який завжди шукають. Це «значення» мистецтва, як мені здається, не обумовлене, всупереч пізньобуржуазній релігії освіти, особливою суспільною ситуацією, а навпаки, досвід прекрасного, і зокрема прекрасного в його мистецькому втіленні, є спробою доторкнутись до можливого цілісного світу, хоч би де це було.

Якщо ми поміркуємо над цим далі, то зрозуміємо значущість множинності цього досвіду зустрічей з прекрасним, що відоме як у вигляді історичної послідовності, так і в формі наявної одночасності. В цій множинності знов і знов, і в найрізноманітніших іпостасях, іменованих творами мистецтва, відкривається все те саме послання добра і гармонії. Це здається мені точнішою відповіддю на запитання: «У чому полягає значення прекрасного в мистецтві?» Тобто в окремому явленні зустрічі з прекрасним основою пізнання є цілісність пізнаного світу і антологічної позиції людини в світі, визнаючи скінченність людини, на противагу трансцендентному світові. У цьому напрямі ми, можемо тепер зробити важливий крок далі і сказати: це не означає, що невизначене очікування змісту, яке робить значущим для нас твір, відповідно може коли-небудь знайти повне вдоволення, так що ми, зрозумівши і пізнавши, оволодіємо повним змістовим цілим. Саме це мав на увазі Гегель, визначаючи прекрасне в мистецтві як «чуттєву видимість ідеї». Сповнене глибокого змісту слово, згідно з яким у чуттєвому вияві прекрасного насправді присутня ідея, недосяжна для безпосереднього споглядання. А проте такий погляд здається мені ідеалістичною оманною. Він не відповідає, власне, реальному стану справ, — а саме тому, що твір мистецтва постає перед нами як твір, а не як передавач послання.

²⁵ Про реабілітацію алегорії див.: «Wahrheit und Methode» (*Ges. Werke*, Bd. I, S. 76 ff.).

Очікування, що смисловий зміст, звернений до нас у творі мистецтва, може бути вичерпаний понятійними засобами, вже не раз спричинювало небезпечні тенденції для мистецтва. Та саме це було провідним переконанням Гегеля, що привело його до тези про минулий характер мистецтва. Згідно з цим принциповим положенням Гегеля, у формі поняття і філософської інтерпретації все може і все має бути досягнене — все те, що промовляє до нас неясно і незрозуміло своєю рідною чуттєвою мовою мистецтва.

І все ж таки ця ідеалістична помилка, що суперечить будь-якому досвідові спілкування з мистецтвом, надто з мистецтвом сучасності, яке рішуче відхиляє смислову орієнтацію художньої творчості, яка може бути вичерпана в понятійних формах. Цьому я протиставляю твердження про те, що символічне, і особливо символічність у мистецтві ґрунтується на нерозривній єдності натяку і загаювання. Твір мистецтва, в своїй унікальності, не є простим носієм певного сенсу, який можна було б виразити й через інші носії. СENS мистецького твору скорше в самому його існуванні. Щоб уникнути фальшивих асоціацій, слід було б замінити слово «твір» іншим словом, скажімо, словом «утворення». Це означає, приміром, що плинний потік мови у віршованому творі в загадковий спосіб зупиняється, стає утворенням, структурою, подібно до формування якоїсь гори. Насамперед і не можна вважати, що «утворення» здійснюється за чийось задумом (як це завжди ще пов'язано з поняттям твору). Хто створив твір мистецтва, насправді стоїть перед утворенням, творінням своїх рук не інакше, як і будь-який глядач. Між задумом і процесом його здійснення, з одного боку, і результатом — з іншого — має місце стрибок. Результат «постає» перед нами, і тим самим він раз і назавжди «тут», його може застати той, кому твір зустрінеться, і його можна роздивитися в його «якості». Саме цей стрибок через мистецький твір є неповторним і незамінним явищем. Це те, що Вальтер Бен'ямін назвав ауру мистецького твору²⁶ і що ми всі знаємо, — згадаймо хоча б обурення наше тим, що називають блюзнірським ставленням до творів мистецтва. Руйнування мистецького твору для нас усе ще має в собі щось від осквернення релігійних святощів.

Отже, ми підходимо до розуміння значення того, що мистецтво — не просто відкриття певного змісту, сенсу, яке відбувається через нього. Скорше вже слід було б сказати, що справа мистецтва — приховувати

²⁶ Benjamin W. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* («Мистецький твір в епоху своєї технічної репродуктивності»), Frankfurt a. M., 1969 (edition suhrkamp, 28).

сенс твердо, так щоб він не розпливався і не щезав, а був закріплений і схований у структурі утворення. Можливістю уникнути ідеалістичного поняття сенсу і побачити повноту буття чи істину, яку несе в собі мистецтво, в подвійності розкривання, згортання, вияву і затаювання приховування, — ми завдячуємо тому крокові, який у нашому сторіччі здійснив Гайдеггер. Він показав, що грецьке поняття зняття покривів, *αληθεια*, — то лише один бік основоположного досвіду людей у світі. Поряд зі зняттям покривів і невіддільно від нього існує й загортання в покриви, які є частиною скінченності людини. Цей філософський погляд, який визначає межі ідеалізованої чистої інтеграції смислу її межі, включає розуміння того, що в творі мистецтва є дещо більше, ніж те чи інше значення, яке в непевний спосіб досягається як смисл. Це «дещо» залежить від одиничності: річ у тому, що це «дещо» існує, або, кажучи словами Рільке: «Так щось стояло між людей». Саме ця наявність, фактичність і чинить нездоланний спротив будь-якому очікуванню смислу, яке претендує на свою перевагу. Визнати це нас змушує сам мистецький твір. «Тут немає місця, звідки тебе не видно. Ти маєш змінити своє життя». Це — поштовх, потрясіння, що відбувається з нами через особливість, у якій приходять до нас кожний естетичний досвід²⁷.

Тільки такий підхід веде до виваженого понятійного взаєморозуміння питання про те, що, власне, є значущістю мистецтва. Я хотів би поняття символічного, як воно було окреслено Гете й Шіллером, поглибити або розгорнути в притаманній йому глибині, ось яким твердженням: символ не лише вказує на значення, але й актуалізує його — він репрезентує значення. Щодо поняття «репрезентувати», то тут треба згадати про церковно-правове і державно-правове поняття репрезентації. Репрезентація там не означає заміщення невластивого чи непрямого представництва, якоїсь заміни. Навпаки, репрезентоване присутнє саме тут і так, як воно взагалі може бути присутнє. У застосуванні до мистецтва це означає, що дещо з цієї присутності зберігається в репрезентуванні. Так, наприклад, коли відома особа, яка вже має певну публічність, репрезентативно представлена на портреті. Портрет, що висить у залі ратуші, чи в церковному приміщенні, чи десь ще, має бути елементом наявного існування цієї особи. Особа на репрезентативному портреті тут присутня в тій репрезентативній ролі, яку вона має. Ми вважаємо, що сам портрет є репрезентативним. Звісно, це означає не по-

²⁷ Див.: Heidegger Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes* («Походження мистецького твору»), Stuttgart, 1960 ц. ö. (Reclam Universal-Bibliothek, Nr. 8446 [2]). Див. про це також мою статтю: «Die Wahrheit des Kunstwerkes» («Істина твору мистецтва») в: *Ges. Werke*, Bd. 3, S. 249—261.

клоніння зображенню чи ідолові, а вочевидь те, що твір мистецтва — не простий знак для нагадування про щось, вказівка на існування чогось чи його заміна.

Для мене як протестанта завжди дуже значущою була розгорнута у протестантській церкві суперечка про причастя, особливо змагання між Цвінгли і Лютером. Як і Лютер, я переконаний, що слова Ісуса: «Це є тіло моє, це кров моя» не слід розуміти так, ніби хліб і вино «означають» це. Лютер, я гадаю, цілком правильно розумів це і в цьому питанні, наскільки я знаю, абсолютно дотримувався давньої римсько-католицької традиції, згідно з якою хліб і вино причастя є плоть і кров Христова. Я торкнувся цієї догматичної суперечки лише як приводу, щоб сказати, що подібне ми можемо думати — і ми навіть мусимо думати, — й тоді, коли йдеться про розуміння мистецтва; що мистецький твір не так указує на щось, як сам містить у собі те, на що вказується. Іншими словами: мистецький твір означає приріст буття. Це відрізняє його від усіх тих продуктивних досягнень людства в ремеслі й техніці, в яких створюються знаряддя і пристрої, застосовувані в усіх галузях нашого практико-економічного життя. Їхньою ж визначальною прикметою є те, що кожний виготовлений нами предмет слугує лише як засіб та інструмент. Ми не кажемо, що це «твір», коли отримуємо практичний предмет домашнього вжитку. Це — виріб. Йому властива повторюваність продукування, а значить, принципова замінність кожного такого приладу чи його частини стосовно тієї функції, задля якої його було задумано.

І навпаки — твір мистецтва незамінний. Навіть в епоху технічного тиражування, в яку ми живемо і в яку найвидатніші мистецькі твори трапляються нам у пречудових репродукціях, це залишається істиною. Фотографія чи платівка є репродукцією, однак не репрезентацією. У репродукції як такій немає більше нічого від тієї унікальної події, якою є мистецький твір (навіть тоді, коли на платівці відбито унікальну подію — «інтерпретацію твору», яка також є й сама репродукцією). Коли я знаходжу кращу репродукцію, то я замінюю нею стару; якщо вона в мене пропадає, я дістаю нову. Що ж усе-таки присутнє в мистецькому творі, окрім того, що наявне і в звичайному, багато разів випродукованому виробі?

Відповідь на це запитання дали ще античні часи, треба тільки правильно її зрозуміти: у кожному мистецькому творі є щось, зване *μίμησις*, *imitatio*. Тут мімесис, звісно, означає не наслідування чогось задалегідь відомого, а навпаки, тут йдеться про те, що зображуване набуває тим самим чуттєвої повноти безпосередньої присутності.

Античне вживання цього слова бере початок у значенні руху зірок²⁸. Зірки — це втілення чистих математичних закономірностей і пропорцій, які формують устрій неба. В цьому розумінні традиція, як я гадаю, має рацію, коли каже: «Мистецтво — це завжди мімесис», тобто воно завжди втілює щось. Тільки остерігаймося вважати, ніби те, що тут втілюється, може бути досягнене й реалізоване в будь-який інший спосіб, аніж той, у який воно народжене. Тому я і вважаю суперечки про безпредметне чи предметне мистецтво безплідною кон'юнктурною метушнею, аж ніяк не причетною до сутності мистецтва. Існує дуже багато форм реалізації творчих можливостей, в яких відбувається втілення і щоразу внаслідок ущільнення набуває унікальної форми «утворення», значуще як гарантія ладу, хай яким відмінним від нашого повсякденного досвіду є те, що постає перед нами. Символічне репрезентування, здійснюване мистецтвом, не потребує ніякої певної залежності від наявного світу речей. Саме в цьому й полягає головна прикмета мистецтва, що те, що в ньому втілюється, бідне воно чи багате на асоціації, чи взагалі їх позбавлене, спонукає нас, як і зустріч із чимось знайомим, зупинитися й виявити своє ставлення. Слід буде показати, як саме з цією характеристикою пов'язане завдання, яке ставить для кожного з нас мистецтво минулого і сучасне мистецтво. Це завдання — вчитися слухати звернене до тебе послання, і ми муситимемо визнати, що навчитись цього означає передовсім звільнитися від нівелюючого «недочування» і «недобачання», поширюваними цивілізацією, яка породжує дедалі більше спокус.

Ми поставили собі запитання: що, власне, передається нам через досвід прекрасного і, зокрема, через досвід мистецтва? Головним висновком наших міркувань було те, що стосовно мистецтва не можна говорити про просте передавання чи повідомлення змісту. З цим очікуванням те, що тут пізнається, залучалось би з самого початку до загального очікування змісту теоретичним розумом. Якщо разом з ідеалістами, зокрема з Гегелем, ми означуватимемо красу мистецтва як чуттєву видимість ідеї — по суті, це — геніальне повторне сприйняття платонівської думки про єдність добра й краси, — ми необхідним чином ставитимемо передумовою те, що можна виходити за межі цього виду прояву істинного і що саме філософська думка, чиїм предметом є ідеї, — то найвища і найвідповідніша форма досягнення цих істин. Нам здається помилкою чи слабкістю ідеалістичної естетики те, що вона не

²⁸ Див.: Koller Hermann. *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck* («Мімесис в античності. Наслідування, представлення, вираз»), Bern, 1954 (Dissertationes Bernenses, 1,5).

бачить, що саме унікальна особливість мистецтва пов'язана саме з тим, що в ньому відбувається зустріч з особливим і з правом істини лише в одиничному. Зміст символу і символічного в тому, що тут відбувається парадоксальний вид відсилання; символ сам втілює значення, до якого він відсилає, і навіть робить його можливим. Мистецтво здійснюється тільки в цій формі, яка чинить спротив суто понятійній інтерпретації, велике мистецтво пізнається за потрясінням, яке воно викликає, оскільки ми опиняємося перед ним завжди непідготовленими, завжди «беззахисними» проти могутності справжнього мистецького твору. Тому суть символічного або такого, що містить символ, саме в тому й полягає, що воно віднесене не до функції означування, яку слід досягнути інтелектуально, а зберігає своє значення в собі.

Так наш розгляд символічного характеру мистецтва починає поєднуватися з нашими попередніми роздумами про гру. Там ми виходили з того, що гра — то завжди своєрідна самопрезентація. У мистецтві це знайшло своє вираження в специфічному характері прирощення буття, *geraesentatio*, додаванні буття, що його суще пізнає через те, що представляє само себе. У цьому моменті мені здається, що ідеалістична естетика потребує перегляду, бо йдеться про те, щоб адекватніше відбити цей аспект сприйняття мистецтва. Загальний висновок, який доведеться звідси зробити, вже давно підготовлений, а саме: мистецтво, хоч би в якій би формі воно не виступало, — чи то у формі освячених традицією добре знайомого предметного мистецтва, чи то у вигляді ворожого традиції мистецтва, — в кожному воно вимагає від нас власного творчого зусилля.

Я хотів би зробити звідси висновок, який дає змогу виявити дійсний структурний характер мистецтва, такий, що справді об'єднує і творить спільність. Той факт, що при втіленні, яким є мистецький твір, йдеться не про те, що цей твір представляє щось, чим він не є, що твір, отже, ні в якому сенсі не є алегорією, коли мовиться одне, а розуміється інше, а що саме в ньому самому тільки й можна знайти те, що він висловлює, — це факт мав би розумітись як загальна вимога, а не лише як необхідна умова так званого модернізму. Це навдивовижу наївна форма предметно-понятійного досягання, коли перед якоюсь картиною насамперед запитують про те, що там зображено. Звісно, це завжди також наявне в нашому сприйнятті мистецтва, оскільки ми можемо це пізнавати; однак цілком певно, що не це є метою нашого спілкування з мистецьким твором. Щоб упевнитися в цьому, слід згадати бодай так звану абстрактну музику. Це — безпредметне мистецтво. Тут немає сенсу вести мову про певні постійні орієнтири розуміння і спілкування — хоча

інколи такі спроби й мають місце. Нам відомі також вторинні, двоїсті форми програмної музики або опери й музичної драми, які саме як вторинні форми вказують на факт абстрактної музики, цього великого досягнення абстрактної музики Заходу, і її кульмінації — віденської класики, яка зросла на культурному ґрунті старої Австрії. Саме на прикладі абстрактної музики можна проілюструвати сенс нашого запитання, яке незмінно тримає нас у напруженні: чому музичний твір такий, що ми про нього можемо сказати: «Він трохи банальний» або «Це справді велика (або глибока) музика», приміром, про один з пізніх струнних квітетів Бетховена? На що це спирається? Що є тут носієм цієї якості? Зрозуміло, не якийсь певний стосунок до чогось, що могло б бути назване як зміст. Але й не кількісно визначувана маса інформації, як хоче переконати нас інформаційна естетика. Так наче головне не полягає саме в якісних варіаціях. Чому танцюриста пісня може бути перероблена на великодній хорал? Чи завжди тут у грі присутнє певне таємне підпорядкування *слову*? Можливо, що в грі щось таке існує, а виконавці музики знову і знову пробують знайти такі змістовні точки опертя, так би мовити, останні залишкові моменти понятійності. І при спогляданні творів безпредметного мистецтва ми також ніколи не можемо цілком виключити того факту, що все-таки в нашому повсякденному житті орієнтирами є саме предмети. Так само й зосередження, в якому ми сприймаємо музику, ми слухаємо тим самим вухом, яким в іншому випадку прагнемо ловити слово. Між безсловесною мовою музики, як полюбляють говорити, і словесною мовою нашого повсякденного мовлення і комунікації існує взаємозв'язок, який неможливо усунути. Можливо, так само є взаємозв'язок між предметним баченням, орієнтуванням у світі й мистецькою вимогою будувати з елементів такого предметно-видимого світу нові композиції і причащатися з глибини їхнього напруження.

Ще раз згадати про ці межові проблеми корисно, щоб виразніше усвідомити комунікативний хід, якого вимагає від нас мистецтво і в якому ми об'єднуємося. Вище я говорив про те, що так званий модернізм принаймні з початку ХІХ сторіччя випадає з samozрозумілої спільності гуманістично-християнської традиції; що зникають загальноновизнані об'єднавчі тематичні елементи, які повинні зберігатися у формі художньої творчості, щоб кожен знайомий з ними зміг користуватися ними як словником, в якій складає висловлювання. Справді це те інше, як я вже казав, становище, коли власне митець не звертається від імені громади, а через своє власне самовираження створює собі свою громаду сам. І йому щастить створити саме свою громаду, в принципі громада ця — то вся ойкумена, цілий заселений світ, і вона справді

універсальна. Власне кожний, — це є вимогою всіх, хто мистецьки творить, — мусить відкритися мові, яку втілено в мистецькому творі, і за-своїти її як свою власну. Чи то попередня samozрозуміла спільність на-шого погляду на світ визначає формування і авторське вирішення мис-тецького твору, чи ми мусимо спершу, так би мовити, «влитися по літе-рах» в утворення, з яким конфронтуємо, вивчити алфавіт і мову того, хто до нас тут звертається, незмінним залишається те, що це в будь-яко-му випадку спільне досягнення, досягнення потенціальної спільноти.

III

Тепер я хотів би розглянути третє поняття — *свято*. Якщо і є щось пов'язане з усім досвідом відчуття свята, то це те, що в святі неможли-ве усамітнення. Свято — це спільність і репрезентація спільності в її за-вершеній формі. Свято — завжди для всіх. Так, ми кажемо, що «хтось усувається», коли він не бере участі в святі. Це не просто — сформулю-вати чітку думку про цей характер свята і пов'язану з ним структуру пе-реживання часу. Відсутнє відчуття твердої певності того, що тебе ве-дуть і правлять за опертя попередні дослідження; і все ж таки деякі ви-датні дослідники спрямували свій погляд у цьому напрямі. Хочу згада-ти тут Вальтера Ф. Отто²⁹, філолога-класика, чи німецько-угорського філолога-класика Карла Керені³⁰, і samozрозуміло також, що з давніх-давен з'ясуванням того, чим є, власне, свято і час свята, цікавилася те-ологія.

Я можу, мабуть, почати з такого первісного спостереження. Кажуть: «Свята святкують; свято — святковий, неробочий день». Проте що це означає? Що означає «святкування свята»? Хіба «святкування» означає тільки щось негативне: не працювати? І якщо так, то чому? Відповідь має бути така: тому що робота, очевидно, нас розділяє і поділяє. У на-прямку наших щоденних цілей ми взаємно відокремлюємося, за всього єднання, якого з давніх-давен потребує, приміром, спільне полювання чи виробництво, що ґрунтується на розподілі праці. На відміну від цьо-го, свято і святкування вочевидь визначені тим, що спочатку тут не має відокремлення, а, навпаки, панує загальне єднання. Ця характерна

²⁹ Otto Walter F., *Dionysos. Mythos und Kultur* («Діоніс. Міф і культ»), Frankfurt a. M., 1933.

³⁰ Kerényi. *Vom Wesen des Festes* («Про суть свята»), в: *Gesammelte Werke*, Bd. 7: *Antike Religion*, München, 1971. Про поняття «свято» і «святкування» дивись також по-яснення в «Wahrheit und Methode» (*Ges. Werke*, Bd. 1, S. 128 ff.) і моє есе «Die Kunst des Feierns» («Мистецтво святкування») в: Schultz J. (Hrsg.). *Was der Mensch braucht*,

прикмета святкування, щоправда, є нині тим досягненням, на яке ми більше по-справжньому не спроможні. Святкувати — це мистецтво. І в цьому давні часи й менш розвинені цивілізації нас значно переважають. Виникає запитання: а в чому, власне, полягає це мистецтво? Очевидно в спільності, яку неможливо чітко визначити, зосереджуванні на чомусь, про що ніхто не може сказати, на чому, власне, зосереджуються і до чого. Це — міркування, які, певне, не випадково нагадують ті, що стосуються сприймання мистецького твору. Святкування має певні способи вираження. Існують певні усталені форми, які ми називаємо звичаями, давніми звичаями, і жоден з них не є звичаєм, який не став давнім, тобто не став усталеною звичкою певної дії. Існує також і мовна форма, яка відповідає і підпорядкована святкуванню і святу. Йдеться про урочисті промови. Однак ще набагато більше, ніж форма урочистих промов, до урочистості свята належить мовчання. Ми називаємо його — урочисте мовчання. Можна сказати, що мовчання ніби поширюється, охоплюючи нас, і те саме діється з кожним, хто зненацька опиняється перед пам'ятником мистецької або релігійної творчості, який його «приголомшує». Мені пригадується Національний музей в Афінах, де раз на десять років виставляють якесь нове бронзове диво, здобуте з глибин Егейського моря; коли вперше заходиш до цього приміщення, то тебе охоплює цілковите врочисте мовчання. Відчуваєш, як усі зосереджені на тому, що постало перед ними. Оскільки свято *святкують*, то зрозуміло, що це святкування є діяльністю. Вдаючись до естетичних термінів, можна назвати її інтенційною діяльністю. Ми святкуємо, — і це особливо очевидно там, де йдеться про спілкування з мистецтвом, — зосереджуючись на чомусь. Це не просто спільна присутність — це інтенція, що всіх єднає і запобігає розпадові цієї єдності на окремі розмови і окремі особисті враження.

Звернімося тепер до часової структури свята і подивімося, чи не допоможе вона нам наблизитися до святковості мистецтва і часової структури мистецького твору. Я знову дозволю собі піти шляхом мовного спостереження. Єдиним сумлінним способом зробити філософські думки комунікабельними мені здається підпорядкування тому знанню, що вже закладене в мові, яка нас усіх поєднує. Нагадаю, що кажемо: «Свято настає». Настання свята, вочевидь, зовсім особлива частина нашого життя. «Настання» — слід чутно вслухатися в слова, коли починаєш думати. «Настання» — слово, яке рішуче відкидає поняття мети, до якої прямують. «Настання» не означає, ніби «стають», перш ніж стати. Наставши, свято виявляється з нами відразу і на весь час. У тому й полягає часова структура свята, що воно, «наставши», не розпа-

дається на послідовність моментів, які йдуть один за одним. Звісно, розробляється святкова програма; святкове богослужіння, упорядковане за складовими частинами, і навіть складають часовий графік. Однак усе це відбувається тільки тому, що настає свято. А вже потім можна зробити певні форми його втілення. Але часова структура наступного свята не є, певна річ, лише структурою розподілу часу.

До свята належить — я не хочу сказати — неодмінно (і чи, може, все ж таки у глибшому розумінні це й так?) — своєрідне повернення. Ми, щоправда, говоримо про періодичні свята, на відміну від одиничних свят. Питання в тому, чи не прагне й унікальне свято повторюватися. Календарними свята називаються не тому, що вони внесені в певний часовий порядок, а, навпаки, упорядкування часу виникає через повторення повернення свят: не лише в церковному календарі, але й у нашому абстрактному літочисленні ми схильні посуватися не від місяця до місяця тощо, а саме від свята до свята, від Різдва до Великодня й т. д. Все це насправді репрезентує примат того, що настає у свій час, має свій час і не підлягає абстрактному обчисленню чи заповненню часу.

Існує, здається, два можливі досвіди часу, про які тут ідеться³¹. Нормальне прагматичне ставлення до часу є «часом для чогось», тобто часом, яким порядкують на власний розсуд, який розподіляють, який мають чи не мають або думають, що не мають. Це за своєю структурою — порожній час, час, який треба чимось заповнити. Крайнім прикладом відчуття цієї часової порожнечі є нудьга. Тут час пізнається як нестерпна даність у своєму безликому ритмі повторень. Протилежністю порожнечі нудьги є порожнеча заклопотаності, коли завжди не вистачає часу і попереду знову й знову нагальна робота. «Попереду» видається тут як спосіб відчуття часу, як запасу, потрібного на щось, чи як періоду, для настання якого треба дочекатися слушного моменту. Крайнощі нудьги й заклопотаності завізують час у однаковий спосіб: як щось, що «заповнене нічим» або «чимось». Час відчувається тут як те, що має «витратитися» або «витрачене». Час пізнаний тут не як час. Поряд із цим є цілком інший досвід часу, і він здається мені в найглибший спосіб спорідненим як з досвідом свята, так і з досвідом мистецтва. Я хотів би назвати його, на відміну від порожнього часу, який слід заповнювати, — заповненим часом, або власне часом. Кожен знає, що якщо свято настало, то цей момент або цей проміжок часу заповнений святкуванням. Це відбулося не через когось, хто заповнив порожній час, а, навпаки, час став святковим, коли настав термін свята, і з цим безпосередньо по-

³¹ Див. мою роботу: «Leere und erfüllte Zeit» («Пустий і заповнений час»), в: *Kleine Schriften*, III, Tübingen, 1972.

в'язаний характер святкування. Це і є те, що можна назвати власне часом і що нам відоме з нашого власного життєвого досвіду. Основними формами власне часу є дитинство, молодість, зрілість, старість і смерть. Тут не ведеться рахунок, і повільна послідовність порожніх моментів не об'єднується в одне ціле. Безперервність рівномірного плину часу, яку ми спостерігаємо і обраховуємо за годинником, нічого не скаже нам про молодість чи старість. Час, який приносить комусь молодість чи старість, не є часом, що вимірюється за годинником. Він вочевидь дискретний. Хтось раптом стає старим або несподівано помічаєш: «Це вже більше не дитина»; так виявляється час цієї людини — власне час. Це здається мені характерним також для свята: воно задає свій власний час святковістю і таким чином зупиняє звичайний час і змушує його замертти — в цьому й полягає святкування. Час, який «розраховують», «мають у запасі» — звичний час буденного життя у свято, час буднів, — у святкуванні, так би мовити, не присутній.

Перехід від такого досвіду часу прожитого життя до мистецького твору простий. Явище мистецтва в нашому мисленні завжди виявляє велику близькість до основного призначення життя, яке має структуру «органічної» істоти. Так, для кожного зрозуміло, коли кажуть: «мистецький твір — це якась органічна єдність». Щоб при цьому мають на увазі, можна легко пояснити. На увазі мають твір мистецтва, в ньому кожна подробиця породжує відчуття, що кожний момент усотано в цілість зображення тексту чи іншої форми, так що діють не як щось механічно з'єднане чи відокремлене, як мертвий додаток, підхоплений потоком події. Все в художньому творі підпорядковане певного роду центрові. І щодо живого організму можна вести мову про існування в ньому внутрішнього центру, якому підпорядковані всі його частини, які слугують власному самозбереженню і життєздатності. Кант дуже добре визначив це як «доцільність без мети», яка так само властива живому організмові, як і, очевидно, мистецькому творові³². Цьому відповідає одне з найдавніших визначень краси мистецтва: щось є прекрасним, «якщо до нього нічого не можна ні додати, ні від нього відняти» (Арістотель)³³. Певна річ, це слід розуміти не буквально, а *cum grano salis*. Цю дефініцію можна навіть перевернути і сказати: саме в тому виявляється внутрішня напруга того, що це прекрасне гри допускає досить широкий діапазон можливих змін, замінів, додавань, вилучень, однак за межами певного осередку, що є недоторканим, бо від нього залежить життєва цілість структури. Щодо цього мистецький твір справді схожий на живий ор-

³² Kant. *Kritik der Urteilskraft* («Критика здатності до судження»), Einl.

³³ Aristoteles. *Ethika Nikomacheia*, B 5, 1106 b 9.

ганізм: це структурована єдність. А отже: він також наділений своїм власним часом.

Звісно, це не означає, що твір мистецтва має свою молодість, свою зрілість і свою старість як справжній живий організм. Проте, напевне, це означає, що мистецький твір, як і живий організм, також визначений не хронометрованою тривалістю свого часового існування, а своєю власною структурою часу. Згадаймо музику. Кожен знає ті непевні позначки, які композитор застосовує для позначення темпу окремих частин свого музичного твору; вони дають вельми невизначені вказівки, а проте це не якийсь технічний припис композитора, продиктований бажанням автора, щоб щось виконували швидше або повільніше. Час слід брати правильно, тобто так, як того вимагає твір. Задавання темпу є тільки натяк, щоб витримувати «правильний» темп або правильно налаштуватися на ціле твору. Правильний темп ніколи не виміряти, не підрахувати. Це одна з найбільших помилок, яка стала можливою через машинне мистецтво нашої епохи і яка в декотрих країнах особливо централізованої бюрократії перекинулася також на мистецьку діяльність, що тут займаються нормуванням, наприклад — канонізують авторське виконання музичного твору або авторизовану композитором інтерпретацію з усіма тонкощами його темпу і ритму. Здійснення цього прагнення було б смертю виконавського мистецтва і цілковитою його заміною на технічні засоби. Якщо у відтворенні тільки наслідуються те виконання, яке хтось інший зробив раніше автентичним, то тоді відбулось зниження до нетворчого робіння, й інша сторона, слухач, помічає це — якщо він взагалі щось ще помічає.

Тут ми знову підійшли до відомої вже давно диференціації між ідентичністю і відмінністю. Власний час музичного твору, власне звучання поетичного тексту, — ось що слід знайти, і тут може зародити тільки внутрішній слух. Кожне музичне виконання, кожне зачитування чи декламування вірша, кожна театральна вистава, в якій виступають ще такі великі майстри мімічного й декламаторського чи співочого мистецтва, передає справді мистецьку вартість самого твору тільки тоді, коли ми своїм внутрішнім слухом чуємо ще щось зовсім інакше, ніж те, що безпосередньо відкривається нашим органам чуття. Тільки піднесене до ідеального простору цього внутрішнього слуху, а не виконання, не акторська гра й не танок як такі, становлять елементи для побудови твору. Це — досвід, якого набуває кожен з нас, наприклад, коли вірш невідступно лунає нам у вухах. Ніхто тоді не може у задовольняючий спосіб продекламувати цей вірш так, щоб це нас задовольнило, навіть ми самі. Чому це так? Ну, очевидно, ми знову натрапляємо на роботу

рефлексії, власне душевну роботу, яка вкладена в так зване задоволення. Тільки тому, що ми активно співдіємо в трансцендуванні випадкових моментів, постає ідеальна структура. Щоб слухати вірш у положенні сприйняття належним чином, декламування не повинно було б мати індивідуального забарвлення голосу. Адже його немає в тексті. Однак у кожного є індивідуальне забарвлення голосу. Жоден голос світу не може досягнути ідеальності поетичного тексту³⁴. Кожен голос, у певному розумінні, має болоче вражати через свою випадковість. Необхідність звільнитися від цієї випадковості формує кооперацію, яку ми маємо здійснити як співучасники в цій грі.

Тему власного часу мистецького твору особливо добре можна описати на прикладі ритму. Що це за своєрідна річ — ритм? Є психологічні дослідження, які показують нам, що ритмізація — це форма нашого слухання і самого усвідомлення³⁵. Чуючи рівномірну послідовність звуків або шумів, жоден слухач не може не ритмізувати її. Де тут, власне, ритм? Він в об'єктивному фізичному відношенні часу і об'єктивних фізичних хвильових процесах і звукових хвилях тощо — чи він у голові слухача? Ну, звісно, це альтернатива, що її як таку можна зразу ж ухопити в її недостатній зрілості. Це ж так, що ритм вислуховують і що в нього вслуховуються. Цей приклад монотонної послідовності не є, певна річ, прикладом з мистецтва — однак він вказує, що ми чуємо ритм, закладений у самому оформленні, також тільки тоді, коли ми ритмізуємо з себе, тобто діємо справді самі, щоб його почути.

Отже, кожний мистецький твір має в собі щось таке, як власний час, який він на нас, так би мовити, покладає. Це діє не тільки з боку нетривалих мистецтв — музики, танцю й мови. Поглянувши на монументальні мистецтва, ми згадаємо, що ми ж будуємо і читаємо також картини або що ми архітектуру «видаємо», «набуваємо». Це також прояви ходи часу. Одна картина не стає так само (швидко чи повільно) доступною, як інша. А тим більше архітектура. Це одна з великих фальсифікацій, яка з'явилася через репродуктивне мистецтво нашого часу, що ми великі споруди людської культури тоді, коли бачимо їх уперше в оригіналі, часто сприймаємо з певним розчаруванням. Вони тоді зовсім не такі мальовничі, як на фоторепродукціях. Насправді це розчарування означає, що понад простою мальовничою якістю вигляду споруди до неї як до

³⁴ Докладніше про це в моїх статтях: «Stimme der Sprache» («Голос мови») (Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 258—270) і «Hören — Sehen — Lesen» («Слухання — Споглядання — Читання») (там само, с. 271—278).

³⁵ Див.: Hönigswald Richard. *Vom Wesen des Rhythmus* («Про суть ритму»), в: *Die Grundlagen der Denkpsychologie. Studien und Analysen*, Leipzig, Berlin, ²1925.

архітектури, як мистецтва ще не дістались. Тут слід підійти і зайти, тут слід вийти, тут слід обійти, слід поступово набувати і засвоювати, що це утворення віщує комусь для власного відчуття життя і його підвищення. Так я хотів би на ділі звести послідовність цих коротких роздумів: у досвіді мистецтва йдеться про те, що ми на мистецькому творові осягаємо специфічний вид перебування. Це перебування, яке вочевидь відзначається тим, що немає нудьги. Чим більше ми в перебуванні на це пускаємося, тим виразнішим, тим різноманітнішим, тим багатшим це з'являється. Суть досвіду часу мистецтва полягає в тому, що ми вчимося перебувати. Це, можливо, відповідна нам кінцева відповідність тому, що називають вічністю.

Підсумуймо тепер хід наших роздумів. Як і до кожного оглядання назад, ідеться про те, щоб усвідомити, який крок уперед у цілому наших роздумів ми зробили. Питання, перед яким нас ставить сьогодні мистецтво, з самого початку містить завдання зібрати до купи те, що розпадається, і те, що в напруженні протистоїть одне одному: з одного боку — історичну видимість, з іншого — прогресивну видимість. Історичну видимість можна означити як засліплення освіти, згідно з яким значущим є тільки те, що є близьким з традиції освіти. Прогресивна видимість, навпаки, живе в певному виді ідеолого-критичного засліплення, коли критик вважає, що час має наново починатися сьогодні й завтра і цим висуває претензію на те, що традицію, в якій перебуваєш, слід пізнавати повністю і залишати позад себе. Власне, загадкою, яку задає нам тема мистецтва, саме і є одночасність минулого й теперішнього. Ніщо не є простим передетапом і ніщо — простим виродженням, скорше ми маємо себе запитати, що такого роду мистецтво як мистецтво поєднує з самим собою і в який спосіб мистецтво є подоланням часу. Ми спробували зробити це в три кроки. Перший крок відшукав антропологічну основу у феномені ігрового надлишку. Це ознака, яка в найглибший спосіб визначає людське існування, те, що людина добре розуміється на своїй власній інстинктивній бідності, на своїй власній нестачі визначеності інстинктивними функціями, у свободі й одночасно знає загрозу свободі, яка й формує людське. В цьому я стою за поглядами інспірованої Ніцше філософської антропології, розробленої Шелером, Плесснером і Геленом. Я спробував показати, що тут зростає власне людська якість існування, поєднання минулого й теперішнього, одночасність часів, стилів, рас, класів. Це все людське. Це — як я називав це на початку — промінний погляд Мнемозіни, музи пам'яті й утримування плину подій, ось що нас вирізняє. Одним з основних мотивів моїх міркувань було довести до свідомості, що саме намагання втрима-

ти зникаюче й визначає наше ставлення до світу, наші творчі зусилля — чи то зусилля художника, чи глядача, який бере участь у заданій художній грі.

Отже, не випадковість цей надлишок гри, вихід у довільне, у вибране, у вільно вибране, — це духовна печать на внутрішній трансцендентності гри, яка знаменує те, що осягнення скінченності людського існування в особливий спосіб знаходить своє втілення в цій діяльності. Адже ставлення людини до смерті — це ж вихід подумки поза власний проміжок часу. Поховання мертвих, культ мертвих і всі велетенські витрати на увічнення пам'яті мертвих, на пожертви — це утримування минулого і зниклого у власній новій тривалості. Це здається мені кроком уперед, який ми робимо в процесі наших роздумів, коли не тільки визначаємо надлишковий характер гри як першооснову для нашого творчого піднесення до мистецтва, але й як глибший антропологічний мотив, за яким ми розпізнаємо те, що відрізняє гру людини, і зокрема мистецьку гру, від усіх форм гри природи — здатність надавати часової тривалості.

Отже, такий був перший крок, що його ми зробили. А тоді постало запитання, що ж, власне, у цій грі форм, становленні її структури сприймається нами як осмислене. Ми вдалися при цьому по допомогу до давнього поняття символу. Тут я хотів би зробити дальший крок. Ми казали: символ — це те, за чим щось упізнають, — як, скажімо, гостинний господар упізнавав гостя за *tessera hospitalis*. Однак що таке впізнавання? Упізнати — не означає побачити щось ще раз. Впізнавання — це не серія зустрічей, це означає: впізнати щось як те, що ти вже знаєш. У цьому й полягає процес людського «обживання», — я використовую в цьому випадку слово Гегеля, — що кожне впізнавання вже відмежоване від випадковості першого знайомства й піднесене до ідеального. Ми всі це знаємо. У впізнаванні завжди закладено те, що тепер пізнаване роздумки глибше, ніж був спроможний на це під час першої зустрічі. Впізнавання дозволяє вирізнити в минулому усталене. Справжня функція символу й символічного змісту всіх мов мистецтва полягає в завершенні цього процесу. Але ж це і є те питання, над яким ми міркуємо: що ми тоді, власне, впізнаємо, коли йдеться про мистецтво, чия мова, чий словник, і синтаксис, і стиль такі своєрідно порожні, що здаються нам такими чужими, далекими від великих класичних традицій нашої освіти? Чи це не безпосередня прикмета модернізму, що він опиняється в стані такої глибокої нестачі символів, що ми буквально позбавлені можливості впізнавання в усьому цьому одержимому прогресизмі технічного, економічного й соціального вдосконалення?

Я спробував показати, що це не так, що ми не можемо просто говорити про багаті часи загальної довіри до символів і про вбогі часи спустошення символів, так наче прихильність минулого і неприхильність теперішнього часу — то прості даності. Насправді символ — творче завдання. Ідеться про те, щоб забезпечити можливість упізнавання, і то, безперечно, в дуже широкому колі завдань і за наявності дуже різноманітних пропозицій зустрічі. Певна річ, є різниця між становищем, коли ми на підставі нашої історико-культурної освіти і в звиканні до нашої громадянської культури в історичному підході засвоюємо словник символів, який для минулих епох був samozрозумілим засобом самовияву, отож вивчений словник історичної освіченості починає оживати від зустрічі з твором мистецтва і тією ситуацією, коли треба збагнути знаки незнайомих словників і навчитись користуватися ними задля прочитання нового.

Ми ж знаємо, що означає вміння читати. Воно означає, що літери ніби зникають до непомітного і залишається самий зміст сказаного. В будь-якому разі лише формування змісту дозволяє нам сказати: «Я зрозумів, про що тут мова». Це передовсім доводить зустріч з мовою форм, з мовою мистецтва до її здійснення. Я сподіваються, що тепер зрозуміло: йдеться про взаємодію. Той засліплений, хто вважає, ніби можна домогтися одного без другого. Безперечно: хто вважає, що сучасне мистецтво — деградація, ніколи не збагне по-справжньому великого мистецтва минулих часів. Слід зятати собі, що кожний мистецький твір слід спочатку розкласти на літери, склади, потім — навчитися читати, аж тоді він заговорить. Сучасне мистецтво — це непогане застереження тим, хто гадає, що можна, не вивчивши літер, навчитись читати, чути мову мистецтва минулого.

Звісно, потрібна активна дія, яка не просто ставить комунікативну спільноту передумовою чи з вдячністю приймає як дарунок, а має сама вибудовувати цю комунікативну спільність. «Уявний музей», це відоме формулювання Андре Мальро для означення одночасної присутності всіх епох мистецтва і їхніх досягнень у нашій свідомості, є — хай навіть і в опосередкованій формі — так би мовити, мимовільним визнанням цього завдання. Нашим завданням саме й є звести до купи в нашій уяві це «зібрання», а головне, що ми ніколи ним не володітимемо і ніколи його не побачимо так, як бачимо хоча б зібране іншими, коли відвідуємо музей. Або інакше кажучи: як істоти скінченні, належимо ми певним традиціям чи ні, — байдуже — плануємо ми їх чи ні, усвідомлюємо свою до них приналежність чи такі сліпі, що думаємо, ніби починаємо все наново — у владі традицій над нами це взагалі нічого не

змінює. Правда це, звісно, відбивається на тому, чи усвідомлюємо ми свою залежність від традиції, яка, можливо, вказує нам на майбутнє, чи уявляємо собі, що можна було б ухилитись від майбутнього, яке надходить, і запрограмувати й сконструювати своє життя наново. Зрозуміло, традиція означає не таку собі законсервованість, а передавання перекладення. А передавання включає те, що ніщо не залишається незмінним і просто законсервованим, а що ми вчимося говорити й виражати старе по-новому. Так і слово «передавання» ми використовуємо також для означення перекладання.

Феномен перекладання справді може правити за модель того, чим у дійсності є традиція. Власною мовою має стати те, що було застиглою мовою літератури. Тільки тоді література є мистецтвом. Те саме стосується образотворчого мистецтва та архітектури. Подумаймо про те, яке то завдання плідно й виважено поєднати видатні пам'ятки архітектури минулого з сучасним життям і його формами спілкування, звичок бачення, можливостями освітлення тощо. Я можу, наприклад, розповісти, який я був зворушений, коли під час подорожі на Іберійський півострів зайшов якимось до собору, де електричне освітлення ще не засліплювало власну мову давніх соборів Іспанії й Португалії. Вікна розчинені неначе в сяйво, відкритий портал, через який у Божий дім струменить світло, — таке буде, очевидно, власне відповідною формою доступності людині цього могутнього прихистку Бога. Але це не означає, що ми могли б наші звички бачення просто «облищити». Ми спроможні на це так само мало, як ми можемо «облищити» наші життєві звички, подорожні звички тощо. Однак завдання звести в одне сьогоднішнє і той закам'янілий залишок минулого є доброю наочністю для того, чим завжди є традиція. Вона не охорона пам'ятників у розумінні збереження, вона — це повсякчасна взаємодія між нашою сучасністю з її цілями — минулим, якому ми також належимо.

Отже йдеться про таке: дати буття тому, що є. Однак «дати буття» не означає тільки повторити те, що вже відомо. Визначено не у формі повторного переживання, а через саму зустріч, дають буття для нас тому, що було.

І, нарешті, третій пункт — свято. Я не хотів би більше повторювати, як час і власний час мистецтва співвідносяться з власним часом свята, а зосереджуся лише на тому окремому пункті — здатності свята всіх об'єднувати. Характерною ознакою свята мені здається те, що воно існує лише для тих, хто бере в ньому участь. Це здається мені зовсім особливою присутністю, яка має здійснюватись цілком свідомо. Згадуючи про це, ми не можемо не піддати критиці наше культурне життя з

його установами і його епізодами звільнення від тиску повсякденного існування у формі культурного досвіду. Адже до поняття прекрасного належить, нагадаю це, і прилюдність, наявність авторитету. Але тим самим передбачається те, що існує певна впорядкованість життя, яка, зокрема, охоплює також форми мистецької творчості, декоративне мистецтво, архітектурне формування нашого життєвого простору, прикрашання цього життєвого простору всіма можливими формами мистецтва. Якщо мистецтво справді має щось спільне зі святом, то тоді це означає, що воно має вийти за межі такого призначення, як я його описую, а також за межі привілею освіти так само, як воно має залишатися несприйнятливим до комерційних структур нашого суспільного життя. Цим не заперечується, що з мистецтвом можна робити бізнес і що митці можуть знемагати під гнітом комерціалізації своєї творчості. Однак не в цьому полягає функція мистецтва, сьогодні, як і в давнину. Дозволю собі згадати деякі факти. Ось, наприклад, велика давньогрецька трагедія — її текст і по сьогодні — неабияка проблема навіть для найкраще підготовлених і розумних читачів. Певні хорові пісні Софокла чи Есхіла діють у стислості й визначеності смислових пунктів свого ритмічного висловлювання майже герметично замкнено. І все ж таки античний театр був загальним святом. І успіх, надзвичайна популярність, якої набула культова інтеграція гри в античному театрі, засвідчують, що це не було репрезентацією верхнього шару або служінням задоволенню якогось святкового комітету, який потім присуджував премії за найкращі п'єси.

Справжнім мистецтвом була і є, звісно, велика традиція європейської поліфонії, яка бере свої витoki з григоріанського церковного співу. Ще один приклад, що стосується й нас, і давніх греків, знов-таки пов'язаний з античною традицією. Першого керівника Московського Художнього театру (1918 чи 1919 року після революції) запитали, якою революційною п'єсою він хотів би відкрити революційний театр — і він з величезним успіхом поставив «Царя Едіпа». Антична трагедія будь-коли й для будь-якого суспільства! Григоріанський хорал і його майстерний розвиток, а меси Баха — то християнський еквівалент цього. Тут ніхто не може сумніватися: тут більше не йдеться про просте відвідування концерту; тут відбувається щось інше. Як відвідувачеві концерту комусь стає зрозуміло, що тут ідеться про іншу форму громади, як вона збирається з нагоди виконання великодньої музики у великих церковних приміщеннях. Тут як у випадку античної трагедії. Такий твір задовольняє найвибагливіші смаки мистецько, музично, історично освіченої публіки, найпростіші потреби та емоційні запити людського серця.

І я з усією серйозністю стверджую: «Трикопійчана опера» або платівки, з яких звучать сучасні пісні, що їх так полюбляє молодь, так само законно належать до сфери мистецтва. Вони також мають виражальні можливості й здатність формування комунікативної спільноти, які долають усі класові й освітні відмінності. Цим я маю на увазі не сп'яніння масового екстазу, яке також існує і завжди було супутником відчуття справжньої суспільності досвіду. У нашому світі гострих вражень і часто безвідповідальної, комерційно спрямованої жадоби експериментування багато що, поза сумнівом, є того виду, що не можна вважати справжньою основою комунікації. Сп'яніння як таке не є комунікативною єдністю. Проте це факт: наші діти цілком природно й просто, як безпосереднє вираження своєї душі, сприймають і оглушливу музику, і абстрактне мистецтво, часто вкрай убоге за своїми формами.

Ми маємо чітко розуміти: те, що ми пізнаємо (адже ми, старші, дізнаємося тут дещо нове) як невинну боротьбу за те, яку програму увімкнути або яку платівку поставити на програвач, як конфлікт поколінь, чи краще сказати, як стосунки між поколіннями — те саме відбувається і в суспільстві в цілому. Той, хто думає, ніби наше мистецтво — це мистецтво верхнього суспільного шару, глибоко помиляється. Хто так вважає, забуває, що є спортивні майданчики, заводські цехи, автостради, публічні бібліотеки, профшколи, які часто оснащені набагато краще, ніж наші чудові старі гуманітарні гімназії, в яких ветхість будівель стала мало не елементом освіти — і за якими я особисто щиро жалкую. Нарешті, він забуває ще про вплив засобів масової комунікації з їхньою всепроникною дією на все наше суспільство. Не слід також забувати, що завжди існує й розумна можливість застосування всього цього. Безперечно, величезна небезпека для людської цивілізації криється в пасивності, яку породжує надмірний комфорт у споживанні культури. Це стосується передусім засобів масової комунікації. Однак саме тут постає гуманістична вимога до кожного — до старшого, який одягає і виховує, як і до молодих, яких одягають і виховують, — вчити і вчитися на прикладі своєї власної праці. Від нас вимагається активна жадоба знань і вміння вибирати в царині мистецтва і в усього, що поширюється через засоби масової комунікації. Лише тоді ми пізнаватимемо мистецтво. Нерозривність форми й змісту стає дійсністю в їхньому нерозрізненні, через яке мистецтво постає перед нами як те, що нам щось каже, і як те, що висловлює нас самих.

Треба лише з'ясувати для себе протилежні поняття, в яких, так би мовити, знаходить своє відображення це явище. Спробую описати дві форми крайнощів. Одна — це прив'язаність до вже знайомих якісних

характеристик мистецтва. Тут, я гадаю, джерело народження кітчю, не-смаку. Люди чують лише те, що вже сказано, що вони вже знають, нічого іншого взагалі не бажають чути. І переживають зустріч із мистецтвом не як потрясіння, а як мляве повторення. Це рівнозначно тому, що людина, опанувавши мову мистецтва, відчуває саме бажаність її впливу. Помітно, що тут чогось *хотіли*. У кожному кітчі є щось від цієї часто дуже добромисної, добродушної і доброзичливої самонапрути, — а проте якраз вона й руйнує мистецтво. Бо мистецтво відбувається лише тоді, коли є потреба власної, самотійної побудови твору — через засвоєння словника, форм і змісту, щоб досягти справжнього спілкування.

Друга форма крайнощів ніби полярна щодо кітчю: естетичне смакування. Найвиразніше це виявляється щодо виконавського мистецтва. В оперу йдуть, бо там співає Каллас, а не заради саме цієї опери. Я розумію, що тут є свій сенс. Проте я стверджую, що в такий спосіб неможливо пізнати мистецтво. Це відверто вторинна рефлексія — коли свідомість сконцентрована на акторі чи співакові, взагалі на виконавцеві в його посередницькій функції: повнота пізнання мистецького твору включає, крім цього, ще й момент захоплення скромністю акторів, тим, що вони не себе тут показують, а підносять твір, його композицію і його внутрішнє багатство до неусвідомлюваної очевидності. Отже, йдеться про два види крайнощів: «жадобу до мистецтва», яким можна маніпулювати з певною метою (це підґрунтя кітчю), і цілковите ігнорування того істинного змісту, що його несе нам мистецький твір, — на догоду вторинним потребам естетства.

Між цими крайнощами перебуває, як мені здається, наше справжнє завдання. Воно полягає в тому, щоб сприйняти і засвоїти те, що передається нам завдяки напрузі форми і висоті творчого вирішення. Врешті-решт, зовсім не є проблемою або принаймні вторинною проблемою, скільки при цьому одержаних внаслідок історичної освіти знань взагалі «йде в роботу». Мистецтво минулих часів сягає нас, тільки пройшовши крізь фільтр часу, живі традиції, які зберігають і перетворюють. Безпредметне мистецтво модернізму — звісно, тільки в його кращих витворах, які, щоправда, ми сьогодні ледве можемо відрізнити від імітації, досягає такої самої густини і таких самих можливостей безпосереднього звернення. У творі мистецтва те, що ще не набуло чітких обрисів, а є плинним, перетворюється на сталий, стабільний витвір, так що вrostати в нього водночас означає переростати себе. Те, «що в короткій нетривалій меті є щось стійке», — таким було мистецтво вчора, залишається сьогодні й буде завжди.

[Текст є переробленою редакцією лекцій, які автор читав під загальною назвою «Мистецтво як гра, символ і свято» під час Зальцбурзьких тижнів вищої школи з 29 липня по 10 серпня 1974 року. Початкова редакція побачила світ у виданій Ангаром Паусом збірці всіх лекцій Зальцбурзьких тижнів вищої школи 1974 року: *Kunst heute*, Graz: Styria, 1975, S. 25—84.]

МІФ І РОЗУМ (1954)

Сучасне мислення має подвійні витoki. Воно в основі своїй є Просвітництво, — бо той, хто сьогодні займається наукою, мусить мати відвагу самостійно мислити, а безмежне поширення емпіричних наук з усім похідним від них переформуванням людського життя в епоху техніки, засвідчують і підтверджують цю відвагу. Так само існує ще й інше джерело, з якого ми сьогодні живимося. Це філософія німецького ідеалізму, романтична поезія і здійснене в рамках романтизму відкриття історичного світу, які в просвітницькому русі модернізму виявили себе як ще й нині активна зустрічна течія. Поглянувши на цивілізований світ у цілому, доводиться визнати слушність гадки Ернста Трельча, який колись сказав, що німецький ідеалізм — це всього-на-всього епізод. Не лише весь англосаксонський світ, але й Схід, опанований комуністичною доктриною, перебувають під впливом ідеалу Просвітництва, тобто під впливом віри в прогрес культури, що здійснюється завдяки людському розумові. Поряд з тим існує світова царина, так глибоко переконана в незмінності природних меж і порядків, що сучасне мислення неспроможне похитнути цього переконання. Це — латинський світ. Сформований католицизмом, він залишається незмінним оборонцем природно-правового мислення. В Німеччині, однак, і під її впливом сучасне Просвітництво поєдналося з романтичними тенденціями в тривку активну цілість, крайніми полюсами якої є радикальне Просвітництво і романтична критика Просвітництва.

Однією з тем, в якій ця двополюсність сучасного мислення виступає особливо рельєфно, є співвідношення міфу й розуму. Бо це, власне, просвітницька тема, формулювання класичної критики, якій сучасний раціоналізм піддавав релігійне передання християнства. Під міфом при цьому мається на увазі поняття, за своїм змістом протилежне раціональному поясненню світу. Наукова картина світу розуміється як подолання міфічної картини світу. Зважимо, що міфологічним для науково-

го мислення виявляється все, що неможливо підтвердити методичним досвідом. Так з прогресом раціоналізації вся релігія стає об'єктом критики. Макс Вебер саме в «розчаклуванні» світу бачив закон розвитку історії, яка міфом неминуче просувається від міфу до логосу, до раціональної картини світу. Дія цієї схеми, однак, сумнівна¹. Певна річ, у розвитку кожної культури можна помітити такий потяг до інтелектуалізації, тобто просвітницьку тенденцію. Проте ще ніколи досі, до цього останнього, сучасного європейського християнського Просвітництва, критиці з боку розуму не піддавалось все релігійне й моральне передання. Отже, схема розчаклування світу не є загальним законом розвитку, а просто історичним фактом. Вона результат того, що нею висловлюється: лише секуляризація християнства виявила цю раціоналізацію світу — і ми сьогодні розуміємо чому.

Бо якраз християнство, виступивши з Новим Заповітом, перше піддало *радикальній* критиці міф. Цілий світ язичеських богів, а не лише богів того чи іншого народу перед лицем потойбічного Бога юдейсько-християнської релігії виявляється світом демонів, тобто фальшивих богів і бісівських сутностей, оскільки все це мирські боги, образи самого надміру досвідченого світу. А в світлі християнського послання цей світ трактується як неістинне людське буття, яке потребує спасіння. Звісно, з погляду християнства, раціональне тлумачення світу наукою загрожує відходом від Бога, оскільки людина тут наважується сама володіти істиною. Але тим самим християнство підготувало ґрунт для сучасного Просвітництва і вперше уможливило для нього таку нечувану радикальність, яка не зупинилась навіть перед критикою самого християнства. Саме вона й дала змогу християнству здійснити радикальне руйнування міфічного, тобто орієнтованого на мирських богів світогляду.

Та водночас відношення міфу й розуму — це також і проблема романтизму. Якщо ми під романтизмом розуміємо всяке мислення, в якому передбачається, що істинний порядок речей не існує сьогодні й не існуватиме в майбутньому, а існував колись і що пізнання сьогоднішнього чи завтрашнього дня не сягає істин, досягнених давніше, то акценти лягають цілком по-іншому. Міф стає носієм власної істини, недосяжної для раціонального пояснення. В цьому разі міф треба не висміювати як попівську облуду чи дитячі казочки, а почути в ньому голос мудрішої давнини. І справді, це саме романтизм такою переоцінкою

¹ Див. про це мою статтю: «Reflexionen über das Verhältnis von Religion und Wissenschaft» («Роздуми про взаємовідносини релігії і науки»), Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 156—162.

міфу відкрив широке поле для нових досліджень. Міфи і казки вивчають заради змісту, тобто заради мудрості, закладеної в міфах і казках. Але й, крім цього, розум визнає межі підвладної йому дійсності, як-от у випадку суспільного механізму, коли суспільне життя змальовується з допомогою органічних образів, чи коли «похмуре» середньовіччя розглядається в блиску його християнства, або коли розум шукає нову міфологію, яка стала б справжньою народною релігією, як це було колись у народів язичницької давнини. Лише маленький крок далі був потрібен, щоб побачити в міфі життєву умову кожної культури; цей крок зробив Ніцше у своєму «Другому несвоєчасному роздумі». Культура може розвиватися тільки в обведеному міфами виднокрузі. Хвороба сучасності — історична хвороба, і полягає вона, на думку Ніцше, саме в руйнуванні цього замкненого обрію надлишком історії, тобто — звиканням до мислення зі щораз іншою шкалою вартостей. І знову ж таки лише один крок веде від цієї оцінки міфу до сформування політичного поняття міфу, як воно вперше пролунало в «*nouveau christianisme*» Сен-Сімона і було спеціально розроблене Сорелем та його послідовниками. Статус давньої істини приписується політичній меті якогось майбутнього ладу, в який мають вірити так само одностайно, як колись вірили в міфологічно витлумачуваний світ.

Необхідно висвітлити взаємозв'язок обох цих аспектів проблеми, щоб набути звідси досвіду історичного пізнання. Це підготувати має аналіз понять «міф» і «розум», що, як і кожний справжній понятійний аналіз, сам є історією понять і осягненням історії.

I. «Міф» позначає спочатку ніщо інше, як спосіб засвідчення. Міф — це щось розказане, переказ, проте такий, що сказане в цьому переказі не припускає жодної іншої можливості досвіду, крім тієї, яку отримано за допомогою цього переказу. Тому грецьке слово, яке латиняни відтворюють як «*fabula*», виступає як поняття протилежне до логосу, який осмислює суть речей і звідси має знання про них.

Однак з цього формального поняття міфу впливає також зміст. Бо те, що в принципі не може бути засвідчене власне мислячим розумом й надане нам до послуг наукою, саме і є будь-яка поодинокі подія, знання про яку може існувати лише у вигляді свідчень очевидців і переказу, що ґрунтується на них. Але якраз давня давнина, коли боги нібито вочевидь спілкувалися з людьми, передовсім живе в переказі. Міфи — це переважно історії про богів і їхні вчинки щодо людей. Проте «міфом» називається також історія самих богів, як-от та, яку Гесіод розповідає в своїй «Теогонії». Оскільки ж суть грецької релігії полягає в прилюдному культі, а міфологічний переказ не має на меті нічого іншого, крім як

тлумачення цієї сталої і непорушної культової традиції, то й міф по-всякчас піддається критиці й перетворенню. Грецька релігія не є ортодоксальне релігійне вчення. Вона не знає священної книги, адекватним викладенням якої було б жрецьке знання, і саме тому критика міфу, здійснювана грецьким Просвітництвом, не була насправді протилежністю релігійному передаванню. Тільки з такого погляду стає зрозуміло, як великій аттичній філософії, і насамперед Платонові, щастило поєднувати філософію з релігійним передаванням. Філософські міфи Платона засвідчують, як стара істина і нове розуміння можуть злитися в єдине ціле.

Критика міфу християнством призвела до того, що в мисленні Нового часу власне міфологічна картина світу виступає як протилежність науковій. Оскільки наукова картина світу характеризується тим, що завдяки знанню світ стає передбачуваним і керованим, то тепер визнання існування сил непідвладних людині й некерованих нею вважається міфологією. Адже те, що визнається таким чином, не може ж бути справді сушим. Але це означає, що будь-який досвід, не верифікований наукою, розцінюється як необов'язкова вигадка, отожд і міфотворчій фантазії, і естетичній уяві відтепер годі претендувати на істину.

II. «Розум» — поняття нового часу. Воно однаковою мірою означає і спроможність людини, і впорядкованість речей. Однак саме ця внутрішня відповідність мислячої свідомості й розумного порядку сушого розумілася в первісній грецькій думці під «логосом», який лежить в основі цілого західної філософії. Найвищий спосіб, в який відкривається істина і в який, отже, в людському мисленні проявляється логос буття, у греків називається «*pous*». Поняттю «*pous*» у мисленні нового часу відповідає поняття розум. Розум є спроможність ідей (Кант). Його основною потребою є потреба єдності, поєднання того, що непокладане в досвіді. Проста множина «цього» й «того» не задовольняє розум. Натрапивши на множину, він прагне збагнути, що її породжує і як вона постає. Через те числовий ряд — це взірць розумного буття, «*ens ratio-nis*». У традиційній логіці розум означає спроможність робити висновки, тобто здатність набувати знання з чистих понять без залучення нового досвіду. Спільною основною рисою всіх цих визначень поняття «розуму» є визнання, що розум наявний там, де мислення самодостатнє собі: в математичному чи логічному використанні, а також у сполученні розмаїтого в єдність принципу. Отже в суті розуму закладена цілковита невідчужливість, відсутність зіткнень із чужим і випадковим голих фактів. Так, математичне природознавство, що раціонально подає природні процеси в своїх розрахунках, є розумом, і найвищим здійсненням сущо-

го в собі розуму було б, якби й перебіг людської історії ніде не наражався на «*factum brutum*» випадку й сваволі як на свої межі, а дозволив би (за Гегелем) побачити розум в історії.

Неможливість виконання цієї вимоги — пізнавати все реальне як розумне — означає кінець західноєвропейської метафізики й призводить до знецінення самого поняття розуму. Він не є більше спроможністю цілковитої єдності, не є більше осягненням кінцевої безумовної мети, а розважно означає відтепер знаходження правильних засобів для поставленої мети, причому не йдеться про розумність самої мети. Тому раціональність апарату сучасної цивілізації в своїй найглибшій суті є раціональне безглуздя, своєрідне повстання засобів проти панівної мети — одне слово, вивільнення того, що ми в усіх сферах життя називаємо «технікою».

Як показує цей начерк, міф і розум мають спільну історію, яку рухають однакові закони. Це не означає, начебто розум розчаклував міф і тепер посідає його місце. Розум, що витіснив міф у царину необов'язкової гри уяви, по дуже недовгім часі й сам виявляється вразливим у своїх претензіях на лідерство. Радикальне Просвітництво XVIII сторіччя виявилось лише епізодом. Оскільки рух Просвітництва виражає себе в схемі «від міфу до логосу», то й ця схема потребує перегляду. Від міфу до логосу, розчаклування дійсності тільки тоді могло б однозначно передати сенс історії, якби розчаклований розум був сам собі паном і реалізував себе в абсолютному самовизначенні. А тим часом ми бачимо фактичну залежність розуму від економічних, суспільних, державних сил, що виходять поза його межі. Ідея абсолютного розуму — це ілюзія. Розум завжди є тільки конкретно-історичним. Визнати це нашому мисленню надзвичайно важко — така велика влада античної метафізики над саморозумінням людини, що усвідомлює свою минущість та історичність. Про те, що греки, які мислили істинне буття в сучасності і всезагальності логосу, обґрунтували й визначили західноєвропейський досвід буття, вчать нас філософські праці Мартіна Гайдеггера. Буття означає завжди-існування. Те, що розум визнає істинним, має бути завжди істинним. Отож саме розум має завжди бути тим, що пізнає істинне. Але насправді розум, кожного разу, коли він себе усвідомлює як себе самого, — а це означає, що він усвідомлює розумність чогось, — не є, власне, наявний як такий. Він пізнає себе через щось, не будучи в цьому заздалегідь господарем себе самого. Його самоуможливлення завжди стосується чогось, що йому самому не належить, а з ним трапляється, і через це він сама лише відповідь, як і ті інші були міфічними відповідями. Він також завжди є тлумаченням якоїсь віри, не неодмінно

релігійного передання чи багатой поетичної традиції міфу. Але всяке знання історичного життя про себе саме завжди закладене в самому житті, яке вірить у себе і реалізацією якого є це знання.

Тим самим романтична свідомість, що критикує ілюзії освіченого розуму, набуває нових прав також у позитивному плані. Назустріч Просвітництву відбувається протилежний рух — рух життя, яке вірить у себе, на захист і збереження міфічних чарів у самій свідомості, навіть за визнання їхньої істинності.

Звісно, те, що в міфі сприймається власна істина, вимагає визнання істинності способів пізнання, які перебувають поза межами науки. Їх можна залишати витісненими в царину необов'язкових фантазій. Те, що художньому пізнанню світу притаманна власна обов'язковість, і те, що ця обов'язковість мистецької істини подібна до обов'язковості міфічного досвіду, виявляється в їхній структурній спільності. Ернст Кассінер у своїй «Філософії символічних форм» проклав у межах критичної філософії шлях до визнання цих позанаукових форм істини. Світ міфічних богів представляє як мирське явище великі духовні й моральні сили життя. Варто прочитати хоч би Гомера, щоб визнати дивовижну розумність тлумачення людського буття грецькою міфологією. Зворушене серце своїм досвідом засвідчує перевагу діяльного бога. Але хіба поезія не є саме таке створення світу, в якому зображує себе сама позасвітова істина? Навіть там, де більше немає міцних релігійних традицій і зв'язків, поетичне світобачення є міфічним. Це означає, що як живе й діяльне зображується істинно всемогутньо дійсне. Згадаймо поезії Рільке на тему навколишніх речей. Блаженство речей є ніщо інше, як розгортання їхнього всеосяжного сенсу свого буття, яким вони стрясують і скоряють свідомість, що мислить себе абсолютним господарем самої себе. А образ ангела в Рільке — що це, коли не споглядання того невидимого¹, чие місце у власному серці, яке «б'ється аж вистрибує», — що це, коли не безумовність чистого почуття, якому воно так палко віддається? Істинний світ релігійного передання — одного ґатунку з цими поетичними образами розуму. У них однакова природа. Бо й перше і друге — не довільні витвори нашої уяви, на кшталт фантазій чи мрій, які з'являються і зникають, — ні, вони реалізовані відповіді, через які людське буття постійно розуміє себе. Саме це і є розумним у такому досвіді, що в ньому набувається саморозуміння, — і постає питання, чи ж є розум де-небудь розумнішим, як у такому набуванні саморозуміння перед лицем чогось такого, що перевершує його самого.

¹ Докладніше про це див. мою статтю: «Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien», зараз у: *Ges. Werke*, Bd. 9, S. 289—305.

МІФ І ЛОГОС (1981)

1. Проблема міфу в ситуації просвітницького мислення

Слова розповідають наші історії. Те, що слово «міф» вирвалось за межі мови вчених і упродовж мало не двохсот років має своє власне звучання, переважно — позитивне, — це факт, над яким вкрай варто поміркувати. В епоху науки, в яку ми живемо, міф і міфічне не мають справжнього права громадянства, і все ж це саме та епоха науки, в яку це грецьке слово, як добірне вираження потойбічності знання і науки, проникло у життя мови і мов.

Саме в такий спосіб зв'язок міфу і науки властивий слову «міф», і все ж навряд чи можна мислити собі напруженіший зв'язок і навряд чи такий, що має розповісти настільки важливу історію. Адже те, що «наука» — це знак, під яким грецько-християнська цивілізація розвинулась до домінуючої світової цивілізації сьогоденного дня, включає в себе те, що сама «наука» пройшла історію і лише в перебігу цієї історії стала «наукою». Кожна претензія на істину шукає порятунку за її авторитетом і анонімністю. Так зв'язок міфу і науки, від грецьких джерел нашої наукової культури, має історію, яка багато чого каже і багато чого приховує.

Якщо поглянути на становлення західної цивілізації, то здається, що прагнення до Просвітництва пройшло крізь цю історію неначе трьома хвилями: хвилею Просвітництва, яка сягнула свого апогею в радикальній софістиці кінця V сторіччя до Р. Х. в Афінах, хвилею Просвітництва XVIII сторіччя, яка добулася максимуму в раціоналізмі епохи Французької революції, і, так напевне можна сказати, просвітницьким рухом нашого сторіччя, який досягнув свого попереднього піку «релігією атеїзму» і своєю інституційною фундацією в сучасному атеїстичному державному устрої. Проблема міфу в найтісніший спосіб пов'язана з цими трьома етапами просвітницького мислення. Ми маємо розглядати це

як особливий виклик, як те, що саме остання, найрадикальніша хвиля Просвітництва привела до форм і стратегій формування людських переконань, які запроваджуються штучно, тобто для державних цілей і з метою панування, і яким, так би мовити, не по праву надається честь міфічної дії, тобто такої, яка не потребує подальшого публічного показу. І тим важливішим є питання, на чому містичне передавання спроможне ґрунтувати свою претензію на істину. Чи існує щось на кшталт несправжнього міфу — і що таке справжній міф? Що називається «міфом»?

2. Понятійне чітке окреслення «міфу» в грецькому мисленні

Слово «міф» — це грецьке слово. У пізньому гомерівському мовному вжитку воно означає ніщо інше, як «мовлення», «повідомлення», «оповіщення», «принесення звістки». У мовному вжитку ніщо не вказує на те, що те ж таки мовлення, яке називається «міфом», було б особливо ненадійним і простою брехнею чи вигадкою, як і на те, що воно має справу з божественним. Там, де міфологія — у пізньому значенні цього слова — стає виразною темою, в «Теогонії» Гесіода, поета до його роботи закликають музи, а вони цілком усвідомлюють двозначність своїх дарів: «Ми вміємо розповідати багато фальшивого, яке виглядає як справжнє, ... але й справжнє також» («Теог.», 26). Однак слово «міф» у цьому взаємозв'язку не виступає взагалі. І тільки сотні років по тому, упродовж грецького просвітництва вийшов з ужитку епічний вокабуляр «міфу» і «міфічного» (*mythei*), його витиснуло семантичне поле «логосу» і «логічного» (*legein*). Однак саме завдяки цьому з'явилося чітке окреслення, яке викарбовує поняття міфу і виділяє «міф» як особливий спосіб мовлення на протиположність логосу, що пояснює, засвідчує мовлення. Це слово означає тепер насамперед те, про що можна тільки розповідати, історії богів і божественних синів.

Слово «логос» також розповідає наші історії, від Парменіда до Геракліта. Первісне значення цього слова — «збирати», «перераховувати» — вказує на раціональну сферу цифр і цифрових зв'язків, в якій конституювалось спочатку поняття логосу. Це зустрічається нам у математиці і теорії музики піфагорійської науки. З цієї сфери слово «логос» зарекомендовує себе як поняття протилежне «міфу». У протилежність до того, що має на увазі передана простою розповіддю звістка, «наука» — це знання, яке опирається на обґрунтування і доказ.

Зі зростаючою мовною свідомістю, яка в кінці V сторіччя супроводжує новий риторично-діалектичний ідеал виховання, «міф» стає мало

не риторичним поняттям для розповідного способу зображення взагалі. Адже розповідати — це не «доказувати», а тільки хотіти переконувати й бути вірогідним. Майстри риторики тепер беруться за те, щоб у залежності від бажання викладати свої речі у формі міфу або у формі логосу («Протагора» Платона). За такою віртуозною довільністю вимальовується нова суперечність між добре знайденою чи вигаданою історією та істиною, яку можна прорахувати, продемонструвати й довести. Міф стає «вигадкою» — оскільки він не досягає через логос своєї істини.

Так це виглядало, скажімо, для Арістотеля. Для нього міф — це природна протилежність логосу і всьому істинному. Однак і йому був знайомий риторично-поетичний ужиток цього слова. В його очах Геродот виступав як розповідач історій («міфологік»), а в своїй теорії трагедії словом «міф» він позначав зміст дії, який можна розповісти. Про ту різкість суперечності між міфом та наукою, яка добре знайома нам, у такому взаємозв'язку не могло бути й мови в часи Арістотеля. Вигадані історії також мають істину. Так, Арістотель дав цьому дієве формулювання: «Вони мають більше істини, ніж ті звістки, які передаються істориками і повідомляють про справжні події». Під поняттям «знання античності», згідно з яким «наука» («*Episteme*») має на увазі повну раціональність, а зовсім не емпіризм, це цілком очевидно. Те, що розповідають чи вигадують поети, в порівнянні з історичним повідомленням має щось від істини загального. Перевага раціонального мислення над поетично-міфічною істиною цим у жодному разі не обмежується. Нам варто було б тільки остерігатися того, щоб називати міфи в нашій свідомості «вигаданими історіями». Вони «знайдені» — або краще: в межах уже давно і з давніх-давен відомого поет видобуває нове, що оновлює старе. У будь-якому випадку міф — це відоме, звістка, яка поширена, не потребує будь-якого визначення походження і засвідчення.

Зв'язок міфу й логосу зустрічається нам у грецькому мисленні якраз не тільки в гостроті просвітницького протиставлення, а також і в визнанні поєднання одного з одним і відповідності, яка існує далі між мисленням, що звітує, і переказами, які передаються без запитань. Це проявляється, зокрема, на своєрідному звороті, яким Платон пов'язав раціональний спадок свого майстра Сократа з міфічним передаванням народної релігії. Відкидаючи водночас претензію поетів на істину, він на ґрунті свого власного раціонального і понятійного погляду все ж сприйняв форму розповіді події, яка властива міфам. Раціональна аргументація неначе простягнулась за межі своїх власних можливостей доказу

в ту сферу, куди сягає тільки розповідь. Так, міф у діалогах Платона стає на бік логосу і часто обертається на його вінець. Міфи Платона — це оповідання, які хоча і не містять повної істини, однак представляють собою вид обігрування істини й розширюють допитливі в пошуках істини думки аж у потойбіччя. Для сьогоденішнього читача може видаватися дивовижним те, як тут раннє передавання переміщується з напруженою гостротою понятійної рефлексії і як тут перед нами постає утворення з жарту й серйозності, яке не тільки без ламання, але й навіть з певним видом релігійної претензії виходить за межі цілого допитливого в пошуках істини мислення.

Для грецького читача це, звичайно, не було таким неповторним і дивовижним, як це може видаватися сучасному, пронизаному християнством мисленню. І все ж трапилось так, що все релігійне передавання греків у безперервному ланцюжкові таких спроб, власний потенціал досвіду і власний мислячий погляд дійшли згоди зі звісткою, яка продовжує жити в культурі й переказі. Завдання епічного співця, як і завдання поета-трагіка, ба навіть творця комедій, полягало, очевидно, в тому, щоб завжди по-новому формувати це поєднання релігійного передавання і власного мислення. Сам Арістотель у «міфічному» передаванні через богів убачав вид сповіщення давнішніх знань, в яких він знову пізнає свою метафізику першого ініціатора (*Met.*, 8, 1074b₁). Тож необхідно запитати себе, що, власне, робить міфічне передавання здатним до такої раціоналізації, і навпаки, чому в зображенні релігій, що сповіщають, зв'язок віри та знання набуває антагоністичних рис. Слід ставити загальне запитання і розвивати його в обидва боки. Бо якщо навіть шлях до раціоналізації міфічної картини світу було пройдено від самих греків до науки, яка називала себе «філософією», міфічне передавання містить у собі скрізь момент мислячого визнання і реалізується у пояснюючому подальшому переказі переказу.

МІФ В ЕПОХУ НАУКИ (1981)

1. Подальший розвиток міфології історичним способом мислення

Історія пробудження претензії міфу на релігійну дію добре відома. Після передування Віко і Гердера насамперед романтичний рух змінив свою критику раціоналізму Просвітництва і її «похмурих атеїстичних сутінок» (Гете) на визнання релігійного значення міфів. Водночас міфічна сила висвітлення, яка ховалась у святій історії християнства, набула нового блиску. Відчувається нове відчуття міфічного в поетичних творах епохи, чи то в Новаліса і багатьох його друзів і послідовників у хвалінні християнської вічності, чи то у відкритті Данте, чи то у Гельдерліна в поетичному пробудженні світу грецьких богів, до якого примирливо підступає «єдиний»¹.

Звичайно в сфері поетичної творчості, як і образотворчого мистецтва, поганська міфологія вже давно набула свого права на існування поряд із біблійним матеріалом. Так здійснилась само собою зрозуміла єдність дії християнського гуманізму. Адже алегорична концепція дозволяла включити до християнської культури вчення про поганських богів і героїчні епоси, не зачіпаючи безумовної переваги християнського погляду на світ. Однак тепер, у новій самосвідомості епохи розуму, в знаменитій «querelle des anciens et des modernes»* про цю само собою зрозумілість і безумовність виникла нова проблематика. Ця «querelle» мала позмагатися зі зразком гуманістичної думки, якій довелось тепер не тільки дійти згоди з християнством, але й увійти в конфлікт із прогресивною гордістю Просвітництва — літературну суперечку, звичайно. Але те, що сформувалось у вирішенні літературного конфлікту,

¹ Див. про це в обох моїх дослідженнях Гельдерліна в: *Ges. Werke*, Bd. 9, «Hölderlin und die Antike» («Гельдерлін і античність») і «Hölderlin und das Zukünftige» («Гельдерлін і майбутнє»).

* «Суперечка між старим і сучасним» (фр.).

було якимось фундаментально новим: проростанням історичного способу мислення. Це не могло залишатись без наслідків для релігійної оцінки поганської міфології.

У такому ж напрямі діяла скептична критика Гуме метафізики і перспектива історичного досвіду, що лежала в основі його «Природної історії релігії» (*Natural History of Religion*, 1755 рік). Метафізика Нового часу прагнула в своїх системних конструкціях виступити з'єднувальною ланкою між традиційною метафізикою теології та сучасною науковою думкою. Тепер, на вістрі Просвітництва, емпірична точка зору науки злилася з історичним мисленням, яке повільно просинається.

За одиноким прикладом Віко щонайперше наука про стародавній світ відкрила міфічну картину світу античності в її власному розумінні. Це відбулось неодмінно так, що все бачили завжди у відношенні до християнського одкровення. Так трапилось, що англійський попередник романтиків Лоут назвав Старий Заповіт «святою поезією» і оцінював його як вінець і найвище здійснення поетичної міфології. На Німеччину, найперше на Геттінген, це справило великий вплив. Одній теологічно мотивованій роботі² ми завдячуємо тим пізнанням, що відродження міфу в Німеччині відбулось насамперед завдяки філологові з Геттінгена Гайне. Він зробив рішучий крок і не говорив більше про міфічну поезію, а про те, щоб пізнавати в міфі справжній релігійний досвід. Тоді в Геттінгені Гайне обожнювали обидва Шлегелі, Фрідріх Кройцер, Фрідріх Август Вольф, Йоганн Гайнріх Фос, Вільгельм фон Гумбольдт. Гердера він називав «любим другом» (якщо навіть Гердер і міг бути скоріше провісником-ентузіастом, ніж первісним відкривачем міфічного емпіричного світу). Фактично в Гайне ми маємо вбачати не тільки поєднувача англійської передромантики з німецькою наукою, але й визнавати в ньому великого вчителя міфо-історичного мислення, який по-новому возвеличив слово «міф». Він заснував цілу «міфічну школу», а дія цієї геттінгської науки про стародавній світ виходить далеко за межі теології. *Segno mythicus*, який прагнула досліджувати «міфічна школа», не мислиться більше атеїстично-літературною. В цьому «міфічна школа» виходить далеко за межі ранньої англійської романтики Лоута. У міфічному мовленні вона вбачає мову дитинства роду людського, яка передує ще всьому поетичному і, найперше, всякому письмовому способу мовлення. Величні бачення Віко знаходять спочатку тут своє прийняття в науці. Цим Гайне на тривалий час визначив провідну лінію для наукового підходу до міфів. Міф іде попереду будь-якого пря-

² Hartlich Christian / Sachs Walter. *Der Ursprung des Mythosbegriffes in der modernen Bibelwissenschaft* («Виникнення поняття міфу в сучасній теології»). Tübingen, 1952.

мого передавання. Антропологічним запровадженням у дитинстві роду людського міфічне мовлення входить у своє історичне право і стверджує надалі свою власну значущість перед філософським і поетичним мовленням.

2. Складнощі історичної реконструкції міфу

Таке первісне міфічне знання протиставить, звичайно, історичному дослідженню особливі складнощі. Йдеться про реконструкцію передавання, яке взагалі прямо недоступне і яке вже пройшло, наскільки ми взагалі про нього знаємо, крізь філософські й поетичні впливи. Міф, за властивою тільки йому суттю, ніколи не осягнути в його первісній чистоті. Цим перед мисленням було поставлено нові завдання. На найрізноманітніших шляхах сучасної науковості вони мали поставати порізному: для філософа інакше, ніж для теолога, і так само для сучасного дослідження стародавнього світу. Філософія мала боронити свою претензію на владу розуму і перевагу цього поняття і в міфічній свідомості могла визнавати тільки нерозвинену форму істини. Цим вона водночас вступала в змагання з християнською теологією, яка, зі свого боку, мала наполягати на претензії на абсолютність християнського одкровення і підносити в собі релігійну істину міфічного, якщо вже довелось його визнати. І, зрештою, історико-критичне дослідження мало, у змаганні з порівняною теологією, шукати шляхи того, як історичні методи можна застосовувати до матеріалу, який як оригінальний зміст міфічного досвіду хоча і сформував предмет, однак був переданий все ж тільки в літературній формі, тобто в поетичному оформленні й тлумаченні. Так принаймні мала стояти справа для наукової свідомості, яка не знала інших «фактів», окрім фактів віри історії спокутного подвигу Христа, з одного боку, і поняття факту сучасної науки — з другого.

3. Міф і філософія

Те, що теологічна схема пізньої історії спокутного подвигу Христа діяла далі і під знаком бажаного синтезу релігії й філософії, яка мала сформуванню останню фігуру метафізики нового часу, само собою зрозуміло. Спекулятивним філософам довелось підпорядкувати міф поняттю, хай навіть так, що вони визнавали в ньому чуттєвий попередній етап християнського одкровення, як от Шеллінг, чи навіть як чуттєвий попередній етап спекулятивного примирення уявлення й поняття, релігії й філософії, як у системі Гегеля. Рішенням Гегеля був христия-

янський спиритуалізм. Він тлумачив святу подію олюднення Бога, смерті на хресті й воскресіння, виходячи зі структури «духу», який постійно повертається до самого себе з відчуження й інобуття. Цим у понятійній необхідності думки й духу підноситься не тільки будь-яка міфічна подія, але й одноразовість милості Божої. Власна претензія Шеллінга не зайшла так далеко. Проте й він у виді релігії майбутнього, яка була б філософською релігією, бачив здійснення досвіду Божого. На відміну від Гегеля його «Філософія міфології і одкровення» була все ж «позитивною» філософією. Тобто він і в першому і в другому бачив у дії не необхідність поняття, а історичну свободу. Розвиток політеїзму, як і його подолання в християнському одкровенні, — для нього етапи одного процесу. «Представлення, через чергування яких безпосередньо виникає [...] політеїзм, виробляються в свідомості без її участі, навіть проти її волі»³. Суттєвий момент цієї філософії полягає в тому, що в міфі уже не діє вигадка. Філософський погляд, що його подає Шеллінг, звільняє міф від «поетичного погляду» і повертає йому його повну релігійну дію. Кожне розрізнення змісту й форми, матеріалу й одіння, вчення й історії не бачить справжності теогонічного процесу, «який вимальовується з суттєвого відношення людської свідомості до Бога»⁴.

Це — спадщина романтики, що відтоді слово й поняття міфу містять нове значення. Містичне подає нове поняття цінності. «Історія міфів стародавнього світу» Йозефа Геррера і «Символіка» Кройцера були першими вченими плодами романтичного мислення, які мали, звичайно, скоро стати жертвами критики подальшого історичного дослідження. Однак романтична оцінка міфічного мала свій вплив і в сфері семантики. Поряд з «*der Mythos*» насамперед поетами — аж до Греції (Uhland) — вживався вираз «*die Mythe*», який напевне походить з латинсько-французького «*fabula*» (див. «*Fabelwesen*»^{*}). Заклик до нової міфології, народної релігії, був загальним. Покоління Шеллінга, Гегеля і Гельдерліна ґрунтовно розподілило його, і було очевидно, що зразком для цього заклику і для цього прагнення був античний світ. Однак не тільки класична античність, але також і інше — східне, мусульманське, індійське — передавання вказувало в тому ж напрямі. Новій естетичній міфології, яка мала б бути водночас міфологією розуму й спромогтися гармонійно поєднати духовний і чуттєвий боки релігії, довелось, звичайно, залишатися простою програмою. Так звана «системна програ-

³ *Einleitung in die Philosophie der Mythologie* («Вступ до філософії міфології») (*Sämliche Werke*, hrsg. von K. F. A. Schelling., Bd. XI). Stuttgart und Augsburg, 1856, S. 193.

⁴ Там само, с. 198.

* Міфічна істота (*нім.*).

ма», що сформулювала цей ідеал і була, звичайно, побіжною приватною роботою, — хоч би хто був її виконавцем, — усе ж виразила правильну потребу часу. *Міф соціалізму (Сен-Сімон), міф насилля (Сорель) та інші політичні ідеології, які були закутані в релігійний німб, є підтвердженням цьому.* Проте усі ті пробудження й перекарбування германської міфології мистецтвом і його захисниками, Ріхардом Вагнером як і Ніцше, виступають представниками такої старо-нової міфології, які діють далі.

З іменем Ніцше прозвучало ключове слово, під яким тема «міф і наука» набула зовсім іншого виміру. Вживання цього слова й поняття, яке воно несе, визначається відтоді неначе двома протилежними полюсами. Вони відображаються в двох різних похідних слова «міф». Слово «міфологічний» має переважно негативне значення. Згідно з ним те, що називається «міфологічним», для теолога не може претендувати на чинність стосовно претензії Євангелія на істину, а тим паче для історика — стосовно поняття фактичності й дійсності, яке лежить в основі сучасної науки. «Міфічне», на відміну від цього, має зовсім інше звучання. Воно пробуджує не тільки споглядання доісторичної величини, яка не зустрічається в жодному досвіді сучасності, потойбіччя досвіду, який трапився всередині реального світу і все ж полишив за собою усякий досвід, наприклад — великі діяння, подвиги, загибелі, які в усіх на вустах і живуть далі в такий спосіб. «Міфічним» в охопнішому розумінні називається все те, що зберігає для життя культури його власну субстанцію. Ніцше вмів сказати більше про недоліки, ніж про корисність історії для життя.

Таке прихильне визнання міфу у фатальний спосіб двозначне, якщо воно, як у Ніцше, пов'язане зі звеличенням нового міфу, що його представляє для нього Ріхард Вагнер і який в баченні Ніцше мав оновити в нашому столітті трагічне мистецтво греків. Фатальність двозначності, яка цим потрапляє в поняття міфічного, полягає в тім, що вона — як це саме і має місце у випадку театрального генія Ріхарда Вагнера — свідомо спрямовується на народження нового міфу. Цим міф позбавляється прадавності своїх джерел і своєї дії. Це стає чітким, коли подумати про культу вождів тоталітарних держав і — ще таємничіше — про загадки промивання мізків. Тільки науково-забобонна свідомість на якусь мить може надумати собі спромогтися обмежити такі «крутіння» хімічною дією. «Діалектика Просвітництва» зустрічається з реальним станом речей.

4. Наукове дослідження міфу

В кінці тема «міф і наука» переходить у площину питання про те, в якому розумінні може існувати наука про міф. Спільним тлом усіх різновидів історичного підходу до суті міфу стає при цьому психологія. Це факт свідомості, саме факт сили уяви, який як результат сучасного просвітництва лежить в основі всякого дослідження міфічного. В цьому відношенні в дослідженні XIX і XX сторіч можна дотримуватися тієї спільної риси, що більше не існує питання істини міфу і що тому і пояснення міфічної свідомості в розумінні раціонального пояснення міфу не претендує на чинність. З огляду на велике дослідження міфу в XIX сторіччі можна вирізнити дві суттєві течії. З одного боку стоїть порівняльна теологія. Іноді вона здається єдиним і універсальним методом у цій сфері і затигнула на свій шлях також історичні науки класичного типу. Для неї класична античність представляє лише один окремих випадок у межах великого цілого. З другого боку стоїть класична наука про стародавній світ, добре досліджене передавання якої було добре оснащено необхідним історичним скепсисом стосовно будь-якого конструктивного тлумачення міфічного передавання. І все ж таки всупереч цим обом основним тенденціям у нашому сторіччі виник новий інтерес до дослідження міфів.

Християнському походженню сучасної науки, а також сучасній науці про стародавній світ відповідало те, що вона в літературному передаванні, епосі й відлунні міфічного в інших видах поетичної творчості не побачила легітимного підходу до первісної міфічної свідомості. «Поети занадто багато брешуть». Так принаймні мислило — разом з Платоном — виховане в християнських поняттях про віру й знання історичне дослідження XIX сторіччя. За таких обставин два аспекти передавання набули переважного методичного положення. З одного боку це була мова, ця передісторія людського духу, яка за літературними перетвореннями, що впливають із фантазії поета, віщувала повернення, а з другого — залишки справді здійснюваного культу, які дійшли до нас у певних формах: культові місця, культові звичаї, свята. Завдяки силі інерції будь-якого народного звичаю вони сягають у минуле набагато глибше від будь-якого літературного передавання.

Так порівняльна теологія значною мірою була побудована за зразком порівняльного мовознавства. Мовна спільність у релігійному вокабулярі індоєвропейських народів здавалась Максowi Мюллеру доступним підмурком для реконструкції спільного релігійного прадосвіду

цієї групи народів, а скоро етнологічне дослідження дало нові пояснення також про звичаї і світи релігійних уявлень інших культур. Особливу чарівність у дослідженні мови теології мали імена богів. У Германна Узенера вони вийшли повністю на передній план. Для нього вони неначе представляли готовий результат формування постатей богів. Релігійний прадосвід, що стоїть за ними, для вихованого теологією дослідника пояснювався як акт первісного присвоєння імені в зненацькості інспірованої миттевості. З таких «особливих богів» розвинулось формування релігійних понять. Не могло не трапитись такого, щоб проти такої теорії не було заявлено протесту: «Жодна людина не молиться поняттям». То був протест, з яким проти теорії Узенера про особливих богів виступив першим Віламовіц.

Сам Віламовіц велетенський розмах свого міфо-історичного дослідження сконцентрував у чудовому творі, який було завершено в останні роки життя і який мав багатообіцяючу назву «Віра еллінів». Тут цілком природно набуто в християнстві поняття віри проєкціюється назад, на джерела міфічного досвіду. Варто було б запитати, чи передавали б греки взагалі це провідне поняття «віри» в своїй власній мові. Можна було б подумати про «Nomos» і про *νομίξειν*, якби тільки в цьому слові переважного права не мали традиція, звичай і закон. Можна було б, навпаки, подумати про «Eusebeia»⁵, про ту основну позицію смиренного шанування, яка діє у виконанні громадських релігійних звичаїв. Однак власна конкретна предметність міфічного передавання греків зазнає невдачі в обох напрямках. Про це величезна сила наочності, з якою великий дослідник Віламовіц умів відшукувувати конкретні справжні умови ландшафту і родового походження, історичних подій і культових реальностей, ввести в оману не може. Тут якраз і постає нездоланна межа історичного дослідження. Те, до чого вдавався Віламовіц, власне зробити зрозумілим «щире ставлення» греків до своїх богів, бути вдалим через це не могло. Те, що говориться про самі постаті богів і їхню зміну, не піднімається над загальним уявленням про силу і владу, яким також жодна людина молитися не може.

Тут у дію вступає робота Вальтера Ф. Отто. Поетичне оформлення, яке ми знаходимо в літературному передаванні греків, він прагнув сприймати серйозно в їхній релігійній претензії⁶. Не з сили, а з поста-

⁵ Щодо проблематики цих понять в їхньому застосуванні до грецької релігії див. також мою статтю «Sokrates» Frömmigkeit des Nichtwissens» («Сократова смиренність незнання») у: *Ges. Werke*, Bd. 7, S. 83 ff.

⁶ Otto Walter F. *Die Götter Griechenlands* («Боги Греції») (Bonn, 1929); *Dionysos. Mythos und Kultus* («Діоніс. Міф і культ») (Frankfurt, 1933).

тей, які з'являються у великій поезії, виходить його спроба тлумачення, і при цьому він приєднується до поглядів Шеллінга. Грецький політеїзм — це неunikна форма релігійного процесу, в якому артикулюється досвід божественного. Це аспекти самої дійсності, ставити під сумнів реальність якої позбавлено сенсу, які в постатях олімпійських богів оформились у сповнену смислу наочність. Те, що людину як досвід могутньої дійсності охоплює любов у вигляді пристрасті, бойова лють у вигляді самовідданого екстазу, щаслива винахідливість чи хитрість, сяюча духовність і пристрасність, це не раціоналістичне пояснення постатей богів передавання, а опис власне їхньої досвідченої дійсності. І Діоніс, бог вина і сп'яніння, — це така могутня дійсність, яка, зачаровуючи і тягнучи з собою, охоплює людину і не потребує, звичайно, ніякого виправдання своєї могутньої реальності.

Методичний аргумент для релігійної реальності цих постатей богів пропонується при цьому тим фактом, про який ми вже згадували, що це поетичне передавання, в світлі якого цей міфічний світ тлумачиться Вальтером Ф. Отто і його учнем Карлом Кереньї, веде в безперервній послідовності до раціонального світомислення, в якому завершується грецька світова думка. Може впасти в очі, що в різнобарвному спектрі постатей грецьких богів, який розгортається тут, немає постаті верховного бога, Зевса, батька богів і людей. Це, звичайно, не недогляд дослідника, який дуже добре знав, як саме релігія Зевса і лише її перевага зби́рала воедино ціле сімейство олімпійських богів. У цьому полягає скоріше майже мимовільна дія того факту, що у великій поєднуючій фігурі батька богів, як у єдиній сповненій сили дійсності, зібрана вся могуть Всесвіту. Такою була філософська релігія трансцендентності, яка могла тут приєднатися і яка потім в елліністичну епоху веде лінію божественної дійсності в потойбічність єдності. Концепція теогонічного процесу Шеллінга знаходить нове тлумачення. Грецький політеїзм представляється неначе етап на шляху до «духу» та до істини єдності бога.

Потім в останні десятиріччя захоплююче застосування до науки про міф знайшов французький структуралізм. Ще раз проявила себе плідною перевага мови для розуміння міфічного. Однак більше не в тій формі, що окремі присвоєння імен або пов'язані іменем оформлення міфічного досвіду використовуються як провідна нитка реконструкції міфологічних взаємозв'язків. Тепер це принцип формування самої мови, який пропонує новий аналогізуючий метод. Новаторські дослідження де Соссюра показали, що генеративна сила мови вдається до поляризуючих осідань. Слова викликають свої протилежності за значенням

слова, і так у процесі формування розгортається мовний вокабуляр, структурна закономірність якого представляє константу стосовно всієї різноманітності побудови людської мови. Тут Леві-Строссу і його друзям вдалось немовби сконструювати генеративну граматику міфічної свідомості. Вона дозволяє в міфічному передаванні знаходити константи й закономірності, які по той бік усієї довільності вистоюють як в історичних змінах, так і перед винахідливістю фантазії, мов непорушні закони. То була також неочікувана можливість раціоналізації міфічної туманності, як і та, що в нашому сторіччі була розкрита психологією підсвідомого. В аналізі міфічної свідомості Фройдом стають також видимими приголомшливі закономірності в передісторії душі, подібним чином діють архетипи, які К. Г. Юнг розгледів як константи за мріями нашого підсвідомого.

Отож і за межами романтичної спадщини історичних наук можна говорити про науку про міфи, якщо вдається раціоналізувати таємницю міфічного досвіду. Проте потрібно, здається, ще раз підтвердити нездоланий антагонізм між міфом та наукою. Потойбічність свідомості не підноситься ні в одному, ні в іншому напрямі так цілісно, як у свідомості себе самої.

Нехай навіть шляхи міфотворчої фантазії будуть висвітлені трохи далі — їхні творіння: і постаті мистецтва, і релігійної звістки, які постають з них, не втрачатимуть через це своєї виразності. Нехай навіть у морок прадавньої історії людської душі буде принесене яскраве світло, її здатність мріяти залишається її наймогутнішою силою.

ФІЛОСОФІЯ І ПОЕЗІЯ (1977)

Між філософією та поезією існує загадкова близькість, що була усвідомлена багатьма в часи Гердера й німецької романтики. Усвідомлена, та не схвалена. Це можна було б сприймати швидше як свідчення убогості постгегелівської ери. Університетська філософія XIX — XX століть, на противагу великим непрофесіоналам і письменникам масштабу К'єркегора й Ніцше, втратила свій рівень. Це сталося не лише внаслідок лайливих тирад Шопенгауера — насамперед її затьмарило світло, що струменіло від великих мислителів з царини літератури, особливо французької (Стендаль, Бальзак, Флобер) та російської (Гоголь, Достоевський, Толстой). Вона загубилася в нетрях досліджень історії філософії, знесилилась, у стерильності пізнавально-теоретичної проблематики, захищаючи свою науковість. Та якщо в нашому сторіччі університетській філософії вдалося здобути певну значущість (перелічу лише філософів-екзистенціалістів Ясперса, Сартра, Мерло-Понті, Габріеля Марселя й, передовсім, Мартіна Гайдеггера), то це відбулося завдяки її виходу на маргіналії поетичної мови — крок, що часто піддавався жорсткій критиці. Зморшки пророка не пасують філософові, який бажає, щоб його сприймали серйозно в добу розквіту науки. Чому ж тоді залишаються непоміченими великі звитяги сучасної логіки, яка за останні сто років здійснила нечуваний від часів Арістотеля стрибок? Чому філософію заволокли хмари поетичної мови?

Зрештою, немає нічого нового в дихотомії «близьке й далеке», у плідній напрузі між поезією та філософією. Ця проблема існує з початків західного мислення, яке від трактатів східної мудрості відрізняється насамперед тим, що воно виносило в собі цю напругу. Платон говорить про давнє суперництво філософії й поезії, виводить поезію за межі свого царства ідей і благ, у той же час вбираючи її в себе. Він — знавець міфів, який здатен був неповторно поєднати урочистість та іронію, невиразну далеч і прозорість мислення. Тим, хто хоче розме-

жувати філософію й поезію, образ і поняття, слід замислитись над питанням, що поєднують у собі Старий і Новий Заповіти та Міленіум християнського світорозуміння й світовідчуття.

Споконвіку залишається актуальним питання, чому й яким способом мова — засіб, спільний для мислення й для творення, — спроможна виразити те, що об'єднує, й те, що різнить. Звісно, вживання мови, коли виявляє себе така суміжність, яка іноді навіть завершується інтерференцією, явище не буденне. Хоча будь-яке мовлення завжди спроможне звертатися і до образу, і до думки. Та мовлення людей виграє від наповненої змістом визначеності й однозначності життєвого контексту, що набуває конкретності в ситуації та її спрямуванні. Слово, мовлене в контексті конкретних подій, абстрагується від себе самого. Воно взагалі «не належить собі», воно «переходить» до сказаного. Навіть фіксація такого мовлення з допомогою письма нічого не змінює, хоча розуміння виокремленого тексту вимагає подолання власне герменевтичних труднощів. Так само успішно, як і філософське, поетичне слово, на відміну від буденного, може «вистояти» й власною волею «висловити себе» в абстракцію тексту, в якому воно прочитується. Як мові вдається робити таке?

Безперечно, що мова, якою вона є у щоденному вжитку, на таке не спроможна, та вона й не має в цьому потреби. Мова, чи вона хоче наблизитись до ідеалу однозначного вираження думки, чи ще більше віддалитися від цього ідеалу, — на думку спадають політичні промови, — у кожному разі не належить собі, а чомусь, що зустрічається в практиці збагаченого досвідом життя чи в досвіді науки, й у чому висловлені думки або виявляють себе, або гинуть. Слова «не містяться» в собі. Лише життєвий контекст дає їм змогу бути цілком збагненими. Притча Поля Валері (щоправда, про старі часи, коли кількості грошей відповідала кількість золота), що має духовний заряд, увиразнює різницю між поетичним словом і щоденним вживанням мови. Повсякденна мова порівнюється з дрібною розмінною монетою (і з усіма нашими паперовими грошима), що самі по собі не мають вартості, яку символізують, на відміну від знаменитого старого золотого з часів перед першою світовою війною, який містив у собі вартість металу, що відповідала його номінації. Отже, поетичне слово — це не формальна вказівка на щось інше, а, як і золотий, саме те, що воно представляє.

Я не знаю подібного порівняння для слова філософа, можливо, воно міститься у відомій критиці Платона, спрямованій на письмо, і його безсилля уникнути зловживань того, хто ним користується. Ця критика вказує на спосіб буття філософської думки, на діалектику діалогу, яка,

зі свого боку, «нерухома» до такого ступеня, що навіть у поетичному мімесисі «Діалогів» Платона вона спромоглася зупинитися: у тексті особливого гатунку, в тексті-діалозі, який знову й знову ангажує читача до розмови. Адже текст цей будується за законами діалогу або його мовчазної внутрішньої проекції, яку ми називаємо мисленням. Нескінченне зусилля поняття «філософія». Зусилля, що несказанно випереджає повсякденне мовлення з його випадковими думками. Чи не означає це, що воно випереджає саме слово?

Таким чином близькість між поезією та філософією, яка полягає в «неприспосованості» їх обидвох до слововжитку в практиці та до потреб емпіричних наук, здається, цілком порушена. Можливо, поезія і філософія — це крайність, слово, що застигло у невисловлюваному? Та їхня близькість залишається чинною й вимагає обґрунтування. Саме цьому присвячені подальші дослідження.

Першою вказівкою на згадану близькість може служити те, що, протистоячи усім поширеним наприкінці ХІХ ст. натуралістичним і психологічним непорозумінням філософії, основоположник феноменології Едмунд Гуссерль розвинув іманентну для суті філософії методичку, яку він назвав «ейдетичною редукцією». Досвід обмеженої дійсності методично виноситься за дужки. Це відбувається *de facto* у всіх справжніх філософуваннях. Бо лише з апріорних структур суті будь-якого типу дійсності споконвіку складається царство поняття або, як називав його Платон, царство ідей. Той, хто прагне описати загадкову особливість мистецтва, а з ним (передусім) — поезії, не може уникнути подібної манери вираження. Він говоритиме про схильність поезії до ідеалізації. Навіть якщо митець рухається в напрямі реалізму чи, навпаки, у сфері цілковитих абстракцій, він не заперечить ідеальності свого творіння, піднесення його в надреальну, духовну дійсність. Тому Гуссерль, який навчав про ейдетичну редукцію як метод філософії, що включає в себе скасування всіх позицій дійсності, міг сказати, що в царині мистецтва ця ейдетична редукція «відбувається спонтанно». Там, куди має намір проникнути мистецтво, взяття в дужки позиції дійсності — так звана «епоха» — завжди вже завершено, адже фактично ніхто не сприймає картину чи статую як дійсність, навіть, у крайньому випадку, ілюзійного живопису, який ілюзію дійсності підносить у сферу ідеального, подаючи її, як чар естетики. Пригадується склепіння стелі в церкві св. Ігнатія в Римі — воно чудово ілюструє вищесказане.

Там, де мова служить посередником, виникає запитання, що особливо стосується філософії та словесних видів мистецтва, а саме: як ці дві привілейовані й водночас взаємозаперечуючі форми мови співіснують

поруч — замкнутий у собі текст поезії й мова поняття, яка сковує сама себе, залишає позаду все подієве.

Керуючись добрим феноменологічним принципом, ми хочемо розглянути це питання в його крайньому вияві, а тому за висхідні точки обираємо ліричний вірш і діалектичне поняття. Ліричний вірш — це крайність, тому що він, без сумніву, найоднозначніше доводить невіддільність твору словесного мистецтва та оригінального явища мови — про це свідчить неможливість перекладу ліричного вірша іншими мовами. В межах лірики ми звернемося до її найрадикальнішої форми, а саме, до чистої поезії (*poésie pure*), як програмно означив її Малларме. Уже саме виникнення питання про можливість перекладу (яке немовби чекає негативної відповіді), доводить, що в крайніх випадках, зазвичай, крім апогею мелодики поетичного слова, йдеться про мелодику мови. Це постійно обігрувана рівновага звучання й сенсу, що породжує поетичну форму. Якщо шукати аналогії, то можна знайти її у вислові Гайдеггера про те, що колір ніколи не був до такої міри кольором, як тоді, коли він з'являється на картині великого художника, а камінь ніколи не буває такої міри каменем, як тоді, коли він править за колону, яка підтримує фронтон грецького храму.

Кожному з нас відомо, що звук музики — це взагалі насамперед «звук». Отже, виникає запитання, що може означати те, що слово й мова у вірші — це і слово, і мова найбільшою мірою. Що це дає для організації буття мови поезії? Внаслідок структурування звуків, рим, ритмів, вокалізації, асонансів тощо формуються стабілізуючі фактори, які повертають назад сказане, спрямоване назовні слово, й змушують його замкнутися в собі. Таким чином вони домагаються єдності «образу». Водночас цей образ становить мовленнєву єдність. Це означає, що у вірші задіяні також інші логічно-граматичні конструкції осмисленого мовлення, та вони спроможні відмовитись від себе на користь будування образу. Зовнішні синтаксичні засоби мови можуть бути вибудови дуже ошадливо. Окремі слова набирають особливої ваги завдяки спрямованості на себе, на власну чіткість і потужність власного сьйва. Конотації, що дають словам їхнє смислове наповнення (тим більше семантична гравітація, яка іманентно притаманна кожному слову й відчутно розширює його значення, тобто дозволяє різночитання), отримують завдяки цій синтаксичній зумовленості широке поле для вираження. Багатозначність і «затемнення» тексту, які стають наслідком цього, можуть викликати в інтерпретаторів відчай, що є структурним елементом такої поезії.

Усе це зводить роль слова в мовленні до його первинної функції — до називання. Називання завжди здатне спричинити існування чого зав-

годно. Хоча жодне слово як таке, позбавлене контексту, ніколи не може забезпечити єдність смислу, який формується лише в цілісності мовлення. Чи ще десь, взагалі, такою мірою, як у модерному вірші, порушена єдність уявлення про образ, ігнорується будь-яка послідовна дія — і все це на користь несподіваної різноманітності поєднань неposedнуваного й неоднорідного, яке викликає запитання: що, власне, означають ці слова? Що тут називають? Звісно, така лірика — це спадкоємиця вірша епохи бароко, та все ж вона змушує знову відчувати нестачу спільного з цією епохою підґрунтя, спільних традицій образу й зображення. Як скласти ціле зі звукових фігур та уривків сенсу? В складності цього і полягає герметичність *poésie pure*.

Зрештою, герметичний характер такої лірики у вік засобів масової комунікації стає очевидною необхідністю. Яким іншим способом можна вивільнити слово з потоків інформації? Як іще воно може сконцентруватись на собі, якщо не шляхом відчуження від надміру звичних мовленнєвих закономірностей? Суміжність лексичних блоків поступово утворює цілісність будівлі, а в контурах кожного з цих блоків проступає щось своєрідне. Це прибирає таких масштабів, що в деяких особливо модерних віршах єдність мовленнєвого сенсу відкидається як неправочинна вимога. Я гадаю, даремно. Там, де є мовлення, не можна уникнути єдності сенсу. Та ця єдність ущільнена складним способом. Здається майже, ніби «речі», викликані називанням, взагалі не можна брати до уваги, оскільки порядок слів, звісно, не хоче створювати єдності ходу думок, а закликає до єдності споглядання. І все ж, якраз завдяки цьому силовому полю слів, завдяки напрузі енергії їхнього звучання та смислу, що сходяться й змінюються, утворюється ціле. Слова викликають не що інше, як образні уявлення, які, звісна річ, накладаються одне на одне, перехрещуються, взаємозаперечуються, та все ж залишаються образними уявленнями. У кожному слові вірша домінує зміст, що має мало спільного зі звичним сенсом цього слова. Водночас слово спрямовується само на себе, щоб запобігти зривові в прозу мовлення, у риторіку, що притаманна мовленню. Це мета й візитна картка *poésie pure*.

Зрозуміло, що крайній випадок *poésie pure* дає можливість описувати й інші форми поетичного мовлення. Існує ціла шкала «перекладності» по зростаючій, що сягає від ліричного вірша через епос і трагедію (яка є особливим випадком переходу до зримості), аж до роману й претензійної прози. У всіх цих випадках стабільність твору забезпечують не лише перелічені вище мовні засоби. Є ще декламація, є сцена. Є оповідач або автор, який, подібно до промовця, говорить, написавши. Саме тому рівень перекладності цих творів вищий. У рамках лірич-

ного жанру існують своєрідні форми, наприклад пісня, виконання якої вимагає стилістичних методів співу, строфи, приспіву. Сюди належить і політично заангажована поезія, яка використовує притаманні віршу форми, та, крім них, ще й додаткові, чисто риторичні засоби. Та все ж серед цих способів себевираження мови визначальним залишається чистий випадок *poésie pure*, такою мірою, що лірична природа пісні рідко дозволяє перенести себе неушкодженою в медіум музики, а найменше тоді, коли лірика самодостатня. Говорячи словами Гельдерліна, в цьому випадку ліричне начало пісні саме по собі звучить занадто сильно, щоб бути обрамленим ще й іншою мелодією. Така ж особливість спрацьовує й у випадку «ангажованої» поезії. Тут цілком доречно. Адже усі добрі наміри, наприклад у воєнній чи революційній поезії, не мають нічого спільного з мистецтвом як таким, бо поетична щільність форми пізнаного жодним чином не співвідноситься з добрими намірами. Завдяки цьому можливе тривання поезії в часі, її рафінація з допомогою часу, її неперервне відновлення й повернення наперекір часоплину. У ситуації відмирання сучасних чистому текстові «супутників» — у випадку грецької трагедії усіх музично-хореографічних супроводів — він залишився жити завдяки своїй спрямованості на себе, як предмет мови.

Що ж спільного все це має з філософією й близькістю поетичного слова й філософської думки? Що таке мова в філософії? Згідно з вищезгаданим феноменологічним принципом крайніх випадків, доречним видається взяти за об'єкт аналізу діалектику в гегелівському розумінні. Звісно, в цьому випадку йдеться про зовсім інший тип утримування дистанції щодо повсякденного мовлення. Річ не в тому, що проза цього типу схильна збитися на мову понять, а в тому, що існує логіка речення, яка вводить в оману. Як висловився з цього приводу Гегель: «Форма речення не здатна висловлювати спекулятивні істини»¹.

Те, що тут має на увазі Гегель, зовсім не обмежується особливостями його власного діалектичного методу. Навпаки, цим він підкреслює тенденцію філософування як такого, принаймні філософування, що бере початок від «Звернення до логої» Платона. Своєрідний метод діалектики Гегеля — це особливий спосіб гри в межах цих рамок. Спільна для всіх філософувань та передумова, що філософія як така не має власної мови, яка була б підпорядкована її специфічному завданню. Форма речення, логічна структура предикації, підпорядкування присудка наявному підметові — усе це закони, що функціонують і в інших

¹ Див. про це: «Wahrheit und Methode» («Істина і метод»), *Ges. Werke*, Bd. 1, S. 470 ff. і мою статтю «Die Idee der Hegelschen Logik» («Ідея гегелівської логіки») в: *Ges. Werke*, Bd. 3, S. 65—86.

типах мовлення. Це збиває з пантелику: виникає враження, ніби предмет філософії відомий так само, як і видимі речі та процеси буття. Однак філософія живе винятково завдяки посередництву поняття, «в ідеях, завдяки ідеям, для ідей» (Платон)². Взаємовідношення понять не експлікується «зовнішньою» рефлексією, яка впливає на поняття суб'єкта ззовні, з того чи іншого ракурсу. Саме через сваволю цього авізування речі, що знаходить вираження в підпорядковуванні суб'єкту тієї чи іншої властивості, Гегель назвав «зовнішню» рефлексію «софістичною сприйняття». Медіум філософії — по суті, спекуляція, взаємовіддзеркалення висловлених думок, в якому і через яке річ мислить себе, артикулюється й рухається у власних межах. У власних межах — тобто на основі поняття, в тотальності й конкретності мислення, яке є буттям і духом. Гегель вважав «Парменіда» Платона найзначнішим в античній діалектиці твором, бо саме в ньому Платон обґрунтовує неможливість визначення ідеї для себе самої, відокремлення її від клубка ідей. Крім того, Гегель слушно зауважив, що логіка дефініції — інструмент, що здатний забезпечити розуміння всіх класифікацій досвіду — в філософії Арістотеля також припиняє своє існування у вимірі філософських принципів. Вони первинні, не піддаються класифікації, надаються до рефлексії лише одного типу, який Платон назвав «ноус». Незважаючи на свою різноманітність, ці первинні, найбільші, трансцендентні визначення думок, що виходять за межі будь-якої класифікованої за типами сфери речей, утворюють єдність. Гегель називає їх одним виразним іменником — категорія. Усі вони — «дефініція абсолюту», а не визначення речі або сукупності речей у стилі класифікаційної логіки Арістотеля, за законами якої суть речі визначається через поняття типу або через специфічну диференціацію. Вони в буквальному сенсі обмежені «горос» (місцем) і самі обмежують його. Це такі розмежування, які в глобальності поняття різняться одне від іншого, і лише в комплексі становлять поняття у всій його повноті. Таким чином подібні положення віддзеркалюють знищення себе в собі. Їх називають спекулятивними тезами, дзеркальними тезами, які, подібно до афоризмів Геракліта, висловлюють суть з допомогою протиставлення єдності³. Вони ув'язнюють думку в собі, виокремлюють її в будь-якому явищі так, що вона починає віддзеркалюватись «у собі». Таким чином мова філософії замкнута на собі: вона висловлює все й нічого водночас.

² *Politeia*, 511 c₂: *εἴ δεσιν αὐτοῖς δι' αὐτῶν εἰς αὐτά.*

³ Див. про це мою статтю «Heraklit-Studien» («Гераклітові дослідження») в: *Ges. Werke*, Bd. 7, S. 43—82.

Подібно до мови *poésie pure*, яка залишила поза своїми межами будь-яку прозу, чи, скорше, усі звичні риторичні фігури, діалектика Гегеля — це межовий випадок, критерій. Спроба Гегеля увиразнити цю межу в картезіанській методиці, застосовуючи діалектично опосередковане визначення думки, залишається лише наближенням, обмеженим у тому ж, у чому обмежений аналіз вірша. У кожному разі, Гегель був свідомий того, що непорушена цілісність думки залишається завданням, яке ніколи не вдасться виконати до кінця. Він сам вів мову про можливість вдосконалення своєї логіки, часто замінюючи складові діалектики новими. Простір думки, як і будь-який інший континуум, має здатність до нескінченного поділу. Чи стосується це поезії? Недосяжне завдання в цьому випадку — це не лише вичерпна інтерпретація вірша, а й ідея *poésie pure* як така залишається для самої поезії надметою, яка ніколи не може бути досягнута повністю. Зрештою, це спрацьовує у випадку будь-якого вірша. Творець *poésie pure* Малларме, здається, усвідомлював це. Так чи інакше, ми знаємо, що багато років він присвятив вивченню філософії Гегеля, й картини поезії, в яких його зустріч із «ніщо» трансформується в заклинання абсолюту, неперевершені. Таємниця мерехтіння? Здається, над поетом, так само як і над філософом, від Платона до Гайдеггера, панує незмінна діалектика появи предмета й відступання його назад у таємницю мови.

Обом способам мовлення — поетичному й філософському — притаманна одна спільна риса: вони не можуть бути помилковими. Адже поза ними не існує жодних критеріїв, за якими можна було б їх виміряти, яким вони б відповідали. І все ж вони не свавільні. Вони ризик особливого типу — вони можуть розминутись самі з собою. В обох випадках це виявляється не у відсутності відповідності між речами, а в тому, що слово не має внутрішнього наповнення, воно порожнє. У випадку поезії це означає, що замість звучання чується відлуння чи то іншої поезії, чи засобів вираження, притаманних повсякденному мовленню. У випадку філософії це означає, що філософське мовлення застрягає в формальностях чистої аргументації, або впадає в софістику.

В обох формах розкладання мови — у вірші, який, власне, ним не є з причин відсутності власного тону, та в порожній формулі мислення, яка не наближається до самої речі — слово розминається саме з собою. А там, де цього не відбувається, тобто там, де воно стає мовою, ми можемо насолодитись його прихованим внутрішнім багатством.

ФІЛОСОФІЯ І ЛІТЕРАТУРА

(1981)

Те, що літературний твір найпривілейованіше (в порівнянні з усіма іншими мовними феноменами) становище щодо тлумачення й завдяки цьому наближається до філософії, можна довести з допомогою феноменологічних засобів. Щоб зробити це переконливо, слід виходити з того, що основний принцип тлумачення виник лише в результаті пізнішого розгортання феноменологічного дослідження. Для Гуссерля розуміння чогось з допомогою чогось іншого — або взагалі через значення цього іншого, опираючись на його вартість, — було рафінованою формою духовної активності, підґрунтям якої є пласт феноменів чуттєвого сприйняття.

Та герменевтичний вимір відкривається йому пізніше. Первинною для нього була даність предмета сприйняття, втілена у «чистому» сприйнятті. Хоча у своїй ретельній описовій роботі Гуссерль поводить себе цілком по-герменевтичному: його зусилля повсякчас спрямоване на «роз'єднування» феноменів у чимраз ширших просторах; при цьому він оперує з точністю, що постійно зростає. Та він не роздумує над тим, наскільки тісно поняття феномена як такого переплітається з «тлумаченням».

Ми робимо це з часів Гайдеггера. Він показав нам, що феноменологічний підхід Гуссерля містить у собі таємне догматичне упередження. Уже Шелер, чий жвавий дух опрацював мотиви американського прагматизму й філософії Ніцше, а також результати сучасних досліджень чуттів, говорив, що жодного «чистого» сприйняття не існує. «Чисте», «адекватне подразненню» сприйняття — це абстракція, так би мовити, рудимент усіх картин світу, які коли-небудь існували. Великою заслугою Гайдеггера було те, що він показав: хоча ця абстракція абсолютної конкретності прожитого життя одна з передумов «об'єктивності» наукового дослідження, водночас вона містить у собі «онтологічне» упередження, яке можна спостерігати протягом усієї історії метафізики.

Факт, що сприймання відбувається в зв'язку з прагматичним життєвим контекстом, тобто безпосередній феномен — це завжди бачення чогось-через-щось, а не чуттєве сприйняття, яке нібито охоплює даність суб'єкта — за предмет свого вивчення взяли американський прагматизм та — в інший спосіб — психологія образу. Будь-яке бачення завжди є завершеним «сприйняттям як». Та лише від часу Гайдеггера ми усвідомлюємо, що догматизм чистого сприйняття, який завів у тупий кут нашу теорію пізнання, був метафізичною спадщиною греків. Таке радикальне бачення Гайдеггер мав завдяки своєрідному збігові: він був учнем Гуссерля й Арістотеля. На відміну від інших феноменологів, а передовсім, на відміну від неокантіанства, що в часи моєї юності цілком запанувало на німецькій сцені, Гайдеггер, завдяки своєму походженню й вихованню, підтримуваний здоровою силою свого мислення й високою якістю деяких академічних вчителів на теологічному факультеті Фрайбурга, був готовий до якісно нового прочитання філософії Арістотеля. Цьому судилося стати епохою. Мої корені — в неокантіанській школі Марбурга. У Марбурзі Арістотеля ігнорували. Коген висловлювався щодо Арістотеля вельми гостро: «Арістотель був аптекарем...» Цим він хотів сказати, що Арістотель був лише майстром класифікацій, який, подібно до аптекаря, мав власні «шухляди», «коробки» й «пробірки», на які постійно наліплював «етикетки». Це, безумовно, була не найвища оцінка внеску Арістотеля в скарбницю філософської думки людства.

Гайдеггер знався на цьому краще й любив «льодяну купіль» мислення Арістотеля. Лише Гайдеггерові вдалося навчити нас, що коли Гуссерль тільки-но починав з так званим чистим сприйняттям, то відчувався неусвідомлюваний вплив грецького, арістотелівського мислення, і його феноменологічний поворот до «речей як таких» збивав з пантелику. Грецька спадщина знаходить своє вираження у зверненні західної філософії від субстанції до суб'єкта — аж до проникання в сферу мови. Адже субстанція й суб'єкт — це не що інше, як можливий переклад слів «*Νυροκεῖμενον*» чи «*Ousia*». Вони означають, власне, одне і те саме, тобто приховане наявне, яке, попри змінність випадковостей, змінність явищ, залишається незмінним. Увесь шлях західної філософії концентрується в цьому факті термінології. Сьогодні, вимовляючи слово «суб'єкт», ми більше навіть не помічаємо, що під цим словом маємо на увазі особливий випадок взяття за основу чогось тривалого на противагу змінному, особливий вид субстанції, точніше, особливий випадок свідомості, в якому змінюються всі її уявлення, всі її ідеї, тимчасом як вона залишається «сама собою», оскільки вона самосвідомість. Мені

пригадується відомий вислів Канта, це «чарівне слово», таємниче звучання якого було незрозумілим для філософів-початківців: «трансцендентний синтез апперцепції». Це технічний вираз Канта для означення простого факту, що формула «я думаю» мусить супроводжувати всі уявлення людини. Не може бути уявлення, яке б не було уявленням тієї людини, якій воно притаманне. Лише від застосування Кантом поняття суб'єкта починається диференціація значень слів «субстанція та суб'єкт». З цього моменту вся модерна філософія маркована структурою рефлексії суб'єктивності.

Цим самим Гайдеггер показав, що виникає суттєва напруга між мовою понять греків (які розвивали свою картину світу як фізику й метафізику, тобто у намаганні розгадати побудову космосу), і нашою сучасною, великою мірою опосередкованою й сформованою християнством, картиною світу. Ця напруга виникає завдяки оперуванню сучасним світом такими поняттями, як душа, серце, внутрішній світ, самосвідомість або ще щось, що міститься ще глибше, ніж свідомість: наше власне розуміння буття, питання скінченно-історичного буття, питання, хто ми. По суті Гайдеггер, на мою думку, правильно вважав, що вимір, у якому «комфортно» існують усі ці питання, не обмежується захоплюючим питанням про цілісність буття. Звісно, усі ми маємо особистий досвід того, що ніщо в філософії на сьогодні не є таким популярним, тобто ніщо так не турбує широкі кола, як питання космології. Це правда. Так само правда й те, що ґрунтовна орієнтація греків, а також перенесення понять, які були розроблені греками для постановки питання про космос, — це проблематика, до якої всі ми небайдужі, на християнську традицію нашої культури. Це можна виразити з допомогою пластичної формули: проблема буття Всесвіту, гарантію нествореності й незнищенності якого Арістотель нібито довів з допомогою аргументації на основі понять, була приглушена звучанням запитання людини щодо свого власного буття й свого майбутнього. То було іудейсько-християнське відкриття переваги майбутнього, есхатологія та її пророцтво, що окреслило вимір розуміння світу, якому греки не надавали особливого значення, тобто вимір історії. Історія — це не лише низка розповідей, які ґрунтуються на якихось подіях, що відбулися і цікаві собою, оскільки стосуються людських долі: насамперед вона визначає хід людського роду через часи — хай це відбувається в формі історії зцілення чи очікування зцілення. Цей факт акцентує на іншому аспекті людського досвіду: на надії. Усю історію західного мислення пронизує напруження між людським досвідом, який розгортається в історії, й, водночас, спрямований на майбутнє, між творенням понять, джерело

яких — космос. Така напруга притаманна всій метафізиці аж до Гегеля, і навіть у згасанні цієї традиції вона виразно відчувається в протиставленні між поняттями свідомості й самосвідомості, з одного боку, й історичності — з другого. Це явище ми знаємо як проблему історизму, яка запанувала в історії романтичного й постромантичного мислення кінця дев'ятнадцятого сторіччя. Спосіб її розв'язання не бачив, здавалось, ніхто, доки з'явився Гайдеггер. Він, так би мовити, відкрив нам очі — мені й багатьом іншим — на те, що поняття, з допомогою яких ми мислимо, завжди думали за нас. Інакше кажучи, поняттєвість, з допомогою якої ми намагаємось висловити свої думки, наперед визначає те, чого ми можемо навчитися на основі свого власного досвіду мислення. Для проблеми історизму це означало її критичну переоцінку, оскільки тепер основну позицію почали займати вже не суб'єкт, об'єкт, свідомість і самосвідомість, а часовість сприйняття, розуміння себе-на-основі-чогось і розуміння-себе-як-щось. По суті це означає, що феноменологія стала феноменологічнішою, оскільки вона відштовхується не від «даності» «об'єкта», у «чистому» чуттєвому сприйнятті, а від його зв'язку з практичним життєвим досвідом, який завжди є часово-історичний.

Цей загальний вступ зроблено лише для того, щоб увиразнити філософське значення герменевтики й підготувати запитання: що таке література і в якому зв'язку з філософією перебуває література як мистецтво слова? У власних роботах я завжди з певним акцентом наголошував на герменевтичному вимірі розуміння-чогось-через-щось-інше та розуміння-себе-на-основі-чогось, на цій ефірній спрямованості в майбутнє, яку ми уособлюємо на типові ескізу, за яким ми живемо, і який Блох назвав принципом надії. Я виходив із простого усвідомлення, що ми розуміємо лише те, що приймаємо як відповідь на запитання¹. Ця тривіальна констатація підтверджується тим, що, перш ніж дати відповідь на запитання або сприймати щось як відповідь, нам необхідно спочатку зрозуміти зміст самого запитання. Кожному знайома така ситуація: коли людину про щось запитують, а вона не може правильно відповісти, оскільки не розуміє, що саме хотів би довідатись співрозмовник. Природним у таких ситуаціях є зустрічне запитання: чому ти це питаєш? Лише тоді, коли мені точно відомо, чому мене запитують — що, власне, хотів би довідатись співрозмовник, — я можу відповідати. Ця звична ситуація містить у собі справді запаморочливу діалектику. Хто ставить запитання, хто розуміє це запитання так, що здатен дати на нього «правильну» відповідь — тобто сказати справді,

¹ Пор.: «Істина і метод» (*Ges. Werke*, Bd. 1, S. 368).

що він думає? Хто відразу під час сприйняття запитання не усвідомлює, що у цьому запитанні уже звучить його відповідь? Це діалектика запитання-відповіді, адже насправді кожне запитання містить у собі свою відповідь, яка викликає наступне запитання. Таким чином процес запитання-відповідання вказує на найсуттєвішу структуру людської комунікації, внутрішню конструкцію діалогу. Вона центральний феномен людського розуміння.

Як це спрацьовує у випадку літературного твору? Що означає «розуміти» тут? Коли я читаю речення з якогось твору, з якоїсь наукової статті, листа чи нотатки, можна сказати, що «розуміти» — означає знати, що хотів повідомити той, хто писав. Тобто, зрозуміти запитання, у зв'язку з якими написано отримує сенс. Модель запитання-відповіді характеризує увесь наш процес пізнання як у науці, так і в практичному житті. Та як це відбувається у словесному мистецтві, твори якого ми називаємо «літературою» в емінентному сенсі? Це питання я викладу в трьох блоках.

1. Чи не дивне те, що твори словесного мистецтва ми починаємо визначати від писання як такого? Написане — саме ця характеристика виступає тлом поняття «література». Що взагалі надає зміст написаному в порівнянні з первинністю сказаного? Яким чином, як так трапилось, що література стала вартісним поняттям, яке дозволяє нам, наприклад, про поганий вірш сказати: це не література — або навпаки, сказати про майстерно написаний науковий твір: це якраз література. Як відбувається й що означає те, що написане займає вище місце в ієрархії? Пригадується історія, розказана Сократом у *Phaidros* про те, як Тевт винайшов письмо й представив його перед єгипетським царем як свій винахід, який матиме для людства колосальне значення, оскільки неабияк зміцнить його пам'ять. Мудрий цар Єгипту відповів: те що ти винайшов, служитиме не для підкріплення пам'яті людства, а для її ослаблення. Отже, Сократ не бачив у цьому прогресу. Не кажучи вже про те, що йому й на думку не спадало, що вимовлене слово може бути, образно кажучи, випередженим чимось вищим. Ба більше, написане він вважав розголошенням, проституцією, зловживанням, чимось, чому загрожує перекручування. Автентичність, справжність зв'язаного обміну словами втрачається на користь чогось сумнівного. Письмо, на противагу мовленню, тут характеризується тим, що воно не може допомогти собі самому. Автор «самоусунувся, тимчасом як у живому обміні думками будь-яке непорозуміння й неточність мовлення він може поправити зустрічною реплікою. Це платонівський підхід, що

його він пізніше ще раз чітко обґрунтував у своєму знаменитому Сьомому листі².

Він іде значно далі, кажучи, що треба бути покинутим усіма богами, аби думати, що в письмовій формі можна викласти щось справді суттєве й правдиве.

2. Письмовість у кожному разі означає втрату мовної безпосередності. У написаному як такому відсутня модуляція, жести, наголошування тощо. Усім нам відома проблема читання вголос³. Усі мають досвід з часів навчання: якщо учень вголос прочитав речення, яке він не розуміє, то інші також не зможуть зрозуміти його. Розуміння можливе лише у випадку, якщо прочитане сприймається як мовлене, тобто, коли воно не лише буквальна послідовність слів, але коли одне слово передує собі,— кажучи образно, породжує наступне, — забезпечуючи тим самим живий процес мовлення. Це можна увиразнити з допомогою ще однієї ситуації. Не дуже фаховий актор безпомилково впізнається з того, що він увесь час починає говорити на секунду раніше, ніж потрібно, і тому нас не покидає відчуття, що він читає, а не насправді говорить сам. Це надзвичайно цікаве герменевтичне явище. У вісімнадцятому сторіччі, в епоху пієтизму, в контексті герменевтики увага зверталась насамперед на проповідь. З переходу від читання вголос до читання «про себе» починається нова фаза, яка створює інші умови як для мистецтва письма, так і для читання. Про це мусять пам'ятати ті, хто займається аналізом стилів «літератури». У всякому разі такий стан справ показує, що письмовість — це нижчий рівень.

3. Та все ж, з другого боку, письмовості притаманна дивовижна автентика. Люди воліють мати сказане в письмовій формі, щоб переконались у тому, що воно справді було сказане, й легше вірять написаному. Дивовижно, що це взагалі можливе: за посередництвом слів, у застиглій формі письма отримати цілковитий зміст сказаного, «відновити» його за допомогою письма! Сказане в прямому розумінні слова знову «промовлятиме», коли його читатимуть.

Звісно, питання, що таке читання, як воно відбувається, здається мені одним із найзагадковіших з-поміж тих, що вимагають феноменологічного аналізу. Якщо за основу дефініції «читання» взяти те, що воно зму-

² Див.: «Dialektik und Sophistik im Siebenten platonischen Brief» // *Ges. Werke*, Bd. 6, S. 90—115.

³ Пор. у наступному: «Stimme und Sprache» (№ 22) та «Hören — Sehen — Lesen» (№ 23).

шує «говорити знову», зафіксоване з допомогою письма мовлення, ми отримуємо ще одне поняття літератури й тексту взагалі. Проходження сказаного через письмо в будь-якому разі означає позбавлення від первинних мовних особливостей. Те, що ми називаємо літературою, а саме літературним твором, можна визначити не лише негативно. Це не лише фіксація сказаного слова, яке у своїй комунікативній силі завжди є послаблене. Література, й насамперед твір словесного мистецтва, значно більшою мірою становлять слово, що «віддало себе на правильне прочитання».

Письмова фіксація модифікується в розрахунку на обставини, в яких буде використовуватись написане. Тому нам слід розрізняти: нотатки для власного вжитку, коли передбачається користуватися власною пам'яттю; далі лист, який, завдяки конкретності того, кому він адресований, може передбачати певні умови розуміння; і, нарешті, всі форми публікацій, які звертаються до невідомого читача. У такому випадку, аби написане досягло своєї мети, потрібен певний рівень мистецтва писання. Іntenцію мовлення письмова форма завжди передає до того моменту, доки увиразнюється зміст, що піддається фіксації. Усі ці форми письмовості звільнюються від первинного мовного акту і вказують не безпосередньо на мовця, а на те, що він має на увазі. Таким чином, письмовість як така — це особливий тип ідеалізації⁴.

Я не знаю для цього іншого слова, крім того, що його ввів Платон. Це слово можна вживати для визначення способу буття математики, не імплікуючи метафізичного вчення Платона. Ідеальність притаманна не лише письмовості, але також первинному говорінню й слуханню, оскільки їх зміст можна відокремити від конкретики акту мовлення й відтворити по-новому. Ідентичність ідеалові виявляється в тому, що таке відтворення можливе і що воно може бути адекватним. Те саме стосується й читання. Лише те, що текст існує для нас як ідеальне, дозволяє нам оцінити чиєсь читання вголос. Добре прочитаний уголос текст — це текст, прочитаний з розумінням, а отже — зрозумілий. Ніхто не може зрозуміти погано прочитаного тексту.

Коли мова заходить про літературний текст, тобто твір словесного мистецтва, відбувається потужна модифікація. Тут ідеться не лише про розуміння того, що малося на увазі, але й про те, щоб мислене реалізувалось у своєму мовному виявленні. У цьому випадку слово, зафіксоване в літературній формі, націлене на те, аби бути почутим. Це можна побачити на прикладі *Oral poetry*, про яку тепер так багато сперечаються.

⁴ Пор.: «Істина і метод» (*Ges. Werke*, Bd. 1, S. 393).

Систематизація епічної чи ліричної традиції, що живе в піснях, міститься вже в самій якості запам'ятовування таких мовних картин. Абсолютно інша ситуація спостерігається там, де читання чи виконання перед аудиторією не передбачається взагалі — лише так зване читання «про себе». Та і в цих випадках, — якщо йдеться про літературний твір, — можна сподіватися більшого, ніж просто передавання абстрактного змісту. Мовна оболонка також повинна бути передана, але, звісно, це не має бути оболонка первинного мовленнєвого акту. Це передавання передбачає відокремлення від первинного мовленнєвого акту й спричинюється до ідеальності, що притаманна всім типам письма, будь-якій літературі й кожному текстові. Для унаочнення сказаного уявімо, як почуває себе той, хто вірші, які звучать у його свідомості, або улюблену прозу на решті почув у виконанні самого автора. Припустімо, що автор читає добре, хоча далеко не завжди так буває. Хороший поет не завжди хороший декламатор. Та в кожному випадку того, хто добре знає ці речі, охоплює щось схоже на жах. Чому в того саме такий голос? Чому він скандує, акцентує, модулює й ритмізує свої вірші саме так, як він це робить, а не так, як це звучить у моїй свідомості? Навіть якщо я припушу, що він правильно розставляв акценти й підніс своє літературне творіння, дотримуючись відповідної ритміки, момент обмеженості полягає у відсутності чогось несуттєвого, чогось, що має значення лише для мене. Отже, моя теза полягає в тому, що літературний твір до певної міри існує для внутрішнього сприйняття. Внутрішнє сприйняття схоплює ідеальний образ мови, щось, що не можна почути. Тому що ідеальний образ мови вимагає від людського голосу недосяжного — і саме це спосіб буття літературного тексту⁵. Ця ідеальність, звичайно, виявляє себе, коли читаєш щось уголос. Так само чужим нам здається й власний голос, і те, як ми ставимо логічні наголоси й модулюємо.

Що ж звідси впливає? Що письмо передує мові, причому суттєво! «Література» не відстає безнадійно від мови, як би це могло здаватися при першому погляді на письмо. Ба більше, хоч література — це словесне мистецтво, та насамперед — це мистецтво письма, що передує будь-якому озвученню. Звісно, це не означає, що поезію не можна читати вголос. Усе залежить від жанру. Віршований епос більше вимагає рецитації, ніж роман. Драматичний твір само собою розрахований на виконання зі сцени. І навіть якщо він був задуманий лише як твір для читання, а не для сцени, він повністю «відбудеться» лише у тому випадку, якщо читатиметься вголос. І все ж я переконаний, що існує велика літера-

⁵ Див.: «Text und Interpretation» // *Ges. Werke*, Bd. 2, S. 330—360, а також «Zwischen Phänomenologie und Dialektik», там само, с. 17.

тура, яка не надається для читання вголос, оскільки в таких випадках той, хто промовляє, мусив би звертатись до себе, особливо якщо йдеться про лірику. Я думаю, що, скажімо, Рільке — це поет, який більше вимагає медитації, ніж рецитації. І навпаки, я б сказав, що Шіллер і Гете чи Георге в німецькій мові — зразки словесного мистецтва, яке хочеться виконувати як музику, попри те що це завдання залишається доволі складним і, як ми вже сказали, його ніколи не можна вирішити ідеально — так, як цього вимагає внутрішнє сприйняття. Однак усі ці типи літератури об'єднує, очевидно, зникнення автора, який настільки вичерпно втілює мовний вияв ідеї, що неспроможний більше нічого додати. Все міститься в словах тексту, оскільки вони самі текст. Ми називаємо це мистецтвом писання.

Це звучить тривіально, але мистецтво літературного твору — це мистецтво писання. В чому ж воно полягає? Адже про мистецтво ми говоримо в усіх можливих дотичних випадках, наприклад, коли йдеться про усну або письмову розповідь. Що ж потрібно для виникнення вірша чи поезії? Який якісний стрибок при цьому відбувається? Мені здається, що сучасна лінгвістика тексту не досить піднімає це питання (наприклад, Рікер або Дерріда).

У цьому випадку в понятті тексту необхідно розрізнити вузький і ширший сенси. Саме поняття герменевтичне. Ми посилаємося на текст, коли не можемо задовольнитися наявними його тлумаченнями. І навпаки, «розуміння» не вичерпується розумінням «літери». Розуміння передбачає поєднання протилежностей — «духу» й «літери». Оскільки, навіть у найвіддаленішому смислі поняття, «текст» пов'язаний із «розумінням» і відкритий для «тлумачення». Однак текст, який виступає літературним твором, здається мені текстом в еміnentному (первинному) сенсі слова. Він не лише придатний для тлумачення, але й вимагає його. Мабуть, першим кроком для обґрунтування цієї тези повинне бути наступне моє зауваження: перший досвід літератури, який ми отримуємо, полягає в тому, що її мовна оболонка, на відміну від вираження мовленнєвого як такого, проходячи стадію розуміння, не вичерпується ним. Поль Валері наводить дуже пластичне порівняння, в якому різниця між поетичним словом і словом з повсякденного вжитку співставляється з різницею між колишньою золотою монетою й сьогоденною грошовою купюрою. Ми знаємо ще зі школи: якщо взяти молоток і вдарити ним по золотій монеті вартістю в двадцять марок так, щоб від викарбуваного не залишилося й сліду, а потім віднести цю монету до ювеліра, натомість можна отримати інші двадцять марок. Монета містить у собі свою вартість, а не лише вказує на неї. Так само вірш —

це мова, яка не лише щось означає, але й становить те, що означає. Сьогоднішня грошова купюра не містить у собі вартості, на яку вказує, вона має цінність лише як грошовий знак і завдяки цьому виконує своє комерційне призначення.

Те саме відбувається зі словом, що використовується в буденному вжитку з метою комунікації: воно лише щось означає. Саме по собі воно ніщо. А отже, людина завжди оволодіває тим, що їй говорять, повідомляють. Коли людина прочитує адресованого їй листа, функція цього листа закінчується. Деякі люди, прочитавши листа, одразу рвуть його. У цьому виявляє себе суть словесного повідомлення: те, що ми його прийняли, означає завершення його завдання. Натомість усім нам відомо, що вірш навряд чи втрачає актуальність через те, що ми його знаємо. Про хороший вірш ніхто не скаже, відвернувшись: «Я вже це знаю!» Тут усе навпаки. Чим ліпше я його знаю, тим ліпше розумію, а значить, розкладаю й знову складаю, й навіть якщо я знаю його напам'ять, «ізсередини», тим більше — якщо це справді добрий вірш — він здатен мені сказати. Це не робить його біднішим, а навпаки, збагачує. Подібне можна спостерігати також в інших видах мистецтва. Ця риса, власне, характерна для твору мистецтва взагалі, саме вона й приковує нашу увагу. Досвід красивого — ніхто не описав його так добре, як це зробив Кант у «Критиці здатності до судження» — означає пожвавлення нашого відчуття життя взагалі. Виставку творів образотворчого мистецтва, театр чи концертний зал людина покидає у стані загостреного відчуття життя. Зустріч із великим твором мистецтва — це завжди, я б сказав, плідна розмова, це запитання й відповіді або запитування й необхідність у відповіді, тобто справжній діалог, під час якого щось виявляє себе й «залишається».

У випадку літературного твору продемонструвати це особливо легко. З методичних міркувань я хотів би обрати не ту орієнтацію, яка була обрана Інгарденом, хоча якраз його дослідження літературного твору на прикладі роману⁶ мали дуже позитивні результати. Все ж роман видається мені пізнішим літературним жанром, це змішана форма, в якій не так легко вичленити суттєві функції поетичного слова. Тому я вибираю ліричний вірш, який у своїй крайній формі, в ідеалі Малларме *poésie pure*, перевершив усі форми риторики, тобто буденного застосування мови. Засоби граматики й синтаксису у цьому випадку застосовуються вкрай ощадно. По суті все віддається в розпорядження гравітаційної сили самого слова, тож звучання й сенс мовного цілого

⁶ Ingarden Roman. *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung auf den Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (1931). Tübingen, 1972.

складають нерозривну єдність структурної цілісності. Не можна залишати поза увагою те, що значення слів і ними визначений сенс висловлювання причетні до структурної цілісності літературного образу. Саме в цьому, на мій погляд, полягає слабе місце значних досягнень структуралістів: у літературі — адекватно реагуючи на поширений прозаїчний спосіб читати поезію, й на такий самий поширений інтелектуальний спосіб її розуміти — вони залишають поза увагою мелодію сенсу й занадто однобоко спрямовують інтерес на структуру звучання. Школа Романа Якобсона приховує в собі небезпеку, яку він сам, напевно, не став би заперечувати⁷. Насправді важливий також рух сенсу, і власне тоді, коли цей сенс ще досить далеко від виразної зрозумілості.

Тут, як на мене, йдеться про прикре непорозуміння. Від моменту появи відомої книги Гуго Фрідріха⁸ знавці високого класу обстоюють думку, що модерна література незрозуміла, й не здають собі справи, що тим самим вони подають у фальшивому світлі її мовний характер. Завжди щось можна зрозуміти, й розуміння — це встановлення певних довірливих стосунків зі смыслом. Звісно, можливі різні ступені таких довірливих стосунків, особливо з тим, що можна назвати «сказанням». Свавільний і піднесений незвичним способом міф, що з'явився в пізніх гімнах Гельдерліна⁹, видався незрозумілим породженням хворої уяви навіть тим сучасникам поета, які були добре знайомі з гуманістично-християнською міфологією, навіть його друзям, поетам-романтикам, які пропагували нову естетичну міфологію. Мистецтво ХХ сторіччя загалом не живилося більше зв'язаними міфологічними традиціями і його розуміють не в тому сенсі, в якому сприймається жива міфологічна традиція. Та йдеться про мову, мовлення: щось було сказано, й те, як це було сказано, залишилось: сказане, яке промовляє. Звичайно, ризик, що ми виявимося неспроможними втілити сказане у слово розуміння, тепер ще більший, ніж будь-коли раніше. В цьому немає нічого для впізнавання, нічого такого, що ми вже знаємо й уміємо сказати чи показати іншим. Та зрештою воно набуває чогось, схожого на герменевтичну ідентичність. І починає промовляти.

Щоб зрозуміти взаємопроникнення суттєвності сили мови, на яке мають вплив звучання й значення, необхідний детальний аналіз. Пер-

⁷ Пор.: Jakobson Laudatio auf Roman // Gadamer H.-G., Hölenstein E. *das Erbe Hegels II*. Frankfurt, 1984.

⁸ Friedrich Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Reinbek B. Hamburg, 1956, розш. видання 1967.

⁹ Пор. статті Гадамера: «Hölderlin und die Antike» і «Hölderlin und das Zukünftige», т. 9 «Die Gesammelte Werke», с. 2—38.

ший пласт значення слова — це той, який вступає в дію в мовному контексті і який був визначений Гусерлем з допомогою понять «інтенція» й «наповнення». В образотворчому мистецтві йому відповідає іконографічний аспект, в інших видах мистецтва також є щось подібне. На думку спадає Лебідь Павлової в балеті або так звана програмна музика, при сприйнятті якої діє механізм впізнавання через порівняння. Другий пласт — це те, що Інгарден, говорячи про роман, назвав схематичним характером мови. Заповнення схеми варіюється навіть у тому випадку, коли текст як мовна структура залишається незмінним, і аж до такої міри, що навіть при найкращому перекладі він втрачає суттєву силу. Нарешті, можна вирізнити третій пласт, у якому суттєвість мови реалізує себе. Саме про цю суттєвість у загальнішому контексті я говорив, що вона передуює досконалості¹⁰; щось подібне спрацьовує в будь-якому випадку сприйняття смислу. У специфічно поетичній реалізації це передуювання виявляє себе в тому, що перетворює вірш у «диктат», який можна лише сприйняти.

Постає питання, чи у всіх видах мистецтва можна розрізнити ці три пласти, чи прочитуються вони там, де не йдеться про наслідування й відображення понять¹¹. У кожному разі, у випадку твору словесного мистецтва перший рівень імплікується смисловим знаком і мовним змістом, не характерними для жодного іншого виду мистецтва. Далі можна запитати себе, чи заповнення схеми твору словесного мистецтва має аналоги в інших видах мистецтва. Приблизно так, як музика, що реалізує нотний текст, і сприймається не зовсім як репродукція (на відміну від літературного театру, де може йтися про «чисту» репродукцію), а як реалізація натяку, який допускає вільну діяльність в межах заданого. Та насправді в музиці існує чітка різниця між призначеним для виконання нотним текстом й особливою свободою щодо «сповільнень» чи навіть так званих «оздоблень». Отже, є серйозні підстави для того, щоб музику, як і театр, вважати репродуктивним видом мистецтва. Вона — це новий матеріал дійсності, в якому твір, залишаючись незмінним, однаковим для всіх способом, знаходить своє вираження. «Читання» натомість — це не внутрішнє театральне вираження, а скорше, спільне для всіх глядачів чи слухачів подолання певного шляху під час постановки твору. Фантазія обидвох сторін активізується, щоб заповнити порожнини, які залишає текст або гра.

¹⁰ «Істина і метод» (*Ges. Werke*, Bd. 1, S. 299). Пор.: *Ges Werke*, Bd. 2, S. 61.

¹¹ Див.: «Істина і метод» (*Ges. Werke*, Bd. 1, S. 118) і в цьому ж томі «Kunst und Nachahmung» (№ 4), «Dichtung und Mimesis» (№ 8) та «Das Spiel der Kunst» (№ 9).

Що об'єднує всі види мистецтва, так це, на мій погляд, третій пласт. Оскільки те, що передує досконалості, актуальне для всіх типів розуміння сенсу (в чому ми постійно переконуємось, натрапляючи на всілякі недоліки тексту, наприклад, описки та друкарські помилки), то сприйняття будь-якого твору мистецтва — це інтегрування в свідомість владної текстової структури з метою посилення її дієвості. Вести мову про критику мистецтва в цьому випадку доволі парадоксально. Насправді завдання критики полягає не стільки в тому, щоб розрізнити що добре, а що погане в творі мистецтва, а більшою мірою в тому, щоб вдалий твір відрізнити від невдалого або від ремісничого. Це слушно зауважив Кант у своєму аналізі судження смаку. Судження смаку — це не судження про те, що визнано гарним, а саме визнання гарного. При цьому не можна заперечувати, що існують також певні критичні зауваження. Та структура залишається тією ж: невдалість сприймається критично. Це зовсім не означає, що критик може покращити твір або знає, як його можна було б удосконалити.

Треба врахувати, що готовність до такого «наповнення» змінна; що «якість», яка залишається, знімається оказіональними смисловими відповідностями й резонансами.

Відповідно діє й негативний досвід, який призводить до краху передування досконалості у випадку літератури. Тут ідеться не про критичне зауваження до тексту (чи ряд таких зауважень), а про гостре судження, яке взагалі заперечує свій об'єкт як твір мистецтва. Не важливо, чи він нам здається нудним, порожнім, смішним, сентиментальним, епігонським — ми від нього «відмовляємося».

Та повернімось до притчі Валері: як стається, що такий злиток золота слів раптом отримує вартість, на яку вказує? Він такий, який є, а отже, вартість мовного тут стає стабільною й переходить у постійне теперішнє. Таким чином мовна картина набуває своєрідної постійності теперішнього. В одній з відомих праць Гайдеггер якимось сказав, що лише у творі мистецтва усе виявляє свою справжню природу. Колір ніколи не буває такої міри кольором, як у палітрі відомого художника, камінь ніколи не буває настільки каменем, як тоді, коли він у вигляді грецької колони підтримує архитрав. Що означатиме, якщо ми скажемо відповідно: слово ніколи не буває настільки словом, як у словесному творі мистецтва?¹² Як може одне слово бути чимось більшим, ніж інше, поетичне, порівняно зі словом щоденного вжитку?

¹² Пор. «Text und Interpretation» у: *Ges Werke*, Bd. 2, S. 352. Див. також в цьому томі «Von der Wahrheit des Wortes», с. 46.

Це можна вичерпно проілюструвати, навівши приклад, який чітко увиразнює проблему: неперекладність лірики. Єдність сенсу й звучання в ліричному вірші настільки природна[^] що, використовуючи будь-який інший мовний матеріал, можна досягти лише приблизного наближення, а в деяких випадках довелося б вдаватися до повного переписування оригінальних творів. Добрий вірш — це тканина, яку неможливо розчленувати, тісний зв'язок значення й звучання, а за таких умов уже навіть незначні зміни в тексті спроможні зруйнувати цілий вірш.

Це можна продемонструвати на конкретному прикладі: спадає на думку, що вірш так чи інакше передбачає контекст смислу, який, поруч із фонетичною структурою, може бути вирішальним для загальної картини. Отже, відомий вірш Гельдерліна, в якому йдеться про Софокла. У старих виданнях цього твору читаємо: «Хто вдивлявся в світ, той розуміє високу чесноту (Tugend), і вкінці свого шляху мудрий віддає поклін прекрасному». Приблизно тридцять років тому ми дізналися, що йшлося про друкарську помилку або про помилкове прочитання, і насправді вірш має звучати так: «Хто вдивлявся в світ, той розуміє високу юність (Jugend), і вкінці свого шляху мудрий віддає поклін прекрасному». Вірш набув раптом зовсім іншого смислу й лише цей смисл істинний. Доки помилку не було виправлено, Гельдерліна можна було сприйняти за Шіллера. Це не докір Шіллерові, та коли Гельдерлін схожий на Шіллера, — а саме таким сприйняли поета його ранні видавці, — він ще не є самим собою. Якщо замість «чеснота» (Tugend) прочитати «юність» (Jugend), то це майже нічого не змінить у сенсі звучання, хоча правильний варіант звучить м'якше, передаючи притаманну юності чарівливість. Та лише в такому випадку прочитується досконала завершеність картини. Поетичний крок, який описує коло, посправжньому граційний. Раптом стає зрозумілим, чому мудрий наприкінці шляху вклоняється прекрасному, прекрасному завдяки юності, прекрасному, якому жодне песимістичне сприйняття світу не затьмарює віру в високе. Таким чином вірш цілком збалансовується, й відчувається, що єдина літера містить у собі цілість.

Звісно, випадок, коли одна літера вирішує все, — це крайність. Текстологічна традиція знає випадки, коли виникають сумніви в оригінальності не лише деяких літер, але цілих слів, закінчень віршів тощо. Враховуючи стан, в якому дійшла до нашого часу грецька й латинська література, було б зовсім недоречно, якби кожна літера мала настільки важливе значення. Але крайність підкреслює те, що, власне, є дивом: у вірші мова повертається до своїх основ, до магічної єдності думки й події, яка пророче звучить із глибин правіку. Літературу робить літературою

ця випуклість слова, яка неповторною винятковістю звучання спричинює невизначене багатоголосся сенсу. Це те, що я мав на увазі, наводячи приклад Малларме. Вірш створює гравітаційне силове поле слів і віддає себе в його розпорядження, ігноруючи граматику й синтаксис, які регулюють наш слововжиток. Поетична інкарнація сенсу в мову полягає якраз в ігноруванні мовою одновимірності контекстів аргументації та ліній логічної взаємозалежності, й у виведенні вірша в третій вимір за допомогою багатоплановості (*Vielstelligkeit*, як назвав це Пауль Целан) кожного окремого слова.

Такий істинний стан справ. Вірш схожий не стільки на зображення чи означення відомого, а насамперед на скульптуру, на пластику й, можливо, навіть на багатовимірні простори звучання музики. Це своєрідне взаємопроникнення винятковості звучання й багатоголосся, що цілу систему відношень підпорядковує єдиному слову, внаслідок чого перед нами постає цілісність, єдина тканина. Цю структуру поетичного образу ми називаємо дуже промовистим словом «текст». «Текст» — це те саме, що текстура, це слово викликає асоціацію з тканиною, яка, будучи цілісною, складається з окремих ниток. Можна сказати, що подібне не обмежується літературним твором, а діє у випадку єдності вислову взагалі. Те саме в поетичному творі: тканина тексту набуває особливої завершеності. Вірш — це, власне, текст, який утримує себе в собі з допомогою смислу й звучання, й залишається цілістю, яка не піддається розчленуванню.

Мій приклад, як уже зазначалося, стосувався ліричного вірша. Зрозуміло, що інші форми мови (такі як епічна чи драматична) також утворюють подібну структурну єдність. Підвищення рівня перекладності показує, що у цих випадках звучання виконує не таку значну роль і формування сенсу відбувається іншим способом.

Я хотів би продемонструвати це на прикладі однієї історії, в основі якої лежить складніший випадок репродукції — досвід театру. Ця історія показує, як твір літератури чи мистецтва стає єдністю через себе самого, так би мовити, формується автономно. Одного разу я був у театрі в Мангаймі на виставі італійського драматурга, якого звать Уго Бетті (родич відомого герменевта Еміліо Бетті). Ми сиділи в партері, чекаючи початку вистави. Раптом, ще перш ніж вона почалася, на сцені перед завісою з'явився поліцейський і сказав: «Автомобіль номер AU 27 C 6 запаркований у забороненому місці. Прохання до власника негайно...» Всі повернули голови, щоб побачити, хто воно такий. Цієї миті піднялася завіса й виявилось, що поява поліцейського — це початок п'єси. Більше ніхто не оглядався, всі повернулися до сцени. Ми зрозуміли, що

поліцейський був частиною твору, який розігрувався перед нами у формі вистави.

Історія, безперечно, вражаюча: на цьому прикладі можна бачити, як щось відвойовує собі атономію. Це та сама властивість, яка притаманна чисто мовному текстові. Гуссерль, не залучаючи таких понять, як фікція, ілюзія і т. д., на мою думку, досить виразно показав, як у випадку твору мистецтва відбувається крах сподівань реальності. Не раз у зв'язку з вченням про ейдетичну редукцію, він зауважував, що те саме «спонтанно відбувається»¹³ також у випадку мистецького твору. Наведений вище випадок ілюструє спонтанність такого взяття реальності в дужки й увиразнює надію на те, що хоч наші сподівання й були зражені, та твір нам щось «скаже».

Наведу ще один приклад з усім добре відомої візуальної сфери. Завдяки сучасному розвитку мистецтва репродукції в газетах ми зустрічаємо багато фоторепродукцій і безпомилково можемо визначити, про яку саме фотографію йдеться: чи на знімку театральний епізод, чи кінокадр, чи картина, чи це фото з реального життя¹⁴. Яким чином? Усе виглядає занадто реально. Сама реальність ніколи не буває такою реальною. Все настільки сконденсовано й скомпоновано, що помилитись і сприйняти фото за вдало зафіксовану подію, а не за мистецьке ущільнення просто неможливо.

Можна було б продовжувати, ілюструючи перехід літературного тексту до автономії з допомогою чисто мовних засобів. До цього було б задіяно, наприклад, співвідношення викладу історичних подій та історичного роману або, для композитора, співвідношення пісні й тексту пісні, джерела ідентичності яких іноді стікаються в одне. Хто, чуючи «Орпліде, земле моя», не пов'язує ці слова з музикою Гуго Вольфа? Такі перехідні явища спонукають до себе виявлення у всіх своїх відтінках те, що майже неможливо вирізнити.

На завершення звернімося ще раз до філософії, що також тісно пов'язана з мовою, існуючи лише в ній. Навряд чи потребує виправдання те, що ми, будучи філософами, інтенсивно займаємося літературою, в якій виявляє себе диво мови. Ще Платон говорив про одвічне суперництво, що існує між філософією й поезією. Критика міфу й пе-

¹³ За доповіддю Оскара Бекера в «gelegentlichen Äusserungen E. Husserls in Vorlesungen u.dgl.» (Becker Oskar. *Von der Hinfälligkeit des Schönen und Abenteuerlichkeit des Künstlers*. In: Festschrift Edmund Husserl. Halle a. S. 1929, S. 36. Пор. також: *Ideen I (Husserliana*, т. III, с. 50, 163)).

¹⁴ Пор. у цьому ж томі: «Das Spiel der Kunst», с. 90.

реказаних Гомером, а особливо Гесіодом, історій про богів та їхні варварства, також народилася на основі бажання пізнавати, яке пізніше назвали філософією. Грецька поезія — відколи ми її знаємо, тобто уже за часів Гомера і по-справжньому в наступні століття (Піндар!) — містить в собі елементи критики міфів про богів. Фактично напруга, яка існує між філософією та поезією, як і будь-яка інша напруга, передбачає спільність. У цьому випадку — це спільність слова і його можливої істини. Отже, з'ясувавши поетичний потенціал слова, на завершення задамося запитанням, як філософія використовує слово й мову взагалі.

Яким чином виявляє себе мова філософії? Адже ми знаємо, що те, над чим роздумують філософи, у певному сенсі ніщо: цілість буття, буття і його виявлення в категорійній поняттєвості — все це ніде не «дане». Мовна проблема філософа пояснюється тим, що первинне призначення мови, якою люди спілкуються між собою, полягає в тому, щоб служити для орієнтації в світі, а не допомагати нам у наших внутрішніх рефлексіях про все «дане». Те, що мова філософії перебуває в своєрідній напрузі між повсякденним ужитком та потенційними можливостями вираження, мислителі німецького ідеалізму усвідомили ще за часів німецької романтики, як і від часів німецької романтики (беручи до уваги ідеї Вікоса та Гердера); ми вбачаємо в поезії первісну мову людства. Зрештою, те, що породжує як креативну силу думки, так і поетичні образи, можна назвати первісною поезією мови.

Хоч це ми й з'ясували, та питання, що таке філософський текст, залишається відкритим. А можливо, навіть слід сказати, що такого поняття, як філософський текст, взагалі не існує? Мабуть, Платон мав рацію. Філософські тексти, як ми їх називаємо, — це, власне, вступання в нескінченний діалог. Лише схоласти (у гіршому сенсі цього слова) розглядають філософські тексти як літературу, а не як прості дороговкази на шляху понятійного вираження інтенцій нашого мислення. Можливо, внутрішня спорідненість філософії й поезії полягає якраз у тому, що, рухаючись назустріч одна одній, вони зустрічаються. Мова філософії постійно випереджає себе, мову вірша (якщо він справжній) неможливо випередити, вона унікальна. Таким, на мою думку, міг би бути стан справ, і дуже цікаво спостерігати, як мислитель такого масштабу, як Гегель, усвідомлюючи значення проблематики предикативного речення й форми судження для філософського мислення набагато більше, як це видно з суворого методу його діалектики, впадав у залежність від руху мислення. Той самий Гегель, який представив вчення про спекулятивне речення, особливо впливав на поета *poésie pure*

Малларме¹⁵. Існують ранні й пізні поезії Малларме, які містять у собі майже гегелівську термінологію, — почасти це видно в «Igitur», почасти в «Coup de Des» — будучи при цьому найближчими його поетичному ідеалові «чистої поезії».

Це не пропагування теорії мистецтва для мистецтва, і зовсім не означає, що певний мистецький ідеал має якісь переваги над іншими формами. Писання віршів тому мистецтво, що воно, незважаючи на свою «онтологічну» автономію, яку я намагався продемонструвати на прикладах словесного мистецтва, в контексті життя підкоряє собі змінні образи. Як ото образотворче мистецтво, натхнене доісторичними й ранніми історичними документами, впродовж усього християнського середньовіччя і його поширення в Новому часі несе на собі печать «релігії мистецтва» греків і великих досягнень азійських культур, так само і поетична продукція народів підпорядкована їхньому релігійному й світоглядному контексту, а отже, вплив мистецтва слова ніколи не буває виключно естетичним. Те, що ця печать воно намагається накласти на найрізноманітніші змісти, виявляє його, як мистецтво власної сили вислову.

Поезія як мова, фактично, має з філософією одну спільну рису: висловлюючи щось, філософ, як і поет, — і на відміну від науковця, — не вказує на щось інше, що десь існує, подібно до матеріального вираження, яке грошова купюра має в банку. Коли думка визріла для формулювання, вона сконцентрована сама на собі, вона, так би мовити, вербалізується, втілюючи себе в слова. Тому для філософа текст існує не як «література». Тому, мабуть, він взагалі не може просто визнавати за «правдивий» жодний даний текст чи речення, а мусить сприймати їх, говорячи словами Платона, лише в процесі вдумливої розмови душі з собою. Отже, можна з упевненістю сказати, що філософії притаманні ознаки, які характеризують мистецтво взагалі: ефект недосяжної далечі й здатність поширювати свою дію на далекі відстані, а також абсолютна «теперішність». Прогресу немає ні в філософії, ні в мистецтві. Їм обом, як і нам по відношенню до них, важливе інше: не залишитись осторонь.

¹⁵ Див. попередню статтю: «Філософія і поезія», с. 119.

ЧИТАННЯ І ПЕРЕКЛАДАННЯ (1989)

Відомий вислів Бенедетто Кроче говорить: «Traduttore — traditore». Перекладач — зрадник. Кому знати про це, як не людині, що була таким поліглотом, як визначний італійський естетик, і чи не герменевтикові, який усе своє життя вчився звертати увагу на варіації в тональності мовлення. Або кожному з тих, хто оглядається на пройдений життєвий шлях. Адже з роками людина стає все чутливішою до того, як ми напівнаближаємось (чи наближаємось на якусь чверть) до справді живої мови у діяльності, званій перекладами. Ці переклади стає чимдалі важче терпіти, а на додачу щораз важче й розуміти.

У будь-якому разі, герменевтичний підхід до тексту полягає в тому, щоб зосереджуватись не стільки на ступені перекладності його тексту, скільки на ступені неперекладності. В перекладі важливо з'ясувати, які були втрати, а також які маємо здобутки. У серії неминучих, як здавалося б, втрат вирізняємо не лише самі втрати — більші чи менші за вагою, — а й здобутки, принаймні інтерпретаційного характеру, завдяки чому посилюється чіткість вислову, але так само його однозначність, що й може характеризуватись як здобуток. З мовної точки зору те, що характеризується як текст, відчужене від тієї первинної діалогової стихії, в якій мова знаходить своє власне буття. Фактично вже саме мовлення ніколи не має тієї довершеної точності, при якій завжди віднаходиться й вибирається потрібне слово. Уже в розмові спостерігаємо багато випадків викладу «боком і здалеку». Те саме трапляється і в тексті, коли в словесному виверті вдаються до порожніх формул тривіальної риторики. У живій розмові ці методи не спливають на поверхню й залишаються непомітними. Та коли природне мовлення подається як текст, а до того ще й дослівно перекладається, то такий підхід має фатальний вплив. Спочатку автор тексту замість пошуку потрібного слова вдається до загальних порожніх фраз, а потім ще раз виникає така сама небезпека, коли перекладач сприймає загальне та порожнє як те, що

начебто висловлене вагомо. Таким чином, повідомлення, що міститься в тексті і в основі своїй не точне, в перекладі стає ще неточнішим, і саме тому, що перекладач хоче бути точним і відтворити кожне слово, переклад стає порожнім повідомленням. Текст безпосередньо вчить автора висловлюватись ясно і стисло, коли автор (наприклад, німець) послуговується англійською або ж коли він пише для перекладача, озируючись — як лякана ворона на кущ — на того, хто той переклад читатиме. У такому випадку той, хто створює текст, уникає надто деталізованих порожніх фраз, вилучає зі своєї мови довгі звороти (які нам так подобаються і які прищеплені нам завдяки гуманістичним уподобанням Цицерона), а також виповнені духовною силою «темні» місця, куди нас зваблює оповідь.

Зрештою, з науково-теоретичної точки зору, мистецтво письма — так само, як і мистецтво усного викладу, — має на меті «присилувати до розуміння» (якщо послуговуватись фразою Фіхте). Нічого з усього арсеналу засобів живого мовлення не допомагає тому, хто пише. Якщо не йдеться безпосередньо про приватний лист, то той, хто пише, не знає свого читача. Автор не може відчувати, коли читач не вловлює його думки й не може прийти на поміч, коли читача не переконує викладене. Усю міць переконання автор повинен шукати в застиглих письмових знаках. В усному мовленні слухач майже з радісним острахом віднаходить артикуляцію й силу звуку, модуляцію голосу, ритм викладу, наголос, легкий натяк, а також те, що виступає найсильнішим засобом переконливого мовлення, — вагання, паузу, пошук і знаходження слова. Усе це замінюється тільки фіксованими знаками. І при цьому багато з нас зовсім не професійні письменники, не знавці й не митці в сфері письменства, а серйозні науковці й дослідники, які наважились проникнути в невідоме й лише хочуть сповістити про невідоме — як воно виглядає і як воно формується.

А скільки вимагається від перекладача! Хочеться переадресувати йому влучні слова, з якими якимось Фрідріх Шлегель звернувся до тьмяного читача-інтерпретатора: «Аби когось зрозуміти, треба, по-перше, бути розумнішим за нього, а отже настільки ж розумним і так само недотепним. Не досить розуміти безпосередній зміст заплутаного твору краще, ніж його розумів сам автор. Слід також знати принципову причину тієї заплутаності, могли схарактеризувати й реконструювати її».

Останнє зробити найважче. Існує ризик стати ще недотепнішим від автора тексту, коли, виходячи з пізнішого власного досвіду й яснішого бачення, переконливо трансформуватимеш зміст прочитаного тексту у своє мовлення, навіть не помічаючи, як багато свого вкладаєш у читан-

ня. Читання й переклад повинні подолати відстань, що існує між ними. Це засадничий принцип герменевтики. Як я підкреслював раніше, будь-яка відстань, а не тільки відстань у часі, передбачає в процесі розуміння тексту як втрати, так і здобутки. Інколи завдання може здатись не таким уже й важким — це коли мовиться не про подолання часової відстані, а про перенесення, що здійснюється з однієї мови в іншу з використанням сучасного способу письма. У цьому випадку на перекладача чатує та сама небезпека, що й на кожного поета: постійно переходити на так звану розмовну мову або ж непереконаливо імітувати поетичні моделі. В обох випадках загроženим стає не тільки перекладач, але й читач. Як перекладач з його умінням генерувати художню форму, так і читач із його здатністю розуміти текст постійно отримують варіанти сприйняття тексту внаслідок спілкування з іншими людьми — безпосередньо через розмову чи непрямо, отримавши інформацію від когось. Ці варіанти можуть надихати, але вони можуть вести і по хибному шляху. Перекладач повинен бути готовим до цієї можливості. Взагалі, коли читаєш перекладені тексти, розчаровуєшся. У них відсутнє дихання мовлення, завдяки якому у читача «вдмухується» розуміння. Мові не вистачає масштабу оригіналу. Однак саме тому переклади для знавця оригіналу — справжній засіб розуміння. Однозначність, притаманна французьким перекладам грецьких чи латинських письменників або англійським перекладам німецьких письменників, дивує й просвітлює. Це, напевне, здобуток. А може, ні?

Там, де мовиться лише про освоєння нової інформації або лише про розуміння викладеного в тексті, така підсилена однозначність справді може бути здобутком, — так само як плюсом може бути збільшення фото скульптури, яку в затемненому соборі важко було б розгледіти. У книзі, присвяченій якомусь дослідженню, чи у підручнику мистецтво письма, а отже, мабуть, і перекладу, це важить небагато: на чільне місце тут висувається «правильність». Якщо тільки фахівці хочуть зрозуміти один одного, вони дуже легко досягають цього. І їх скорше дратує те, що співрозмовник вживає занадто багато слів (чи занадто красиві слова), так само як і в усному спілкуванні дратує, якщо й далі пояснювати щось, коли співрозмовник його давно вже зрозумів. Проілюструвати сказане можна прикладом із життя історичної особи. Про Карла Ясперса розповідають, що якось він зі своїм колегою розмовляв про свою першу книжку і колега сказав йому, що книжка була написана погано, на що Ясперс відповів: «Це найприємніша звістка, яку я коли-небудь чув». У цьому випадку Ясперс наслідував пафос доцільності Макса Вебера, який для нього був незаперечним прикладом. Однак Карл Ясперс, який

виріс до оригінального мислителя, сам тоді писав таким вишуканим та індивідуальним стилем, що його навряд чи можна перекласти.

Зрозуміло, що в багатьох галузях наук чимдалі більше впроваджується англійська мова, і дослідники пишуть свої праці саме англійською. Це, звичайно, оберігає їх не тільки від власних красивих слів, але й від перекладача. Що стосується впливу перекладацького мистецтва, то англійська мова вже давно досить упевнено стабілізувалась по той бік добра і зла в таких сферах, як, наприклад, судноплавство, повітряне сполучення, останні новини. І не випадково ми натрапляємо у цих сферах на справжнє розуміння. У них неправильне розуміння ставить під загрозу саме життя. Проте є й література. У ній неправильне розуміння перекладачем тексту не становить небезпеки. Але в ній знову ж таки не досить розуміння. Автор пише твір для однакомовного з ним читача, і ця спільна рідна мова відокремлює читача від іншої мови. З другого боку, література не зводиться лише до художньої літератури, а обіймає цілу сферу, в якій друковане слово повністю замінює живу мову. Вочевидь, це ще питання (його можна адресувати молодому Ясперсу), чи справді для історика або філолога, та навіть і для самого філософа — хоча про останнє ще можна було б вести спірку, — перевагою є «погано писати». Тим більше це справедливо для перекладів. Насправді «стиль» — це щось більше, ніж непотрібна й сумнівна декорація. Це фактор, що забезпечує можливість прочитання тексту, однак ставить при цьому перед перекладом постійне завдання наближатись до цього тексту. І справа не зводиться до суто ремісницької роботи. Прочитуваний переклад, якщо на нього до певної міри можна ще й «покластися» — це багато — якщо не все, — чого можна побажати собі як авторові чи як перекладачеві або читачеві. Проте зовсім інакшою постає картина, коли мова йде про завдання передати справді поетичні тексти. Така трансформація завжди розміщуватиметься між перекладом і переспівом.

Мистецтво долає будь-яку відстань, так само й часову. Таким чином, перекладач поетичного тексту опиняється в сучасному для нього як для перекладача середовищі, про яке він не знав. Ця ситуація вимагає від нього власної, нової форми, якої він повинен триматися, узгоджуючи свою позицію з середовищем, зображеним в оригіналі. Зовсім інакшою ситуація видається для звичайного читача, чия гуманістична або історична освіта якого (або ж відсутність такої) генерує в ньому відчуття часової відстані. Як читачі, ми можемо певною мірою відчутти це, знайомлячись із перекладами класичних грецької чи латинської літератур або ж з історії літератур сучасних. Маємо тексти, що століттями були

об'єктом таких перекладів. Їхня перекладна література налічує принаймні 200 років. На прикладі таких літератур ми, читачі з історичним баченням, пізнаємо те, як сучасна для тодішнього перекладача література трансформувалась у форму перекладів. Така наявність цілої перекладацької історії, де бачимо розмаїтість перекладів одного й того ж тексту, новому перекладачеві до певної міри полегшує роботу, проте водночас стає й викликом, до якого ледве чи можна дорівнятись. Давній переклад має свій особливий полиск.

Коли ж ідеться про справжню літературу, то жодне мірило прочитаності тексту не буває задовільним. Ступені неперекладності загрозово зростають, нашаровуючись один на одного, як осадові породи при утворенні гір, що їх найвищі, вкриті вічним снігом вершини представлені поетичною лірикою. Звичайно, залежно від літературного жанру варіюються вимоги до хорошого перекладу й оцінка того, який саме переклад вважати якісним. Візьмімо, для прикладу, переклади, призначені для театральних вистав. Наявність таких перекладів означає, що сцена приходить на допомогу з усім тим, чого звичайно позбавлена сама література. З другого боку, сам переклад повинен бути не лише читабельним, але й таким, який зручно виголошувати й ставити на сцені — хай то буде проза чи вірші. Від часу, коли Ф. Гундольф і С. Георге зробили свій внесок у вигляді поетично вдосконаленого перекладу, який після перекладу А. Шлегеля та обох Тіків слід назвати новим етапом германізації Шекспіра, усі стали казати, що твори останнього не піддаються сценічному втіленню. Дехто сьогодні волів би вважати їх такими, що взагалі не читаються. Фарби «вицвіли».

Переклад оповідань знову ж таки має свої особливості. Навряд щоб тут можна було знайти єдність стосовно орієнтирів перекладацького процесу. Що стає метою — вірність слову, змісту чи формі? Такі самі питання виникають, якщо йдеться про будь-який вид «високої» прози. Яка мета ставиться в такому випадку? Якщо подумаєш про велику перекладну літературу — наприклад, про ту, яка принесла в Німеччину англійський роман, чи про переклади великих російських романів іншими мовами світу, — одразу помічаєш, що у співставленні з їхніми сюжетами не мають майже жодної ваги неминучі втрати, які стосуються самотності, народного духу, соковитості творів. Не так уже й важливо, як добираються слова для оповіді. Визначальне інше: образність, напруженість сюжету, «глибінь душі», зачарованість навколишнього світу. Мистецтво великої оповіді саме по собі — це диво, яке в перекладах залишається майже неспотвореним. Знавці російської мови запевняють нас, що німецькі переклади Достоевського, зроблені Разіним у

видавництві «Піпер», через свою «причесаність» і ясність мало схожі на плутаний, нерівний і недбалий стиль Достоевського. Проте коли замість них читач бере «кращі» переклади Нетцеля чи Еліасберга, чи найновіші, що з'явилися у видавництві «Ауфбау-Ферлаг», то не помічас ніякої різниці взагалі. Межа неперекладності у цьому випадку надзвичайно низька — якщо не брати до уваги особливі випадки, як, наприклад, у Гоголя.

І зовсім не випадково, що саме поняття «світова література», яке невіддільне від перекладів, постало водночас із ростом популярності роману (а також художньої драми). Літературу зробило «літературою» якраз поширення культури читання. Практично сьогодні можна стверджувати, що «література» вимагає перекладу, якраз тому що переклад — це аспект культури читання. Таємниця читання полягає в тому, що вибудовується великий міст між мовами. На зовсім різних рівнях переклад і читання видаються аналогічним процесом. Так, читання поетичних текстів навіть рідною мовою схоже на переклад — майже як переклад іноземною мовою. Адже таке читання — це перетворення непорушних знаків на стрімкий потік думок і образів. Саме лиш читання оригінальних чи перекладних текстів — це фактично інтерпретація через використання тону й темпу мовлення, модуляції та артикуляції звуку. Це все зосереджене у «внутрішньому голосі» й зорієнтоване на «внутрішнє вухо» читача. Читання і переклад — уже «інтерпретація». І один, і другий процес створюють нову цілісність тексту із значення і звуку. Обидва вимагають трансформації, що межує з творчістю. Насмілимось проголосити парадоксальне твердження: кожен читач — наполовину перекладач. Справді, чи не диво те, що може долатися відстань між літерами й живим мовленням уже навіть тоді, коли маємо «просто» ту ж саму мову? І тим більше дивовижно, що ця відстань долається між двома різними мовами під час читання перекладу. У будь-якому разі, якраз читання скорочує то одну, то іншу дистанцію між текстом і мовленням.

Чи не природніше усне розуміння між представниками різних мов — незважаючи на відстані, про які мовилось. Читання — це як «перекладка» від одного берега річки на другий, протилежний, — у нашому випадку, від письма до мовлення. Дією перекладача «тексту» стає так само «пере-несення» з берега на берег, з одного континенту на інший, від тексту до тексту. Переклад — це і «пере-кладка», і «пере-несення». Звукові образи різних мов залишаються такими, що перекладу не піддаються. Вони світять, мов сузір'я, що роз'єднані світловими роками. Проте читач «свій» текст розуміє.

Але як ітимуть справи з віршем, що його не лише треба читати й розуміти, але ще й чути? Тут перекладачі зі своєю латиною впадають у відчай. Скажімо ще точніше: те, що вони пропонують, так і залишається латиною. Звичайно, трапляються й винятки. Коли справжній поет передає вірші іншого поета своєю рідною мовою, то внаслідок може отримати справжню поезію. Але тоді це буде скорше його власний вірш, ніж вірш попереднього автора. Чи можна й далі йменувати «Квітами зла» переклади з Бодлера, зроблені Георге? У них швидше лунають передзвони — провісники нової юні. Або якщо взяти переклади Рільке з Валері. Куди зникає ясність і міць Провансу в чудових ніжних роздумах Рільке про «кладовище біля моря»? Було б правильніше, якби ми не так часто називали перекладом вільний переклад. Частини «Божественної комедії», передані Стефаном Георге, можна було б назвати скорше вільним перекладом. Взагалі справжній поет лише тоді стає перекладачем, коли поезія, обрана ним для перекладу, стає невід'ємною частиною його власного поетичного твору. Тільки тоді він може утримуватись на власній тональності — також у тому випадку, коли перекладає. Власний тон для справжнього поета — це його друга натура. Як наслідок маємо ситуацію, коли перекладач, що не є справжнім поетом, добирає поетичні відповідники зі своєї власної мови й штучно вмонтує їх у мову «поетичну». Переклад відлунює латиною, тобто він неприродний і чужий. А в ньому може прозвучати так багато поетичних відтінків і добірних висловів з мови, якою здійснюється переклад. Проте в перекладі відсутній тон, *tóνος* — натягнута струна, яка повинна бриніти серед слів і тонів, тільки-но виникає потреба в музиці. Інакше й бути не може.

Відповідники повинні віднаходитись не лише для значень слів, але й для тональності. Проте не зовсім так: ні слова (хоч би якими влучними відповідниками вони були), ні тональність (хоч би як вона тішила слух) не можуть самі досягти мети. Вірші — це речення. Хоча навіть не це. Маємо вірші, але маємо й ціле — поетичний твір, спів, мелодію. І навіть не сама мелодія повинна повторюватись. Постійно повинне чути відлуння, підхоплюватись ідея окремої частини і всього цілого, прихована гармонія, що звучить сильніше, ніж гармонія відкрита, як про це знав ще Геракліт.

Отже, мусимо із вдячністю схилити наші голови перед усіма перекладачами, які відверто говорять про відстань, що існує між оригіналом і перекладом, і водночас — вибудовуючи мости між ними — скорочують цю відстань. Перекладачі — це майже інтерпретатори. Але водночас вони більше ніж інтерпретатори. Інтерпретатори говорять про те,

що існує між рядками. Найбільшу честолюбність інтерпретатора тішитиме те, що наша інтерпретація залишається лише бесідою про те, що міститься тільки «між рядками», при повторному читанні оригінального тексту природним чином стає його частиною і в цьому ж тексті й розчиняється. На противагу цьому, поетична співпраця перекладача в усьому процесі нашого читання й розуміння — це надійно поставлена арка, місток, по якому можна йти як в один, так і в другий бік. Переклад — це наче міст між двома мовами. Він з'єднує два береги одного материка. Через такі мости постійно струменить жвавий транспортний потік. Саме це показник роботи перекладача. І немає потреби чекати на якогось поромника, який перевезе вас на протилежний берег. Зрозуміло, допомога буде потрібна для того, щоб зорієнтуватись на тому березі — і, зрештою, залишитись самотнім подорожнім. Можливо, десь він зустріне того, хто допоможе йому читати й розуміти текст. Кожне читання вірша — це щоразу переклад. «Кожен вірш — це твір про дійсність, а цим твором і є переклад, який вірш поета перетворює у вірш читача» (Октавіо Пас).

«ЕМІНЕНТНИЙ» ТЕКСТ І ЙОГО ІСТИННІСТЬ (1986)

Сформульована таким чином тема видається парадоксом. Мистецтво художнього слова виступає як успадкування цінностей у літературній формі або принаймні наближається до такого успадкування. Художній текст є текстом по суті і як такий, що відповідає найстрогішим вимогам. Це той текст, що не вказує на проголошене чи непроголошене мовлення шляхом фіксації цього мовлення, — він звільняється від свого походження, завдяки цьому набуває самодостатності і саме в цьому статусі стає останньою інстанцією, до якої звертаються читач та інтерпретатор. Але ж напрошується висновок, що ставити питання про істинність цього тексту не слід. У тексті немає нічого, що гарантувало б висловлюванню істинність, — немає тієї орієнтації на «дійсність», яку звикли називати «референцією». Художній текст взагалі не зорієнтований на таке співвідношення з істиною або ж дозволяє таке співвідношення лише у якомусь незначному сенсі. Це відбувається з усіма текстами, які ми зараховуємо до «літератури». Витвір мовного мистецтва має свою власну автономію, а це досить чітко обумовлює можливість вільного підходу до питання про істинність. Остання, звичайно, розподіляє всі висловлювання — чи то проголошені усно, чи написані — на істинні та неістинні. Що ж має означати наше зацікавлення істинністю таких текстів? Очевидно, мова не може йти про те, що в таких текстах функціонують висловлювання та повідомляються факти, які ми повинні визнати як істинні, розглядаючи текст ззовні. Текст як такий не залежить від цього підходу.

Та навіть у тому випадку, коли текст є лише фіксацією пізнання і не сягає поза ці межі, його співвідносять з істиною не як текст, а з урахуванням тих фактів, які він передає. Якщо дослідник намагається знайти істину текстів, він має на увазі їхній зміст, який може вміщувати в собі щось істинне чи неістинне. Але як повинні співвідноситись з істи-

ною літературні тексти, які, власне, й належать до «красної писемності» («белетристики»), — адже вони такого співвіднесення позбавлені? Не випадково ми вживаємо в цьому випадку слово «красний (красивий)». Це слово ми використовуємо стосовно того витвору, що виправданий своїм власним буттям, і немає потреби обґрунтовувати існування витвору якимсь зовнішнім фактором, крім його самого. У такому випадку, що є тоді істинністю?

Проблема не прояснюється, коли це питання ставитимемо не стосовно тексту, а стосовно автора, вважаючи, що сам поет намагається не лише сподобатись своїм твором, а й донести за його допомогою якусь інформацію. Видається досить незрозумілим, як можна висловлювати істини, якщо сам текст взагалі не співвідноситься з реальністю. Уже Гесіод, перший поет нашої західної традиції, який чітко усвідомлює своє призначення як поета, відчуває подібну проблему. Він характеризує себе як поета, узаконеного музами, які й повідомляють йому, що начебто мають багато чого сказати про істинне та неістинне. Ці два поняття видаються в такому випадку безнадійно нероздільними та переплутаними.

Таким чином, незважаючи на всі настанови поетики, протягом усієї історії нашої європейської цивілізації прослідковуємо ідею того, що художня література не тільки розважає, а й навчає. Лише коли філософія з метафізикою зазнали кризи, зіткнувшись з вимогою пізнання, яке сповідувалось науками на експериментальній основі, видимою стала близькість між філософією та поезією, що заперечувалась з часів Платона. І саме в епоху романтизму Шеллінг вбачав у мистецтві органон філософії, а Гегель визнавав його як образ абсолютного духу, який зазвичай втілюється в об'єкті споглядання, а не відображає абстрактне поняття істини.

Відтоді стало беззмістовним говорити про виключні претензії художнього мистецтва на істину — це можна було робити ціною недекларованого співвідношення художнього та наукового пізнання. Тут художнє мистецтво дотичне до філософії, хоча і дещо іншим чином. Але то вже інша тема. У кожному разі, згідно з традицією, під істиною розуміють «*adaequatio intellectus ad rem*». Це означає, що питання про істину повинне залишатись без відповіді доти, доки художнє мистецтво розумітиметься як художнє мистецтво і визнаватиметься лише в рамках його власних домагань. Складовою частиною нашого питання є те, що художні тексти, — навіть у тому випадку, коли всі вони сповіщають багато істинного та неістинного, — не лише піднімають заплутане та спекулятивне питання про істину, а й самі — як тексти — можуть бути

істинними чи неістинними. Що назвати «неістинним», якщо стосовно нього ніколи не можна дійти згоди?

Що ж таке художній текст? Текст можна визначити як послідовність знаків, яка фіксує змістову єдність чогось мовленого, — також у тому випадку, коли це мовлене відчужене від мовця і записане кимось іншим. Мереживо звукових та змістових зв'язків, з яких вибудовується зміст мовлення, жорстко фіксується. Цей зміст може бути зрозумілим кожному, хто розуміє відповідні літери і володіє мовою, а не лише тому, кому адресоване мовлення, чи тому, хто слухає мовлення разом з іншими комунікантами. У цьому якраз і полягає вся головна ідеалізація поняття «зміст». Осягнення змісту літер ми називаємо «читанням». Читання, звичайно, не є відтворенням мовлення у його первинному варіанті з усією його конкретикою та змістовим наповненням, яке прийшло з минулого. Жоден читач не намагається віднайти той голос, тембр, ту неповторну модуляцію первинно мовленого тексту, якщо він просто хоче повністю відтворити зміст написаного. Коли ж читач зрозумів цей зміст, то це означатиме, що він бачить текст наскрізно, тобто текст тепер говорить про суть речі, а не репродукує його автора. Для читача важливим є не автор мовлення, а те, що є написаним. Але увага зосереджується на самому читачеві.

Написане стосується того читача, якому автор це написане адресує. Викладений письмово текст не мусить з магнітофонною точністю відтворювати сказане. Хоча при такому утворенні сказане й може бути зрозумілим, але при сліпому копіюванні мовленого балансує на межі зрозумілого та незрозумілого. І навпаки, справжній «текст» пишеться для того, щоб його читали. Він завжди зорієнтований на здатність бути прочитаним, а читання — то дещо більше, ніж розшифрування письмових знаків. Мовний виклад у тексті того, що мається на увазі, повинен бути зорганізованим таким чином, щоб текст озвучував сам себе — без супроводу голосу чи жестів, і таким чином повідомляв про те, що автор хотів сказати¹. Той факт, що поновлене мовлення у такому тексті — наприклад, при читанні тексту вголос — стикається з іншими проблемами «виконавчої практики», абсолютно не впливає на «ідеальність» тексту. Написання тексту та підпорядковане йому читання є, таким чином, наслідком ідеалізуючої абстракції. Особливо вражає використання літер. Це геніальна абстракція, яка не містить безпосереднього образного зв'язку з висловлюваним. Натомість комунікація набуває нових обширів. Записаний текст, переступаючи через простір та час, йдучи до

¹ Про це див. мою статтю «Stimme und Sprache» («Голос і мова») в: Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 258—270.

тих, хто знає вживані алфавіти та володіє мовами, стає повністю доступним будь-якому читачеві — і то як автентичний документ, а не як наблизений варіант, який ми мали б, якби натомість отримували лише відображення цього тексту.

Ця визначальна риса писемності утримує текст у рамках чистої передачі змісту. Те, що текст може бути записано та прочитано, жодною мірою не робить його приналежним до літератури.

Література означає «художня література». Не все те, що служить комунікації читача, можна віднести до літератури — ми вже не говоримо про наукові тексти та інструкції з використання різних приладів. Зарахувати твір до літератури — до «писемності» — означає спеціальним чином відзначити твір. Особливо багатозначним є слово «писемність». Твір, що належить до писемності, належить до неї не тому, що його викладено на письмі, а тому, що хоча цей твір є «лише» письмом, він має і власну основу, яка вміщує все, що для цього твору важить: єпископство, князівство, старовину, християнство, героїку, проповідництво, історію людства, — одне слово, все те багатство, куди зараховуємо найважливіші моменти існування. Такий підхід з усією очевидністю передбачає, що подібний текст набуватиме цінності — незалежно від закладеного в ньому змісту і не лише задовольняючи потребу в актуальній інформації. Навіть коли мати на увазі тільки таку орієнтацію тексту, останній сягає за межі будь-якої конкретної адреси чи ситуації. Тоді текст, перебуваючи в статусі витвору мистецтва, стає «емінентним», тобто «вивищеним».

Завдяки чому текст стає «емінентним»? Завдяки своєму значенню? Усталена молитва, формула привітання, законодавчий акт, газетне повідомлення можуть містити критично важливу інформацію і жваво обговорюватись, але до літератури вони не належать і «емінентного» тексту не створюють. З іншого боку, ми, не вагаючись, зараховуємо до літератури усну поезію, яка лежить поза межами писемної спадщини, а у віддалених регіонах може тривалий час існувати поряд із розвитком писемності. Ми підходимо до усної поезії так, начебто пам'ять співаків чи рапсодів уже створила першу книгу, складовою частиною якої і є усне успадкування. Усна поезія завжди прямує до тексту, в той час як поетичний твір у виконанні рапсодів постійно скерований на літературу. Видається, що так само й пісня, що співатиметься єдиний тільки раз, перебуває на такому шляху, коли зорієнтована на дві речі — поезію та музику. Коли створюються такі тексти, то вони розглядаються виключно як тексти пісень і швидше за все не зараховуються до літератури. І це лише тому, що вони в реальності є чимось більшим і входять до класичного арсеналу музики, від якої вони невіддільні.

Але завдяки чому твір починає належати до літератури і стає літературним текстом? Для того щоб відповісти на це запитання, слід перш за все уяснити для себе, що поняття тексту є первинним герменевтичним поняттям. Текст формує авторську даність, за якою вимірюється ступінь розуміння та інтерпретації тексту — а також формує і критерій у герменевтичній ідентичності, який встановлює межі варіативності тексту. Лише коли розуміння написаного чи мовленого стає спірним, ми звертаємось до точного, «правильного» тексту або до його дослівного варіанту. У такому герменевтичному зв'язку певне утворення може конституювати себе як текст, або ж філолог конституює це утворення як текст. Текст літературного спрямування є ще й текстом вищого рівня, який задовольняє вимогам того, що називається тлумаченням художнього образу, взятому у своєму «емінентному» значенні, тобто вимогам інтерпретації. Я відштовхуюсь від тієї тези, що тлумачення суттєво та невіддільно зв'язане з поетичним текстом якраз з тієї причини, що сам цей текст невичерпний, якщо брати до уваги трансформації його поняттєвого наповнення. Кожен, хто читає поетичний текст, не може не заглиблюватись у розуміння цього тексту, а це означає підключення тлумачення. Читання є тлумаченням, а тлумачення є нічим іншим, як артикульованим представленням читання. У такому випадку текст є не тільки надійно зафіксованою даністю, до якої, врешті-решт, мусять повернутись і читач, і інтерпретатор. Емінентний текст є самосформованим, автономним утворенням, яке весь час вимагає нового прочитання, — навіть у тому випадку, коли текст повністю зрозумілий. Слово «текст» передбачає, власне, сплетіння окремих ліній у суцільну павутину, яка утримує себе і не дозволяє якійсь окремій нитці випасти із плетива, і художній текст відповідає цьому визначенню, позаяк його елементи сплетені у єдину словесно-звукову послідовність. Ця єдність утворюється не лише завдяки змісту мовленого, а ще й тому, що звуковий образ має єдину тональність. Художній текст — це не речення в потоці мовлення, а єдине ціле, яке постає завдяки енергії цього мовленнєвого потоку. Навіть найреалістичніша фраза, яка функціонує для відтворення літературного образу, набуває за таких умов статусу «високого» стилю. Жодні варіації «тверезого» стилю, притаманного Новому часові, не в змозі зупинити той високий політ.

Високий стиль не є наслідком стилізації мовлення чи добору спеціальних засобів вислову. Це безпосередній вияв структурованості образу, який примусово накладається на процеси і читацького сприйняття, і авторського вислову. Разом з Полем Валері можна з позицій мате-

матичної гри вирахувати цю структуризацію: образ, що формується під кінець висловлювання, сам факт формування образу вкінці висловлювання, якесь утворення, яке міститься там і є стабільним, залишається в цій кінцевій позиції для найраціональнішого реципієнта. Цей реципієнт повністю усвідомлює тверезість свого підходу і сприймає положення образу як виключно кінцеве. У такій оцінці структури немає ніякої таємниці, яку слід пояснювати ледь не з позицій генної теорії. Безпосередньою причиною цієї оцінки є наше сприйняття часу. Як і будь-який процес читання, процес написання є створення дискретного образу, який розгортається в часі. Кінцевий етап обох процесів — це дещо усталене, позбавлене зв'язків зі своїми джерелами і, таким чином, трансформоване у самостійний твір. На останньому етапі свого розгортання літературний твір сигналізує про свою завершеність тим, що художник уже не може продовжувати працювати над цим твором. Це відповідь, що її давали на поставлене твором запитання і Поль Валері, і Гете з його закінченими фрагментами (наприклад, «Прометей», «Повернення Пандори», «Чарівна флейта» — частина друга, про які я писав у своїй розвідці²). Сучасна інформаційна естетика, яка славиться тим, що може виготовляти комп'ютерні вірші, підтверджує — попри все — те саме. Проте вона забуває, що повинен бути хтось, хто з віршованого масиву відбиратиме поетичноподібні речі. Кожен читач вдалого поетичного твору також реально відчуває, що твір є завершеним. Не в останню чергу це відчуття приходить ще й завдяки досвіду, який підказує, що лише внутрішній слух, а не розмірене голосове відтворення поетичного твору уможливорює звукове відтворення образу в усій його ідеальності. Видається, що матеріальне змістове наповнення твору, яке має своїм носієм декламацію, оформлену інтонаційно та модуляційно, з відповідно підібраним ритмом, фразовим оформленням та наголосами, робить доступним для реципієнта той несприйнятний залишок вседозволеності та неперебірливості, який відкидається внутрішнім слухом. Лише у внутрішньому слухові повністю об'єднуються змістовий та звуковий образи.

Образ, який ми відтворюємо в процесі читання, не є завершальним у тому розумінні, що ми осягаємо його інтуїтивно в якусь мить. Над нами тяжіє закон сприйняття образу протягом певного часового відрізка. Те саме стосується і скульптурного мистецтва, образи якого не розгортаються в часі, але сприйняття цих образів також відбувається в часовій послідовності. Твори архітектурного мистецтва — навіть просто буди-

² Пор. мою статтю «Про духовний прогрес людства». Див.: *Ges. Werke*, Bd. 9, S. 80—111.

вельні споруди — повинні бути спершу «прочитані», перш ніж вони будуть осягнуті³.

Репродукуючі види мистецтва — перш за все театр та музика — мають спеціальне завдання творчо трансформувати закладене в текстах, які вони отримують, і презентувати це закладене як зміст, притаманний для цих мистецтв. У цьому й полягає їхня особливість, яка передбачає, що такі види мистецтва є інтерпретаціями, яким властивий власний творчий потенціал. Проте й ця власна творчість, у свою чергу, підпорядкована внутрішньому слухові. А це, зрештою, означає підпорядкування незнищенному (який, однак, так легко можна зруйнувати) образіві свого мистецтва. З усією очевидністю тут постає антагонізм між двома видами творчості — літературним та сценічним. Обидва керуються своїми власними законами. Але у своїй спільній дільності, як це відбувається у так званому літературному театрі, один вид творчості підпорядковується іншому. Це є герменевтичною істиною. Звичайно, її можна порушити, однак театральні професіонали сьогодні схиляються до тієї думки, що закони театру домінують над законами художнього твору. Але оскільки мова йде саме про літературний театр, не будемо відкидати герменевтичний масштаб, про який ми говорили.

Повна відповідність змісту та звучання, яка робить текст еміне́нтним, має в кожному з літературних жанрів свої особливості. Це позначається на ступені перекладності художнього тексту іншими мовами. Очевидно, що найважче перекладати ліричний вірш, а в рамках цієї поезії своєю складністю вирізняється лірика символізму з її ідеалом *poésie pure*. Роман однозначно займає найнижчий рядок на шкалі перекладацьких труднощів. Що ж стосується жанру драми, то, на мою думку, сценічне мистецтво до певних меж уможливило його проходження крізь мовний бар'єр навіть без перекладу. Проте «літературу» загалом можна було б характеризувати як таку діяльність, у якій переклад зумовлює величезні втрати, позаяк центральне, що є в літературі — єдність та звучання слова, — неможливо передати. Рамки цієї статті не дозволяють пояснити, якими стабілізуючими засобами володіє мистецтво художнього слова для утримання хисткого балансу між фактологічними та духовними складовими поетичного образу. Тут слід би було максимально скористатись із внеску, який зробив структуралізм у літературну критику. Одна тільки конвергенція змістових та формотворчих ліній надає мові художнього твору того, що раніше ми назвали високим стилем.

³ Див. статтю: «Про прочитання будівель та картин», що опублікована в цьому томі.

Виділення «емініентного» тексту повинно, врешті-решт, прислужитись для опрацювання одного конкретного запитання: що означає «істинність» у тому випадку, коли мовний образ обриває всі референтні зв'язки з таким вагомим фактором, як реальна дійсність, і реалізується сам через себе? Побіжно слід зауважити, що складові елементи художнього тексту цілком зрозумілим чином будуть зорієнтовані на реальний світ і внаслідок цього можуть бути істинними чи неістинними, якщо використовуються для передачі висловлювання у цьому тексті — структура тексту в цьому випадку зовсім не задіюється. Сам же художній текст подає правдиву чи неправдиву інформацію, не відрізняючи одну від іншої. Художній текст є істинним на свій власний кшталт.

Тим більше це стає чітко зрозумілим при розгляді питання «художньої свободи». Очевидно, що художню свободу слід захищати і в тому випадку, коли є чіткий зв'язок з історичним минулим чи історичними особами. У такому випадку на перший план виступає принцип, який має загальну цінність: художник мусить бути «вільним». Питома вага кожного тексту в цьому плані залежить від якості літературного твору як витвору мистецтва. Для такого твору не існує безпосередньої «референції». Скоріш навпаки: спеціальний сторонній інтерес до змісту художнього твору як до реального змісту відкидається з усією рішучістю. Феномен кітч ми повинні одразу схарактеризувати як руйнівне вторгнення такого стороннього інтересу в автономію мистецтва і відмежуватись від нього, як від чогось неістинного. Зокрема сучасна манера оформлення книжок полягає в тому, що в прагненні зробити художній твір доступнішим, до нього додаються фотографії, що зображають ситуацію, в якій твір був написаний. Але вона лише заважає досягненню істинних розмірів художнього твору. У той же час художник, що ілюструє книжку (як і декоратор, що робить лаштунки в театрі), є позитивною фігурою в текстотворенні, коли підпорядковує себе текстові.

У цьому полягає чітка відмінність між художніми образами нижчої якості та тими, які ми називаємо «кітчем». Лише ці останні ми називаємо неістинними. Очевидно, такий стан виникає через те, що запозичені форми художнього вислову використовуються не для передачі змісту, який є легітимізованим у рамках мистецтва, а ставляться на службу іншим інтересам. Як приклад можна навести релігійний чи патріотичний кітч.

З викладеного вище впливатиме наступне питання: а може, проблема «правдивості» художнього слова розв'язується незалежно від художньої якості чи мистецької завершеності цього слова і, може, навіть не слід ставити питання про істинність художнього тексту у випадку, коли

обговорюється проблема «правдивості»?⁴ Коли ми схильні беззастережно відхиляти певні літературні твори — навіть коли вони написані на певному якісному рівні — як неправдиві (а це, наприклад, може статися тоді, коли й обдаровані письменники можуть піддатися ідеологічному тискові і продукувати офіційно бажаний фабрикат), то це питання геть ускладнюється, коли ми, як освічені читачі, виносимо своє судження не з позицій сучасності та сучасних умов, а розглядаємо текст і робимо висновки з позиції «класичних» творінь художнього мистецтва.

Класичні твори, як і все, що оточує нас, складають нашу сучасність. Оскільки спільна для всіх нас антично-християнська традиція (частиною її — зрозуміло — є мистецтво) більше не спрацьовує, творча уява митців, як і всіх інших творчих особистостей, перебуває під всезростаючим тиском, який формується завдяки одночасовості мистецтва та універсальності нашого розуміння мистецтва. Ці митці піддаються новоявленій спокусі — спокусі наслідування, яку зневажливо називають «імітацією». Звичайно, наслідування та старанне копіювання навичок (наприклад, у формі ланцюжка «майстер-учень-учень») постійно були рушійною силою всіх культур. Але цілком зрозуміло, що при цьому цінувалась і свобода самовираження. На противагу цьому, імітація (як і її протилежність — вишукана оригінальність), за словами Платона, який говорив на теми мистецтва, є «тричі віддаленою від істини». Імітаційний тиск є найдужчим, якщо брати до уваги завдання літературного перекладу⁵. Тиск з боку законів віршування, римування, збереження змісту змушують перекладача — хоче він того чи не хоче — просто імітувати художні зразки власної мови, для того щоб перетворити іншомовний текст у сучасний художній твір.

Крім того, ми ще й знаємо, так би мовити, наперед, що те, що нас захоплює як елемент історичної давнини, здаватиметься нам як неправдиве, коли його розглянути як сьогочасний витвір. Цілі жанри художнього мистецтва, що мали усталену традицію, сьогодні вже не існують, і немає жодної надії на їх відродження. Так, Лукач цілком резонно обґрунтовував теорію роману фактом зникнення міфологічної традиції віршованого епосу. Данте, Мільтон чи Клопшток ще могли сприймати жанр віршованого епосу, розроблений Гомером та Вергілієм. Історичний розвиток уможливив перенесення в наш час античного спадку — давньогрецької та римської комедії і трагедії, — що зрештою трансформувалося в жанр міщанської трагедії. Тож мусимо сприймати як належ-

⁴ Див. у цьому томі: «Про внесок художнього мистецтва в пошук істини».

⁵ До цього див. попередню статтю: «Читання як переклад».

не, що сьогодні ранні форми вже не спрацьовують, або ж функціонують у пародійній формі, — адже немає нічого вічного. І чи не в тому якраз і полягає істинність мистецтва, що воно вказує на таке обмеження? Візьмімо факт формування літератури нашого сторіччя такими авторами, як Пруст, Джойс, Беккет, які розробляли всі концепти оповідного жанру (дію, учасника дії, перебіг часу тощо), чи той факт, що герой великого незакінченого (та ще й такого, який взагалі не піддавався закінченню) роману міг бути «людиною без характерних рис», або те, що «герметичний» поет Пауль Целан поставав перед питанням «Хто є я і хто є ти?» як перед загадкою, яку не можна було розгадати, — у всьому цьому формується норма правдивості та істинності, яка, власне, і притаманна суті художнього мистецтва. Цій нормі властиве те, що точка зору весь час зміщується. Відбувається це тому, що вживана для опису мова важить більше, аніж уміння висловитись. Саме ця загадкова форма нерозрізнення того, що сказане, від того, як воно промовлялось, і надає мистецтву специфічної єдності та легкості, а разом з ними і притаманну тільки мистецтву правду. Мова сама заперечує себе і чинить спротив вседозволеності, всіляким забаганкам та будь-якій самоспокусі. Тому навіть і в найскрутніші часи ідея, висловлена в художньому творі, не перестає бути ідеєю, якщо вона навіть і набула негативної форми заперечення.

Саме в такий спосіб — співвідносячись із сучасною творчістю, яка більше не супроводжується традицією, що зобов'язує — реалізує себе ідея «правдивого» та «неправдивого», що притаманна художньому творі, а отже і текстові як такому. У рамках саме так окресленої ідеї текст є правдивим (чи неправдивим) висловлюванням. Це зовсім не означає, що ми при цьому обираємо точку зору соціолога — навіть коли напевне відомо, що певний стан суспільства відбивався і в художніх образах. У такому підході соціолог зацікавлений. Але ж соціологія не звертає уваги на мистецтво і на те, про що мистецтво може сказати. Вона залишає поза увагою і художню літературу, і те, про що ця література сповіщає як художня. Соціологія хоче перевірити на літературному матеріалі те, що вже відоме і про що знають і думають. Безперечно, для соціології кітч є значно інформативнішим, ніж відображення реальних подій засобами мистецтва. Це виявляється і в соціалістичному реалізмі, який під зовнішнім тиском соціологічно обґрунтованого виробничого процесу був наближений до кітчу. Історично задокументоване домінує тут над художнім зображенням.

Те, що ми визнаємо в сучасному мистецтві правдивим висловлюванням, дивним чином поєднується з тим, що нам пропонує мистецтво

інших часів і народів, чії характеристики — такі, як висловлювальна та виражальна цінність, якість та стиль — чітко переконують нас (звичайно, з різною градацією цього переконання, але при його постійній присутності), що в літературних творах, званих «класичними», правильним є все і, що всі ці твори зрозумілі нам, хоча й зв'язані з їхніми власними умовами — умовами давнього виникнення та чужоземного походження. Отже, матеріал, що нині — при стильовій непевності та експериментальній вседозволеності модерного мистецтва — долучається до лейтмотиву істинності світової літератури, так само правдивий, як і ця література, незважаючи на те що — ні, завдяки тому що — він сповнений заперечення. Питання про те, *як* висловлюється мистецтво, вагоміше, ніж питання, *що* через нього висловлюється. У запереченні також міститься конструктивність. «Нічого там нема, де слів нестача є» — це завершальний рядок чудового вірша Стефана Георге, у якому великий мислитель нашого часу, Мартін Гайдеггер, упізнав близький йому мотив — а саме, мотив заперечення.

РІЗНОМАНІТНІСТЬ МОВ І РОЗУМІННЯ СВІТУ

(доповідь-дослідження)

(1990)

Ця тема незмінно актуальна. У своїй основі вона, власне, політична, і людство чекає, що, розкривши її, ми збагатимо його історію. Небачене протистояння між тими, хто володіє зброєю, і тими, хто її не має, створило ситуацію, коли взаємний страх перед можливими воєнними сутичками почав домінувати над усім. Цей страх цілком виправданий. Інколи здається, що він породжений лише специфічними якостями ядерної енергії — але це зовсім не так. Щодо неймовірного прогресу в транспортуванні та розміщенні ядерної енергії, як і технології її використання, то можна сказати одне: кожна неконтрольована спроба однієї частини людства помірятися силою з іншою — це успішна спроба самогубства.

Людина — вельми винахідлива істота. Вона винайшла війну. Але ж у природі не зустрінеш серед високоорганізованих істот жодного випадку війни між представниками одного виду. Ми чули про всі відомі випадки ритуалів підкорення, якими закінчується боротьба за свій рейтинг серед тварин одного виду. І ось наше дослідження акцентує таке питання: яким чином людина може врятуватись від себе самої й сприяти зростанню громадського духу, обов'язковій солідарності у потягу до життя та в прагненні вижити?

Оскільки не можна категорично стверджувати, що всі знають Біблію бездоганно, я дозволю собі на початку цього дослідження процитувати текст із Старого Заповіту. Це відома історія Вавилонської вежі. Там ідеться про те, як народ, що залишився в Межиріччі, вирішив побудувати високу башту, що мала досягти неба. Ось цей уривок:

«І вчинімо для себе ймення, щоб ми не розпорошилися по поверхні всієї землі». І зійшов Господь, щоб побачити місто та башту, що люд-

ські сини будували її. І промовив Господь: «Один це народ, і мова одна для всіх них, а це ось початок їх праці. Не буде тепер нічого для них неможливого, що вони замишляють чинити. Тож зійдімо, і змішаймо там їхні мови, щоб не розуміли вони мови один одного». І розпорошив їх звідти Господь по поверхні всієї землі, — і вони перестали будувати те місто».

Враховуючи наш сучасний досвід, такий текст не можна читати з орієнтацією лише на те, що він — складова частина Старого Заповіту. Мимохіть починаєш думати, що єдність і солідарність, які виникають за наявності єдності мови, — це, власне, те головне, що уособлює нездоланну енергію волі та безмежну віру в те, що люди покликані панувати в світі. Якщо ми йтимемо від цього тексту в Старому Заповіті, то мимоволі запитаємо себе: як такий висновок сприймається в нашому світі, де люди цілком свідомо відкидають єдність мови і, на мою думку, ніколи не матимуть її? Але тоді чи гарантовані ми від спокуси помірятися з кимось силою? У будь-якому разі, це причина, чому нас так заторкує історія про Вавилонську вежу.

Моє завдання як філософа полягає в тому, щоб уточнити поняття, з якими нам тут доводиться працювати. Слід запитати себе, що означає «мова», а що — «світ» і також що таке «багато» та «один». Вавилонська вежа — це зворотне віддзеркалення проблеми єдності й множинності. Єдність виступає як небезпека, а множинність — як подолання небезпеки. Історія з вежею виглядає ізольовано в контексті першої книги Мойсея. Ця історія прийшла з найдавніших часів. Автори Старого Заповіту напевне знали про її походження. У кожному разі, історія звучала так разюче, що не сповістити про неї було годі.

Я ж цікавлюсь цією історією цілком незалежно від інших факторів і зовсім не маю наміру інтерпретувати її. Маю на увазі той факт, що вона вчиняє на читача неабияке враження й змушує його почути її «по-сучасному». Якщо взяти цю історію за вихідну точку дослідження, то буде цілком логічно на якусь мить озирнутись на розмаїття мов у цьому світі й запитати себе: «Як тепер у нашому світі з Вавилонською вежею (чи тим, що до неї може бути прирівняне)?»

Один варіант відповіді досить виразно дала історія Європи. Відповідь полягає в особливому шляху людства, який у Європі проторовано завдяки виникненню науки. Це та наука, яку ми називаємо «справжньою» і яка переважно стосується природничої галузі. У своєму розвитку чи занепаді ця наука незалежна від свого мовного оформлення (вона може мати мовно зумовлену залежність, але в іншому плані, тобто не як

наука). З виникненням давньогрецького мислення людство справді зробило гігантський крок — адже до певної міри воно легітимізувало логос, логіку, а водночас і необхідність такого мислення у формі жорстких абстракцій. Хіба математика не об'єднуюча мова Нового часу? Саме в ній зароджувався той напрямок всесвітньої історії, в якому прямує людство тепер. Справді, маємо ту ситуацію, яка була сформульована вище в тексті. Скидається на те, що все, придумане людьми, може прислужитись для пояснення. Це ми завдячуємо силі людської абстракції та математиці, яка формує цю абстракцію. Від математики залежить те, наскільки ми оволодіємо силами природи. Математика ж опосередковано стимулює наші соціальні сили.

Якщо виходити з таких засад, то стає цілком зрозуміло, що означають для нас ті мови, якими ми розмовляємо. Це помітно ще на початку, коли греки, так само як і кожна жива культура, розглядають свою мову як «правильну» і вважають це самоочевидним. По суті така позиція притаманна кожній мовній спільноті. У будь-якого мовця на основі його власного світорозуміння, сформованого на ґрунті рідної мови, з'являється особливе відчуття, що, приміром, «кінь» в іншій мові називається «horse». Такий погляд на речі неприйнятний. Адже всеохопне абстрагування, зреалізоване людством через рідні мови, передбачає і повне ігнорування інших мов. У греків було одне слово на означення всіх, хто не розмовляв грецькою, — «варвари» («Barbaroi»). Це слово ми всі знаємо не лише як іншомовне запозичення, що в німецькій мові має форму «Barbar», а й також як елемент техніки театрального мистецтва. Коли на сцені треба було передати гомін юрби, усі актори мусили разом казати «Rhabarber» («ревінь»). (Принаймні так було колись. Тепер, можливо, це робить спеціальна апаратура.) Вираз «казати «ревінь»» німецькою означає говорити щось абсурдне — таке, що не можна назвати мовою.

Від цього вихідного пункту, тобто від мов, що перебували у вжитку, розпочинається великий поступ Європи — її прорив у науку, про який я не маю змоги докладно розповідати, а просто вкажу на це. Існують дві розвинені мови, які сприяли формуванню античного світу та історії наук і енергією яких живилась нова історія, — це грека й латина. Як розвинені мови вони були поширені на теренах усієї античної ойкумени, тобто заселеного простору. Латина, виконуючи функцію міжнаукового спілкування, домінувала аж до початку нового часу. Взагалі ми забуваємо, що навіть кантова «Критика чистого розуму» — це імпліцитний переклад з латини на німецьку. Варто звернути увагу на значення розвитку національних мов у новий час: тоді вже треба

було щось сказати співвітчизникам і, звичайно, розумітися один з одним. То був процес світового масштабу, коли мова науки й релігії за доби середньовіччя, врешті-решт, стимулювала розвиток національних мов, між кожним, ще й завдяки перекладу Біблії. Відтоді єдина мова зберігається лише в природничо-математичних науках та в технічних розробках. Латиною ніхто не розмовляє, але нею всі повинні вміти читати.

Цю дуже загальну картину я окреслив лише для того, щоб нагадати, як так сталося, що в середовищі вчених-природознавців, яким ми завдячуємо нашу технічну досконалість, можна опинитися досить близько біля дошки, на якій вони пишуть зовсім не зрозумілі для нас символи. Дуже незначною мірою це стосується нашої рідної мови, якою ми обдаровані від народження і яка так приросла до нас, що я й намагався продемонструвати на прикладі зі словом «кінь». Отже, реальністю нашого часу є те, що ця сукупність панівних формул уможливила засновану на математичних розрахунках техніку та символіку надзвичайної досконалості. Водночас це означає, що ми повинні використати весь наш інтелектуальний потенціал, щоб розумно скористатися надзвичайними можливостями науки та тими навичками, що нам надаються. Це висновок, заради якого я навів приклад з Вавилонською вежею.

Справді, спочатку здається, що однозначна умова нашого життя — це встановлений між світом і людиною зв'язок, який досягається завдяки зростаючому пануванню над природою та над суспільством за допомогою сучасної науки. Усі ми знаємо, що наука й техніка — неодмінна умова для виживання людства — якщо взагалі вдасться прогнати все населення планети, яке знай зростає. Але це зовсім не означає, що люди за допомогою науки як такої зможуть вирішити поставлені перед нами проблеми мирного співіснування між народами та збереження довкілля.

Загальновідомо, що не математика, а мовний стан, в якому перебуває людство, закладає підвалини сучасної цивілізації. Великою мовною загадкою постає питання, що ж таке, власне, мова, яка отримує полярні визначення. Людина дає всьому назви, як про це сказано в Старому Заповіті, а потім, як і мовиться в розповіді про вежу, розпочинає після гріхопадіння свою богопротивну діяльність. Що ж відбувається в цей час із мовою?

Спроби створити єдину мову — *Ars combinatoria*, — як вона, наприклад, розроблялась Ляйбніцем і математиками того часу, спричинили небачений прогрес у подальшому розвитку математики та в нашій

технічній діяльності. Зрозуміло, що на противагу цьому виникала потреба в протилежно спрямованій тенденції, і вона з'явилася з епохою німецького романтизму:

Коли числа та фігури
 Вже не є ключем для пізнання суті речей,
 Коли ці речі так співають та цілують,
 Що про це годі знати розумникам-ученим,
 Коли світ розпочинає вільне життя
 І наповнюється цим життям,
 Коли світло та тіні об'єднуються,
 Щоб зображення було чіткішим,
 Коли в казках та віршах
 Впізнаємо епізоди всесвітньої історії,
 Тоді незрозуміле слово
 Позбувається своєї спотвореної суті.

Мова — за всієї своєї різноманітності й самодостатньої універсальності — усвідомила необхідність відмежування від свого занадто перебільшеного статусу. Вільгельм Гумбольдт був засновником філософії мови й порівняльного мовознавства водночас. Відповідно, розвиток мовознавства виокремив мову як предмет науки. Проте логічний елемент і далі залишається складовою частиною мови.

Як позначився такий стан речей на філософії нашого сторіччя? Як відомо, у цьому сторіччі ми здійснили своєрідний «*linguistic turn*» — навернення до мови. Це, по-перше, те, що відбулося в Англії, коли один з найобдарованіших учнів Бертрана Рассела — Людвіг Віттенштайн — зовсім несподівано для свого вчителя зацікавився тим, що називали «*ordinary language*», а саме — вживанням мови, її формою, тим, як ми говоримо, намагаючися з кимсь порозумітися, і ще багато чим. Ім'я Віттенштайна нині одне з найвідоміших імен філософії нашого сторіччя.

Друга подія такого ж плану сталася в нашій німецькій традиції. Я маю на увазі перехід від неокантіанства до феноменології та особливо подальший розвиток феноменології від Гуссерля до герменевтичного повороту, впровадженого Гайдеггером. Із цим процесом мовність (тобто основа людського існування, яка полягає в здатності володіти мовою) стає настільки суттєвою й домінуючою в системі понять, що навіть метафізика — вчення про те, що таке буття — зміщується в новий контекст. Мова — це мовлення, що відбувається, це подія. Сказане комусь слово не може бути представлене в поняттєвих символах. Це також вірно і для того випадку, коли сказане як таке можна втілити в матема-

тичну форму, якою є рівняння. Скоріше слово в цьому випадку стає тим, що доходить до співрозмовника. Вітгенштайн послуговується подібною термінологією. Він говорить про мовну прагматику. Тобто мова — частина практики, людського спілкування, звертання до іншого. Герменевтика говорить, що мова належить розмові, тобто мова лише тоді є тим, чим вона справді є, коли вона є носієм спроб порозумітися, засобом обміну думками, мовою та відповіддю на мовлене. Мова — це не окремі речення і висновки, а єдність відповіді й запитання. Цим самим змінюється основна напрямна, за якою мова розглядалась у філософії. Вона вказує від монологу до діалогу. Уже не йдеться тільки про знане — про той слід, який залишається від образів, наприклад, від об'єктів живої природи чи процесів, які відображають закономірності механіки та динаміки сучасної фізики. Йдеться про інше — про взаєморозуміння. І не досить знати те, що безпосередньо відповідає нашим власним інтересам. Ми робимо новий крок, розглядаючи мову як канал взаємообміну думками, а не як повідомлення про факти та обставини, які нам відомі. Це дослідження я назвав «Різноманітність мов і розуміння світу». Можливо, назва ця невдала й продиктована лише обставинами і її слід би було сформулювати точніше. По-перше, що таке «світ»? Що він означає? Римляни називали його «універсум». Коли німецька мова набула національної самосвідомості, німці почали казати «das All» чи «das Weltall» («Всесвіт»). Коли гуманізм Нового часу за класичної доби — доби Гете — на перший план висунув давньогрецьку на противагу латині та науковій мові, стали вживати слово «космос». Відомий твір Вільгельма Гумбольдта має саме цю назву. Отже, простежуючи історію слова, можна отримати різноманітну інформацію про світ. Я не дуже високої думки про етимологію. Її розробляють учені, які тільки те й роблять, що протистоять один одному. Тому більшість етимологічних знахідок завжди ставиться під сумнів. Але у випадку з німецьким словом «Welt» («світ») ми можемо не сумніватися — так само, як і тоді, коли залучимо відповідне англійське слово «world». У цих словах міститься корінь «wer»: «weralt». Згадаймо також «Wergeld» — «гроші-викуп за ненавмисне вбивство», «Werwolf» — «перевертень». У всіх цих словах криється «wer», тобто «людина». Коротше, світ — це людський світ. Таке його початкове значення в германських та індоєвропейських мовах.

Сказане змушує нас взяти до уваги, що мовиться не про розуміння світу лише в його порівнянні, як, наприклад, говорив про це ще за кілька років перед смертю Гайзенберг. Не йдеться про таку форму розуміння світу, коли фізика використовується як елемент єдиної наукової побудови, — так, можливо, й станеться в процесі подальших фізичних

та інших досліджень. Не в цьому плані відбувається розуміння світу. Для людини світ це, насамперед, те місце, де вона стоїть і серед чого перебуває. Хоча, коли на цій землі народжується нова людина, ми й кажемо: «з'явитись на світ» — так ніби світ це щось цілком інше, ніж сама людина. Ми дивимося на світ не з тієї величезної відстані, з якої дивиться на неї фізик і незворушно каже: «Нумо занотуймо». Уже цей вислів «занотуймо» виказує, як мало досліджує сучасна наука процес спілкування і взагалі, як мало незвичностей перебуває в її полі зору. Спілкування передбачає не тільки певні речі. Це також не лише те спілкування, яке спостерігаємо, коли чуємо перші звуки немовляти й бачимо, як спілкуються мати та дитина. Спробуймо ліпше дещо інакше інтерпретувати заголовок нашої доповіді: розуміння — то саморозуміння світу. Це завдання, яке з настійливою необхідністю поставила перед нами множинність мов.

У чому полягає суть цього буття в світі, де ми намагаємося себе зрозуміти? Звичайно, світ у такому випадку не виступає об'єктом. Вже Кант у своєму вченні про антиномії — відомій критиці догматичної метафізики — вказав, що світ як ціле ніколи не є чимось даним і тому не може пояснюватись у категоріях наукового досліду як це цілісне дане. У будь-якому разі нам усім стає ясно — і тут я послуговуюсь одним із своїх улюблених прикладів: світ подібний до горизонту. Слово «горизонт» асоціюється з живим досвідом, знаним для всіх нас. Наш погляд спрямовується у нескінченність далечі, і ця нескінченність після кожного нашого зусилля відсовується далі, і що швидше ми рухаємось, то ширші постають горизонти. У цьому розумінні світ для нас — це безмежний простір, а ми перебуваємо в його центрі й шукаємо свої скромні орієнтири.

Та слід на якусь мить замислитись над тим, чи шукати нам ці орієнтири лише на шляху успіхів природничих наук з їх спільним надбанням, а чи на шляху наук суспільних, які спираються на науки природничі. Тепер ідеться про те, що не лише світ, але також і наше буття у цьому світі не є чимось даним. Непевне місце людини десь між твариноподібною істотою й витвором природи, обдарованим небезпечними засобами мислення, визволив людину з полону інстинктів, у якому звичайно перебувають живі істоти або — скажімо краще — слухняно роблять те, чого їх вчить природа.

Отже, людина поставлена в умови особливої свободи. Кант був великим мислителем, який, здається, для всіх випадків мав би дати нам метафізичне визначення того, що таке свобода. Він мав би нам сказати, що абсурдно, наприклад, вважати, ніби ми просунулись бодай на крок

уперед у наведенні доказів свободи — з цим у двадцяті роки погоджувалися різні шановані вчені, кажучи, що тут є багато невизначеностей. Якби «каузальність на основі свободи» можна було аналізувати за допомогою науки і якби від цієї каузальності залежало, чи почувається людина відповідальною за щось, чи ні, то це був би дуже сумний відступ від найвищих, найособистісніших прав та обов'язків людей — ще гірший за наркотичну залежність.

Отже Кант назвав свободу «свідомісним фактом свободи». Це означає, що ми як істоти, які хочуть себе зрозуміти (і в цьому розумінні є істотами розумними), мусимо самі приймати рішення, хоч би де нам надався вибір. Кант ніколи не стверджував, що в реальній дійсності коли-небудь може існувати дія, що впливає з нічим не зв'язаною волю. Він лише казав: «Саме так ми повинні мислити, якщо ми хочемо жити один з одним у нашому спільному світі й вибудовувати довкола себе громадські інституції, правопорядок, структуру моралі та мирне співжиття народів». У моральній філософії Канта все це засновано на славнозвісному категоричному імперативі.

Повертаючись до нашого початкового питання, запитаємо себе, що ж, власне, означає, зрозуміти себе в цьому світі? Це означає зрозуміти себе у відношенні до інших. А «розуміння-себе-у-відношенні-до-інших» означає зрозуміти інших. Мається на увазі моральне, а не логічне розуміння. Взагалі це найважче завдання для людини — а особливо для нас, тих, хто живе у світі, сформованому монологічністю науки. Усі види науки — це один великий монолог і науки пишаються з цього. Фактично вони можуть перебувати в цьому статусі і в практичному своєму застосуванні. Гарантії безпеки, очевидність, контрольованість, запроваджені наукою, захищають нас від наших слабкостей і від випадкових вторгнень — у широкому розумінні слова — в наш простір. Проте в цьому світі, включно з наукою та її сферою, більше важить, очевидно, щось інше, ніж така гарантія безпеки.

Нашим завданням є дізнатись, як нам інтерпретувати загадку нашого буття через форми, що піддаються вимірові, і не вважати, що ми, завдяки нашій здатності мислити, є істотами, поставленими в центрі цього світу для панування над ним. Усі ми повинні усвідомити, що хтось інший виступає першою межею нашого егоїзму і нашого егоцентризму. Це загальна моральна проблема. Це також проблема політична. Протягом останніх тижнів та місяців я неспроможний з усією серйозністю підкреслити, як тяжко нам навчитися бути по-справжньому солідарними за умови відмінностей мовних культур і традицій. Нам пощастить досягти цього не враз і з дуже великими труднощами.

У цьому випадку для спілкування між собою необхідно ввести в дію реальний мовний продукт, а не послуговуватись далі системою мовних правил, за допомогою якої відрізняють правильне від хибного. Насамперед ми маємо на увазі, що коли говоримо, то робимо себе зрозумілими й для себе, і для когось іншого, а той інший може нам відповісти, щоб підтвердити сказане, чи поправити нас. Усе це і є справжня розмова.

Одного разу ще молодий Гайдеггер ужив вираз, який, між іншим, став відомим завдяки публікації його ранніх праць. Він сказав: «Стає світ-ово». Який чудовий словотвір! Я згадую, що один із моїх друзів юності (він, поет-експресіоніст, був особливо чутливий до мовного новотворення) у захваті вигукнув: «Ну, хіба це не прекрасно!» Справді, коли «стає світ-ово», то це означає, що в мову увійшло щось справді суттєве, мова розчиняється в розширених горизонтах, у найрізноманітніших розкритих горизонтах. Коли хтось слухає іншого, він завжди слухає того, хто має свій власний горизонт. Це спілкування між «я» і «ти» — той самий процес відбувається між народами, культурними спільнотами, релігійними громадами. Всюди ми стикаємось із тією ж таки проблемою: ми повинні зрозуміти, що під час слухання співрозмовника виникає власний шлях, на якому й вибудовується солідарність. Цей стан цілком протилежний тому ідеалові марнославства, що поставав перед людьми, коли вони будували Вавилонську вежу. Там лунало: «Ми повинні створити для себе ім'я, щоб не розпорошитись по всьому світові». Що ж то за ім'я, в якому ми хочемо увічнити себе? Це те ім'я, яке ми маємо і яке дозволяє одному з нас, до певної міри, вже не прислухатись до іншого.

Для мене важливо показати, що ми опинилися перед новим завданням: не прагнути впорядкувати різноманітність мов шляхом раціоналізації чи формалізації, а домогтись, щоб кожен учився зводити мости через прірви нерозуміння й суперечностей, а отже, що нам треба шанувати, берегти та доглядати інших, по-новому слухати один одного. Цього аж надто бракує в світі, де покладаються на фахівців-мововпорядників. Хоч я, звісно, не заперечуватиму, що є фахівці, які дослухаються до потреб людства чи суспільства, але не тому що вони фахівці, а тому що вони люди, які почуваються відповідальними за людство та за його долю. Але так само потрібно дослухатись й до фахівців.

Отже, поряд із звичним горизонтом, у межах якого ми живемо, я розташовую мовний горизонт, і він існує не в однині. Маємо множину горизонтів, і цей обшир зовсім не слід звужувати якоюсь там методою зведення всього до спільного знаменника. Ми маємо переклади. Так, це

наш літературний світ. Але це означає, що ми повинні читати, щоб могли щось висловити. Усний переклад — це дещо більше, ніж розмова. Коли мені в статусі ректора Лейпцизького університету довелося вести переговори з росіянами, я зрозумів, що річ не в тому, чи я зможу переконати мого російського співрозмовника своїми аргументами, а в тому, щоб завоювати на свій бік перекладача. Він мав сказати те, що хотів сказати я. Якби він лише перекладав те, що я говорив, мені, мабуть би, не вдалося донести до співрозмовника своє повідомлення.

Усний переклад — то саме залишок живої розмови, — нехай навіть він виходить з інших вуст у розчленованому або незакінченому вигляді. Звісно, абсурдним було б вимагати буквального письмового перекладу. Він непридатний для розмови між представниками різних мов. А коли читаєш власний текст у перекладі іншою мовою, то вигукуєш сам до себе: Господи, як не по-людському ви повелися зі мною — адже цього тексту ніхто вже не зрозуміє!

Лише в мовленні — і цьому сприяє герменевтика — ми отримуємо можливість передати комусь іншому те, що маємо на увазі, і одержати від нього відповідь — «від-повідомлення». Я обстоюю ту точку зору, що ми повинні також використовувати переклад і дбати про нього, але лише в тому разі, коли усвідомлюємо, що новий текст мусить промовляти до читача по-новому. Переклад повинен бути позбавленим заіржавілого каркасу мови-джерела та її риторики. Тільки таким чином ми можемо дійти до адресата і наблизитись до того, що він хоче сказати. Між іншим, це відбувається не тільки з перекладом. Мова йде про те, щоб під час спілкування з подібними до нас ми сприймали те, що хоче сказати співрозмовник, і, залежно від його відповіді, шукали й знаходили спільну основу для комунікації.

Як зауважив Макс Вебер, бюрократизація — то неминуча доля нашої цивілізації. Це щира правда, з бюрократизацією ми стикаємося все частіше. Вона виявляється в академічній сфері, яка, звісно ж, нерозривно і органічно пов'язана з мас-медіа, освітніми закладами та іншими подібними установами. Отож усюди є потреба віднаходити, звільняти творчі можливості мови і досягати порозуміння.

Таке завдання слід виконувати не лише через певні інституції, а неодмінно в процесі живого обміну думками. Тому й плюралізм, атрибут нашого життя, відіграє справді продуктивну роль. І спілкування відбувається в усіх сферах — чи то у формуванні архітектурного стилю, чи у модах на одяг, чи в літературі та мистецтві. А кожний поетичний твір, як і кожний витвір мистецтва, постає щоразу іншим, з необхідністю стає щоразу новим і щоразу вимагає від нас нової відповіді.

Така моя точка зору на завдання філософії в наш час. Плюралістичний світ, у якому ми нині перебуваємо, нагадує Вавилонську вежу. Але цей плюралістичний світ містить у собі й завдання, які полягають не тільки в раціоналізованому плануванні та переплануванні, а й у визначенні вільного простору, необхідного для людського спілкування, включаючи і простір інших комунікантів. Мова також зовсім не те, що ми називаємо «газетною» німецькою мовою. Той, хто читатиме газету, одразу помітить, що то зовсім не мова, а просто інформаційне повідомлення. Як погляд на події це повідомлення цінне й потрібне, проте воно не може замінити власне думки й живого комунікативного обміну під час розмови.

Враховуючи те, що перед нами постає перспектива великої «зрівнялівки» у вигляді інформатики (очевидно, з цією останньою наше суспільне життя отримає можливості зовсім іншого масштабу), ми повинні ще більше опікуватися власне мовним потенціалом. Отже мусимо вміти знайти потрібне слово чи багатозначно мовчати. Головна мета полягає в тому, щоб *перебувати в розмові*. Протилежною цьому станом виступає рутинна розмови-суперечки, коли у відповідь на будь-яку тезу чуєш: «Чи нема тут логічного протиріччя?» Серед націй, що схильні до дебатів (а ми, німці, «покликані» до цієї справи зовсім не завдяки нашому талантові проводити суперечку), така реакція вважається досить некомпетентним засобом. Розмову — з її внутрішньою можливістю передавати істину — ми мусимо захищати від подібних фраз. Захищати передусім від підпорядкування правилам «чистої» логіки, званої як софістика.

Хочу зазначити, що таким чином ми б краще сформулювали для себе поняття здорового глузду. Певна річ, здоровий глузд не надається до обрахунку й не виводиться з побудов логіки, але він не є чимось ірраціональним. Навпаки, існує багатосторонніший погляд на здоровий глузд. Ось, наприклад, коли хтось із мовців каже: «Та май же глузд і не наводь таких нікчемних аргументів!» Що то означає, коли під час дискусії лунає заклик бути розважливим? Очевидно, це має означати, що коли співрозмовник зібрався щось сказати, сказане повинне було стати частиною його позитивного наміру. Коли ж намір співрозмовника став зрозумілим, тоді взагалі вже є можливість дійти з ним згоди у спірних питаннях. Вся дипломатія значною мірою ґрунтується на використанні таких можливостей.

Наостанок я хотів би торкнутися поняття освіти. Тепер чуємо розмови про освіченого бюргера, про час вищої освіти. Говорять також про класове протистояння між тими, хто має освіту, й тими, хто її не має.

Оскільки в нашій історії і в нашому суспільстві занадто вже патентували академічні аспекти освіти, то таке протистояння будило підозру й було згубним. А чи робить складання іспиту людину освіченою? Власне, що таке освіта? Дозвольте мені процитувати одного з мислителів. Ось слова Гегеля: «Освіта — це вміння дивитись на речі з позиції когось іншого». Під цим оглядом я бажаю всім вам, щоб ваші студії не лише допомагали вам у ваших реальних можливостях та в оформленні патентів, а й у освіті, яка вчитиме вас розуміти іншого, дивлячись на речі з його погляду.

МЕЖІ МОВИ (1985)

Розмірковувати про мову та її межі — це для мене така сама заманлива пропозиція, якою колись для Сократа була звістка про те, що десь живе молода перспективна людина, з якою варто було б побесідувати. Таке відчуття з'являється у мене, коли йдеться про «мовний кістяк», на якому Гаманн упродовж свого життя стер усі свої зуби і якого не погоджувався полишити навіть тоді, коли від того кістяка вже годі було відірвати навіть малесенький шмат м'яса. Звичайно, коли науки, що засновуються на практичному дослідженні, могли розповісти про мову багато яскравого, ба навіть вражаючого, філософія виглядала безнадійно сірою, оскільки могла запропонувати лише абстрактне тлумачення понять. Однак при цьому якимось непрямим шляхом внесок може бути зроблений і в проблему наукового дослідження мови та її меж. Ми також спробуємо не залишити поза увагою і те, наскільки еволюційна теорія може прислужитись у вирішенні такої проблеми.

Поза всяким сумнівом, мову слід розглядати не просто як словесний витвір, а як форму комунікації взагалі. Це означає, що з вузькою дефініцією повинне поєднуватись розширене визначення того, що таке мова. У своєму ширшому значенні мова — це вся комунікація. Вона не лише мовлення, але й жести, що «підіграють» людям у їх мовному спілкуванні. Маємо ще так звані мови тварин — хоча це окрема тема. До того ж мені особливо важливим видається спостереження за проміжною формою комунікації, яка, без сумніву, виступає комунікаційною формою особливого типу. Це мова, за допомогою якої спілкуються з тваринами і яку певним чином домашні тварини розуміють. Але, звичайно, центральним пунктом моїх роздумів буде словесна мова.

Уже на самому початку я хотів би зауважити один момент, який до певної міри вказує на те, що мова має свої межі. Я маю на увазі взаємозв'язок між мовою та письмом, причому йдеться про всі види пись-

ма. Звичайно, можна говорити не лише про фонетичне письмо, але й про письмо складове. Але вже те, що взагалі існує можливість трансформувати мовлення в письмо, або ж щось «приписати» до мови, вказує на певне самообмеження, що накладається на мовне вираження нашої думки. Як і в розмові, ми в цьому випадку маємо справу з якоюсь протилежністю, яка сприймає мою власну мовну творчість і таким чином зв'язує нас обох.

Для усвідомлення універсальності цієї мовної проблеми у всьому її обсязі, я — як це вже було не раз — звернусь до Арістотеля. При всій повазі до таких особистостей, як Гердер і Руссо, які говорили про походження мови, мені здається, що, зрештою, всі вони не глибоко читали Арістотеля. Перший момент, який спадає мені на думку, — це знаменитий вислів Арістотеля про переваги зорового сприйняття. На початку «Метафізики» мовиться, що зір — це перше й найважливіше з наших чуттів, тому що він розрізняє найбільше відмінностей. Проте в іншому місці Арістотель віддає перевагу слухові¹. І справді, ми можемо сприймати мову за допомогою слуху і при цьому розрізняти не тільки більшість відмінностей, але й взагалі всі відмінності. Така всеохопність слуху вказує на універсальність мови. Ця універсальність особливо важить у наукових дискусіях, які я, наприклад, маю зі своїми друзями, що займаються природничими питаннями, чи з представниками франкфуртської школи — Габермасом та іншими. Під час цих дискусій обговорюється питання про те, чи не існує поряд з мовою ще якихось фундаментальних характеристик людини, які були б визначальними для її долі. Мені видається, що при цьому не враховується весь потенціал, який міститься в мові і який щоразу дає мові можливість йти в ногу з тим, що звуть здоровим глуздом.

Коли ми читаємо в Арістотеля про універсальність мови, то бачимо, що центральне місце в його «Політиці»² займає широко відоме визначення людини (і саме такий підхід надзвичайно продуктивний з позиції дослідницької перспективи). Відомо, що людина зветься розумною істотою — «animal rationale». Цього вчать на лекціях з філософії, і я пригадую, як у віці двадцяти трьох років мені — за допомогою Гайдеггера — відкрились очі на те, що було абсолютно помилковим перекладати арістотелівське слова «логос» відповідником «rationale», а також давати визначення людини як істоти розумної. Контекст, у якому функціонує це визначення, цілком однозначний. Мовиться про те, що

¹ *De Sensu*. 1, 437a.

² *Pol.* A 2, 1253 a.

природа далеко сягнула в своєму розвитку, що надає, наприклад, птахам можливість сповіщати знаками про присутність небезпеки чи їжі. У випадку з людиною природа ступила крок далі. Вона дала їй «логос», тобто можливість показати щось за допомогою слів. Мовлення може щось подати нам, показати його перед нами в реальному вигляді, навіть якщо це «щось» на цю мить і не існує. Але далі йде відоме твердження Арістотеля про те, що цим самим природа дала нам відчуття корисного і справедливого. Водночас, коли ми усвідомлюємо, що такий підхід Арістотель розглядає в контексті свого вчення про політику, то в першу мить нам видається загадковим, яким же чином він пов'язує ці речі, і ми повинні уважніше поміркувати про це.

По-перше, у цьому підході міститься поняття часу (і текст вказує на це). Виглядає цілком переконливим той факт, що можна вибрати не лише те, що подобається в певну мить, але й те, що має перспективу на майбутнє. У випадку з грецьким відповідником слова «корисний» (*συμφερον*) ця позиція оформляється абсолютно чітко. Це мистецтво вибору засобів: ми, наприклад, вживаємо несмачні ліки, якщо сподіваємось на одужання. Проте вибір засобів — то ще не все. При цьому зважаються й співставляються переваги й недоліки, проте як передумова встановлюється часова дистанція. Необхідно уявити, що матимемо в одному, а що в іншому випадку, і, залежно від того, які наші пріоритети, ми можемо належним чином сповістити про це комусь іншому.

До певної міри така ситуація є свідченням еволюційної теорії, яка прямо стверджує: «Природа далеко сягнула в своєму розвитку — і у випадку з птахами, і у випадку з людьми...» Однак те, що маємо, простягається значно далі, ніж це передбачає еволюційна теорія, оскільки кредит, що його дає нам мова сьогодні, характеризується Арістотелем як вершина досконалості у розвитку живого через природу. Не в останню чергу це знайшло відображення в арістотелівській теології — а саме, в понятті божественного, яке Арістотель описує зі своєї уяви і говорить, що воно закладено в думку як особлива можливість цієї думки.

Проте сучасна еволюційна теорія має абсолютно іншу перспективу. Саме цього не слід забувати еволюційній теорії, коли вона намагається відбудувати на своїх власних засадах теорію пізнання і таким чином розглядає гносеологічні питання в новому світлі. Якщо еволюційна теорія буде послідовною, то вона повинна зробити для себе висновок, що наш організм (а отже, й можливості пізнання й діяльності з боку людства) розвивався відповідно до умов життя на Землі, внаслідок чого знання людства та європейська наука досягли надзвичайно високого рівня.

Але коли дотримуватись саме цієї точки зору, то не можна виключати, що не-спеціалізація, як визначальна риса людської істоти, яка уможливила для неї її унікальне пристосування до умов життя на Землі, сама по собі вже спеціалізація, і це заводить розвиток у глухий кут. Вона може призвести до того, що ми свідомо вчимося нищити самих себе і, зрештою, відкриємо на цій Землі епоху розвитку якогось іншого виду — можливо, дельфінів чи якихось інших представників океану, а може, пацюків. Коли еволюційна теорія розширюється до теорії пізнання, то ми, на мою думку, входимо в незвіданий простір. І тоді пізнання не визначається як пізнання, і дослідник збивається на манівці, намагаючись спростувати висновок Ніцше про те, що людське пізнання, виконуючи функцію підтримання й зміцнення волі до влади, взагалі не може сказати більше нічого про буття речей чи вирішити питання істини.

Погляньмо на наведену з Арістотеля цитату трохи уважніше. Ми помітимо, що в ній мовиться про своєрідний перехід від тваринної комунікації за допомогою сигналів до передачі суттєвої інформації, тобто до встановлення зв'язку з тим, хто, за нашим припущенням, дотримується певної орієнтації в поведінці. В німецькій мові є чудовий зворот: «Справа поводить себе певним чином» — «die Sache verhaelt sich so und so». Суть у тому, що ми так сприймаємо (і повинні сприймати) якусь справу, як вона себе «поводить». Саме таким чином ми знову дистанціюємось від самих себе, від наших побажань та уяви. Це спосіб об'єктивації, яким ми від природи обдаровані значно менше, ніж того вимагає реальна дійсність, і який поки що зовсім не підвладний новочасній експериментальній науці. Навпаки, така дистанція стала передумовою, що дала змогу людині досягти значних успіхів у оволодінні реальною дійсністю — не лише щось уявити, а й дещо передбачити заздалегідь. Ця здатність виповнила час змістом. Тепер цей зміст стосується того, що не сьогоднішнє, він спрямований на те, що я проектую і заради чого вибираю певні засоби — серед них і такі, які мені в що мить не до душі.

Усе сказане вище можна не тільки пояснити через поняття, сформоване Арістотелем, а й досягнути це сказане в культурологічному контексті. Мовиться про перехід від *homo faber* до *animal politikum*, що має назву «Syntheke». Ця річ «необхідна умова» в перекладі, якщо переклад навіть не адекватний. Реально вираз «необхідна умова» означає мову, взятую в повноті свого змісту, і життя, взяте у всьому своєму людському наповненні. Арістотель якраз і говорить про те, що мова — це форма позначення й повідомлення, яка дається не природою, а існує

на основі угоди³. Так само, як і в теорії держави Руссо, тут, щонайменше, йдеться про справжню угоду. Що стосується мови, то в цьому випадку абсолютно абсурдно стверджувати, що люди домовляються про те, як вони говоритимуть. Нам відомо про ті потворні мовоутворення, які виникають, коли їх творці виходять із таких позицій. Звичайно, ми не це маємо на увазі. Слово «*Synteke*» повинно стосуватись лише підвалин того, що називають мовним розумінням та мовною домовленістю. Якраз у цьому й полягає угода. У «Логіці» Арістотеля натрапляємо на одне чудове місце⁴, де якраз мовиться про це. Його знав Гердер і я також залюбки цитував це місце. У розділі про так звану індукцію Арістотель описує, як формується досвід на основі того сприйняття, що накопичується в нашій пам'яті й утримується нею, і як потім від нього здійснюється перехід до всіх наших знань та навичок. Коли Арістотель запитує себе, як слід розуміти цей перехід, завдяки якому з багатьох окремих деталей вибудовується загальне знання, він наводить таке порівняння. Процес нагадує втечу війська. Усі панічно тікають. Аж ось хтось один зупинився і озирнувся, щоб подивитись, чи не відстав уже ворог. А потому зупиняється хтось другий, а тоді третій. Коли зупиняється хтось один, це ще не кінець втечі. Так само втеча не закінчується, коли зупиняються другий та третій. Але зрештою — не знати як — усе військо зупиняється. Втеча припиняється. Тоді кажуть, що «ковчег знову відбудовано», прихисток знову знайдено і в ньому відновлено єдність командування. Усі знову дослухаються команди. Це і є описом початку, що не має початку.

Ще в старовину Фемістіос висловлювався з приводу вивчення дитиною мови. Справді, варто простежити зв'язок між мовною вибудовою й формуванням понять. Поняття «*Synteke*» — поняття угоди — означає перш за все, що мова формується в спілкуванні, оскільки саме в ньому утворюється згода, завдяки якій можна дійти угоди. Ця угода має надзвичайне значення. У ній немає першопочатку. У ній є те, що позначається словами «сходження, збіг». Це континуум перехідності, який веде мовну особистість від сім'ї, від маленької мовної групи, що тримається разом, до великих мовних спільнот, в яких мова розгортається остаточно.

Коли в такий спосіб логіка вибудови загальних понять пов'язується з мовою, то стає цілком ясно, як саме потік явищ, що містять певну інформацію, стає основою для формування цього загального. Пригадаймо, що пише Гердер про мекання вівці, яке закарбовується в пам'яті. У

³ *De Int.* 2.16 a₂₇; 4.17 a₁.

⁴ *An. Post.* B 19. 100 a₁₂.

творенні загального поняття бачимо особливість найзагальнішої мовотворчої потенції вирізняти прикметні суттєві моменти. Проте формування загального поняття означає також, що ми починаємо обмежувати можливості нашої власної мовної уяви. Слід погодитися з тим, що трирічна дитина значно різноманітніша й здібніша в своєму поводженні з мовою, ніж будь-хто з дорослих. Звичайно, є кілька велетнів духу, — наприклад, Гете, — які залишаються дітьми у цьому відношенні. Мовний скарб Гете зараз обробляється з лексичної точки зору і виявляє себе в надзвичайному за багатством мовному розмаїтті, що міститься в незліченній кількості томів.

Проте це слушно тільки в загальних рисах. Взагалі є поети, які послуговуються можливостями мовної гнучкості, перебуваючи за межами правил та угод, однак у межах тих можливостей, що їх пропонує сама мова, вони все-таки вміють висловлювати невисловлюване. Коли ми думаємо про дитину та генія як про виняткові випадки, нам стає зрозумілим, як багато ми, цебто людське суспільство, повинні зробити для унормування мови. Безпосередньо у самому процесі мовного пізнання вже діє досвід, на який цілком можна покластись і який виявляється справжнім скарбом. Це вміння орієнтуватись у цьому житті аж до повного перевтілення. У дитинстві я вчився казати слово «риба-кит». Сьогодні всі кажуть просто «кит». У нашу загальну свідомість уже вкарбувалось, що ссавці рибами бути не можуть. Так сама мова знову бере до уваги досвід. Взагалі це свідчення подвійної зорієнтованості наших творчих можливостей. З одного боку, усі ми здібні до узагальнень і позначення через символи того, що спостерігаємо. Ми обираємо ті з них, які особливо прикметні серед мовного багатства. Однак така мовотворча здатність начебто замкнута у капсулі, яку вона сама собі й зробила і починає перетворюватись на лялечку, що — подібно до метелика — неспроможна ворухнути своїми крильцями.

Тепер ми підходимо до питання про «межі мови». Йдеться не лише про відмежування мови від того, що існує ще до мови. Ми розглядали це вище. Однак ми не повинні нехтувати і навколотовним середовищем. Я маю на увазі хоча б сміх. Арістотель дав два визначення людини. Відповідно, це жива істота, що має мову, і єдина жива істота, яка може сміятись⁵. Ця думка має резон. Очевидно, що обидві дефініції мають спільний корінь — дистанцію, що існує відносно кожної з них. Коли ми говорили про мову, ми познайомились із здатністю робити припущен-

⁵ *De Part. An* Г 10, 673a_{8, 28}.

ня, щось уявляти. Не маючи річ фізично присутньою, ми уявляли цю річ, лише думали про неї. У сміхові також закладена ця особлива форма самодистанціювання. На якусь мить реальність втрачає свій реальний тиск і стає грою (Бергсон, Плесснер). Мені здається, що сміх — явище навколотовне, а не домовне, як відбувалось із іншими формами тваринної комунікації. Той, хто сміється, щось і говорить. Тварини не сміються. Якщо й наводять приклад людей, що постійно сміються, то це приклад невдалий. Отже, ми запитуємо себе: що таке, власне, навколотовне явище, як сміх, який, як видається, так тісно пов'язаний з мовою? Те, що спостерігаємо в дитини, свідчить про реалізацію внутрішньої потенції немовляти, коли вона зростає до комунікативної істоти, сміється, а потім і говорить. Що відбувається в цьому випадку? Що то за перехід, який так хвилює нас? Яким чином імітативна артикуляторна гра, белькотіння немовляти, мовні пустощі під час розмови з матір'ю, зрештою, стають осмисленою словотворчістю?

Здається, не зовсім слушно буде пояснювати ці проблеми, наводячи приклад того, як дитина з допомогою матері вивчає слово «м'яч». Це слово дитина вивчила б і без матері, від самого початку перебуваючи на правильному шляху до вивчення мови. Я не впевнений, чи слід надавати такого великого значення зворушливим зусиллям матері у справі навчання дитини. Звичайно, сучасні дослідники могли б розглядати як особливо цінний матеріал те, що це справді відбувається в так званому святому світі, про який ми так ностальгічно говоримо, — адже вони такі речі об'єктивізують за допомогою сучасних методів спостереження. Але коли вивчаєш людську природу (а вона притаманна нам усім), то дивовижним виглядає все-таки те, що в нашому наскрізь відчуженому світі, у якому батьки говорять з дітьми літературною мовою, а не сюсюкають з ними, діти все одно здатні формувати найскладніші абстракції.

Пригадую, як я спостерігав за однією із своїх доньок. Я читав газету. Дитині, якій було десь два з половиною роки, раптом показує пальцем на рекламну сторінку і каже: «Ме-е-е-е». Я побачив, що то була реклама міцного пива, в якій використовувалось зображення стилізованого цапа. Того абстрактного цапа дитина розгледіла швидше, ніж я. Подібні досягнення в галузі абстракції — це перший великий крок у пробудженій свідомості дитини, і я абсолютно впевнений, що моє звернення до дитини буде почуте нею також у милозвучному фонетичному оформленні літературної мови. Як батько, я ніколи не вдавався до сюсюкання з дитиною і не впевнений, що це недолік. Гадаю, що моя мати, яку я рано втратив — вона була дуже хворою, — навряд чи намагалась говорити зі мною «дитячою мовою», проте я рідною мовою оволодів.

Однак за наведеним жартом криється серйозніша проблема. Як виглядає комунікація, яка відбувається під час вивчення мови? Вона не може зводитись до одностороннього мовлення. Тут, безсумнівно, важить зіграність сторін. Зрозуміло, що дорослий володіє повним арсеналом мовних можливостей, а дитина цього ще не досягла. Але, з другого боку, реальна комунікація можлива тільки в тому випадку, коли відбуватиметься справжня гра за схемою «питання-відповідь» — «відповідь-питання». Саме ця гра проходить на тренувальному майданчику перед мовним стадіоном і, зрештою, приводить до спільно вибудованої угоди і до «розуміння» світу. Гра — це подія, що перекидає місток від комунікації, яка ще не висловлена семантично й артикуляторно, до словесної комунікації. Мені здається, що це такий собі *передмовний діалог*. Вже те, що немовля бавиться власними пальчиками і грається саме з собою, це гра, спрямована на когось іншого.

Поза всяким сумнівом, у цьому процесі роль з'єднувальної ланки відіграє автономія просодичного аспекту мови. Переважання просодичних, тобто мелодійних, елементів на доартикуляційному та досемантичному етапі, чітко вказує на спорідненість із мовою домашніх тварин. Коли з такою твариною розмовляють, вона розуміє те, що говорить, тому що в цьому випадку реалізується просодичний аспект мови. Тварина знає, чи їй пропонують їжу, чи запевняють, що вже нічого не залишилось. Очевидно, що весь комунікативний обмін відбувається за допомогою просодичної структури, і ця структура впроваджується й далі — безпосередньо в мовну комунікацію. Це означає, що передмовний етап до певної міри завжди прямує до етапу мовного.

Я не дотримуюсь тієї думки, що посилення на мову тварин чи птахів має особливу роз'яснювальну силу. Звичайно, можна сказати, що в тій мові генетично запрограмовані всі стосунки між членами однієї сім'ї або взагалі між представниками одного й того ж виду. Славка співає так, а чорний дрізд робить це інакше. У людей діє інша свобода вислову, що відіграла не останню роль у вавилонському змішанні мов, після якого кожна людська мовна спільнота почала розвиватись своїм шляхом. Зрештою, птахи багато чого вчаться один від одного, а люди запам'ятовують щось, наче папуги. Тому я не зовсім упевнений, чи мовна гнучкість, про яку тут мовиться, не розповсюджується й на інші випадки і чи не можна стверджувати, що вся домовна сфера комунікації мовно зорієнтована. Адже і в домовній сфері вже простежується артикуляційний процес, який повністю розгортається в людині. Саме в цьому я вбачаю елементи, що використовуються для визначення того, що таке мова, та для розрізнення мови й штучного коду. У мові закладено

необмежений простір для подальшої розбудови. Жодна мова не є системою правил, яку тримає в голові шкільний учитель або яку абстрактно викроїв граматист. Кожна мова постійно перебуває в русі, постійно змінюється. Однак може статись, що під час цього руху в наших мовах спрощуватимуться граматичні структури і, навпаки, нарощуватиметься вокабуляр. Та й у цьому випадку спрощена граматики завжди зберігатиме дещо від просодичного багатства, яке притаманне мовленню.

Подібне відбудуватиметься з усіма речами в цьому світі, який зазнає зрівнялівки через промислову революцію. Неминуче ще чіткіше розмежування між масою і тими небагатьма по-справжньому творчими обладнаннями, які існуватимуть з масою поруч у часі. Таким же чином і далі існуватиме суспільство, яке з технічної точки зору буде значно розвинутішим, ніж наше, тому що в ньому співіснуюватимуть, урівноважуючи один одного у всезростаючому розмаїтті стосунків, генії адаптації та творчі новатори. Якщо розглянути інший бік цього процесу — того, що стосується змін у вокабулярі, — то не можна ігнорувати той факт, що комунікативне середовище комп'ютерного світу, яке домінуватиме в нашій писемній мові, напевне, накладатиме жорсткі обмеження на лексичне багатство можливої мовної угоди, внаслідок якої ми прийдемо до такого собі коду, що встановлюватиме бар'єр для мовної творчості і з механічною бездушністю зберігатиме закостенілі лінгвістичні форми.

Насамкінець я хотів би визначити надмовне як межу мови — це межа нескazanого, а може, і невисловлюваного. У цьому випадку я відштовхуюсь від того, що ми називаємо висловлюванням⁶. Межа останнього значною мірою була долею нашої європейської цивілізації. Ця цивілізація розвивала притаманну їй логіку, беззастережно віддаючи перевагу «*Apophansis*» — висловлюванню. Це класична логіка судження, логіка, яка спирається на поняття судження. Вибір цієї форми мовлення, яка репрезентує лише один аспект багатого розмаїття мовних висловлювань, з необхідністю вимагає особливої абстракції, що довела свою важливість для побудови доктринальної системи, наприклад для наукових монологів, зразкових у навчальній системі Евкліда. Це повинні бути висловлювання, що піддаються логічному контролю. Той, кого, наприклад, запрошують на суд як свідка, мусить висловитись. Це висловлювання потому запротоколюється, а те, що запротоколюване, тобто сказане свідком, слід підписати. Його зафіксують без жвавого обміну думками. Я не можу заперечити, що запротоколюване — це якраз те, що я ска-

⁶ Див. «Мова та розуміння» в: *Ges. Werke*, Bd. 2, S. 192 ff.

зав. Я не можу відмовитись від свого підпису. Але я, скромний свідок, взагалі не можу вплинути на те, поряд з якими промовами стало сказане мною і в контексті яких доказів воно було використане з метою обґрунтування судження та його проголошення. Цей приклад демонструє з особливою чіткістю, що це таке висловлювання, якого позбавили прагматичного спрямування. Існують вагомі причини для того, щоб у судочинстві практикувався саме такий підхід. Інакше не можна досягти безсторонності висловлювання стосовно того, що сталося. А для цього необхідно, щоб свідок був якомога менше інформований про аспекти події, які викликають запитання або є сумнівні. Якщо він до певної міри кмітливий, то при кожному запитанні, адресованому йому, цікавитиметься подумки, що вони — ті хто його допитують — хочуть знати. Отже, слід потурбуватись про те, щоб свідок залишався непоінформованим, — це робиться для того, щоб його висловлюванням можна було ефективно скористатись. Однак очевидно, що це герменевтична проблема особливої складності. Свідок почуватиметься зле, а рішення суду може бути неадекватно суворим.

Аналогічну картину маємо і з цитуванням слів. Ніщо не терпить стільки, скільки вирвана з контексту цитата. Деякі з цитат отримали нове життя як усталені вирази. Як, наприклад, речення: «Я знаю своїх людей», що його Шіллер вклав у уста Валленштайна, коли той промовляє ці слова з радістю, помилково вважаючи, що люди, які його оточують, сміливі й віддані йому. Сьогодні фраза набула цілковито іронічного звучання.

З наведених прикладів ми бачимо, де проходять принципові межі висловлювання. Воно неспроможне сказати все те, що слід сказати. Ми можемо так оформити сказане нами, що воно, в принципі, буде початковим етапом якогось нескінченного повідомлення. Розглядаючи проблему з позицій герменевтики, я можу сказати, що немає жодної розмови, яка закінчується, перш ніж співрозмовники досягнуть справжньої згоди. Можливо, слід додати, що з цієї причини практично не буває розмови, яка справді закінчилась би, оскільки справжня згода, абсолютно повна згода між двома співрозмовниками, суперечить суті особистості. Те, що ми по-справжньому не можемо завершити жодної розмови і часто не згодні один з одним, спричинюється такими факторами, як перебування в часовому просторі, скінченність нашого існування та колективізм. Метафізика говорить про аристотелівського бога, який всього цього не знає. Межа мови — це справді межа, яка проходить у нашому часовому просторі, у дискурсності нашого мовлення, у продукті мовлення, в мисленні, у повідомленні, безпосередньо в мовленні. Платон

казав, що думка — це внутрішня розмова душі з собою. У цьому випадку структура проблеми постає з усією очевидністю⁷. Це справді розмова, бо в ній передбачаються питання й відповідь, тому що людина запитує себе так, як би ото вона запитувала когось іншого, і каже собі так, наче вона каже це комусь іншому. Ще Августин вказав на цю мовну особливість. Кожен начебто розмовляє з самим собою. Навіть коли людина реально розмовляє з кимось, вона мусить перебувати в стані розмови з собою, якщо вона тільки мислить.

Отже, мова реалізується не у висловлюванні, а в розмові як у єдності змісту, що виникає з мовленого слова та реакції на це слово. Лише в такому статусі мова отримує завершальну форму. Це справедливо, насамперед, для словесної мови. Але, звичайно, воно стосується мови жестів, звичок та інших форм, за допомогою яких висловлюють себе відмінні за культурою спільноти.

Особливо чітко простежуємо цей момент на прикладі іноземної мови. Греки, маючи відносно обмежений культурний горизонт і відносно необмежену гордість за свою культуру, вживали слово «*hellenizein*», коли протиставляли себе іншим народам, маючи на увазі уміння людини спілкуватись. Це слово означало «говорити». На їхню думку, інші народи говорити по-справжньому взагалі не вміли. Ці народи, як вони вважали, висловлювались за допомогою белькотіння та бурмотіння, і тому греки називали їх варварами. «Варвари» — звуконаслідувальне слово, яке мало означати, що такі люди насправді не розмовляли, що вони взагалі не мали жодної мови. Звичайно, у нас зараз інша думка. Проте іноземна мова для нас теж залишається особливим явищем, через яке ми пізнаємо певну межу. У глибині своєї душі мовець ніколи не буде повністю переконаний, чи передасть йому інша мовна форма справжню суть знайомих речей — наприклад, те, що для німця відоме під назвою «*Pferd*» («кінь»), як виявляється, має в англійській мові ще й назву «*horse*». Тут має бути якась помилка, гадає він.

Для нас усіх це має вагу в плані перекладу⁸. Поезія, ліричний вірш — найкращі жанри для того, щоб побачити своєрідність та закритість мови. Можна говорити не стільки про ступінь перекладності з однієї мови на іншу, як про ступінь неперекладності. Кожний перекладач впадає у відчай, коли в процесі роботи не знаходить відповідників до окремих виразів в іноземній мові. Якщо розглядати теорію перекладних відповідників окремо, то вона, напевне, виявиться неправильною. Ми мусимо визнати, що й тут існує межа. Звичайно, слід сказати, що це ме-

⁷ Пор. «Мова та розуміння» в: *Ges. Werke*, Bd. 1, S. 368 ff.

⁸ Детальніше див. про це в статті: «Читання як переклад» (№ 24).

жа, за яку можна ступити кілька кроків і отримати позитивний результат. Однак перекладачі найчастіше знеможено зупиняються на півдорозі навіть у тому випадку, коли натрапляють на не дуже складний випадок у поетичному тексті. Маємо справді нескінченний процес — процес перетворення мовного почуття та мовного змісту, що висловлюються іноземним мовцем, у мовне почуття й мовний зміст власної мови. Це діалог перекладача з самим собою, діалог, який ніколи не має кінця. Те ж саме відбувається й з кожним, хто послуговується іноземною мовою. Одні й ті ж слова або споріднені слова можуть мати зовсім іншу вагу в іншомовному вжитку. Чим краще володіє мовець (перекладач) цільовою, як ми її називаємо, мовою, тим нетерпиміше він ставитиметься до еквівалентної заміни висловів, які зустрічатиме в так званих перекладах.

Подібна межа проводиться і в поняттєвому вокабулярі сучасної лінгвістики. Самі дослідники змушені були замінити систему правил, яку спершу хотіли визнавати й удосконалювати, поняттям мовної компетенції. Мовна компетенція — це вже не опис того, до якої міри, згідно з правилами, ми послуговуємось мовою, а що в нашій мові вказує на можливе правильне вживання. У цьому випадку мова дозволяє або забороняє те, що мовець не знає чи не може знати, поки він не повністю володіє мовною компетенцією. Система граматичних правил аж ніяк не досконаліша за збірник законів, які хотіли б зробити абсолютно праведними. І тут постають межі, які мовна здатність робить недосяжними для кожного, хто хотів би сконструювати мову як систему правил.

Насамкінець слід вказати на найважчу з тих проблем, які невіддільні від питання про межі мови. Я дуже нечітко уявляю собі один момент, який в інших напрямках дослідження — я маю на увазі насамперед сферу психоаналізу — вже відіграє значну роль. Це усвідомлення кожним мовцем того, що кожен раз, коли він підшуковує потрібне слово, яке повинне дійти до співрозмовника (а до співрозмовника доходить якраз слово), у нього виникає почуття, що це слово не зовсім доречно підібрано. Завжди те, що один мовець має на увазі і що прагне донести до співрозмовника, проходить повз цього співрозмовника, який реально отримує через мову дещо інше. Невгамовна спрага знайти потрібне слово — це, власне, те, що живить мову і лежить в основі її сутності. І тут бачимо тісний зв'язок між неможливістю задовольнити цю потребу, цю *desir* (Лакан), і тим фактом, що наше людське існування триває у часовому відтинку, межею якого є смерть.

БАТЬКІВЩИНА І МОВА

(1992)

Батьківщина не просто місце тимчасового перебування, яке обирають і можуть міняти. Батьківщину не забувають. Вона, за знаменитим визначенням Шеллінга, щось споконвічне.

Так, життя на вигнанні мусить бути пронизаним думкою про батьківщину, яку довелось покинути, й думкою про повернення — навіть тоді, коли про таке повернення і думати годі. Батьківщину забути не можна. Хоча батьківщина у цьому світі, де мобільність суспільства чимдалі зростає, вже не зовсім та, якою вона була в часи більшої осілості. Тому й думка про повернення з вигнання на батьківщину, у яку не було дозволено повертатись, була тоді щоразу рівнозначною думці про нове вигнання. Звичайно, кожне вигнання тяжке, і весь час далі жевріє надія, що заборону повернутись буде знято й що можна буде приїхати на батьківщину. Оті печальні пісні, які писав римський поет Овідій на місці свого вигнання на Чорному морі, ще й сьогодні заторкують струни серця.

Але що таке для нас батьківщина — місце нашого відчуження? Де це місце і де воно було б, якби не було мови? Коли ми говоримо про споконвічність батьківщини, ми зараховуємо сюди передусім мову. Коли ми подорожуємо, то цей безпосередній зв'язок відчуваємо мимохідь. Повертаючись додому з іншомовного зарубіжжя, ми хвилюємось і боїмось раптового занурення в рідну мову. Справді, в рідній мові струменить уся близькість до свого, у ній — звичаї, традиції й знайомий світ.

Звичайно, кожен, хто досконало володіє своєю рідною мовою, може вивчити інші мови й, зрештою, досягти певної межі досконалості й в них. Проте вирішальний момент полягає ось у чому: хто живе у вигнанні, той не може сам повернутися до власного мовного світу зі своєї власної волі. Коли прибулий у чужу країну почуввається як гість у мовному середовищі цієї країни, він ще не втратив своєї батьківщини. Те саме відбувається й у випадку, коли людина живе за кордоном, але знає,

що вона може повернутися. Проте у реальному вимірі батьківщина — це передусім мовна батьківщина. Рідна мова вміщує для кожного елемент зв'язку зі споконвічною батьківщиною. Це маємо й у випадку, коли людина володіє багатьма мовами і навіть коли вона чує рідну мову і розмовляє нею лише зрідка, недовгий час спілкуючись зі своїми земляками. Кому ж випала доля жити у вигнанні, той завжди живе між бажанням забути й бажанням запам'ятати, між прощанням і згадкою, між втратою й новим початком. Життя — це заглиблення в мову. Кожен, хто прагне освоювати чужий край і чужу культуру, повинен шукати можливостей заглибитись в іншу мову. У цьому полягає перелом, якого не уникнути і який повинен допомогти вилікуватись, якщо людина хоче вижити в нових умовах. Взагалі лікування — це не те, що ми звикли мати на увазі в нашому технократичному суспільстві, коли, наприклад, звертаються до лікаря. Лікуватись — це імператив життя для самого хворого. Хвороба полягає в тому, що людина втрачає навички комунікативного мовлення, якщо більше не чує своєї власної мови. Такий людський вимір будь-якого вигнання.

Таким чином ми підходимо до оцінки важливості безпосереднього питання: що може означати повернення з вигнання? Чи не мусить таке повернення стати новим — другим — переломом? А чи, може, у цьому випадку ще раз відчуваєш біль від першого перелому? У разі перелому після повернення відчуваєш «розмовну спустошеність». А в тому випадку, коли власна батьківщина, яку не покидав, спотворюється до невпізнання і стає чужиною, зрештою, можна жити, керуючись надією та ще й обіцянкою «*Et illud transit*». У чому суть цього перелому, ми відчуваємо в Німеччині зараз, коли стає, так би мовити, «важко» вести розмову. Так, розмова між тим, хто живе у Західній Німеччині, і тим, хто живе у Східній Німеччині, відбувається нелегко. Я пригадую, як важко було мені з моїми друзями, які тоді були на вигнанні, знову розпочинати розмову про відновлення листування, що урвалося під час війни. Обидва учасники розмови стоять у такому випадку перед новим завданням віднайти нову ідентичність, яка взагалі є безперервною субстанцією, й проте бути такою не може. Попри всю силу духу й почуття людина не може повернути час. Те, до чого ми повертаємось, стало іншим, так само як іншим став і той, хто повертається. Час по-новому сформував і змінив обох. Перед кожним, хто повертається, стоїть завдання заглибитись у нову мову. На всьому, хоч би куди повертався, лежить печать відчуженості.

Здається, перед кожним мовцем знову й знову постає старе як світ завдання поцейбічного буття — подолати відчуженість. Дитя наштов-

хується на стіни реальності, і розмова розпочинається через обмін поглядами (до нього дитина приходиться через повільне прояснення свідомості), через дотики, через перше белькотіння, що нагадує мову, й, нарешті, через перші слова. Якись елементи цієї ситуації оволодіння мовою повторюються щоразу, коли люди розуміються між собою під час розмови. Мова — це не те, що ми маємо у вигляді слів і що використовуємо на власний розсуд. Мова — це процес, коли один дає, а другий бере, і саме в такому процесі вона вибудовується. Мовлення отримує свій сенс саме в такій реалізації і може відбутися лише тоді, коли один співрозмовник контактує з другим, щоб упевнитись у спільності досвіду.

Якраз тут і позбувається література своїх орієнтирів. Вона прагне оформити дещо словами, для чого не існує заздалегідь сформованих і відштампованих формул. Це відбувається в час всезростаючої регуляції суспільного життя, коли цілий день в усіх напрямках одурманюючими хвилями поширюється інформаційний потік, і як наслідок, для письменника і поета вростання в мову, яке могло б допомогти їм висловитись, напевне, видається літераторам як повернення в щось інше і таке, що стало чужим.

Зі сказаного чітко постає суть днів літератури. Вони не претендують на те, щоб знайти тут поетів, яких не знайшли б, якби не було цих днів. Не робиться жодних спроб започаткувати тут, наприклад, школи для поетів. Свого часу вони були далеко не найгірші з тих, які пам'ятає історія навчання високого літературного рівня. Проте дуже важливо, щоб між авторами й реципієнтами літературних творів зміцнювався такий зв'язок, коли вони ставлять себе на місце один одного. Зрештою, на цьому засновуються всі можливості культурної творчості.

Запитаймо себе тепер, хто такий, власне, письменник? Я б сказав, що це прохач, який стоїть біля мови. Він хоче, щоб мова його почула. Він хоче, щоб мова його обдарувала так, аби йому вдалося її знову пристосувати до мовлення — а отже, щоб лише написане як таке або лише прочитане як таке були не чимось таким, що чуємо в повсякденному інформаційному потоці, а тим, що звучить у мовленні. У цьому полягає характерна особливість поетичного мовлення, а також і того, що ми називаємо власне літературою, яку чуєш у живому мовленні. Поезія в будь-якому образі — чи то лірика, чи оповідання або п'єса — це завжди вимога з боку мови і можливість мови бути чимось на зразок диктанту, який слід тільки записувати, а не ввергати в критичний світ, де панує дослід. Німецьке слово «Dichtung» — «поезія» походить від слова «dik-tieren» — «диктувати», хоча в цьому слові можуть вчуватись і інші,

давніші відтінки значення, співвіднесені ще з догуманістичною епохою. У будь-якому разі, те, що письменник створює сам і що читається як наслідок його праці, не почує від когось, хто про це оповідав. Твір письменника — це те, в що він вслуховується і що він бачить, коли викликає його силою свого власного мовного духу. Творчі можливості письменника залежать від тієї міри, до якої він вростає в предмет своєї творчості, і йому пощастить, коли витворене ним і втілене у слові мистецтво відгукнеться в читачеві. На основі цього можна говорити про особливу вагу літературних читань, які демонстративно об'єднують несміливих читачів, хоча й не викликають особливого зацікавлення з боку громадськості. Ми не повинні соромитись цього факту чи якимось іншим чином комплексувати з цього приводу. Зрештою це є доказ того, скільки ще потрібно зробити мистецтву для об'єднання суспільства. Але що легко дається, те так само легко і щезає.

Насамкінець я хотів би чіткіше окреслити взаємозалежність між концептом повернення й літературою. Ми повинні чітко усвідомити, що в епоху промислової революції і автоматизованої комунікації, коли інформаційні хвилі багаторазово прокочуються по суспільству і всі знають про все, перед письменником постають серйозніші завдання. Він постійно повинен — у певному розумінні цього слова — повертатися з вигнання, де він шукає прихистку від постійно вживаних і затертих слів, від жуйки, що зветься формуванням громадської думки, від нових стилів висловлення та від інформаційного очікування, спроектованого технічними засобами. І тим зрозумілішими для нас стануть реальні можливості мови і те, як перед літературою постає саме це завдання — повернення до мови. При цьому вся поезія повертається з чужини. Свого часу я висловив цю думку у вітальній промові з нагоди присудження нагороди Дросте Хільді Домін, сказавши, що для неї її поезія і є поверненням до мови¹. Для кожного з нас змістом життя стає повернення з чужини додому. При цьому поетичне слово йде поперед нас.

Я хотів би виокремити три етапи, на яких мова може об'єднувати нас усіх. Щонайперше, я посилаюсь на вираз «мовна решітка», часто вживаний Паулем Целаном. Мова — це, в першу чергу, решітка. Вона спричинює вже описаний процес соціалізації в мовному вихованні дитини. У цьому зрілому (завдяки соціалізації) світі, у відшліфованому світі мовної досконалості ми повинні були б згадати про геніальність того раннього віку, коли вчаться говорити, раннього віку, коли вчиться

¹ Див.: «Хільда Домін, поетеса Повернення», у Вибр. творах (*Ges. Werke*, Bd 9, S. 323—328).

говорити дитина. Саме цей вік повинен правити нам за взірець. Адже в цей час виявляється, на що здатна не звужена диктатом правил мова, якщо вона випростується в своїй імпульсивній спробі повідомити щось кому-небудь. Це те, що ми знову й знову із здивуванням помічаємо в трирічній дитині. Тоді й виявляється, що мова не лише ізолююча решітка, а й така, що дає особистісному розумінню можливість проникнути крізь неї. Функція решітки тут подвійна. І перешкоди, створювані мовою, вказують на певні умови, без яких контакт з іншим мовцем взагалі був би неможливим. Вітгенштайн слушно зауважив, що одноосібної мови бути не може. Мова — це діалог. Слово, яке не доходить до іншого, мертво. Розмова завжди здійснюється з кимось іншим і кожне слово потребує в кожному конкретну мить правильного неповторного тону, аби проникнути через іншу решітку, решітку іно-буття й дійти до іншого співрозмовника.

Іншу функцію, пов'язану з першою, я назвав би «мовним серпанком». Цей серпанок охоплює всі випадки звичайної чемності, коли співрозмовники уникають гострих висловів, що можуть бути вжиті внаслідок необдуманості чи роздратування — адже спільне життя взагалі можливе лише при обходженні таких гострих кутів. Цей мовний серпанок має, звичайно, ще й свій сумнівний зворотний бік: якраз цього випадку стосуються знамениті слова Талейрана про те, що мова — це найліпший засіб приховати свої думки. Справді, це мистецтво дипломатів. Проте тут маємо не лише негативний аспект. Очевидно, саме мистецтву приховувати думки слід, зрештою, завдячувати тим, що співрозмовники приходять до спільного знаменника однастайності й вирішення спірних проблем. І ось я наближаюсь до третьої функції, про яку маю особливу думку, співвідносячи цю функцію з рушійними силами літературної творчості.

Цю третю функцію я назвав би «мовним спалахом». У всіх нейтральних, цілком зрозумілих словах з прозорим значенням, що повсюдно вживаються співрозмовниками, може відбутися цей спалах. Це нагадує мені один випадок, що стався зі мною. Я хотів би розповісти про нього, бо він особливо цікавий. Якось (аби ближче познайомитись із таємницями «чорного континенту») я читав лекції для бушменів в одному південноафриканському університеті. Звичайно, послуговувався англійською мовою, яка була в тому університеті мовою викладання. В основному я мав справу з місцевими викладачами, які розмовляли мовою африкаанс, та з їхніми асистентами, яких вони ж і вивчили. Асистенти мали познайомитись з європейською філософією і, зі свого боку, передати ці знання своїм студентам. Мене попрохали прочитати лекції на цю тематику, і я

вирішив розповісти про завдання філософії. Це треба було бачити. Усі бушмени — люди дуже високого зросту й вирізняються особливою красою. Мене оточувала галерея облич, вирізьблених із ебонітового дерева. Але ті обличчя залишались незворушними, хоч хай як я намагався дійти до слухачів зі своїм словом. Я був у відчаї. Як я мав далі розповідати їм про філософію, якщо я не бачив віддачі? Пізніше мої колеги казали мені, що їм теж було незручно, що я не відчував жодного зворотного зв'язку. І ось упродовж лекції мені на думку приходить рятівна ідея. Я якраз пояснював, що давньогрецька філософія розпочалася з Парменіда, який вважав, що «ніщо» у цьому світі не існує, а натомість маємо завжди буття («щось»). Я тут зауважив: «Зрозумійте одне: «ніщо» — це «ні-що», тобто заперечення ідеї «щось»*. І одразу всі загомоніли один до одного: «Зрозумів? Зрозумів? «Ніщо» — це «ні-що». Їх вразив саме той мовний спалах. За якусь мить їм стало зрозуміло, що буття не зводиться до конкретних речей. Ця історія, звичайно, підходить більше для того, щоб розповісти її деінде як якусь цікавинку, хоча свій повчальний момент тут теж є.

Коли ми стикаємось із такими випадками, то завжди повинні запитувати себе, що ми можемо зробити тут, на Європейському континенті. Запитаймо себе вже сьогодні, яким саме чином високоцивілізовані й високоосвічені японські колеги, приїжджаючи до нас, пізнають нашу західноєвропейську філософію, використовуючи для цього дивовижної глибини знання й гостру кмітливість. Використовуючи таку можливість, ми повинні були б запитати їх, що вони можуть додати до нашого мислення і, взагалі, що вони могли б повідомити нам зі своєї традиції, з конфуціанства, шинтоїзму, зі своїх релігійних і моральних традиційних вартостей. Ми стоїмо зараз біля початку гігантського вселюдського процесу, до якого ми всі прилучені. Ми ніколи не досягнемо ідеалу Просвітництва XVIII сторіччя про вічний мир у всьому світі, якщо нам, зрештою, не вдасться досягти справжнього обміну між чужоземною й нашою європейською культурою. Що ж ми маємо на увазі, коли говоримо, що інші філософи спілкуватимуться з нами на філософські теми і разом з нами пізнаватимуть світову літературу? Передовсім ідеться про потребу вивчення іноземних мов. Жодної іншої думки тут бути не може. Переклад — це лише посібник для початкового етапу, який дає загальну уяву про те, що і як мовиться в оригіналі. Про можливість пізнання, коли цьому пізнанню не заважає мовний бар'єр, свідчить поширеність образотворчого мистецтва у всіх культурах. Не в

* Англійською «Nothing is no thing» (прим. перекладача).

останню чергу цього вчить і музика, ця перша мова культури для всього людства.

Проте на цю мить ми перебуваємо в німецькому мовному — і, зокрема, в літературному — середовищі. Тож закінчу тим, що проілюструю повернення до мови на прикладі мовного спалаху. Існує відомий вислів Геракліта, який особливо близький мені, бо Гайдеггер видряпав його на дверях свого житла. У німецькому оформленні він читається як «Es ist der Blitz, der alles steuert» — «Усім керує якраз блискавка». Це твердження слід сприймати цілком буквально. Йдеться не про вогонь як елемент природи, що підпадає під одну категорію з водою, повітрям і землею. Ні, ми говоримо про спалах. Але чи не парадоксально, що блискавка може керувати? Звичайно, те, що блискавка може чимось керувати, треба сприймати як парадокс. Але що в цьому випадку мають на увазі? Я маю на увазі, що миттєва ясність від спалаху блискавки раптово робить світ сліпуче зрозумілим. І якщо навіть усе знову зануриться в глибоку пітьму, ми отримаємо мить, на яку завжди орієнтуватимемося і в якій пізнаватимемо щось із життя духу. Навіть коли багато чого знову відійде у темряву, нам буде вказано шлях пошуку і дослідження, який тягнеться, наближаючись то до забуття, з одного боку, то до просвітлення — з другого.

І ось я, нарешті, підходжу до останнього моменту — як же ми всі пізнаємо мову, весь час прямуючи до цього знання. Таке пізнання я називаю мовним кристалом. І тут не тільки виникають асоціації з «мовною решіткою». Моя назва вказує на кристал, чия решітка має міцну, математично обґрунтовану структуру, згідно з якою ці кристали й будуються. Саме це й відбувається з мовленням, коли його потік оформлюється згідно з відповідними правилами в поезії. І так само, як кристал у процесі свого утворення і завдяки міцності своєї структури починає струменіти вогнем, коли на нього потрапляє світло, поезія починає виконувати аналогічну функцію. За своєю твердістю, жорсткістю й міцністю поезія схожа з кристалом, і приваблює вона не приємністю своєї форми, а спалахами світла. Від поетичного твору — наче від кристалу — випромінюється розмаїття спалахів. Ми всі беремо участь у цьому процесі й отримуємо певне уявлення про істину слова, яке постає в цих променях.

ГЕЛЬДЕРЛІН І АНТИЧНІСТЬ

(1943)

Для античного в його впливі на німецьку культуру характерно, що воно якимось незбагненим чином ішло в ногу зі зрушеннями в нашій духовній долі. Хоч би яким мінливим є образ нашої історії і похідна від нього шкала вартостей, то античність у нашому духовному житті його повсякденним перетворенням зберігає колишній ранг-ранг, який завжди нас випереджає. Сьогодні майже неможливо суворіше випробувати цю тезу на істинність, окрім як поставивши питання про стосунок Гельдерліна до античності. Адже пробудження поетичної творчості Гельдерліна в нинішньому сторіччі стало справжньою, ще не завершеною подією в нашому духовному житті. Цей сучасник Шіллера та Гете дедалі більше видається сучасником нашого власного майбутнього, за яким із палкою безоглядністю йде наша молодь — просто-таки унікальний випадок у духовній історії Нового часу. Це історія твору, відкладеного на сто років. Здавалося, перетворенням грецького образу від Вінкельмана до Ніцше виміряно всю широчінь грецького образу — і ось, образ античного знову перетворюється завдяки проникненню у світ Гельдерліна. Боги Греції набувають нової вагомості.

Та особливої гостроти питання «Гельдерлін і античне» набуває, власне, в тому, що поетична екзистенція Гельдерліна з винятковістю, що вирізняє його навіть у добу німецького класицизму, визначається саме його стосунками до античності. Поетична творчість Гельдерліна, як і теоретико-мистецькі рефлексії, взяті як цілісність, — це водночас постановка цього питання. Тому стосунок Гельдерліна до античності — не те саме для дослідження, що й будь-чий інший, скажімо, стосунок Гете чи Шіллера, Кляйста чи Жан-Поля, тут питання ставиться про основу його буття та цілісність його творчості. Тому недоречно провадити тут суто естетико-літературне дослідження з метою простежити вплив античних поетів та мислителів на Гельдерліна, його світобачення, поетичну мову, його предметний світ.

Безперечно, поетичний гімн Піндара — істотна передумова появи пізніх гімнів Гельдерліна, як і тривале зацікавлення античною трагедією, мало суттєве значення для всієї його власної творчості. А проте поезії Гельдерліна не зрозуміти, виходячи з того, що справляє на нього вплив як традиція античної культури. Від класичного Ваймара його відрізняє саме те, що античний світ постає для нього не як культура, а як винятково владна притягальна сила. Між грецьким і вітчизняним, між античними богами і Христом як учителем гесперівсько-германської доби перебуває вірне серце поета Гельдерліна.

Нинішня думка втрачає звичку розбивати завеликі обсяги духовного буття на фази, щоб таким чином зробити їх доступними для нашого розуміння. Тому як щасливий збіг обставин треба розглядати те, що Норберт фон Геллінграт, який видав перше велике видання поета, з самого початку виступив проти такого погляду, згідно з яким вітчизняні пісні Гельдерліна були відступом від грецького взірця, «гесперійським поворотом», що відповідав відступові німецького романтизму від класицистського ідеалу¹. Геллінграт тим самим зберіг за поетичним явищем Гельдерліна його справжню широчінь — або краще сказати: він розпізнав у напрузі між еллінським і вітчизняним початками вираз його найсправжнішої поетичної творчості й таємницю його по-античному ясної величі. Тому буде доречно звернути погляд на кульмінаційну точку цієї напруги — на величні гімни останніх років поетової творчості. За наявними свідченнями, Гельдерлін ще й у перші роки потьмарення свого духу перебував під владою цієї напруги. Щоправда, роман «Гіперіон», дія якого відбувається з початку до кінця в Греції, відображає вітчизняний біль поета виступом, вбраним у чужинські шати, й відбивається в тому страшному викривленні, яке ми бачимо у великій промові-наріканні, зверненій до німців. Навпаки, у великому гімні пізнього періоду творчості згадана напруга знаходить свій поетичний вираз і — в повсякчас поновлюваній спробі поетично сплавити водно всі життєво відчуті сили — рівновагу.

У цьому пізньому поетичному творі гімн «Єдиний» є саме відображення такого роздвоєння².

¹ Передмова четвертого тому його видання, с. XII.

² Під час написання цієї праці мені до послуг у 1943 році було тільки видання, розпочате Геллінгратом, за першим виходом воно в подальшому цитується (тим часом необхідно раз у раз робити порівняння з великим штуттгартським виданням Байсснера). Як пізніше відкриття «Свята миру», так і потрійна поетична розробка «Єдиного» лише частково були серед матеріалів, зібраних Геллінгратом. Тим часом видання було ретельно досліджено. Певно, навряд чи можна сказати, що інтерес до цієї збірки віршів піз-

Чим є те, що мене
До старих щасливих берегів
Приковує отак, аж люблю їх
Я більше, ніж свій рідний край?

(Переклав М. Бажан)

Коли ми чуємо цей так званий гімн Христу, перед нами постає загадка: не надмірна любов до давніх богів, якій із самого початку сповідається поет (і цю сповідь він повторює в багатьох своїх віршах), є причиною відсутності Христа, а навпаки: винна тут надмірна любов до Христа. Не те що небожителі ревниво заперечують одне одного, ні — схильність власного серця поета, його любов до Єдиного є та «вада», що стає на шляху об'єднання Христа з давніми божествами. «Жаданої міри не знати мені ніколи».

Справді ось це те, що Гельдерлін збагнув і образно відтворив глибше, ніж будь-хто інший з «великих німецьких духовних знавців Еллади»: не нездійсненність Греції є проблемою німецької класики, а навпаки, в тому, що ця любов не хоче поєднуватися з потягом серця, неспроможного знайти себе у своїй європейсько-християнській і вітчизняній природі «на блаженних берегах Іонії». Спробуймо, йдучи від цього вірша, осмислити досвід Гельдерліна, щоб зрозуміти ставлення поета до античності, а водночас і наше власне ставлення до неї. Через фрагментарний

нього Гельдерліна з боку нас — читачів — я кажу не про дослідників літератури, до яких і сам також не належу, був би нульовий. Вся література після 1914 року характеризується визначним впливом цього великого твору-гімну Гельдерліна «Єдиний». Не слід цього забувати. Тим часом історичні дослідження, не в останню чергу вчений коментар Йохена Шмідта (історико-філософські гімни Гельдерліна «Свято миру», «Єдиний», «Патмос», Дармштадт, 1990), вказали на багаті теологічні джерела, на яких ґрунтується теологія цих творів. Мою увагу було звернено на нові книжкові публікації Йохена Шмідта, тому що там можна було знайти також і критичне зауваження до моєї власної репринтної праці від 1943 року. Це зауваження я прочитав зі збентеженням. Я не помітив у високовченому дослідженні ані натяку на те, як з усієї цієї теології постав такий великий твір. Проте не це було метою дослідження Йохена Шмідта. Навпаки, я був дуже здивований, що в моїй праці, яка з'явилася в 1943 році, ще можна було відшукати відгомін націоналістичного клімату. Мені шкода, проте нічого, зовсім нічого такого там не можна було знайти. І не я відповідальний за те, що вступ до «Єдиного» протиставляє грецьке узбережжя нашій вітчизні. Моя інтерпретація присвячена виключно і все чіткіше схиляється до з'ясування протилежності класичного та вітчизняного, та подібно до того, як у коментарі Йохена Шмідта з'ясовується протилежність мирського та пневматичного. Звісно, я не можу з ним погодитися, коли він твердить, що гімн проповідус компроміс між цими двома протилежностями. Усе якраз навпаки. Компромісу не може бути досягнуто, вважає поет. Це відкриття він робить з прикрістю, у цьому зізнається собі він, обмежений рамками поетичного ремесла. Зі свого боку, я сподіваюся, за інших обставин повернутися до другого видання «Єдиного», з такою ретельністю витлумаченого Йохеном Шмідтом.

характер гімну тут використовуються для пояснення мотиви пізнішої редакції, що так і залишилася начерком.

Поет починає зі своєї філософії — з того, чим для нього відрізняється «грецьке життя» від життя в його вітчизні: відмінність у тому, що в античній Греції боги з'являються поміж людей, одружуються з ними, що там живе «образ божий серед людей». Жаль з приводу кінця цього, сповненого богів, «грецького дня» — найближчий нам мотив поезії Гельдерліна, мотив, яким пронизано роман «Гіперіон» і з якого ніби вичарувані чудові, овіяні тугою великих елегій картини, як-от «Архіпелаг» та «Хліб і вино». Та й повсякчасне філософське осмислення поета виразно показує, що йому таке любе в «грецькому житті й чому»: «там кожен думками й серцем належить світові, людські характери й стосунки були сповнені особливою щирістю, тимчасом як у сучасних народів панує «брак чуття заради загальної честі і загального надбання», «обмеженість», яка усіх — і насамперед німців — калічить також і внутрішньо. Від цього загального погляду походить Гельдерлінове, в принципі позитивне, ставлення до філософії свого часу: поет визнає завдання кантівсько-фіхтеанського ідеалізму, що будить до життя самодіяльність людської природи» у вихованні почуття всезагального — і вбачає нехай і однобічний, а проте позитивний вплив цього вчення як «філософії доби». Певна річ, від цієї всезагальності, яка веде до поєднання права та обов'язку, ще величезна відстань до античного способу життя. «Але тоді як ще й багато бракує задля людської гармонії?» Давнім грекам не бракувало того, що сучасникам філософія повинна надавати. У них життєве коло, в межах якого вони відчували себе у співпраці з іншими, здатними до співчуття, було широке, аби кожен з них відчував збільшення змістовної наповненості власного життя. Гельдерлін пояснює це за допомогою порівняння з воїном, який «у лавах власного війська насправді відчуває себе мужнішим і дужчим». Те, що перевершує індивіда не лише в його відчуттях, але також як дійсна буттєва сила, як сфера, в якій водночас живуть усі люди, їхнє «спільне божественне». На берегах одного аркуша з віршем сказано просто: «Сфера, вища за людську, є Бог». Загальновідомо, що в давніх греків усі відносини були релігійними, всі ті «витончені, нескінченні життєві стосунки», як каже Гельдерлін, що їх ми регулюємо за допомогою «залізних понять», нашої цивілізованої моралі та етикету. Релігійними стосунками Гельдерлін тут називає такі, що «їх належить розглядати не так самі в собі (з погляду спрямованості духу, що має панувати в цій сфері). Те відкриття присутності божественних сил і витлумачуване від їхнього імені життя, яким жили греки, є, за Гельдерліном, само своїм власним виправдан-

ням перед лицем «сучасного життя слимаків, заповненого клопотами про лад та безпеку, тобто є власне справжнім досвідом живого в житті.

І ось цю любов до грецького божественного дня поет у гімні «Єдиний» називає уярмленням (чи запроданістю) в «небесний полон». Проте полон — це страждання чужинця. Що ж це за страждання? Нам тут стає в пригоді теоретичне вчення Гельдерліна: «Точка зору, з якої ми маємо розглядати старовину». Там ідеться про «рабство, в якому ми перебуваємо щодо старовини», рабство таке всеосяжне й гнітюче, що всі наші розмови про нашу освіту та побожність, неповторність і самостійність — то лише мрії, порожня реакція, «водночас помірна помста за наймитування». Гельдерлін писав якось у листі до свого брата, змалювавши одну гротескную картину: «І я також з усією моєю доброю волею лише бреду зі своїми вчинками та думками у світі слідом за цими унікальними людьми, причому часто виявляюся в усьому, що я роблю та кажу, тим більше незграбним і неприкаяним стою я в калюжі сучасності, неначе гуси на своїх пласких лапках, і беспорядно махаю крилами, неспроможний піднятися до грецького неба». До того ж гнітові у межах цього найманства він дав глибоке обґрунтування з ідеалістичної філософії. Саме людський потяг до освіти, здебільшого млявий до Нових часів, справді живий лише в душах саомислителів (вираз Фіхте) і знаходить собі забагато взірців освіченості в культурному матеріалі давнини. Майже безмежний попередній світ, що сприймається нами через навчання або через досвід, — це гнітючий тягар, який так само загрожує нам загибеллю, який приніс загибель народам давнини позитивні форми, «розкіш, яку створили такі батьки». Гельдерлін тут описує цілком виразно примару класицизму, порожнього гуманізму освічених, насильство чужого стилю. Проте в цій підвищеній, збільшеній історією свідомістю небезпеці він водночас бачить і ту сприятливу обставину, що завдяки знанню суттєвих напрямів культурного руху загалом ми можемо окреслити для себе наш власний напрям. Замислившись над цим виразом-натяком, ми одразу впізнаємо в ньому мету й сенс усіх теоретико-мистецьких намагань, які знаходимо в його прозових начерках, так званих філософських творах. Ці, розроблені на античний взірць спроби творчості, майже всі стосуються одного предмета — розрізнення видів поетичного мистецтва, що його принципу, як відомо, суворо дотримувалися в античному світі. Та саме від цієї суворості античних поетів Гельдерлін сподівається благословення для себе³. В своїх практичних засобах творчості давні поети є для нього взірцем. Характерно

³ Пор.: III 463.

в передмові до його перекладу Софокла, — робота, «заснована нехай і на чужих, але твердих історичних законах»⁴. «Примітки до Едіпа» розпочинаються саме з вимоги до поезії наслідувати давньогрецькі зразки. В листі до одного молодого поета те ж таки звучить у словах: «І я дедалі дужче шаную вільне, неупереджене, ґрунтовне тлумачення мистецтва, оскільки вважаю його священною егідою, що боронить генія від тимчасового».

Та це прийняття за взірць грецького розуміння культури аж ніяк не є підлеглістю Гельдерліна канонам класицизму. Навпаки, саме за вивченням античного він, як засвідчив у славнозвісному листі до Белендорфа від 4 грудня 1801 року, виявив, що «крім того, призначеного в греків і в нас, має бути найвищим мірилом, тобто життєвої правди й майстерності, нам навряд чи треба мати з ними щось схоже. Проте своїм потрібно оволодіти так само добре, як і чужим. Тому греки для нас необхідні. Тільки не женімося за ними саме у своєму власному, національному, бо ... вільно володіти своїм власним — то найтяжча річ...» Начебто зрозуміло: теорія мистецтва — дещо більше, ніж здається, вона є сутнісною формою самовизволення поета від наймитування в стародавніх митців. Про те ж таки йдеться і в останньому листі до Шіллера, де про вивчення грецької літератури сказано, що автор листа студіював її доти, аж доки ті студії не повернули йому тієї свободи, яку вони спочатку так легко відбирають. «Визволення від грецької букви», яким він, урешті-решт, пишається, веде до принципового підкорення грецького елемента вітчизняному, про що свідчить глибокодумне їх протиставлення у «Примітках до Антігони».

Цей шлях культурної рефлексії є, отже, шляхом звільнення Гельдерліна від лабет наймитування в античних митців. Та чи є це наймитування й це звільнення саме тим, про що мовить наш гімн? Хіба руйнування стильових приписів естетики класицизму є чимось рівнозначним подоланню тієї надмірної любові до повного божествами життя греків? Звісно, вище йшлося також і про освіту та побожність. І коли розум іменують священною егідою, мається на увазі не сама лише поетична рефлексія. Поетичне слово — це слово взагалі, а слово є чин і досвід влас-

⁴ Пор.: III 331. Цей фрагмент цитувався мною під час першого друкування цієї роботи, коли я вів мову про несправедливість як привід наслідування грецького розуміння мистецтва. Я мав би дослухатися до тлумачення Байсснера («Переклади Гельдерліна з грецької. Штуттгарт, 1961, с. 168) Не тільки закони мови вимагають цього, підтвердження можна знайти в цьому листі також там, де мовиться, що Гельдерлін вірить, ніби відшукав грецьку гармонію саме таким чином — отримавши справжню свободу від античного мистецтва. Мету він воліє формулювати «супроти ексцентричного захоплення».

не божественного у тому вигляді, воно сприймається та «розподіляється». Пов'язаність духу з землею — то не лише завдання поетове, здійснюване з опорою на розуміння мистецтва, яке пов'язує «благообразність Юнони» з натхненням. Натхненний запал серця завжди потребує священної егіди спокійного розуму, щоб захистити себе від «людських образ». Тому Гельдерлін перед лицем палкого людського серця взагалі може сказати про людину: «Розум її — це те, що боронить Дух, як жриця — вогонь небесний». Але та надмірна любов до Греції, в якій натхненно сповідається поет, чи слід її взагалі долати? Адже вона — не підлеглість класицистичним міркам, вона й сама є радше виразом уже здобутої поетичної свободи. Жалкування за Давньою Грецією, що відійшла без вороття в минуле, є піснею туги за її відмерлими богами, несе в собі розум, перетворений на поетичний сенс. Саме у відмові закликати зниклих богів повернутися і оживити знову загибле⁵ і стає відчутним те, в чому боги ще живуть:

Ми все ж багато Божого прийняли.
Було нам дано до рук вогонь,
І ґрунт земний, і обшир моря.

(«Примиритель»)

Так, мова рідного ландшафту, його доленосні знаки, гора й потоки, де зустрічаються земля з небом, стає предметом нового, німецького співу. Поет обирається звітувати «Янголів святої Вітчизни», посередників і посланців Бога. Це звернення до вітчизняного, виходить, аж ніяк не є зрадою дотеперішнього потягу душі, спрямованого на Схід, це той-таки колишній поклик серця:

Ні їх, блаженних, навіч явлених,
Старого краю божі образи,
Їх кликати я більш не смію, тільки ж
Ви рідні води, якщо з вами
З любові серце мре —
За всім святим та потаємним?

(«Германія»)

Сповідь у любові до Греції та жалкування за її зниклою величчю істотно входить у цей поетичний досвід «всезагального сьогодення» — в новій свободі німецького вірша-співу. Цій свободі завдячує поетове жалкування тим, що звітування про давніх богів виявляється чимось більшим, ніж класицистський блиск, що воно породжує живі образи.

⁵ Пор. з початком «Германії», IV 181.

Але саме тут, у небесній свободі цієї заповненості в минулому-сьогоденному, зринає інша скарга — щодо віддаленості Христа, його «відмови». Кому він «відмовляє? Співові про Божий образ («Єдиний»), тобто поетичному покликові. Поет виразно відхиляє припущення, начебто все це ґрунтується на непримиренних ревнощах небожителів, одного до одного. Причиною цього є сам поет, який занадто любить Христа, щоб мати змогу порівнювати його з іншими, занадто, щоб мати змогу оспівати його як присутнього, як «мирського»:

Однак заважає мені стид
Тебе прирівняти
До люду земного.

(Переклав М. Бажан)

Якщо Христа можливо з кимось порівнювати, то, мабуть, найрадіше з Гераклом та Діонісом, бо й справді всі троє носії нового, кращого ладу. Геракл виступає очищувачем світу від страхіть, Діоніс — засновник виноградників, приборкувач звірів та об'єднувач людей, Христос миротворець, що приносить нову згоду між Богом і людьми.

У пізніших редакціях гімну поет дедалі інтенсивніше шукає опертя для такого порівняння. Проте слова «цього разу», на яких обривається намагання поширеної редакції твору, свідчить, що автор мав намір повернутися до двох заключних строф, тобто основним мотивом вірша лишилася нездійсненність рівноваги між мирськими божествами античного світу й Христом⁶.

Ця пізніше додана частина створює нові труднощі в аналізі окремих віршів, проте в ній маємо такий важливий розвиток порівняння, що треба спробувати дати їй тлумачення. Христос ставиться нарівні з «мирськими мужами» в тому, що й він дістав свою науку, свою доленосну місію від Бога й тим самим точнісінько, як і вони, «самотній стояв». Його «світило», тобто місія, полягала в тому, щоб вільно правити над тим, що «вже встановлене». Встановлене — тобто позитивне статуту, в якому, власне, дух більше не живе — це, як відомо, тема «Теологічних ранніх творів» Гегеля. Тут, у Гельдерліна, та сама думка, що «стале» живого духу спостерігало за «діяльним» і таким чином знання стають незрозумілими. Але це і є завданням кожного з цих релігійних героїв — знов і знов дарувати вогонь і життя, якщо «священний вогонь уже видихнуто» («Примиритель»). Те ж таки і в «Єдиному»:

⁶ Сказане видається мені слухним, навіть після великого штуттгартського видання, що робить тлумачення точнішим. Друге видання гімну, яке потребує пояснення з огляду на зміст, видається чи не іншою темою. Це належить дослідити знову.

Адже завжди святкує світ,
Геть від цієї землі,
Кидаючи її, оголену,
Коли людське його не хранить.

Всі вони приходили берегти його та об'єднувати. Надто носії нового порядку Геракл та Діоніс. Це означає: «Всі вони один одному рівня». Приблизно так само в начерку пізнішої редакції поет показує, що цю рівність Христа з двома іншими він підкреслює всупереч християнському канону: Христос також мав «Одне, що його віддалило, відірвало від нас...», бо «в кожного власна доля, так воно є» (чи є?).

Та з цим вченням про носіїв і хранителів вогню тісно пов'язана також і історія спокуси (Матв., 4). Пустеля, оголена земля, позбавлена божеств, викликає в пам'яті історію спокуси, і знову-таки не задля розрізнення, а для того, щоб урівняти його з рештою впорядників Землі, з Гераклом та Діонісом. Навіть у безбожний час ще залишається хоч якийсь «слід слова». Христос переборює спокусу диявола, оскільки для нього написане слово ще не згасло⁷.

Він — та людина, що в пустелі зашкарублого релігійного життя, серед якої він ступає на свій шлях, здатна оживити слід Слова й саме тому відштовхує спокусника і бере на себе місію страдника-визволителя⁸.

І далі поет намагається показати Христа в порівнянні з іншими. Порівнюючи його не з Аполлоном чи Зевсом, а з тими, з ким його взагалі можна порівняти, — з Гераклом та Діонісом, що вже й самі відрізняються від «решти героїв», він іде за дійсним історико-релігійним контекстом. Надто щодо Діоніса: той доволі споріднений із Христом, тому що автор ще у «Хлібі й вині» зважився поєднати поетично обох сирійських вісників радості та дарувальників вина. Справді-таки, всі троє здаються рівнею один одному, «листочком конюшини», нерозлучною трійцею. На відміну від решти «великих», вони не виключають один одного. Радше навпаки — вони тяжіють один до одного, і їх порівнювати видається «гарним і любим...»,

... що вони під сонцем
Наче мисливець на ловах або ж
Як сіяч, що, сівбою зморений,
Шапку скидає, чи як жебрак.

⁷ Пор. з триразовим «Тут написано» в тексті Євангелія.

⁸ Відносно «слідів» порівняйте з «Давніми слідами» в першому фрагменті Піндара, V 271.

Це означає: всі вони є тим, чим вони безоглядно віддані своїй місії. Всі троє — «мисливці на ловах», тобто не ставлять за мету свою власну долю і тому — боги. Згадаймо подвиги Геракла й про його кінець; Діоніс — бог античного культу. Саме це насамперед пов'язує їх обох із Христом, який помер «у блиску перемоги». У «Патмосі» тому поет каже: «Геркулес — мов князь. Бахус — то громади дух. Але Христос — завершення». Тобто він «доповнює те, чого не вистачає ще в інших двох до з'яви божества».

І все ж таки, порівнюючи, поет знов і знов усвідомлює їхню нерівність: «Та спокушає мене оця суперечка...» — це саме той сором, який його охоплює, коли він хоче прирівняти Христа до інших. Сором спричинений тим, що й Христос не є присутній у тому самому сенсі, як ті «мирські мужі». Ті «з необхідності, як сини Бога, носять на собі знаки».

Бо він розважливо за все подбав, Зевс Громовержець,
Але Христос — сам вимір.

Сутність Христа не вичерпується на тому, щоб завершити «небесний хор» («Хліб і вино»), тобто на ролі останнього з «діючих» божеств бути ідентичним за своєю сутністю. Його виділяє те, що він сам свій вимір. Решта лише вирішують проблеми сьогодення, тобто вони виконують свою обмежену місію присутності. Христос, навпаки, будучи самодостатнім, сягає далі свого сьогодення. Він відав ще й те, про що «мовчав» («Примиритель»), і саме тому, що він не просто страждає від смерті, на яку був приречений, він перебирає її на себе добровільно (і можна, мабуть, думати, що такий є сенс в історії його спокушання, сенс, який надає Спасителеві винятковості), він і є «завершенням». Це означає, що він владний над усім наступним часом (про який тепер уже не можна подбати ще й в інший спосіб). Він — той Бог, чия благодатна новина другого пришествия панує, наче якась тиха дійсність, над усією західною присмерковою добою світу. Так завжди утверджується те, що він є іще й «інша природа».

Але чи не означає це взаємне виключення божествами самих себе, а не недолік поета? Інакшими словами: чи не скасовує власне християнський принцип «бути єдиним» усі спроби примирення з поетового боку? Чи не долає тут поета християнська релігійна могутність? Супроти спроби в християнському розумінні усвідомити це тлумачення⁹ постає вся сукупність уявлень Гельдерліна про богів. Гельдерлін ніде не визнає цю-

⁹ Пор.: Гардіні Романо. «Гельдерлін: Картина світу та побожність». Лейпциг, 1939, с. 557.

го християнського принципу єдності, винятковості. В нашому вірші це означає Всевишнього Бога, який має не одного, а чимало посередників:

Бо сам він не панує.
І всього не знає. Бо вічно хтось
Між ним є та людьми.

і

Чимало високих думок
Народилось
Від мудрості, від Отця.

Гімн «Патмос», присвячений ревному християнинові ландграфові фон Гомбургу, має саме виправдати його християнське благочестя перед сповненою богами душею поета: «Тому що Ісус ще живий». Власна тверда певність поетова промовляє зате, що Христос якраз не єдиний:

Бо є його сини, герої,
Які діяннями земними,
Змагаючись нестримно,
Тлумачать нам його Святе Письмо
І знаки блискавиць.

(Переклав М. Бажан)

Але тоді що означає надмірна любов поета до Єдиного? Його звать «Господарем і Господом», звать «наставником», тобто вчителем усієї західноєвропейської доби, до якої поет належить. Цей зв'язок поета з його добою є, отже, тим, що стоїть на заваді омріяному компромісові. Ця християнсько-західноєвропейська доба позначена тим, що Христос є її Богом саме як невидимий і відсутній водночас. Із разючою проникливістю Гельдерлін у «Патмосі» описав нову сутність християнського благочестя:

Тоді загасло сяйво дня,
Велично-царствене, й зламався сам
Проміннопростий скіпетр
Страждань Господніх, бо вернутись мусив
Він в слухний час і негаразд було б
Спізнитися, порушуючи вірність.
Віднині людський труд і радість
У тому полягають,
Щоб жить в ночах закоханих, сховавши
В зіницях пильних, простодушних
Безодні мудрості. І зеленіють
Далеко в горах образи живущі.

(Переклав М. Бажан)

Новими формами благочестя є опущені очі та внутрішнє світло, коли

А що тоді, коли вмирає той,
Кого обрала
Собі Краса і стало чудом
Його лице; кого небесні сили
Передвіщали.

(Переклав М. Бажан)

Тому врозріз із власною релігійною дійсністю Христа йде те, що поет із спокус багатствами своїх скарбів намагається

Творити образ і, вглянувшись,
Уявляти, який же він був, Христос¹⁰.

(Переклав М. Бажан)

Тут відповідь поетова собі самому: не тому що небожителі всі ревниво виключають один одного, будучи один для одного сьогоденням, а через те що поет неспроможний відчувати рівноваги їхнього божественного буття, оскільки Христос є також ще й іншою природою порівняно з сьогоденням. Саме ця інша дійсність Христа править епохою, в якій живе поет, такою мірою, що він не в змозі шанувати його так само, як грецьких богів, — як всесвітню присутність Природи у світі. Щоб поет спершу визнає як свою провину, та знаю я, в тому моя вина, на щό він нарікає, як на ваду, що підлягає виправленню: «Міри, як прагну, не віднайду»; те він, врешті-решт, осягає як свою поетову форму долі.

Закінчення гімну говорить про ув'язнення духу в його людських та історичних рамках. Лише «Бог сам знає, коли явиться, чόго бажала найкращого його душа». Кожен інший має долю, в якій ув'язнена його душа. Христос також був бранцем на землі й «засмученим вельми», поки не звільнився аж до рівня свого неземного та духовного призначення, «поки не злинув до неба, в повітря, якому так само належить душа героя». Також і незламність героїчного духу покірна долі ув'язнення в часі. Герої також не вільні, не господарі власної долі. Це про них, «духовних» і все ж ув'язнених, говориться в останньому звертанні, яким усе закінчується:

Духовні також — мають поети
Належати світові.

Поети духовні самі собою, тобто вони перебувають на одному щаблі з присутністю усього божественного, вони йому підпорядковані. Проте

¹⁰ Пор.: Коммерель Макс. «Дух та буква поезії». Франкфурт, 1940, с. 287.

й вони в нездоланному полоні в часу. Поет збагнув це на власному прикладі: вони також не в змозі лише зусиллям власної волі наближати бажане їм «найкраще» — це залишається прерогативою Бога.

Поети мають, отже, належати світові, оскільки вони можуть оспівувати лише сьогодення, в якому ув'язнені. Гельдерлін живе в часи, коли Христос неприступний для поетичної творчості. Грецькі боги — це теперішні переказів, які заново витлумачують себе поетові у світлі «присутньої Природи»; на противагу цьому, Христос живе у вірі, його культ здійснюється в «дусі». «Бо Христос іще живий». Поетові відомо, що то була б провина, якби він забажав домогтися забороненого: «Але б хто пристрожував себе самого («Патмос») або:

І кара тому, хто захоче дорівнятись
До нього силою
У мрійливому сні

(«Проца»)

Саме належність поета до несвітських духовних глибин Західної Європи запродала його як поета в небесний полон до мирських божеств, які лише й доступні його співові, та заперечує таке омріяне примирення. Та болісна напруга, на яку, таким чином, прирікає себе поет, здобуває в цій віднайденій ясності своє розв'язання. У цьому розв'язанні найразючіше те, що саме відмова від омріяного компромісу, саме усвідомлення нерівності здійсмає заборону з нового великого завдання вітчизняної поезії. Христос справді відрізняється від інших, оскільки Його сучасність — не просто сучасність короткого періоду Його земного перетворення¹¹. Воно є сучасністю в історичній долі Заходу. Так зречення обертається на завдання, вказує на те, що одним із варіантів «решти» були люди. Саме це підтверджує виокремлення Христа — напевно: серед божественності всіх.

Тим часом завдяки відкриттю «Свята миру» гімн «Примиритель» отримав щонайважливішу паралель, позаяк образ Христа й там підкрес-

¹¹ Цій нашій спробі тлумачення нерівності «мирських» богів з Єдиним нібито суперечать рядки іншого гімну Христові — «Примирителя», яких, хоч і також у стосунку до Христа, проте в загальному сенсі сказано: «І має бути все величнішим він сам. Тому що як усіх богів Господь, він також має бути сам поміж усіх. Така є його нива». Ці слова, сказані щодо всіх загалом богів, начебто скасовують перевагу Єдиного. Лише одне запитання: чи не християнська це обітниця, яка, будучи збереженою у вдячності, саме лишень і справджує це положення уперше також і стосовно решти божеств? Порівняймо роль Утішителя в «Хлібі і вині» і тут, у попередньому начерку». Ніхто, крім тебе, неспроможний замінить усїєї решти. *Beissner Friedensfeier*, Stuttgart, 1954, S. 36.

люється особливо, проте, за всього піднесення, все ж таки вплетений до загального закликання богів. (Нині вже можна вважати доведеним, що не Христос вважається «Князем свята».) Він є сучасністю історичної долі Західної Європи.

Його бажав я оспівати як Геракла...
 ...Проте не має співу.
 Доля не так судила. Чудовіш.
 Багатше для пісні. Неозорий.
 Після нього міф...¹²

Поет у своїй покорі долі відкриває для себе, згідно з правдивою історичною логікою, сукупність моментів західноєвропейської історії. «Неозорий міф» цієї історії йде поряд з поетичною сучасністю грецьких переказів.

Нам належить точніше замислитися над цими взаємозв'язками, щоб пізнати, як поет завдяки подвійному полонові — любові до грецького та приналежності до християнсько-західноєвропейської доби — досягає унікальної ваги свого знання про обидва вказані складники: і про грецьких богів, і про «янголів Вітчизни». «Єдиний», з якого ми виходимо, проте загалом є радше приховуванням, ніж відвертістю. Те, що намить проясніло для нас у рядках гімну, залишається для нас ключем нашого розуміння:

Світ античного й внутрішньої суті християнсько-західноєвропейської душі — все це вкупі складає ту незбагненну ношу, яку судилося нам нести.

Поет подає її не в елегійній формі, в уривку відходу богів — їхнього відвертання від людей і втечі — як настання вечора та ночі. Грецький ландшафт постає тепер як велетенський, покинутий всіма трапезний стіл («Хліб і вино»), честь небожителів стала невидимою.

Немов від надмогильних племінців,
 Дим золотий, над ним плине повір'я,
 І покриває нас і весь наш сумнів...

(«Германія»)

Так поет, покликаний вісник божественної присутності, живе в слові, неначе вигнанець. «І навіщо поети в убогий час? («Хліб і вино».)

Відповідь, яку знов і знов знаходить поет, сумніваючись у своєму визначенні, постає для нього зі ствердного «так», сказаного цій ночі. В чу-

¹² «Патмос». Уривки пізнішого видання.

довому початку «Хліба і вина» вже видно подвійну сутність ночі, примушуючи завмирати денне життя разом з його гучним гамором, вона водночас будить приховане життя, що доти спало, власні голоси ночі, проте на-самперед вона дарує безсонній людині снагу для «сміливішого життя», яке дає змогу висловити таємницю душі й гарантує повернення дня тим, хто перебуває в присмерку західної історії, гарантує повернення дня через збереження пам'яті про нього. Тут християнська культова форма таємної вечері отримує цілком своєрідне, надане їй Гельдерліном, тлумачення. Христос, тихий геній, який жив колись серед людей, залишив по собі втіху та обітницю повернутися тим, хто був покинутий серед ночі, і як знак цього — таємна вечеря, хліб і причастя. Гельдерлін бачить у ньому не містичний зв'язок, не «навернення», хоча також і не встановлений збавителем обряд спомину про Нього як те розуміє реформована віра, — він бачить у причасті той освячений стихіями, Землею і Сонцем, чинник, що живе у хлібі та вині; Гельдерлін виходить з того, що в наш безбожний час також і вони обоє, хліб і вино, мають розглядатися не так, як будь-що. Їх уживають не з самої лише потреби, як щось корисне, а й шанують із вдячністю, «все ще живе хоча б якась подяка», тобто у зв'язку з ними все ще пам'ятають про небесне. Так, будучи шанованими як святі, ці всесвітні предмети споживання є запорукою божественного повернення та божественного наповнення:

Хліб — то плід землі, благословенний світлом,
І розраду Громовержець дає.

Пам'ять — це сьогоднішня відсутнього в його відсутності. Хліб і вино — це така наявність, яка є запорукою відсутнього, сукупного багатства Божих дарів і божественної дійсності. Їхня святість жива не повір'ям (тобто не тим, що засновано Христом), набагато більшою мірою живий саме переказом, живе зображення Бога в цих символах, в сьогоднішні цих стихій та у вдячності, що зберігає та боронить цю святість.

Це перевернення та обґрунтування переказів на сьогоднішні є вирішальним перетворенням від покинутості в очікування, яке надає європейській історії власного, сповненого сьогоднішнього і майбутнього сенсу. Пам'ять, оскільки вона володіє сьогоднішнім, стає очікуванням. Зберігати пам'ять споконвіку було завданням поета. Це його служіння наповнюється тут сенсом пробудження та заклику до Відсутнього. «Небесні знаки» пробуджують мужність. Нарікання перетворюється на гімн, звернення до того, що «перед очима у тебе». («Германія».)

Навіть більше. Сама ця ніч, віддалена від божеств і страждання через неї — не просто нестатки та поневір'яння, — тут здійснюється історична

необхідність. Ніч — це покрив милосердя. «Адже не завжди Божа людина спроможна нести повноту» («Хліб і вино»). Але є також і ніч збирання та приготування до нового дня. Так запитує себе й собі ж відповідає такий поет:

І загибає справа
Півбога та його прибічних,
І сам Всевишній лук свій одвертає
Так, що ніде не видно
Безсмертного — ані на небесах,
Ні на землі зеленій,— що тоді?

Це помах сіяча, який гребе
Лопатою пшеницю
І кидає на тік, провіявши крізь світло,
І висівки до ніг йому спадають,
Аж нарешті одсіюється зерно.

(«Патмос», переклав М. Бажан)

Очікуване майбутнє витлумачується йому як «плід Гесперії». Якраз те, що довго приховувалось у мовчанні, те, задля чого бракувало слова, оскільки не було для нього слухача, — те стане правдою нового дня, тому що «зростає у сні сила слова». Проте сам з цим переконанням поет обирає собі своє служіння і обумовлює свою долю: йому судилось бути самому, бо він має перший назвати й закликати в своєму слові спільне для всіх Божество, десь так, як органна прелюдія править за вступ хорового співу. («Біля джерел Дунаю», «Мати-Земля».)

Звернення пам'яті до прийдешнього в тому вигляді, в якому поетові щастить показати її в своїй пісні, є найменуванням цілком власної сучасності: не давніх, відомих на ім'я божеств, і навіть не владного, попри всю свою відсутність, генія Христа — це закликання й тлумачення чистих знаків і натяків насамперед повних змісту вітчизняних гір і річок, у яких поєднуються, наче в рунах історії, античний світ і Європа. Подумати, хоча б, над символікою течії Дунаю. Природа перетворюється тут на історію. Течія річки, в якій беруть шлюб земля з небом, стає символом часу й перебігу західноєвропейської історії. Реальність таких, сповнених майбутнього, таємних знаків обертає мову про згаслих божеств на звістування їхнього нового повернення. Сьогоднішня цього очікування — це сфера, де може здійснитися омріяна рівновага примирення всього божественного. Чекування, як і спогад, є присутністю відсутнього. В ньому й сам Примиритель, Бог Європи, також може бути названий примиреним («Примиритель»). Бо реальність жодного іншого бога не стала тією мірою, як його реальність дійсним обіттування й уповання. Поет може

лише сказати, що він завжди несвідомо служив Матері-Землі й сонячному сяйву (кінець «Патмосу»), бо те, що він звершив, те, що піднесло пісню високо понад заклинання античних вірців у нове майбутнє, — було якраз прозріння в його пісні сучасного.

... отець всеможний
Понад усе жадає,
Щоб твердість букв збережено було і вірно
Тлумачено. Цьому слугує і німецький спів.
Тлумачить вірно букву його й суть —
Цьому слугує і німецький спів.

(«Патмос», переклав М. Бажан)

Буква та існує — то просто вчення й практика християнства, то «глаголи неба» («Проспіване серед Альп»), призначені поетові задля тлумачення. «Деякі написані людьми. Решту написала — природа», («Біля джерел Дунаю», прозовий текст).

Гесперійський поет, оскільки й він також оспівує сучасність, відтепер може, хай це буде й не сучасність повноти чи повного, «Дня спільного для всіх», — засвоїти античні форми звеличення присутніх богів, перейняти форму гімну в тому вигляді, якого йому надав Піндар. Та перетворює й наповнює ці античні форми мова Лютера, зовсім інша мова і зовсім інший дух. Це теперішнє нетерплячого чекання, а не майстерно вплетене впевненою рукою Піндарового благочестя. Це сьогодення відкритості, в яке перетворюються образи давніх божеств і якому не чужий також і християнський Бог, що є «прийдешнім» Богом більшою мірою, ніж усі решта:

Один завжди для всіх.
Будь рівним сонячному світлу!

(«Примиритель»)

І тут також доречно буде звернутися знову до теоретико-мистецьких думок Гельдерліна, щоб простежити особливості прийомів поетичного стилю його поезії, що відрізняють її від античних зразків. Адже ту нову свободу, про яку промовляють його вітчизняні пісні, Гельдерлін засвідчив у своїй наполегливій роботі над поетичним матеріалом античності (насамперед його переклад Софокла, як показали дослідження Байсснера). Там він¹³ виразно обґрунтував, чому західноєвропейсько-вітчизняний світ уявлень відрізняється від грецького, підноситься над

¹³ Примітки до «Антигони», 3, V, 257.

ним і все ж є йому протилежний. Для Гельдерліна трагічне слово греків є опосередковано — «фактичнішим, позаяк» у ньому втілюється чуттєва тілесність», трагічна загибель відбувається тут у реальному образі тілесної смерті. На відміну від цього, згідно з духовними уявленнями, трагічне слово впливало на «наш час та бачення безпосередніше, оскільки охоплює собою духовніше тіло». Убити тут означає знищити внутрішньо. Хотілося б охоче застосувати ці спостереження про трагічне слово драми до нового стилю гімну Гельдерліна та їхнього піндарівського вчення. Однак те, що ми читаємо в його студіях про «трагічну оду», зовсім не дає підстави задумуватися про протилежне стосовно античного. Виявляється, воно лише показує, що Гельдерлін і тут, як і в випадку з драмою, осмислює розуміння мистецтва у давніх поетів аж ніяк не в дусі романтизму, властиве — так само, як і його власні гімни відповідають суворості давніх архітектонічних законів. Попри це йому також і тут мало бути зрозуміло те, що він у найзагальнішому сенсі продумує у зв'язку зі своїм перекладом Софокла. Адже й ліричне слово його вітчизняних гімнів було безпосередніше від слова Піндара, який трактує щось задане задалегідь, про рід, до якого належить переможець, що вже має пережити мить перемоги, про чіткий з релігійної точки зору порядок побудови дійсності. Щоправда, Гельдерлін також використовує чимало з цього, вплітаючи у свої вірші звернення чи посвяти, проте саме такі подібності дозволяють усвідомити, що адресат звернення не належить до цілком іншого порядку поетичного буття. Якщо розглянути релігійну співвіднесеність слова, стає цілком зрозуміло, чому Гельдерлін підпорядковує грецьку мистецьку форму вітчизняній. Справді, слово Піндарове про божественне стосується сталої релігійної реальності, зберігати яку є завданням поета: слово Гельдерліна, навпаки, відкрите для вторгнення непримиренних і могутніх сил, таких як грецька безпосередність та західноєвропейська проникливість. Також і в античності, якої у Піндара, для його гімну, відбувається дуже ретельний відбір з-поміж усього багатства міфів. Коли, проте, Гельдерлін каже: «Багато про це можна було сказати» («Патмос») або «Погляд сягає багато чого» («Єдиний», пізніше видання), тоді яке багатство — не багатство невимовленого, а багатство невимовного, лунає тут!

Скарга «Єдиного»: «Ніяк не сягну, чого прагну: / Це міри» набуває, отже, значення для всієї поетичної творчості Гельдерліна. Це не визнання нездійсненності завдання й неспроможності, яка в певному пункті кладе межу звичній майстерності, — навпаки, це перебування на крайній межі становить таємницю поетичної сили Гельдерліна, яка нагадує пророчу «Ніколи не знайти відповіді» — це його повсякчасне потаємне

вираження. «Хотів би співати я пісню легку, та це ніколи не дано мені». «Повноту щастя», «Тягар радості» («Райн»), дещо, що ця потаємна безпосередність, урешті-решт, привносить у Гельдерлінів голос, «божественне навіженство мови», яка й, німіючи, все ж таки співає:

Та зараз перервіть плачем блаженным,
Як розповідь любові,
Мій спів, бо я під час його,
То червонів, то бліднув,
Було мені отак. І всім так єсть.

(«Біля джерел Дунаю»,
переклав М. Бажан)

І тут згадуємо протиставлення грецького та вітчизняного бачень у Гельдерлінових «Нотатках до «Антигони»». Там він каже про греків: «Їхня основна тенденція полягає в здатності заспокоїти себе, оскільки в цьому саме їхнє вразливе місце, і, навпаки, головна тенденція в баченні нашого часу — зуміти щось схопити, мати талан, оскільки наша слабкість — у безталанні».

Гельдерлін окреслює в протиставленні з античним своєю власну самосвідомість. Він осягає слабкість (природну) та тенденцію (мистецьку) в цьому взаємопереході давніх авторів, так що антична слабкість — неможливість самозаспокоєння, невмінню означитися в їхній мистецькій цілеспрямованості відповідає незрівнянна пластична виразність; так, нестача талану, безталання новочасних, надає їхньому мистецькому прагненню священного пафосу, щирого натхнення, того безпосереднього захоплення душі, коли так важко досягти тверезої розважливості¹⁴. Гельдерлін свідомо ставить античний спосіб бачення нижче від нього — так, як Гегель десь вважав, що розтопити і «вдихнути душу» в закам'янілі розумові форми тяжче, ніж узагалі вперше сягнути рівня всезагальної думки, що було подвигом греків. Та в цій протилежності він бачив водночас певне гармонічне доповнення. Зрісши на грецькому розумінні мистецтва, він глибше вдосконалив «Свободу в застосуванні власного», могутніше, ніж будь-хто інший з друзів чи ворогів давніх греків. Можна назвати його долю античною долею, покликанням переповненості божеством, проте велич його творчості, ця ніби антична велич, полягає в тому, що йому, як Гомерові серед греків, — пощастило надати вітчизняній пісні власного ладу¹⁵.

¹⁴ Гегель. *Феноменологія*, передмова, с. 30 (Лассон). Пор. мої власні студії з цього приводу: «Гегель та антична діалектика» в 3 томі Зібрання творів, с. 3—28.

¹⁵ Пор.: Слово Гельдерліна про Гомера, звернене до царства Аполлона.

ГЕТЕ І МОРАЛЬНИЙ СВІТ (1949)

Хто любить Гете, той любить і німецьку мову. І для кого Гете не постає ніби втіленням культури людства, яке прямує своїм таємничим шляхом крізь світ жахливого розбрату!

А між іншим, хто це, хто любить Гете й щось у Гете, що всіх поєднує? Нам не приховати від себе, що старше покоління тих, хто сьогодні живе, несе само собою зрозумілу симпатію до Гете, все справжнє й істинне, що звучить у ній. Молодь, оскільки вона шукає свої орієнтири, виростаючи з освітньої старанності свого ще не самостійного існування, звертається до інших зразків і проходить повз Гете з чимраз більшою байдужістю.

«Молодь без Гете» — так називається одна значна промова, яку 1930 року опублікував Макс Коммерель, який так рано пішов від нас. Ця формула діє сьогодні такою ж мірою, як і десятиріччя тому, якщо навіть її позитивний зміст і змінився. Здається, що більше не виключне захоплення поезією Стефана Георге, як це знав тоді за власним твердженням Коммерель — і вже тоді навряд чи з повним правом, — чи навіть не захоплення поезією Гельдерліна і Рільке заповнює поміж тим серця відкритої для сприйняття поезії молоді. Навіть ця надзвичайна пристрасність поетичного роду людського неначе поставлена під сумнів. Перед вагомністю реальностей, що оточують нас у нашому інспірованому духом технічної спроможності суспільстві, все «поетичне» видається всього лише справжньою безпорадністю. Для сучасної творчої молоді Гете повністю здається творцем і головним свідком мистецького завуалювання рішень, про які справді йдеться.

Такий пристрасний виступ проти Гете зустрічається не вперше. Вже сучасники, а потім «Молода Німеччина», той літературний рух, який після липневої Французької революції 1830 року надав свого звучання соціальним і естетичним тенденціям початкового лібе-

ралізму, нападками на «олімпійця» Гете висунули те слово-репліку, яке повторювалось відтоді не раз. У цьому ворожому ставленні до Гете було багато непродуктивних, прихованих заздрощів. Критики Вольфганг Менцель і Людвіг Берне, виразники суперечки, вбачали в уявній незворушності, з якою старіючий таємний радник Гете споглядав за бурхливим радикалізмом молоді, неспроможність побачити справжні й перспективні сили часу. Культ, якого дотримувалось вище суспільство зі своїм кумиром, підштовхнув їх до крайньої несправедливості. І, зрештою, це стало не тільки революційним піднесенням, спрямованим проти самовпевненої надійності існуючого ладу, з яким був пов'язаний Гете, але й справжньою ненавистю до безтурботної незворушності цієї геніальної продуктивності, тобто нездійсненою любов'ю, яка визначила хоча б суперечливе ставлення Гайнріха Гайне до Ваймара й Гете. Те, що Гете вже виступав проти революційного радикалізму молодого Шіллера, те, що робило його глухим до претензій таких геніальних натур, як Кляйст і Гельдерлін, здавалось тепер справжньою межею у велетенському вимірі його особистості. Його виважена поміркованість була для радикальних вимог молодого покоління надто дешевою згодою з силами існуючого і, зрештою, браком радикальності і снаги приймати рішення.

Відтоді наполеглива молодь не раз повторювала ці нападки. З насиченням багатих верств населення в індустріальному зростанні Пруссії і німецької імперії, урвався перший войовничий заклик і поступився новому культу освіти. Різкий поштовх соціального пафосу натуралістичного руху 80-х дав йому новий поживок, а повний розпад ідеалізму освіти в окопах першої світової війни знову закликав революційні сили літератури і політики на такий самий фронт.

А тим часом внутрішня суперечка з Гете набуває все мовчазнішої і тому все серйознішої форми. Вона більше не має войовничої форми літературної і політичної ворожнечі, гарячого подиху несправедливості, яка прагне іншого, яка нападає і звинувачує, щоб прокласти дорогу власному стилю мистецької чи політичної дії. Вона навіть не потребує більше належного визнання — і саме в цьому вона проявляє свою чимраз більшу поважність. Тепер вона ставить запитання про легітимацію Гете, оскільки вона взагалі сумнівається в легітимності поетичного в нашому світі. Вона принципово, з сумлінністю, якої через особистість і доробок Гете неможливо уникнути, цікавиться позицією Гете стосовно морального світу. Вона більше не протиставляє молодого Гете чи ще якийсь інший етап його творчості пізньому Гете, а шукає його як ціле і спрямо-

вує запитання свого сумління на ціле його існування і його духовної реальності.

У своїй промові з нагоди присудження премії Гете місту Франкфурту 1947 року Карл Ясперс поставив хвилююче питання стосовно того, що означає те, що Гете близький нам і не зайвий для нашого життя і все ж уже більше не зразок для нашого власного існування. Він, зокрема, висвітлив ту критику, якій К'єркегор піддавав Гете, що для нього саме існування стало поетичною творчістю. Чого бракує Гете, то це пафосу. В усіх ситуаціях, в яких безумовна претензія спрямовувалась до цього пафосу, не один раз життєва обставина ставала для нього надзвичайною — це відомо насамперед з його любовних переживань, він творив поезію вільний від цього. «Поезія і правда», ця чудова автобіографія німецької мови, своєю поетизацією його життя якраз і приховує обов'язковість існування. Існує спокуса запитати: чи слід відносити до самого Гете те, що він одного разу сказав проти фальшивого наступника Вертера: «Будь мужчиною і не йди за мною!»?

Мало перевіряти виправданість цієї критики, сприймати її чи відкидати і поряд з цим хотіти витримати поетичну творчість Гете неушкодженою. Адже поетизація його життя, яку йому закидає ця критика, сама становить закон життя його поезії. Його поетична творчість — це найчистіший вираз того, що називають «поезією переживань». Не те, щоб його «достойне Я» було ключем усієї його поезії і вона мала життєвість і значення тільки з огляду на історію його життя. Те, що висловлюється в його творах, цих «уламках великого віросповідання», як він сам їх називав, — неодноразове історичне Я їхнього творця. Скоріше це робить саме моральну проблему настільки пекучою, що він «поклав на вірші» своє життя, тобто поводить ся зі своїм реально пройденим життям як із матеріалом, який, як будь-який матеріал мистецтва, для себе ніщо, а повністю входить у той твір, який звертається до нас як загальне й значуще. Чи є взагалі навіть найвеличніше Я, Я найбільшого багатства світу, достатньо значущим своїм матеріалом для завдання поезії? Це — інше питання, яке постає водночас із етичним питанням, питання до мистецтва і поетичної творчості Гете. Кальдерон, Данте чи грецькі трагіки, які, як безіменні посередники всеохопного огляду, світу видавались неначе повністю позбавлені особистості, не надають цьому питанню ані найменшої ваги. Воно стоїть поряд з іншим, яке безумовність морального існування міряє за Гете. Так, перевагу перед ним воно має. Бо нам дається і доступне не існування Гете, а велика чарівність його поетичної творчості. «До того, як це було в існуванні Гете, ніхто ніколи не докопається», — слушно зауважує Ясперс стосов-

но критики К'еркегора. Однак чим є його поезія в нашому житті, ми можемо і маємо докопатися.

То було великою подією, коли Гете розтулив уста і підняв німецьку поезію до рівня світової літератури. Могутній мовний жест Шіллера, насичена пристрасність Гельдерліна, а також сором'язливо-бентежна сила Клопштока і безмежно-розлога мовна повнота Гердера, — хоч би кого б ми тільки називали серед митців німецької мови, які увійшли до світової літератури, — всіх їх перевершує Гете чимось цілком власним: довершеною природністю своєї мови¹. Вона тому впливає на нас майже як власний стиль, що це вільне вживання власного в формах поетичного висловлювання не давалось нам до Гете, а після нього — без нього. Це не тільки невимушена свіжість його ранніх драматичних і епічних прозових творів, яким властивий приземлений відтінок діалекту, а також його поетична майстерність, яка від скромних паростків його пісенної поезії до виповнених алегорією рядків його пізніх поетичних творів, від «Пандори» через «Західно-східний диван» до другої частини поеми про Фауста, сприймає свою ритмічну структуру неначе від самої природи. Легкою ходою поспішає до нас вкрай складний для висловлювання, метрично довершений вірш. Давня примусова привабливість, яка, як здається, мала за основу прив'язане до античної метрики німецьке (і не тільки німецьке) поетичне мистецтво, неначе розвіялась і була позбавлена влади. І навіть пізня проза Гете, яка в собі, певно, має щось від церемонного канцелярського стилю, виглядає не як щось штучно сформоване і бажане, а як само собою зрозуміле вираження церемонності, яка стала необхідною поетові і його відносинам зі світом. Сам Гете про свій продуктивний ранній період розповідав, що йому його вірші приходили неначе самі собою, часто серед ночі, занотовувались у півтемряві, дослухаючись скоріше до раптового натхнення, ніж постаючи з мистецького прагнення. Це відчувається в його поетичному мистецтві, і не можна не помітити, що ця довершена природність його мови не щось зовнішнє і випадкове, а в найдостеменніший спосіб відповідає тому, як він взагалі сприймає світ і реагує на нього. Це неначе гра, і саме ця грайливість його поезії є тим, що декому з тих, хто виховувався на напружених аж до пророкування мовних жестах Гельдерліна або Рільке, може здаватися зловживанням священної посудини.

Не можна не визнати мистецької привабливості цього мовного поводження — яке є нічим іншим, як поводженням з мовою, слід навіть виз-

¹ Див. про це мою статтю: «Природність мови Гете» в цьому виданні, с. 222.

нати, що Гете в своєму ставленні до мови — а можливо, й до світу, — постає в цій вільній природності свого самопредставлення, ймовірно, греком, як ніхто з грецьких часів, — і варто все ж себе запитати, звідки Гете бере право само собою зрозумілого поетизування всього свого життєвого матеріалу і чи ця продуктивна спроможність давати образну і різнобарвну відповідь на кожну подразливу чарівність не впливає саме на ту необов'язковість, яка вивільнює царство поетичної фантазії зі взаємозв'язку заплутаного в моральні норми життя і відсилає поетичну творчість у світ естетичного формування, яке втішається собою у самому собі.

Власний спосіб життя Гете може це питання тільки загострити. Навряд чи він був чоловіком, який уникнув підпорядкування суспільній дійсності і волів вести ізольоване творче існування. Коли Карл Август Ваймарський призвав молодого Гете до свого двору, то останній активно включився в політичне життя Ваймарської держави. Він був не тільки міністром, але й, виходячи за межі своєї службової посади, авторитетною і вирішальною особистістю, оскільки він був ментором геніально-бундючного герцога. З максимальною сумлінністю він виконував свої адміністративні функції і надав цьому невеличкому державному утворенню неоціненних послуг. Крім того, упродовж багатьох переповнених стараннями і непорозуміннями років він опікувався ваймарським театром. І все ж це положення сина франкфуртського аристократа при ваймарському дворі видавалось декому неначе зрадою того завдання, яке було покладено на революційно громадянський елемент у той час спливаючого абсолютизму. Далі, в десятиріччя наполеонівського іноземного панування над Європою, Гете, як особистий шанувальник великого корсиканця, тримався осторонь від національного опору, який з тріумфом завершився у війнах за свободу. І, зрештою, в роки відбудови він був цілком на боці пануючих суспільних верств, які прийняли його. Іншим кроком у житті Гете, що викликав багато критики та заперечень, був його шлюб з Хрестіаною Вульпіус. Хоча зовні, уклавши шлюб, він пристосувався до суспільного світу, однак хто в цій непримітній жінці міг побачити ту супутницю життя, яка запропонувала величній особистості поета те належне доповнення і надала моральним узам шлюбу і сім'ї тієї високої честі, яких мали б бажати цьому улюбленцеві високоповажних жінок і впливових чоловіків? Справді королівське становище, якого старіючий Гете набув у всьому культурному світі і яке він із задоволенням посідав, було все ж таки становищем на узбіччі, яке з року в рік ще й посилювалось зростаючим авторитетом його особи. Та й сам Гете добре

розумів, що сучасна йому публіка неприязно ставилась до його творчості і передовсім до його моральної особистості. У березні 1830 року на дорікання Екерманнові, що він у ті великі роки визвольних війн неначе стояв осторонь, Гете сказав: «За тими розмовами ховається більше злої волі проти мене, ніж ви знаєте. У цьому я відчуваю нову форму давньої ненависті, з якою мене переслідують роками і прагнуть мене втихомирити. Я добре знаю, що для багатьох я як сіль в оці, вони з задоволенням здихались би мене; а оскільки зачіпати мій талант не можна, то вони прискіплюються до мого характеру. То я гордовитий, то егоїстичний, то сповнений заздрощів до молодих талантів, то я потерпаю від чуттєвих насолод, то мені бракує християнства, а тепер, зрештою, мені взагалі бракує любові до моєї батьківщини і до моїх улюблених німців».

Але час виніс свій вирок, і Гете сьогодні вище таких понять, як ненависть і прихильність, які так довго призводили до коливань образу його характеру в історії. Замокля, зрештою, й критика, яка наважувалась торкатися його творчості, яка відмовляла йому у правдивій поетичній геніальності (як вважав один казковий романтик) чи бодай у справжньому драматичному таланті. Його творчість належить до світової літератури, з рідкісною всеохопною завершеністю. Однак ця оцінка Гете визначена, звичайно, мірилами літературного формування, яке знову й знову залишає простір для сумніву в його моральній ціннісній стабільності й людській значущості. Те, чим є «Іфігенія», це зовсім не «грецьке», і тим безпосередніше зворушилось для людей перекладення величного матеріалу античного переказу на моральне сприйняття новітнього часу, ні в кого більше не викликає сумнівів. Проте проблематичні постаті Клавіго чи Тассоса, Вільгельма Майстера чи Фауста (як і деякі інші постаті героїв, які страждають через жінок) дуже мало відповідають потребі людей в ідеалі. Моральний ентузіазм Шіллера знову й знову знаходитиме більший резонанс, ніж суперечливі фігури Гете, які оточені безоднею людських слабих і збентеження. Передовсім, однак, залишається сумнів, який не вщухає: що з тим поетичним самовивільненням, до якого він вдається в своєму житті і в своєму ставленні до власної поетичної творчості? Чи не є це блюзнірством, яке справді узурповує релігійні форми? Чи не є воно небезпечною спокусою для волі, яку випробовує мораль? Є чудові рядки, в яких проникливо висловлюється здатність поета до глибокого страждання: «Коли людина в муках онімела, то Бог сказати мені дав, як я страждаю». Однак хіба це не егоцентризм його ізольованої артистичності, яка приховує «екзистенціальну поважність» людського життя?

У розміреному такті «Західно-східного дивану» Гете якось сформулював своє життєве відчуття в рядках:

Звідкіля в людей, буває,
Знов береться сила?
То від пісні, що лунає,
Розправляє крила.

Геть усе, що на заваді!
Все, що тьмою вкрите!
Щоб поет співав громаді,
Він повинен жити.

Хай же срібних сурм звучання
Душі розхвилює!
Власні болі і страждання
Сам поет вгамує.

(Переклад П. Тимочка)

Що це за відношення до морального світу, яке тут висловлюється? Чи не торкається воно основи нашої, навченої християнською релігією, самооцінки, яка продовжує діяти далеко поза межами живої реальності християнства? Примирення з самим собою — хіба це не найрішучіше відхилення блага, яке запропоноване нам християнською церквою і її благовіщенням? Титанізм молодого Гете, подолання якого в очах його захисників і шанувальників є великим моральним досягненням його життя, в цьому відношенні все ще здається його останнім словом. Бо титанізм — то вперте наполягання людини на-самій-собі всупереч божественному, як це знайшло своє революційне відображення в пристрасті Гете до постаті Прометея в роки його юності. Проте титанізм здається такою самою поетичною самодопомогою, якій Гете довірявся постійно аж до кінця. Чи не та це межа естетичного способу життя взагалі, на якій цей великий митець зазнав поразки?

Сприймати це запитання легковажно не можна. Не можна також прагнути позбавити його власної основи, хоча б протиставляючи одному письмовому свідочтву інше письмове свідочтво. Звичайно, з Гете можна засвідчити все що завгодно і дійти висновку, що митець не ідентичний жодній постаті, в якій він живе, і що жодний справжній твір мистецтва не дозволяє вивести однозначну мораль. Проте аргументувати в такий спосіб — це применшувати Гете. Його поезія повсюди переходить у форму мудрості, яка апелює безпосередньо й безпосередньо має приписуватися йому. Навіть поетичні рядки зі збірки «Диван», які ми щойно процитували, — не проста повчальна поезія, а справжня поетич-

на фігура, однак фігура, якою вони є, це фігура поета — а поетичне, і в цьому не може бути жодного сумніву, було основою існування Гете.

Тим часом ті поетичні рядки показують, що Гете хоче відкинути протиставлення естетичного існування поета й загальної форми існування людини. Те, що діє для поета, ніщо інше, як те, що діє для людини. Коли в людини береться сила, то це — формування. «То від пісні, що лунає, розправляє крила» («Jeder höret gern den Schall an, der zum Ton sich gundet»). Це не естетичний погляд на життя, який переходить у свою протилежність, тобто в етичний погляд на світ. Поет показує, що таке людина. Дати продуктивну відповідь на цю претензію речей не є особливим його правом чи особливою його можливістю, які його виділяють і виводять в обережну необов'язковість. Це душа кожного, через яку гримить «сурм звучання» («Erzklang») життя. «Тьмою вкрите» («Düster Streben») — це не стан, який не слід радити поетові, а поет вважає, що стан цей для людини хибний. У цьому він справді сходиться з найсуворішим моралістом, з «ригористом» Кантом. Бо Кант також каже: «Запитаймо тільки: хоч би якого виду була *естетична* властивість, неначе *темперамент добродетельності*: мужньою, відповідно радісно чи злякано зігнутою і пригніченою? то навряд чи потрібна відповідь. Останній рабський душевний настрій ніколи не може існувати без прихованої *ненависті* до закону й радісне серце в дотриманні свого обов'язку ... це знак справжності добродетельного осмислення». Пароль поетичного самопримирення Гете не вираження естетичного погляду на життя, якому бракує моральної цільності, він — моральна істина, яка над релігійною проблемою залежності людини від Господньої милості нічого навіть не передбачає, не кажучи вже про те, щоб звертатися до політичного ескапізму. Це істина, визнання якій забезпечила критика Гегелем аморальності примусового обов'язку і неправди абстрактного гучного розмірковування. Сам Гегель усвідомлював, що спекулятивне вчення про поняття як справді конкретне мало в артистичності і особистості Гете своє наглядне здійснення². Суперечлива дійсності свідомість — то просто нещаслива свідомість. Усвідомити цю моральну істину молоді, чий абстрактний ентузіазм перелітає через усі умовності, не легко. Але просто молоді не існує. Вона — це минущість, як усе людське. Шлях німецької молоді до Гете — це не важкий і сумнівний шлях до чогось чужого, це шлях її власного життєвого руху і майбутнього всякої молоді.

² Див. лист Гегеля до Гете від 24 квітня 1825 року. Про це також у моїй статті «Гете і філософія» (*Goethe und die Philosophie*) в: Gadamer Hans-Georg, *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Tübingen, 1993, S. 56—71.

ПРИРОДНІСТЬ МОВИ ГЕТЕ

Доповідь на конгресі
(1985)

Для всіх нас існує підхід до Гете, який ми мусимо не вибирати, а який заздалегідь визначає всю нашу зустріч з ним. Нам слід його тільки усвідомлювати. Він ґрунтується на тому, що постать і творчість Гете упродовж десятиліть, а незабаром і століть з часу його смерті, набули ваги, яка, у свою чергу, стала своєрідним мірилом. Тут передовсім ми мусимо усвідомити, що сьогодні, 1982 року, ми, власне, мали б святкувати столітній ювілей. Бо це був саме 1882 рік, що відкрив визначальний на тривалий час вплив Гете. Політичний розвиток Німеччини, як і політичний розвиток інших країн Європи, привів «від космополітизму до національної держави, якщо говорити словами Фрідріха Майнеке. Власне, це підкреслював і Шіллер, однак спочатку воно зовсім не сприяло космополіту Гете. Хоча останні п'ятнадцять років свого життя Гете і був європейською знаменитістю, однак він був чим завгодно, тільки не німецьким національним героєм. Його стосунки зі своїми улюбленими німцями були, як відомо, справді напруженими. Вартим уваги є також те, що перше видання «Західно-східного дивану», одного з шедеврів німецької ліричної поезії, в 1882 році ще не було розпродано. Отже потім, після того як у дрібнонімецькому розумінні вдалось і консолідувалось заснування німецької імперії, просвітницька постать Гете, зрештою, увійшла в загальну свідомість. То було відновленням ваймарської спадщини всією молодою нацією. Велике видання творів Гете, так зване Софіївське видання, яке тоді розпочали, надало значного стимулу зростаючому розгортанню слави Гете в німецькому культурному житті і в світовій культурі.

Проте і в нашому сторіччі творчість Гете і його особистість аж ніяк не були безспірними. Так, цікавим є те, що Франкфуртський університет носить ім'я Гете лише з 1932 року. Також у 1932 році було заснова-

но премію імені Гете, першим лауреатом якої став поет Стефан Георге¹. Політична кон'юнктура була зрозумілою: поет Стефан Георге уособлював тоді відчуття консервативних аристократів, які скептично й негативно ставились до Ваймарської республіки, її сумнівів і політичних слабих, і яких з їхньою симпатією до національної спадщини пізніше в жахливий спосіб було розтоптане революцією нігілізму. Штауффенберг належав до оточення Георге і своїм життям засвідчив велетенську помилку мужів, що мріяли тоді про революцію з правого боку. Те, що після 1933 року спадщину Гете несла на своїх плечах лише одна приречена на безпомічність громадянська інтелігенція, зрозуміло само собою. Коли ми 1949 року у Франкфурті, де я працював професором, зробили перший крок до відновлення міжнародних зв'язків, то ми використали для цього тогорічний ювілей Гете й вибрали темою «Гете і наука». Тема «науки» уможливила форму, що виходить за межі мови, більш легшого відновлення стосунків зі світовою культурою. Цим ми підкреслили морфологічну тенденцію, яка має своє значення у власне природничих науках, і в сприятливому світлі показали Гете як одного з великих її зачинателів.

Історія впливу Гете — це завжди вид документації відповідної сучасності, і тому, як мені здається, не випадковим було те, що перша доповідь цього річного конгресу — тобто знову ж таки 1982 року — присвячувалась темі «Гете і Просвітництво», в тому широкому розумінні, яке виклав нам учора пан Фіргаус. Це знову ж таки з'ясувало одну основну течію у суспільній свідомості наших днів. Її, мабуть, можна звести до наступного усвідомлення: епоха «німецького руху» (Ділтей), під час якої особлива постать історії німецького духу через Гете, німецький ідеалізм і романтизм набула свого вигляду, була, як якимось сказав Ернст Трельч, у великому Просвітництві нового часу, зрештою, всього тільки «епізодом».

І коли я для сьогоднішнього дня запропонував тему «Природність мови Гете», — звичайно не як філолог, яким я в цій сфері ніколи не був, а як мислячий читач Гете, — то розраховую правильно висвітлити цим іншу, також, як я вважаю, впливову, основну течію нашої сучасної суспільної свідомості. Глобальність того просвітництва, в якому ми нині перебуваємо, пробуджує нові зворотні впливи — це більше не Про-

¹ Про тіньові аспекти присудження премії імені Гете Стефану Георге див.: Palm Erwin Walter, *Spuren in Frankfurt* («Сліди у Франкфурті»). у: Zimmermann H.-J. (Hrsg.), *Die Wirkung Stefan Georges auf die Wissenschaft* («Вплив Стефана Георге на науку»). Ein Symposium. Heidelberg, 1985 (Supplemente zu den Sitzungsberichten der Heidelb. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse, Jg. 1984, Bd. 4, S. 73—76).

світництво XVIII сторіччя, яке було спрямоване проти тиску церков та монарших дворів, яке є для нас нині рушійною силою. Просвітництво у цьому напрямі здійснило прорив. Сьогодні це нова хвиля просвітництва, технічна дія якої призводить до перетворення нашої планети на суспільну фабрику і робить межі цієї справи загрозливо видимими. Що може означати для неї Гете? Звернімося сьогодні до книготорговців: попит на твори Гете цілком і повністю перевершує їхні можливості, хоча на ринку з'явилась достатня кількість видань з цієї нагоди. Тут, звичайно, маніпулюють ринком, це нам відомо: ми, автори, не тішимо себе в цьому надто великими ілюзіями. Однак, щоб укладати ті ж самі вигідні угоди, слід чітко передбачати основні тенденції суспільного життя. Отже, як мені здається, щось та значить, що люди, і насамперед молоде покоління, знову прагнуть сьогодні до Гете. Чому? Це, звичайно, як і будь-яка суспільна подія такого рівня, комплексний процес. А одна з причин цього, як я міркую, полягає в тім, що багато хто вже не витримує тієї суржикової німецької мови, яка нині стала звичною справою в більшості областей науки і в журналістиці. Природна плинність мови Гете набула з цього контрасту нової сили точної дії. Для мене це в будь-якому випадку було підставою, щоб поставити собі запитання, на яке я не хочу відповідати, яке я, однак, хотів би сформулювати в деяких напрямках: що є опертям тому, що мова Гете видається нам такою природною?

Аби підійти до цього питання, ми маємо передовсім згадати про ту велику зміну, що сталася упродовж останніх десятиріч в оцінці певних цінностей штучного й майстерного. Згадаймо спочатку про значно віддалений процес: про відкриття бароко. «Бароко» було тоді лайливим словом! Так мене вчили ще в школі, а вивчаючи літературознавство про ту ж таки силезьку поезію бароко, говорили, що вона — то нестерпна пишномовність. Нині як англійське, так і силезьке поетичне бароко, поряд з деякими іншими формами мистецтва бароко, користуються великою пошаною, а бароко стало провідною темою в дослідженні творчості самого Гете. Те саме ми можемо побачити на ринку антикваріату: скромні державні службовці можуть облаштувати себе, в кращому випадку, меблями в стилі бідермаєр, але не меблями бароко, за які вони більше просто неспроможні заплатити! То були і є зміни стосовно смаку і сприйняття стилю, які відбуваються в суспільстві також і сьогодні й окреслюють нові, не тільки поетичні, але й антипоетичні звороти. Як швидко минув, до речі, величезний вплив Гельдерліна! Звичайно, він залишається провідною поетичною фігурою. Його можна прямо назвати великим класиком XX сторіччя. Бо лише через XX сторіччя, лише

через видання Геллінграта, лише через розшифрування пізніх гімнів Гельдерлін з постаті на межі між класичним світом і романтикою став одним з найбільших світил нашої літератури². Незважаючи на це, сьогодні, поза всяким сумнівом, виразність Гельдерліна — чи хоча б Гайдеггера, Георге або Рільке — уже не сприймається так легко. Радше вже знову вчувається тихе, зграйне звучання Гофманнсталя зі смаком часу, що дає про себе знати, і відповідають йому більше, навіть у порівнянні з майстерним маньєризмом Томаса Манна, ледве помітні характерні відтінки прози Музіля. Це щось таке, що криється глибше, ніж те, що на поверхні. Здається, що розпочинається відхід від певної форми штучності, інстинктивний опір — це не мають бути нинішні «зелені», однак «зелені» є симптомом. Вони засвідчують глибше сприйняття вузьких місць і ускладнень, вибратися з яких стане завданням нашого життя і нашого виживання.

Отже, я хотів би запропонувати кілька думок про природність мови Гете і сформулювати кілька питань. Природність і штучність: дозволю собі почати з мовного питання. Вже слово «природність» змушує замислитись. Хто ще, власне, може сказати, що «природа» латинське слово? Настільки звичайним стало для нас це слово. Однак поняття «природність» прийшло до нас відносно пізно; в будь-якому випадку це світило Руссо, завдяки якому «природа» як антонім раціоналізму ослаблого Просвітництва стала поняттям цінності і провідним словом. Не обійшлося без впливу Руссо і те, що німецький розвиток в епоху Гете пішов своїм новим, відмінним від бароко шляхом. Знову ж варто згадати про щось, що лежить у загальній свідомості. Я маю на увазі відхід від французького садового стилю і звернення до англійської садової культури. Це, власне, відкриття природи в мистецтві оформлення садів.

Цим ми наблизились до тієї вирішальної фігури, яка як у позитивному, так і в негативному Гете вивільнила надзвичайну природність мови. Я маю на увазі Гердера і відкриття народної пісні. Щось світле міститься в тому, що це стало раптом новим, великим ціннісним моментом, спосіб співу народів, «голоси народів у піснях», те, що мистецтво цієї природності, хоча б шотландських балад або все те, що зібрав Гердер, стало для Гете своєрідним зразком і тією зустріччю, яка розв'язує язик. Але це, звичайно, не все. Бо сам Гердер, цей відкривач «голосів народів у піснях», не був, зрештою, співучим пісенним поетом взагалі. Він, зрештою, взагалі не був поетом, однак був найвеличнішим оратором

² Див. про це мою роботу «Сучасність Гельдерліна» (*Die Gegenwart Hölderlins*) у: Gadamer Hans-Georg. *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Tübingen, 1993, S. 39—41.

німецької класики — навіть у порівнянні з Шіллером, чия поетична сила багато чим завдячує його ораторським здібностям. У Гердері перед нами ще раз, у прямо-таки найпростіший спосіб, розлилася риторика в усій її могутності і ширі, в патосі амвона і з подихом задушевності, що спливає в нескінченність.

Тепер це саме той пункт, з якого ми можемо окреслити природність мови Гете. Риторичне в ній, здається, затихає аж до непомітності. Поряд з повторним прочитанням Гете слід тільки прочитати декілька сторінок Шіллера, щоб зразу ж зрозуміти цю особливість у способі творення поезії Гете. Шіллер, звичайно, не без огляду на самого себе, в майстерних поняттях сформулював це як відмінність між наївною і сентиментальною поезією. Само собою зрозуміло, що цим Шіллер не хотів сказати, що Гете цілком належить до наївної поезії; з огляду на Гете, він, звичайно, мав на увазі радше можливість синтезу наївного і сентиментального, чого сам був позбавлений.

Це перший натяк на природність мови Гете. Її перша ознака полягає в тому, щоб у природній чистоті показати те, що можна заспівати і висловити. Іноді Гете навіть наважувався казати: писемність — це вже і завжди послаблення правдивості. Подібно до цього, — а в подальші роки і, звичайно, через погляд на Шіллера в значно пом'якшеній формі, — він говорив про «штучні таланти», які шляхом роздумів хочуть добитися того, що насправді має саме прийти комусь лише з піднесеної форми поетичної уяви і пристрасного мовлення. Тут напрошується запитання, а як бути з поезією Золотої доби і Гете, як бути з Горацієм? Немає жодного сумніву, що Гете визнавав майстерність Горація і захоплювався ним. Те, що він умів цінувати анакреонтизм, дуже добре видно принаймні в молоді роки. Вчора ми слухали виступ, який засвідчує те саме про пізні роки його життя. І все ж мені здається, що в усіх роздумах Гете бракує, власне, детальнішої оцінки Горація, і я вважаю, що це треба добре розуміти. Хто читає Горація, мусить тренуватися, — а як мені це ще назвати, — в своєрідному найвищому мистецтві літературної головоломки. Порядок слів у віршах Горація — це настільки свідомо і елегантна штучність, що за всієї безпосередності мовної потуги Горація і за всієї магії мовної мелодики, вони завжди залишаються розташуванням у певному порядку штучних контрапостів, де «мовлення» вірша Горація набуває вигляду вірша. Мені здається, що те пісенне, співоче, що відзначає вірш Гете, є надто віддаленим від поетичної творчості Горація. Це зовсім не повинне надавати переваги одному перед іншим, однак це робить очевидним інший ідеал мистецтва: те штучне, яке в епоху натуралізму дозволяє Стефану Георге бачити в Горацієві великий

зразок — було схоже з мистецтвом ювелірного ремесла, яке він довів у творенні своїх поетичних рядків.

Щоб зрозуміти природність мови Гете, варто заручитись понятійним тлом, яке звучить у слові «природа». Контури якогось поняття вимальовуються на його антонімах. Бо усвідомлення — це розрізнення. Так, мені напрошуються природність і природа в двох протилежностях, які у Гете надають обрисів поняттю природи: «природа та мистецтво» і «природа та» — чи можна це взагалі сказати німецькою? — «історія» або «суспільство» чи взагалі «дух»? Я волів би краще відкрити карти і сказати грецькою: тоді це зватиметься «фізис» («Physis») та «техне» («Techne») (для природи та мистецтва); «фізис» та «етос» («Ethos») (для природи та суспільства). Обидва компоненти можуть ввести нас трохи глибше в усвідомлення мистецтва природності, яке відзначає творчість і суть Гете, до того ж не тільки його поезію, але й прозу. Я не дарма поряд зі співочим назвав те, що можна висловити. В цьому взаємозв'язку ми саме і маємо згадати про оповідача Гете — і про його компанійський талант, який з днів його молодості зачаровував сучасників.

Тут, звичайно, найважливішу роль відіграє розрізнення природи і мистецтва. Сам Гете, зокрема після того, як Шіллер привчив його до певної понятійної мови, що впливала з філософії Канта і Фіхте, іноді задумувався над зв'язком між природою і мистецтвом, однак це мало місце переважно в пізні роки його життя. Навпаки, існує свідоцтво тієї первісної форми, де Гете прагнув сформулювати свою елементарну співочу спроможність, свідоцтво, що походить з попередніх йому часів: «Художнє наслідування прекрасного» Карла Філіппа Моріца. Значний витяг звідти Гете взяв до своєї «Італійської подорожі» й виразно підтвердив, що це насправді було і його думками. Що є тією основною думкою, з якої тут впливає зв'язок між природою і мистецтвом? Про що говорить «Художнє наслідування прекрасного»? Очевидно, про творчу жагу творення. Цей часто вживаний тоді вираз походить з природознавства. Звідси він мав висловити для Карла Філіппа Моріца і Гете те, як відчуття діючої сили, яка породжує мистецький твір, формує власну суть прекрасного. В Карла Філіппа Моріца це виглядає чітко; там прямо говориться, що «твір, як уже здійснений, через усі ступені свого поступового становлення раптом мстиво виступає перед душею, і в цей момент першого продукування неначе постає тут перед своїм справжнім існуванням; [. . .] звідси прекрасне в своєму виникненні, в своєму становленні вже досягло своєї найвищої мети: наша солодка згадка про нього — це тільки наслідок його існування». Те, що твір не застигла форма, а становлення форми миттєвості і самого художнього проекту, стало зрозумілим для

Гете цілком як відповідна форма його власного поетичного досвіду. Само собою зрозуміло, що за цим стоїть початок естетики генія, і пізніше Кант у «Критиці розумових здібностей» сформулював зв'язок між природою і мистецтвом як зв'язок між прекрасним природи і мистецтвом генія. Саме ця третя «Критика» Канта особливо переконала Гете³. Тут геній постає як «улюбленець природи», якому дана спроможність без правил і без зразка формувати те, що започатковує правила і є зразковим. Вираз Канта «улюбленець природи» певною мірою вже зустрічається в думках Карла Філіппа Моріца. Творчий геній — цей вираз також зустрічається тут у цьому взаємозв'язку — є того виду, що власне тільки творче новоутворення мови представляє поетичне мистецтво: «природа, яку піднесено до вищого існування». Читача неначе поставлено перед зразком творчої особи. Його спроможність сприйняття — так це називає Карл Філіпп Моріц — має настільки наблизитись до спроможності формування (і це глибокий погляд), щоб вірш лише тоді опинявся тут, коли його — як ми гарно скажемо — знають і можуть декламувати, або — якщо процитувати Гете — щоб «у мистецькому творі мусили жити, знову і знову його споглядати і забезпечувати собі цим вище існування». В цьому лежить те, що земне буття поетичного висловлювання всупереч своєму характеру послідовності, який ми знаємо з відомих лаокоонових проблем Лессінга, незважаючи на це стало чимось на кшталт одночасності, справжньої присутності — так як, наприклад, фігура танцю виражає власну присутність лише в послідовності. В пізніх роздумах, які я, власне, й цитую, це прямо формулюється як заперечення, яке має відкинути те, що митець повинен прагнути того, щоб його твір поставав як витвір природи. Звичайно, він діє як природа, однак це тому, що він є надприродним і засвідчує про вище існування. Так, зв'язок мистецтва і природи є для Гете, поза всяким сумнівом, амбівалентним: природність мистецтва залишається найвищим поняттям цінності, але саме для мистецтва в мистецтві.

Ми побачимо, як це знаходить своє відображення в майстерності мови Гете і в природності його художнього багатства. Однак, щоб спромогтися на це, ми маємо спочатку достотніше розгорнути другий поворот значення в понятті природи і природного. В цьому, як я вважаю, власне і лежить центр природності Гете. Якщо вжити вираз самого Гете, то йдеться про зв'язок між природою і «товариськістю». Мова Гете — це товариська мова. Цей факт також обумовлює деякі запитання.

³ Див. про це мою роботу «Гете і філософія» (*Goethe und die Philosophie*) в: Gadamer Hans-Georg. *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Tübingen, 1993, S. 56—71.

У пізнього Гете є особливо гарне свідощтво, — і нам ще слід буде поміркувати над тим, — чому то був саме пізній Гете, який сформулював усі ці речі. Він якось відстоює — як він їх називає — «смирненні фрази». Цим він хоче сказати: до товариської чесноти належить те, що людям грубо не вивертають на голову слова, а вживають бодай такі вирази, як «певною мірою» (це його власний приклад). Це вирази, які у висловлювання власної думки привносять товариську помірність і пом'якшують беззаперечне і догматичне твердження. Мені здається, що тут ми торкаємось осереддя того способу поетизування, до якого вдається Гете. Ми також бачимо поета як живу людину. Його рідкісна чутливість сприйняття на певний момент іншого допомагала йому зачаровувати людей; його вигляд не в останню чергу опирався на те, що він постійно реагував на ту товариську ситуацію, в якій говорив. Ми знаємо також, що він ще юнаком, коли бував у доброму настрої, міг у певну мить розіграти цілком нову драму, яка ніколи не була написана, і що це всіх довкола зачаровувало. Отже, навіть його поетичний талант мав свій товариський бік. З точки зору історії понять за цими товариськими компонентами мови і мовлення стоїть зв'язок «фізису» та «етосу» — природи та звичаю. Ознакою людини є те, що вона не як природні істоти формується зазвичай за певних формовизначальних примусів у свою етелехію, свою постать, а має сформувати себе сама. Вона, якщо говорити словами Арістотеля, є «прогаїрезісом» («Prohairesis»), тобто — віддає перевагу цьому перед тим і її життя реалізує довгу низку таких актів, що віддають переваги, які такою ж мірою є актами відсування на задній план (бо не буває актів, що віддають переваги без відсування на задній план, не буває прибутку без втрати). Однак саме через це людина формується в те, чим вона є. Греки називали це її «етосом», цю вибудовану з тренування і звикання другу натуру, яка проявляється в людині не загрозливим жестом вимушеної необхідності, яку ніколи не можна виконати, а природністю зовнішнього вигляду, яка формує те, що вона в такий спосіб має в собі і що є її характером. Протилежність, про яку тут ідеться, була вперше сформульована в етиці Арістотеля як зв'язок «фізису» і «етосу». Вона видається мені понятійним тлом для можливості й відмінної ознаки людини, що ця людина в силу своєї природності вміє піднятися прямо до товариської форми життя, до мистецтва товарищкості і до мистецького оформлення мови, ба навіть до поезії, і саме в цьому спроможна набути чогось такого, як вища природність. Як відбився цей зв'язок у мові Гете?

Я хотів би спробувати поставити кілька запитань, а на відповідях фахівців на ці запитання слід було б справді дечого повчитися. Перше

запитання: яку роль відіграє рідна мова і, зокрема, яку роль відіграє діалектна особливість рідної мови у Гете, тобто франкфуртський діалект? Його чути дуже добре. «O peiche, Du Schmerzensreiche» — це відомий приклад. Таке висловлювання Гете не стільки про діалект, як про рідну мову. Це стосується зауваг щодо значення вивчення іноземних мов. Тут він говорить про рідну мову, для якої стихією є ніщо інше, як поезія і пристрасне мовлення.

Окрім цього, напрошується інше запитання, запитання про значення французької мови для Гете. Те, що латина для загального оформлення високодиференційованої літературної мови була особливим завданням останніх сторіч, це загальновідомо. Так, без Канта, звичайно, не було б мови німецької філософії зі справді достатньою силою виразу. Однак латина — за всіх впливів, які вона мала на творення семантики і синтаксису німецької літературної мови — є для Гете радше загальною передумовою мовних можливостей німецької мови. На відміну від цього французька мова відігравала в тодішньому XVIII сторіччі в освічених вищих колах особливу і домінуючу роль. Згадаймо бодай Фрідріха Великого. Так сам Гете чудово оволодів французькою мовою ще в роки свого перебування в Страсбурзі, коли зазнав таких вирішальних впливів і формувань. Тому й постає запитання, чи не на природності й товариській поетичної мови Гете й мовної манери взагалі дуже світськість відіграла роль, яку можна приписувати французькій мові? Ми відчуваємо цю світську стихію на французькій мові завжди і особливо тоді, коли читаємо французькі переклади грецьких чи латинських, німецьких чи навіть іспанських текстів. Тут все раптом зазнає перестилізації згідно з таким собі світським церемоніалом. Тож запитую себе, чи не видає цей світський тембр природності Гете, який впадає в очі і який у його пізні роки демонструє щось прямо-таки по-світськи церемоніальне, вплив французької мови?

Однак важливішим є перше питання, питання діалекту. Чи не має також франкфуртський діалект, розмовляти яким у повсякденному спілкуванні Гете дуже любляв, особливої властивості, і чи не вплинув він у цьому напрямі на поетичну силу виразу Гете? Це, звичайно, включає і загальне питання відношення діалекту і поетичної мови, оскільки воно скрізь постає. Якщо навіть діалектні мови в порівнянні з розвинутими літературними мовами значно й відстають у рухомості і диференційованості, то все ж питання в тому, як хтось, хто має в своєму розпорядженні діалект, саме завдяки цьому спроможний зберегти для свого вживання високої мови вищу рухомість, а саме завдяки тому напруженню, яке існує між двома для нього привабливими способами мовлення. Чи мож-

на уявити Лютера без того, щоб він не «спускав очей з вуст народу»? Я сам завжди сприймав як велику втрату те, що ніколи по-справжньому не розмовляв діалектом своєї силезької батьківщини, оскільки в тодішньому суспільному житті і відповідній шкільній системі вживання силезького діалекту цілком і повністю засуджувалось. У Центральній і Південній Німеччині ситуація, звичайно, була дещо іншою, точно так іншим був і зворотний вплив. Моє запитання стосується тепер того особливого виду зворотного впливу, який міг мати на Гете франкфуртський діалект. Звичайно, в Шіллера або в Гельдерліна зустрічається багато швабських виразів. Проте хіба не повинно щось означати те, що є діалекти, де перехід до високої мови максимально легкий, саме так стоїть справа, звичайно, в середньонімецькому, саксонському, а в певному обсязі також і гессенському діалектах. Хіба не можна припустити, що там природність мовного виразу, а з цим і рухомість в оформленні виразу, знаходять особливо сприятливу передумову? Яким неприродним і понині виглядає той, хто в своїй манері мовлення уникає властивих йому «саксизмів». З рухомості і продуктивного багатства так природно діючої мови Гете ми в будь-якому випадку через особливе оформлення починаємо набувати точного знання; я маю на увазі через словник Гете, ініціатором якого в свій час виступив Вольфганг Шадевальдт. Фактично то була геніальна ідея, яка в нашому вченому олександринізмі постає більше ніж високим винятком. Тут стає очевидним, що поет з особливої мовної свободи набув тієї гнучкості у вживанні німецької мови, яка фактично єдина в своєму роді. Велетенське розмаїття утворень, перетворень, легких змін, нових взаємозв'язків, несподіваних спрощень слів, які він здійснив і долучив у поетичні взаємозв'язки, все ж таки, напевне, прямо належать також до цього ідеалу плавності, цього буття в становленні, на що ми натрапили в його поетологічних основних переконаннях, які поділялись з Моріцом. Тут діє не що інше, як неологізм. Неологізми, новоутворення слів, у цілому виглядають так, що їхній винахідник хоча і вважає їх безумовно необхідними, однак ніхто не хоче забирати їх у нього. Утворення Гете діють зовсім інакше. Не так, що їх можна було б наслідувати, а вони в своїй буквально неповторній простоті діють так, неначе хвилі самої мови винесли їх на берег. Тут мені було б цікаво: що означає франкфуртський діалект для рухомості і природності мови Гете? Чи можливо інтегрувати її за вищим рахунком до високої мови літератури?

Вдамся ще одного запитання: воно стосується неточних рим у Гете. Вони відіграють дуже велику роль, і мені здається вкрай сумнівним, що правильно буде розглядати їх як вид недоліку, а не як радше найточніше виконання дії рим. Хіба не полегшує прямо це послаблення точних

відповідностей таке вплітання рими в мовну тканину вірша, яке забезпечує для поетичного цілого вирішальне поєднання між консонансом слів рими і асонансом внутрішньої вокалізації? Та легкість, яка зустрічається в кантилені Гете, дуже часто опирається на неточну риму, на легку невідповідність, яку проявляє інше слово рими. Тільки інколи можна буде виводити це так по-франкфуртськи і так вимовляти, як я карикатурно зробив це вище з «neiche» і «Schmerzensreiche». Взагалі вокалізація завжди використовувалась у широкому діапазоні, який дозволяв багату варіацію. Так і неточна рима, як мені здається, дуже часто прямо відкриває вихід у широчінь співу, де продовжує відлунювати звукова форма вірша⁴.

Товариська позиція Гете — людини і поета — сягає ще й набагато суттєвіших глибин. Багато дослідників, останнім був Еміль Штайгер, багато говорили про невідповідності в творах Гете. Вони слушно вказували на те, що Гете, власне, не любив робити готовий план і відтак виконувати цей самий план, так би мовити, згідно з графіком. Це правда, поза всяким сумнівом, однак хіба це правильно і не нав'язано радше нашим звичайним мисленням те, що це підстава того, чому Гете, як здається, так часто вдається до змін у формуванні своїх характерів і komponуванні своєї дії? Хіба це правильний підхід до феномена? Наведу приклад: Штайгер залучив якимось до цієї тези фігуру посередника із «Спорідненості душ». Цей чоловік з'являється напочатку як майстер душевного посередництва, справжній посередник, який скрізь, де існують душевні конфлікти, виступає зі своїм природним знанням душі і даром переконання в ролі посередника, що все улагоджує, — потім він зі своїм мистецтвом зазнає невдачі на складних трагедіях, що розігруються в «Спорідненості душ». Невже це справді означає, що представлена Гете концепція цього характеру змінилась? Я скоріше вважаю, що люди зазнають справжніх змін за особливих обставин і ведуть себе і виглядають зовсім інакше, ніж цього від них, як звикле, чекають.

Хіба й тут, у «Спорідненості душ», велике людське мистецтво посередництва, яким володіє цей посередник, не натикається перед фактом елементарного нагнітання пристрастей на нездоланну перешкоду й виявляється через це таким прямолінійним і безпомічним? У реальності слід рахуватися з такими речами. Однак саме там, де суперечність як така видається незначною, можна, як я вважаю, рахуватися з товариськи обов'язковим у сутності Гете. Згадаймо той спосіб, як Гете вибуду-

⁴ Про мелодику строф Гете див. також мою статтю про вартову пісню в «Фаусті» Гете («Das Türmerlied in Goethes Faust») у: Gadamer Hans-Georg. *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Tübingen, 1993, S. 122—127.

вує роздуми у своєму творі. Мені розповідали, що кілька днів тому на цьому місці Вольфганг Гільдесгаймер зізнався, що «Спорідненість душ» для нього нестерпна, бо Оттілія там розмірковує, як Гете. Це, звичайно, так і є. Гете вдається до того, що він зі своєю рідною безтурботністю вплітає в потік розповіді власні рефлексії, іноді правдоподібно підганяючи їх під характери, однак це не завжди так. Саме там, де це доречно, знову й знову трапляється так, що ми в читанні зовсім забуваємо, що це не сам Гете, а один з його персонажів, який тут розмірковує. Це відповідає тому випадковому, експромтному, плинному, що Гете взагалі культивує як основну манеру. Так він, очевидно, не переймався сумнівами стосовно того, щоб вірші з «Вільгельма Майстера», пісні Міньйони, пісні арфіста тощо, які в цілісності роману мають, звичайно, своє особливе місце, включити одночасно до свого зібрання віршів. Мені здається, що дещо з товариської натури Гете діє скрізь. Він не уникає плинного й випадкового. Передумовою він має добру волю читача і вільну згоду інтересу іншого, і вона для нього важливіша за втілену завершеність твору. Це компонент залишеної відкритості в ньому, який сягає глибин досвіду життя. Так може бути з багатьма так званими невідповідностями в творчості Гете. Для мене при цьому йдеться не про апологетику Гете, а про описування того, що нам в Гете видається дивовижним, хочемо ми того чи ні, близьке це нам чи ні. Як багато він залишає відкритим, як багато він залишає собі відкритим! То було викликом його моральним критикам — хоча б у стилі К'єркегора чи Ясперса, — однак хіба така велика кількість нерозтлумаченого не надає також поезії Гете трохи своєї таємничої жвавості і глибини? Багато що з цієї безплановості Гете походить на мою думку з цієї позиції, яка дає можливість коливатися між найрізноманітнішими сферами. Коли ми наштотуємося на вставлену в роман новелу, то це внутрішнє віддзеркалення дії роману і розповіді, яка зустрічається в романі, всю цю велику кількість перших і наступних віддзеркалень, які відбуваються тут, ми сприймаємо як щось більш чи менш природне. Більше того. Я завжди з сумом співчував тим, хто «Фауста» Гете хоче розуміти в тому сенсі, що вони запитують себе, як мислив сам Гете свою переробку народної легенди про Фауста і як він, зрештою, уявляв собі спасіння Фауста. Така постановка питання здається мені хибною. Таке питання ставить передумовою, що Гете в будь-якому випадку мав би колись все ж таки мати кінцеве одне-єдине і розумне уявлення про те, має Фауст знайти спасіння чи ні, і за яким правом. А також, що має чи не має трапитися з Мефістофелем. Багато з висловлених припущень щодо тлумачення Фауста я вважаю дуже цікавими, взяти хоча б статтю Генкеля про «Апокатастазис», відновлення всіх

речей, які також Мефістофель, як пропащий ангел, ще залучає до великого кінцевого спасіння⁵. Інші проникливі інтерпретації Фауста я вважаю також плідними, однак чи знав Гете взагалі те, про що тут питається? Щодо Гете мені видається саме те, що він лише натякав на різноманітні можливості тлумачення і розуміння. Нам відомо, що Гете відповідно і поводив себе, і якщо йому ставили запитання про його вірші, то він залюбки поводився утаємничено і загадково, уникаючи відповіді.

Насправді в цій відкритості криється більше, ніж тільки мудрість поета, який, так би мовити, постійно сам звільняється від поетичної догматизації. Одним з найглибших мотивів, які знову й знову звучать у Гете, є його загадкове переплітання любові й смерті. Воно відоме нам з великої сцени, написаної в молоді роки драми «Прометей», в якій дочка Прометея бачить свою подругу в любовній сцені і в цілковитому обуренні кидається до свого батька, що це таке було, що так сильно вплинуло на її подругу. Тут Прометей відповідає в чудовій промові про це самопіднесення і вивільнення всіх речей в екстазі, і коли очікуєш, що він скаже: «Це — любов», то він каже: «Це — смерть»⁶.

І ще один приклад з вірша «Жених», загадкового вірша пізнього Гете, якого він подарував своїй невістці. Його включали в усі видання. Він вводить жениха як оратор, який «опівночі» — це уві сні чи це в подібному до сну очікуванні прийдешньої шлюбної ночі? — висловлюється в чудових строфах. Проте чим все закінчується?

Опівночі ходив я за зорею —
До неї в дім у сні мене вело.
О, як я марю бути обіч з нею!
Життя прекрасне, що б там не було.

(Переклад П. Тимочка)

Очікування любовного щастя і спокійне передбачення кінця життя гармоніює тут у своєрідному сплетінні найвищого піднесення відчуття людського існування. Це таке ж саме сплетіння, як «Вмирай і будь», яке Гете завжди на свій манір протиставляв вікові і близькості смерті вічне воскресіння. Хіба це не природно також?

⁵ Henkel Arthur. *Das Ärgernis Faust* («Обурення Фауста») у: V. Dürr / G. v. Molnar (Hrsg.), *Versuche zu Goethe* (FS Erich Heller). Heidelberg, 1976, S. 282—304. Зараз переглянуто в: Henkel A. *Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge* (Kl. Schriften, I). Stuttgart, 1982, S. 163—179; 203—206.

⁶ Див. мою роботу «Про духовний хід людини» («Vom geistigen Lauf des Menschen») в: Gadamer Hans-Georg. *Gesammelte Werke*, Bd. 9, Tübingen, 1993, S. 80—111.

Я припиняю ставити свої запитання — це все справді запитання, які зводяться до одного єдиного: хіба не є саме природністю Гете те, що він завжди — складова товариства і що власне сама його поезія знову й знову повертається до суспільної реальності, де вона має свою товариську присутність?

Мені впало в око, що коли Гете, цей великий майстер у поетичному ремеслі, говорить про інших поетів і поезію, то він як своє улюблене слово вживає слово «умілий». Воно означає найвищу громадянську чесноту. Її високо поціновує Гете в усіх, хто її має, не тільки серед ремісників, а й серед поетів. Гадаю, що в цьому відчувається щось від суспільної свідомості сина як громадянина вільного міста. Якщо порівнювати Гете з його великими партнерами в класичний період нашої літератури, то менше всього він проявляє риси слуги правителя, хоча дуже часто він і був слугою правителя, навіть міністром. Громадянські чесноти вміння, ретельного і надійного вміння знов і знов дисциплінували власне поетичне натхнення, яке з таким багатством струменіло в Гете. Підсумок його власного життя, як мені здається, перебуває в найтіснішій відповідності з природністю його мови. Це показує та, неначе побічна роль, яку для нього відіграє поетичне в справі його життя. Тут, як я вважаю, Штайгер мав рацію, коли він у «Тассо» Гете не тільки в постаті Тассо вбачав поетично-трагічний автопортрет стражденної чутливої особи — якою, звичайно, був Гете, — привілеєм якої було «говорити, як я страждаю», але й Антоніо теж був цим автопортретом. Тільки ці двоє, великий партнер у грі з реальним життям і поетичний мрійник, який розбився об реальне життя, описують повністю життєвий досвід Гете. До природності мови Гете належать також ті міра і виваженість, з якими він умів примиряти між собою суспільні умовності і внутрішні поривання.

ПРОМЕТЕЙ І ТРАГЕДІЯ КУЛЬТУРИ (1946)

Міфи — то правдиві думи людства. Що наполегливіш ми прагнемо їх витлумачити, збагнути їхній первісний зміст і їхню глибину, то певніш лишаємося поза непроникною дійсністю міфів і їхньою звабливою таємницею. Виходить так, наче ми чуємо тільки самих себе, сприймаємо лише символи чи перевдягнення нашого вже витлумаченого світу і наче істинний зміст цих стародавніх витворів витає десь понад нами, дедалі більше від нас віддаляючись. Сучасне історичне дослідження міфів обачно відмовляється ставити питання про їхній глибший зміст і лише простежує історію виникнення та поширення. Але навіть так нас кидає відчуття якоїсь немічної безпорадності перед чимось великим. І врешті-решт ми однаково не можемо опертися спокусі, що йде від цих глибоко значущих голосів сивої давнини,— дослухатися до них, а отже, вчитися їх розуміти. Один із таких міфів, чия мовчазна мова ніяк не дає нам спокою,— стародавній міф про Прометея¹. Його походження для нас несподівано зливається з історією його передання, перетлумачування і оновлення, яка триває з часів Гесіода аж до нашого сторіччя. Та саме тому він для нас, на відміну від інших міфів,— не просто бентежна загадка давнини, а гідний шани (через свій вік і мінливу долю) й вагомий го-

¹ Стаття обмежується розглядом Гесіода та Есхіла у світлі цілком певного питання: як у їхньому поетичному переказі міфу про Прометея відбивається самосвідомість людської культури. Спроба реконструювати історію самого міфу не робилася.

До стану дослідження: останні дані див. у Карла Рейнгардта: (Reinhardt K. Karl. *Tradition und Geist*. Göttingen, 1960). Там багатий показчик літератури, який можна доповнити розлогим описом історії символу Прометея в світовій літературі у Р. Труссона (*Le thème de Proméée dans la littérature européenne Genève, 1964*). Згідно з К. Рейнгардтом, Есхіл був перший, хто зробив Прометея титаном і тим поглибив його зв'язок із долею людей. Дотепна реконструкція «Визволеного Прометея», зроблена в Рейнгардта (с. 182—190, 220—226) на основі новознайдених уривків Гайдельберзького папірусу, зводиться до того, що в цій заключній частині Есхілової трилогії, як і передбачили, відбулося примирення з Зевсом і що водночас із цим Прометея славили як місцеве аттичне божество, покровителя ковальства та гончарства.

лос у хорі людського самоосмислення. Бо в цьому міфі європейська людинність вочевидь віддавна витлумачувала себе у своєму культурному самоусвідомленні. Він — ніби міф європейської долі. Тому розповіді історію його тлумачення означає розповіді саму історію європейської людинності.

Те, що цей міф має таке основоположне значення, легко відчуваєш, — приміром, у Ніцше порівняння з семітським міфом про гріхопадіння. Обидва перекази виводять тяжку життєву долю людини — з провини: семітський (користуючись характеристикою Ніцше) — з провини цікавості, брехливого ошуканства, спокуси, лобострастя — одне слово, з низки переважно жіночих афектів; арійське ж трактування міфу про Прометея наділяє титанову провину гідністю і вирізняється «піднесенням поглядом на діяльних прогріхах як на істинно прометеївську чесноту». Але саме це й робить міф про Прометея справді міфом нашої культури. Він розглядає долю людського життя не як прокляття й кару за гріхопадіння, а як спокутувану стражданням самостійність людини, яка в невсипущій праці будує свій світ. Він у міфічній формі вказує на трагедію культури.

З цим останнім тлумаченням давнього міфу можна, мабуть, погодитись, принаймні з огляду на те, що Прометей викрав вогонь задля людей. Це здається нам сповненим значення: вогонь, що потрапляє на землю у вигляді грозової блискавки, винятково з волі й наміслу Громовержця, людина вчиться розпалювати й підтримувати самотужки. Це ніби злочин відпадиння від Володаря стихії і водночас це початок блюзнірського перетворення природи на царину хазяйнування людини, на світ, де поряється й панує людина. Значущим здається й те, що цю нову самостійність людському родові виборює божественний суперник найвищого бога, сам дух протистояння божеству, титанічний дух, у якому людство віднаходить само себе. І цілком зрозуміло те, що Прометей у пізніших варіантах міфу, — згідно, приміром, з одним місцевим аттичним переказом про божество гончарів — Прометея, — стає творцем людей. Як такого ми знаємо його з багатьох пізніших скульптурних зображень. Отже, первісний зміст переказу здається самозрозумілим. Та скажімо обережніше: те, що ми означаємо як цей первісний зміст, власне є найузагальненіше з усієї цілості доленосної історії міфу і його тлумачення. Звернімося ж тепер до цієї історії.

Найдавнішу відому нам розповідь про Прометея маємо в Гесіодовому викладі. Про Прометея в нього йдеться як у «Теогонії», так і в селянській поемі-повчанні «Роботи і дні». Одна здається не вельми доладно припасованим доповненням до другої.

Розповідь у «Теогонії» має ту характерну для Гесіода форму, що спершу подано кінець Прометеевої історії, тобто змальовано покараного верховним богом Прикутого, якому Зевсів орел щодня пожирає печінку, аж поки титана не звільняє («але не проти волі Зевса», — як старанно наголошується в творі) Геракл. І аж після цього дається передісторія: як Прометей під час офірування жертви в Меконі обдунив Зевса на користь людей. Він прикрив одну частину жертви, де були самі кістки, лиснючим салом, а другу, справді вартісну, зробив непривабливою, поклавши зверху воловий кендюх. Зевс, хоч і розгадав ошуканство, удав, проте, що все гаразд, і з усім згодився, бо «лихо намислив смертним він людям, що мало здійснитись невдовзі». А саме: він поклав собі надовго позбавити їх вогню, через що їхній гаданий виграш у поділі жертви цілком зійшов би нанівець. Та Прометей ошукав його вдруге — викрав вогонь і в порожнистому стеблі нарфексу приніс його людям. І тут оповідач ніби забуває виразно вказати, що саме в покару за це ошуканство Прометея було прикуто до скелі й віддано на муку неситому Зевсовому орлові. Натомість він розповідає, як Зевс у відплату за вкрадений вогонь намислив людям лихо, прегарне лихо — матір усіх жінок:

Рід-бо від неї пішов зловмисний — плем'я жіноцьке,
Що на лихо живе з мужами смертними вкупі. (592)

Однак у «Роботах і днях» уже докладніше повідомляється про те, як Зевс із переможним глумом зводить нанівець друге Прометееве ошуканство, вчинене задля людей, звелівши виготовити на покару їм жінку — Пандору — лихо, якому «кожен у серці радіє, свою обіймаючи згубу». Та знов розповідь переходить у царину міфічного. Далі йде не гірке нарікання на зло, що походить від жінок (як у «Теогонії»), а змалювання того, як боги допомагають спорядити Пандору і як Епіметей, всупереч Прометеевій пораді, приймає її. Вона ж знімає покришку з великої посудини, з якої на людей летять всілякі лиха:

Тільки надія зосталася в домі, колись непохитнім,
На денці посудини глибоко й звідти нагору
Не полетіла, бо покришку знову наклала Пандора.

Така, якщо заокруглити її в певну цілість, є розповідь у Гесіода.

Тепер, вдивляючись у неї пильніше, ми мусимо загострити свій погляд, пригадавши відомий вислів про те, що Гомер і Гесіод створили грекам їхніх богів. Як на мене, немає сумніву щодо релігійно-історичного місця, яке посідає Гесіод. Його міфічна генеалогія божественних родів, як те засвідчують наведені слова Геродота, — то справді велика робота

упорядкування, що починалася зі зведення до купи численних локальних культових переказів і мала своїм наслідком загальноеллінську теологію. Цей процес теологічної систематизації рівнозначний з утвердженням релігії Зевса, перемогою якого завершується картина світу олімпійців. Для мене нині здається очевидним, що ця мета, яку ми, й не звертаючись до Геродота, бачимо в Гомера та Гесіода, відчувається і в розповіді про Прометея. А саме: спочатку під час принесення жертви в Меконі вочевидь виявився одуреним і зробив хибний вибір. Згодом (554) він страшенно розлютився, «кості побачивши білі волів, піддурений спритно». Отже, спершу то був етіологічний міф, призначений задля міфічного обґрунтування фактичного звичаю принесення тваринної жертви. Та й сам дальший розвиток, де йдеться про Зевсову помсту, вочевидь промовляє за те, що Зевса таки було піддурено. Саме так виглядає справа, коли здатися на «Роботи і дні» (вірш 49). У «Теогонії» ж, навпаки, Гесіод перетлумачує міф і змушує Зевса розгадати ошуканство. Мотив тут — вочевидь показати перевагу Зевса, піднести його мудрість понад будь-яку можливість змагатися з ним. Для поета це так важливо, що він дає дуже непереконливе обґрунтування свідомої згоди Зевса стати жертвою ошуканства — через антипатію до людей. Навпаки, друге ошуканство — вдала крадіжка вогню, начебто й не має в собі нічого принизливого для Зевса. Така ошуканість через таємне злочинство не поменшує божої величі. Лише бути хитро одуреним, дати переважити себе партнерові, програти в судовому процесі — лише це здається поетові несумісним із величчю Зевса. (Нам треба звільнитися від християнського поняття всезнання, якщо ми хочемо зрозуміти цю історію.) Переробка первісного варіанту оповідки, отже, має теологічне підґрунтя.

Та й змалювання подій у «Роботах і днях» виказує (своєю незграбністю) свідоме переінакшення зовсім іншого переказу. Історія Пандори пов'язується з міфом про Прометея. Однак це поєднання не бездоганне. Прометееве подвійне ошуканство має наслідком відповідно подвійну реакцію Зевса: спершу ненадання вогню, що зводить нанівець ошуканство під час принесення жертви, а пізніше — створення жінки, яка своїм марнотратством перекреслює всю перевагу, що її здобули люди, ставши власниками вогню. Чудове наростання, суть якого в тому, що це нове лихо — жінка, стає для людей безвихідним. Проти нього немає ради, ба гірше — ніхто її й не шукає. Навпаки, «кожен у серці радіє, свою обіймаючи згубу». Відтепер людям зарадити вже неможливо. Ця прозора побудова стає, однак, непрозорою через залучення мотиву Пандори. Та й сама історія Пандори видається при цьому докорінно переінакшеною. Справді-бо, згідно з первісним задумом, у посудині в Пандори ма-

ли бути самі лишень добрі дарунки. Людина (за Бабрієм, 58) випускає їх з посудини всі, крім однієї, — крім надії, що лишилася єдиним добром у цьому окраденому людському житті. Можна з певністю вважати, що цей переказ-байка веде свій початок від міфу про Пандору — в тому розумінні, що Пандора залишає своєму чоловікові Епітемеєві як єдиний дарунок, якого вона не прогайнувала, надію, — дарунок тих, які не вміють завбачувати заздалегідь (не мають Прометеєвого дару). Прекрасна думка, яка різнобічно відповідає давнішому переказові про те, що надія — то єдине справжнє багатство людей. Теогнід (1135) — підтвердження цього переказу. Гесіод, навпаки, робить з Пандориної посудини вмістище лих. Вочевидь, щоб не відійти цілком від давнішого переказу про те, що жінка приносить із собою безліч усіляких лих. Та й зміст Гесіодової історії вимагає, щоб Пандора прибула до людей з лихами — адже ж її послано людям за кару, щоб звести нанівець прихильність до них Прометея. Та через це сам зміст історії тьмяніє. Що сказано, наприклад, тим, що надія залишається в посудині? Загальний задум диктує, щоб і сама надія виступала як лихо. Та й узагалі, така оцінка надії цілком узгоджується з Гесіодовим світовідчуттям: селянинові краще завбачливо про все подбати заздалегідь, ніж плекати якісь марні надії («Роботи і дні», 496). В очах поета, що думає десь так, як його селянин, те, що надія залишається в посудині, мало б означати й справді певне пом'якшення лиха: принаймні мужі не спокусяться марними сподіванками й не поринуть у неробство перед лицем тяжких злигоднів свого знедоленого життя. Десь так, мабуть, думав Гесіод — з тим відчайдушним сарказмом, коли людині здається, що краще вже мовчки тягти ярмо життя, ніж дурити себе марними надіями. Коли ж сам він так і не думав, а просто не помітив наслідків переінакшення давнього переказу, в своєму творі він, проте, вказав мислячим читачам на цей зміст. У кожному разі, певно одне: чому і в якому напрямі Гесіод перетворив міф про Прометея. Якщо й титан, той, хто міряється розумом із самим Зевсом, той, хто чинить добро людям, сам мусить за це спокутувати, то він стає назавжди й цілковито подоланим, мимохіть сприяючи лихим Зевсовим замірам проти людей. Тому культуротворчий подвиг Прометея, вага викрадення вогню в історії людської цивілізації тут лишається ніби за лаштунками. Через те лихові, що спіткало Прометея, бракує гостроти трагічної суперечності.

І тим виразніше проступає на цьому тлі змістова глибина драми про Прометея, що дійшла до нас під авторським ім'ям Есхіла. Тлумачення, яке дається тут давньому міфіві, свідчить про новий, відважно мислячий дух. А проте здається, що в цьому новому тлумаченні тільки й по-

чинає по-справжньому промовляти давній міф. Аж навіть здається, ніби Есхіл ширше й глибше осягнув дух давнього переказу саме там, де зупинився Гесіод: він подає образ Прометея у світлі трагедії культури, свідомо витлумачуючи, що означало викрадення вогню в міфі для людей — початок майже необмеженої людської творчості. Ця драма про Прометея посідає в античній трагедії особливе місце: це єдина суто божественна драма. Її релігійний зміст стає зрозумілим не відразу. Простенька дія переносить нас у часи після злочинства Прометея і починається з того, як його приковують до скелі на далекому Кавказі. Вона набуває драматичної напруги через те, що прикутий Прометей володіє певною таємницею. Від своєї матері він знає, що Зевс, узявши шлюб з морською німфою Фетидою, породить сина, який колись скине його із світового престолу. Зевс у всі можливі способи намагається вирвати в титана його таємницю. Навіть друзі Прометееві — океан і морські німфи — умовляють свого приятеля скоритися. Та він зятято не поступається. Перед лицем жахливих страждань він розкошує переможною свідомістю того, що супротивник його неминуче зазнає краху. Драма закінчується тим, що розлючений Зевс своєю блискавкою змітає титана в безодню.

Навіть якщо оминуть увагою всі повідомлення щодо якоїсь іншої Есхілової драми про Прометея, в якій нібито по довгім часі прикутого й дедалі тяжче мордованого титана визволяє Геракл і настає примирення з Зевсом, нам однаково зрозуміло, що «Прикутий Прометей» у тому вигляді, як ми його знаємо, не міг бути останнім поетовим словом. Все мало завершитися остаточним примиренням Зевса з Прометеем — адже панування Зевса, врешті-решт, вічне й непорушне, згідно з давньогрецькою релігією, — і титан змириться з ним. Не підлягає сумніву, що цей релігійно обов'язковий міфічний факт безперечний також і для автора «Прикутого Прометея». Своєю драмою він лише повертається до передісторії цього санкціонованого становища релігії Зевса, до тих часів, коли новий володар небес і титан ще непримиренно твердо протистояли один одному.

Поет наділив титана полум'яним чуттям справедливості. Згідно з ним, у великій боротьбі богів з титанами Прометей став на бік Зевса, допомагаючи йому порадою і службою. Та коли Зевс надумав вигубити людський рід, Прометей протистоїть йому і за свою любов до людей приймає страхітливу кару від царя богів, який не визнає обов'язку віддяки. Титан сам, звісно, не менш неприборканий з природи, ніж його суперник. Гермес, вочевидь, має рацію, кажучи: «Нестерпно знать було б, що ти щасливий» (979). Хоч як підкреслює поет велич незламного

спротиву Прометея, титанові, як і його супротивникові, аж ніяк не завадило б повчитися міри й мудрості. Лише завдяки тому, що обидва, врешті, відмовляються від власної непоступливості, створюється ґрунт для тривалого ладу в олімпійській релігії. Така мала бути узагальнююча думка, що визначила прийняття грецьким театром п'єси про зятість титана. До того ж, це воістину есхілівська думка — згадаймо введення Евменід в олімпійський лад, що надає «Орестей» її релігійної завершеності. До цієї історії про чвари богів, однак, у новий і глибокий спосіб вплетено в Есхіла долю людства. Прометей — друг людям; навпаки, Зевс, цей оп'янілий від своєї перемоги новий володар небес, «мав за ніщо бідних смертних, думав увесь рід їх знищити й інший створити» (Есхіл, «Пром.»., 231—233). Титан рятує людей — у цьому його злочинство (*ἥμαρτες* 260), за яке він приймає муку, і хоча наостанку він мириться з Зевсом, та це примирення означає також примирення Зевса з людським родом. Але справжня вага всього цього стає очевидною, лише коли замислюємося над тим, як саме Прометей відвернув від людей згубу і як він змінив людське життя.

Титан каже про це сам (248): він поклав край тому станові справ, коли люди вже передбачали свою смерть, — «давши їм марну надію», — і, крім того, здобувши для них вогонь, а з ним — усю багату великими наслідками здатність вивчати «*Technai*», здатність до культури. Якщо це врятувало людей від цілковитої загибелі, то тоді злочинство Прометея має означати, що він дарував людям здатність до самопорятунку. А це ж — привілей богів, що ним титан по-блюзнірському обдарував однокленок (945). Виходить, сама культура — злочинство проти богів. Власна ж Есхілова думка, вочевидь, полягає в тому, що для культури вирішальним є не так володіння вогнем, як його духовна передумова — надія. Щоправда, сама собою вона облудна, бо завжди спрямована в майбутнє, яке, зрештою, таке минуще. З цього погляду надія могла б здаватися лихом, — як і вважав Гесіод. Есхіл прозирає глибше: надія — не протилежність прометеївській самостійності людини, яка не покладається на марні сподіванки, завбачливо дбаючи про все заздалегідь, — а умова цієї самостійності. Лише тому, що кожний, повсякчас сподіваючись, має майбутнє, людський рід існує як цілість, навіть коли окремі люди помирають. «Культура» існує лише там, де окрема людина не просто подовжує своє життя в часі, а створює для всіх те, скористуватись чим їй, цій окремій людині, може, вже сьогодні не доведеться. В сутності культури закладена трагічна суперечність: вона — повсякчасна самоомана для кожного зокрема, а проте є істиною для цілості; вона є знанням для всіх, та тільки не для одиниці. Таке те духовне тло техніки

вогню, що несе на собі людську культуру. Есхіл докладає всіх зусиль, щоб загострити цей духовний сенс культурного подвигу Прометея. Власне, Прометей сам у розлогій промові змальовує свою заслугу в поменшенні людських страждань: «Вони дивилися, проте не бачили, слухали, а проте не чули, і весь свій довгий вік жили у плутанині, мов ті примари сонні» (148—50), жили беззахисно, в печерах тощо. А він дав їм — і тут іде цілий перелік людських умінь, від астрономії до мореплавства, від медицини до гірничої справи й ковальства, — або ж «в одному слові все почувите»:

Мистецтва геть усі в людей — від Прометея.

Тут Есхіл скидає на одного прадавнього приятеля людей усе те, що міфологічна й повсякденна культурна свідомість греків приписувала найрозмаїтішим винахідникам: Гефестові, Пеламедові, і як їх там ще звали. І що найважливіше: власне вогненні мистецтва, такі як гірничорудна справа та ковальство, цілком відступають у цьому самоуславленні на другий план. Це — свідомий поворот, якого тут надає поет переказові.

Спільним для всіх культурних мистецтв, однак, є те, що всі вони вкупі, хоч і означають панування людини на землі, та неспроможні скасувати людського фатуму — смерті. І Софокл у величній пісні хору з «Антигони», де мовиться про грізну пишність людей, також підкреслює нескасовність цієї межі людських можливостей, що поставлена не наприкінці культурного прагнення людини, а є грізним початком і спонукою кожного окремого культурного заміру. Саме ця трагічна суперечність, що лежить у серцевині людської культури, й віддзеркалюється в долі прихильника людей Прометея. Він — той лікар, що не годен зарадити самому собі, героїчний марнотратець свого духу і незламний порушник меж. У ньому дивиться само на себе людство, за яке він страждає. Він — трагічний герой культури, в якому воліє само себе людство, само ж себе і офіруючи. У тому стані трагічного ризику, в якому титан обдарував людей здатністю до самопорятунку, повсякчас перебуває й саме людство. Гордіня людського культурного воління незмірна й відчайдушна водночас. Культурна свідомість завжди є також і критикою культури. Така та форма, в якій Есхіл подає в трагедії міфологічну пра-думку про зухвальство володіння вогнем. Та оскільки чвари давніх титанічних богів з новими олімпійськими, врешті, влягаються, то й над трагічною напругою культурної свідомості людей знов надовго запановує усталений лад буття.

Якщо вимірювати життя міфу тим, як довго він залишається ввічненим у певний релігійний лад, то тоді з Есхілом історія міфу про Проме-

тея доходить свого кінця. Подальше, як античне, так і новочасне, самопоглядання людства в його дзеркалі вже не виявляє жодного релігійного плану, а є чи тлумаченням, яке дошукується сенсу іншого проти самої оповідки, — тоді це алегорія, — або ж новим відтворенням оповідки й самого образу — в поетичній фантазії. Однак і те й інше є метаморфози міфологічної пра-думки, перетворення символу, в якому людство пізнає себе і осмислює свою долю. Нам залишається тільки побіжно окреслити перебіг цих перетворень.

Якщо Прометей є міфологічне віддзеркалення людської культурної діяльності, то кожний рішучий поворот в історії культурної свідомості людства має породжувати нове тлумачення або нове відтворення його. Антична частина цієї історії стисло викладена вище. За нею надійшла доба софістики. Виникає новий дух часу, який ми називаємо освітою. У Платоновому «Протагорі» він відбивається в цілком новому тлумаченні міфу про Прометея. Коли Епіметей споряджав живі створіння задля життя, чогось вартісного для людей йому забракло; беззахисні й кволі, знедолені люди, здавалося, були приречені на загин. Тоді Прометей приніс їм *ἔντεχνοσ σοφία αὐτῷ πυρί* винахідливий розум з вогнем. Але, — ось нам перетворення давнього переказу під впливом духу освіти, — навіть після цього людство ще не було життєздатним, бо ж воно обернуло своє нове могутнє вміння проти самого себе, загрожуючи знищити себе війнами та спустошенням. Тоді Зевс звелів послати йому Справедливість і Побоювання, — рівномірно поділивши їх поміж людьми. Освіта, *Paideia*, є ніщо інше, як пробудження цих схованих у кожній людині дарунків, що роблять її здатною до державного існування. Так софістський вчитель виступає справжнім завершувачем культурного подвигу Прометея.

Та з самоповагою освітнього духу завжди споріднена критика освіти. Поряд софістичного тлумачення образу Прометея стоїть кіничне. Воно змінює знаки на протилежні. Прометей більше не рятівник людства (переважити якого відтепер спроможний хіба що навчитель, вихователь), а губитель його, справедливо покараний верховним богом. Бо що таке цей дар вогню й мистецтв, як не вічна спокуса людини до розніження й розкошування? Чи не є саме прометеївський дар завбачливості й дбалості лихом культури, оскільки її застосування не знає ні мети, ні впину?

Так чи інак, у ролі навчителя чи спокусника, в обох формах доби *Paidei*, образ Прометея втрачає своє міфологічне тло, і добре зрозуміло, чому відтепер на перший план у переказі виступає інша риса і весь образ Прометея вимальовується по-новому: титан стає антропологом, скульптором, що витворює людину. Але це означає, що людина більше

не співвідноситься з божественним ладом, який вона здатна порушити і від якого може зазнати краху, а відповідальна сама за себе й наділена свідомістю своїх знань і вмінь. У такій формі пізня античність мислити Прометея і себе саму, надто ж у тому плані, що Прометееві стала до помочі Мінерва, тобто розум. Прометей і Мінерва в спілці між собою — це засновники і боги-охоронці людського буття. Проте згодом, на спаді античності, людство зазнало нового релігійного збудження. В гностичній формі самоврятування душі від світу чи в християнській формі страждання за людство Відкупителя Прометей час від часу стає нагодою для релігійного самовияву доби, хоча виступає в інших шатах, так, що образ давнього міфу стає невпізнаним, як, скажімо, в такому трактуванні, що Прометей передбачив справжній кінець панування олімпійців.

З новочасним перетворенням прометеївського символу починається ніби нова його історія. Вона прилягає до пізньоантичної традиції Прометея як творця людей, але відбиває цю традицію в новому самоусвідомленні людського розуму, що звільняється від прив'язаності до християнства. Ця історія мала початися з Ренесансу, проте набрала чинності вперше у Шефтесбері, а свою завершену форму здобула в славетній оді Гете. У творцеві людей Прометеї людство тепер пізнає себе у своїй власній творчій потузі в царині мистецтва. Це міф про генія, про всемогутню продуктивність мистецтва — специфічно новочасний міф про людину, який тепер освоює для себе стародавній символ. Митець — істинна людина, бо він є вияв, маніфестація власної творчої снаги. У творчій здатності художньої уяви закладена потуга, не обмежена жодними рамками даного. Людина, що творить, — ось де справжній бог. Ода Гете «Прометей» у сенсаційний спосіб довела це відчуття мистецької всемогутності до його антихристиянського завершення. «І нехтувать тебе, як я» — стає означенням титанічної людини. Слідом за Гете згодом також інші, насамперед Шеллі й Байрон, у своїх поетичних творах про Прометея обернули естетичну й етичну самосвідомість новочасної людини проти християнської церкви. Так, у вирішальну для новітньої європейської історії годину античний міф знову стає значущим. У битві титанів проти олімпійців нова доба відкриває свій героїчний ідеал моральної свободи.

І однак прометеївський символ зазнає нового перетворення як супровід духовної історії сучасної людини. Екстазові творчості близьке страждання, що виростає з суперечності між усемогутністю в уяві і неміччю в дійсності... Та й це ж бо притаманне Прометееві: адже він не лише героїчний творець власного світу, він також і мученик, якого без-

настанно мордує Зевсів орел. Щоправда, страждання сучасної людини відчувається не як страждання від Бога, а як від самого себе. І Прометей стає символом мордування людства власним сумлінням, символом трагедії свідомості. Тут помічаємо близькість до Ніцше. Андре Жід в одному своєму ранньому творі подає сатиричну оповідку про «погано прикутого Прометея», яка споріднена з ніцшеанським духом. Тут Прометей приходить до думки позбутися свого орла власними силами, ніби звільнитись від розладу у власній душі й від моральної муки — і пожирає свого орла. Питання про художню виправданість цієї сатири ми тут не ставимо. У кожному разі, таке своєрідне використання давнього міфу сягає тут не такого вже й своєрідного змісту: перебування «по той бік добра і зла» багато кому нині видається віднайденням нового здоров'я, зціленням від за давнених страждань, завданих собі самому.

Тим часом історія Прометея здається мені так само далекою від свого завершення, як і історія людства. Ба більше: можливо, наша історія знов починає наближатися до античного міфу, який міг щось сказати про людину, лише говорячи про чвари богів. Та й досвід починає засвідчувати межі новітньої людської самосвідомості. Я б хотів наприкінці згадати один феномен духу, міра якого незрівнянно перевищує всіх нас, — я маю на увазі Гете. Прометеївський символ торкнувся його не лише того одного разу, коли поет усвідомив титанічну силу свого творчого обдарування. Як ключ до підготовленого самим автором останнього прижиттєвого видання його творів сприймається драматичний фрагмент «Пандора». Глибший зміст його залишається для нас доволі тьмяним. Та зрозуміло одне: Прометей не виступає тут звичним уже титанічним осередком суверенно керованого світу — він тепер дух невсипущої, невтомної діяльності. Але навіть ця, обмежена певними рамками діяльність обмежується, крім того, ще й правами інших духовних світів. Здатність Гете долати і обмежувати себе є для нас чимсь майже незбагненним. Ми не наважувемось приписати таку силу людській культурі в цілому. Тим часом те, що перевищує силу нашої волі, можливо, дорогою страждань рухається до своєї мети. І трагедія нашої культури, може, десь там, куди нам уже не сягнути, знайде своє миротворне розв'язання.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БУТТЯ РАЙНЕРОМ МАРІЯ РІЛЬКЕ

Роздуми над книгою Романо Гвардіні
(1955)

Те, що поезія Рільке — не лише предмет літературознавства, але й предмет сучасної філософії, себто спонука до самоусвідомлення та аналізу світогляду поета, не вимагає обґрунтування. Докази цього легко знайти і в численній літературі, присвяченій творчості Рільке. Адже визначальним для цієї безлічі книжок стає щось більше, ніж естетично-літературний інтерес. Книжка Романо Гвардіні не є винятком¹. Таким чином претензія книжки на перший серйозний аналіз Рільке не виправдана. Справді, книжка має переваги — це відчуття поетичного та, насамперед, майстерність викладу. Однак це не причина, чому вона за-

¹ Хоча тут ідеться про критику книги, моє тлумачення викладу Гвардіні світогляду Рільке далеко не принагідна робота. В цьому тлумаченні знайшла вираження спроба, що тривала багато років (вона розпочалася ще десь у 1930 році), зрозуміти світогляд «Дуїнянських елегій». Спонуканий тим, що тогочасні протестантсько-теологічні інтерпретації були далекі від справи, та знову й знову переконуючись у неточності прочитання, яку демонструвала література про Рільке, я запланував тоді детальний коментар, який використовувався в академічних викладах. У роки зростаючого запаморочення після 1933 року пізній Рільке, поруч із пізнім Гельдерліном, набували все більшого значення для захисту внутрішньої свободи. Стислість і сугестивність його великою мірою нагромаджених інвокацій сприймалася всіма одразу, повільно росло розуміння цієї герметичної поезії, що водночас служила філософській думці. Водночас, коли з'явилися перші розвідки Гвардіні про світогляд Рільке, з'являлися й мої власні міркування, що не виходили поза стіни аудиторій. Пізніше, після війни потік філософських трактувань поезії Рільке збільшувався. Та лише поетичне, тактовне, свідоме позиції загальне тлумачення «Елегій», автором якого був Гвардіні, надихнуло мене показати, що слід читати ще точніше й що теологічна критика Гвардіні — яка, безперечно, була прогресивнішою порівняно з теологічною асиміляцією ранніх тридцятих та філософською асиміляцією сорокових років, що не залишали вибору — не чує вимог поетичної спадщини Рільке. Тим часом констеляції духу суттєво змінилися, і Рільке почали читати по-іншому, розглядаючи його як об'єкт літературознавства.

слуговує на особливу філософську увагу. Важливе значення вона має, насамперед, тому, що її серйозний підхід до Рільке не припускає мовчазної ідентифікації думки інтерпретатора з думкою поета, а, навпаки, утримує певну критичну дистанцію.

Незважаючи на це, є одна думка, яку Гвардіні поділяє майже з усіма інтерпретаторами Рільке. Вона полягає в тому, що поезія Рільке інтерпретується не лише естетично, як феномен вираження, який можна оцінювати за критерієм справжності, а як висловлювання чогось істинного. Та Гвардіні піднімає основну проблему: що таке критика поета, предмет якої стали не його поетичні знахідки, а його правда?

Справді, вже у вступі Гвардіні підкреслює двозначність цього важливого загального питання, що стосується і його інтерпретації. Посилаючись на висловлювання самого Рільке, він розглядає твори поета як релігійні послання й хоче перевірити їхню легітимність, з'ясувавши, чи ці послання правдиві.

Поєднати ці два аспекти нелегко. Адже Гвардіні посилається на дві зовсім різні інстанції: на природне бажання кожного, хто читає Рільке, осягнути висловлену правду, та на особливе прагнення Рільке нібито передати релігійну вість. Фактично Рільке користується формами вираження своєї поетичної інспірації, які звучать майже як релігійні откровення, і одного разу, говорячи про «Сонети до Орфея», він навіть каже, що вони вимагають не роз'яснення, а покори. Для Гвардіні це означає, що вони вимагають віри. Мені ж здається безперечним, що загальне прагнення правди, яке Гвардіні небезпідставно вбачає в Рільке, звернене не до релігійного авторитету як такого. Це позиція, згідно з якою поетичні пасажі Рільке повинні сприйматися з релігійною серйозністю, якщо не схилитися до думки, що Рільке «більше не був здатен до такої екзистенційної серйозності».

Tertium non datur: релігійна місія, чи естетське забавляння (20 ff.). Хто в Рільке, як і в будь-якій іншій великій поезії, шукає правду, при цьому не будучи в змозі сприймати, наприклад, грецьку трагедію з наївною безпосередністю, як побожний грек, а гру Гальдерона, як іспанець-католик, себто, хто шукає поетичного, а не репрезентованого релігійним авторитетом вираження правди, той не досягне жодної легітимності. Гвардіні пояснює це «релятивізмом кінця нового часу» (21).

Цей на диво підвищений інтерес Гвардіні до правди можна збагнути, якщо проаналізувати те, як він інтерпретує деталі. Адже Гвардіні, по суті, цікавить не поетичне вираження, те, чи є воно влучним, дієвим і правдивим поетичним словом — з багатопланового, подібного до притч

мовлення поета він конструює цілісну систему екзистенційних поглядів, «релігію».

Оскільки Гвардіні як християнин-католик не може обійтися без систем правди християнської релігії, тут виявляє себе важливе історичне розуміння. Рільке підпорядковується загальному процесу секуляризації Нового часу, бо релігійний світ християнства й зміст Біблії він застосовує винятково як матеріал для самовираження. Можна задати християнським інтерпретаторам запитання, чи сила такого поетичного вираження впливає також із джерела християнської правди, якщо воно доведе її до деформації? Пригадується притча про блудного сина, яка в інтерпретації Рільке — це історія того, хто не хотів, щоб його любили. Але, на мою думку, така історична констатація не може нічого вирішити з допомогою правди поетичного вираження Рільке. Ніхто не буде заперечувати — Гвардіні також із цим погоджується, — що за підґрунтя поетичного вираження Рільке править католицьке оточення й походження поета.

Та якщо простежити, як Гвардіні, інтерпретуючи першу елегію, критикує «Науку кохання» Рільке — понад усе Рільке ставить кохання без взаємності (49), — то все ж запитуєш себе, чи релятивістське розуміння не ближче до розуміння того, що звучить у творі. Тут у Гвардіні, очевидно, не виникає сумніву в тому, що наука кохання Рільке — це наука про те, як навчитися кохати. «Любов не вивчена». Так, він, той хто вчиться, наслідує тих, чие вміння любити не потребує взаємності. Це ті, хто любить, і кого покинули. Як можна не зауважити, що ті, хто насправді кохає, себто «цілком» віддає себе, дають одне одному такий самий простір, як і той, що його вони залишають покинутим закоханим, і завдяки якому вони — зразок. Я не можу сказати, що в цьому не так, і, зрештою, не знаю, що тут не узгоджується з християнською етикою.

Признатися собі в безтурботній свободі, маючи яку, — як поетично висловився Піндар, поет збирає мед з усіх квітів, — не означає естетичної несумісності. Власне, кому йдеться про правду поетичного вираження, той не повинен ігнорувати багатоплановість предметних мотивів, якими послуговується поетичний твір. Наприклад, слова Гвардіні про ангела, з «Другої елегії», безперечно, слухні в сенсі історії матеріалу (77). Однак те, що говорить нам Рільке, творячи нас таких у відчутті нескінченно вищої істоти, в якій ми недовговічні, вбачаємо самих себе, лише ускладнюється питанням, чи це християнські, чи язичницькі, чи ще якісь інші образи, які слід сприймати релігійно. Я не розумію, чому, розглядаючи сказане поетом не з релігійної точки

зору, і себе самого і поета ризикуєш позбавити «екзистенційної серйозності» (89). Адже те, що мається на увазі в «Другій елегії», цілком однозначне. Наші людські відчуття недовговічні. Істоти, чиї почуття не розчиняються в повітрі, — це вже не люди. Зовсім неслухно, на мій погляд, поєднувати грецький досвід божественного зі згадкою про ангелів, які взагалі не боги (99). У відомому листі до Вітольда Гулевича Рільке називає їх не з'явою невидимого, а гарантами права невидимого на буття.

Тут, звичайно, не все однозначне. Чи масштаб чистого відчуття, яке навіть ті, хто кохає, переживають лише спочатку, в зачаруванні, достатній, щоб людське буття побачити в істинному світлі? Уже Рудольф Касснер на межі світу Рільке звернув увагу: цей світ знаходиться лише «у володіннях батька», а не «у володіннях сина». Йому бракує правди втілення. Критика Гвардіні, без сумніву, мотивується подібним чином.

Адже в Рільке йому також не вистачає осереддя особистості, у цьому позбавленні від себе він вбачає сумнівно теперішнє, що поєднує Рільке з модерном. Втрата особистості й підвладність тотальності, що характерна для сучасного світу, на думку Гвардіні, пов'язані між собою. У загальних рисах, це, напевно, так і є. До цього ми ще повернемось.

Чи дає це підстави вважати неправильним те, що міститься в поезії? Чи те, що ліричне «я» бачить тут себе як когось, хто вчиться й не може навчитися, кому не до снаги безкорисливість правдивого відчуття, а водночас і істинної любові, не є правдою для кожної людини? Чи цей масштаб справді хибний? Лише за цієї умови «Третя елегія», яку Гвардіні визначає як гностичне хибне вчення, в якому темні й злі сили трактуються як протилежність буття до світла й добра (104), знаходить своє місце. Важко бути собою, в любові важко не втратити себе заради безіменності інстинкту. В чому тут помилка? Може, є хибним те, що юнак, який кохає, перед «чистим духом» дівчини повинен звинувачувати «річкового бога крові»?

Гадаю, що правильний підхід, справді необхідна герменевтична вимога до всіх інтерпретацій поезії полягає в тому, щоб глибоко перейнятися словом поета. Лише той, кого схвилювало прочитане, розуміє, про що йдеться. І поготів у випадку такої поезії, як елегії Рільке, які взагалі не стосуються нікого іншого — настільки поет — це кожен інший², — кожен окрему елегію слід сприймати як цілісний процес медитації. Ре-

² «Ти» «Першої елегії» Гвардіні розуміє хибно, коли він не бачить у цьому інтенсифікації самосприйняття.

тельний виклад Гвардіні, такий корисний у багатьох своїх деталях (те, що інтерпретацію деяких деталей я вважаю хибною, не заперечує сказаного), як правило, не дозволяє єдності поетичного завдання повністю виявити себе. Найбільше цей недолік відчувається там, де інтерпретатор не зрозумів поетичного завдання. На мій погляд, особливо це відчутне в «Четвертій» та «П'ятій» елегіях, а також, частково, в «Десятій».

Єдина тема «Четвертої елегії», у якій конкретизується основна думка про необхідність вчитися правдиво почувати, вчитися кохання, — це фальш, що виникає через нетерплячість і вклинюється в людські стосунки. Це також не вимагає пояснень з біографії. «Хто б сів перед заклопу свого серця без ляку?».

На думку Гвардіні (155), для кращого розуміння слід опиратися на деякі факти з біографії Рільке: наприклад, на те, що батько поета, з якого не вийшов професійний офіцер, цю саму дорогу тепер вибрав для свого сина, й знову змушений був зазнати розчарування. «[...] Це пояснює, чому Рільке саме так звертається до свого батька: «Ти, хто заради мене спізнав життя гіркоту, (...) хто причастився тьмавого напою моїх спонук, допоки я зростав» [...]. Здавалося б, основний чинник їхніх взаємин — це страх, що його батько відчуває за свого сина, а з іншого боку — зворушення сина цим страхом, зворушення, що містить в собі вдячність і співчуття, а можливо, й роздратування. Якщо син надіється, то ця надія, разом зі страхом, живе також і в батьковім серці. Син відчуває: батько не довіряє мені по-справжньому, інакше він би не боявся. Це пригнічує сина, а можливо, й дратує його. Розраджуючи себе, він думає: бідний батько більше ні на що не сподівався у власному житті й не міг надіятись із впевненістю навіть на мене. Нічого не змінилося. Він усе ще не може довіряти мені й не дає мені змоги йти своєю власною дорогою» (155/7).

Усе це здається мені помилковим. У ставленні зрілого поета до свого батька нічого такого немає. Він говорить не про що інше, як про батькову любов. Апогеем неправильного розуміння цілого стає інтерпретація слів „prüfdest mein beschlagenes Aufschau“ — «ще іспитуєш дійшлий погляд мій»: Рільке набагато точніший, не такий імпресіоністичний, як видається його інтерпретаторові. З точністю гідною подиву він передає те, що відбувається між батьком і сином, коли син — під час турботливої перевірки, з допомогою якої батько намагається оцінити його, — свідомий цього контролю, ретельно вдивляється в свого батька, впевнено й невпевнено водночас.

Таке саме хибне, на мою думку, пов'язування виразу «мій талан, зовсім мізерний», зі спостереженнями з життя Рільке: «Чиє життя було

насиченіше, ніж його? Він був поетом, напевно, найбільшим з часів Меріке. Спілкувався з багатьма людьми, чимало з яких були непересічними й сповненими життя. Зусібич він був оточений любов'ю. Він жив у Європі, мандруючи, пізнавав її красу. Він побував у місцях, про які інші могли тільки мріяти. І, незважаючи на це, — «мій талан, зовсім мізерний!» (158). Насправді тут не йдеться про дуже чи не дуже змістовне життя, а про те, як небагато може важити доля взагалі перед лицем простоти й величі життя та смерті³.

Та зосередьмося на тексті «Четвертої елегії». «Хто б сів перед засло-ну свого серця без ляку?». Тварина й дитина, а також той, хто помирає, змушують замислитись того, хто визнає неправдивість своїх почуттів. Тлумачення Гвардіні тут абсолютно неслухне. Здавалося б, цей фальш між закоханими зображено досить однозначно. Закохані підкреслено добре ставляться одне до одного, тримаючи себе в руках, наче вороги, їхня поведінка двозначна, вони сховані один від одного за всілякими відмовками, тож кохання — контур почуття — ніколи не проступає виразно. Поет дає зрозуміти, що сцена, про яку йдеться далі у вірші, це сцена власного серця. Невідомо, чому Гвардіні вбачає в цьому відхід від «справи серця» до звичайного споглядання (170). Але ж ми самі не лише глядачі, але й ті, що грають. Почуття грають на сцені серця. Серце, що намагається зрозуміти, що в нім відбувається, з'ясовує, що всі ці почуття несправжні, силувані, вдавані, немов погані актори. Та незважаючи на це, серце знову в очікуванні появи чистого почуття; це очікування небезнадійне, бо серце ніколи не вмирає цілком: «Бо завжди щось побачиш». Неймовірно, що Гвардіні міг неправильно зрозуміти цей чудовий вираз про серце, для якого не існує абсолютної зими, що він не помітив заклику свідків — люблячого батька й жінок, які кохали поета. Хто більше не хоче нічого демонструвати й справді вміє чекати, тому ангел покаже гру почуттів, підносячи ляльку (яка за природою своєю нічого не демонструє): «Тоді з'єднається все те, що завжди різнили ми приявністю своєю». Гвардіні вважає жахливим те, що висловлено в цьому реченні (163). Та чи він його правильно зрозумів? Чи не має рації Рільке, коли скаржить на те, що в земному існуванні ми неспроможні на повноту самовідданого почуття без думки про себе? Хіба чисте почуття, яке визнається відкрито і без застережень, притаманне лише тому, хто знаходиться вже понад буттям, хто вмирає, та дитині, у якої життя ще попереду? Закохані лише вчаться так почувати. Коли вони цього навчаються, з'являється ангел.

³ Див. про це: «Die Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge», Rilke Rainer Maria. *Samtl. Werke* (ed. Zinn), Bd. 6, S. 898 f.

Ми здогадуємось, що справжньою причиною нашого нервового нетерпіння й відмовок є смерть, ця грізна примара нашої скінченності. Я не можу сказати, що, інтерпретуючи «П'яту елегію», Гвардіні вловив цей зв'язок. Мистецька метафорка Рільке тут, без сумніву, надзвичайно смілива, тож скарги інтерпретатора можна зрозуміти (204). Очевидно, тут ідеться про те, щоб вловити символічний смисл невтомних вправ і беззмістовного нечастого щастя. Вони втікачі ще більшою мірою, ніж ми — ті, кому смерть малює взірці долі, ті, хто невтомно намагається заклонитись від близької зими фальшивими завісами й прикритись блаженним лахміттям. Характерним здається те, що словосполучення «вдаритись о гріб» (с. 280) Гвардіні трактує як можливий нещасний випадок, що трапився з акробатом, не помічаючи проекції образу акробата на долю всіх нас. Кожна людська невдача — це вдарення о гріб. Таким чином, у кінці елегії йдеться про правдиву виставу, яку граємо ми самі, про щастя, що криється у вмінні любити, й що також — грою, адже воно — це взірць, потойбічне здійснення мрії, яка тут здійснитись не може. Незрозуміло, що тут здається Гвардіні неправильним і фаталістичним (222): те, що людське серце, в своїй «справі серця» має досвід незліченних поразок й лише небагатьох удач, що зусилля над собою в «справі серця» ведуть до чогось неправдивого, й що справжнє вміння уможливило справжню усмішку — яким чином це заперечує особисте існування.

До речі, те, що «чиста недостатність» переходить у «порожній надмір» (рядки 82—84) — це ілюстрацією вміння, баланс. Те, що здається недостатністю зусиль, згодом (від моменту пізнання рівноваги) виявляється «порожнім надміром». І не має жодного залишку. Гвардіні (213) цього не помітив.

Як на мене, Гвардіні забуває, що таке елегія — ремствування на обмеженість нашого буття, на брак у ньому ідеального блага й завершеності. Без сумніву, поет-християнин писав би елегію про скінченність нашого існування по-іншому, виходячи з іншого знання. Та Рільке має рацію, говорячи і спираючись на власне знання; а той, хто оцінює його поезію, ігноруючи досвід, що лежить в її основі, чинить несправедливо стосовно поета.

Мені здається позбавленим сенсу зіставляти те, що Рільке говорить у «Сьомій елегії» про порятунок речей у погляді ангела, з порятунком усіх речей у Бога (282). Тут під порятунком слід розуміти не що інше, як збереження в сповненому чуття серці «форми, яку ще можливо впізнати». Ангел тут перевершує нас, бо його почуття не мають обмежень, вони не затьмарюються так часто, як наші. Здається, немає нічого уславленого, чим би ці тонкі істоти не володіли віддавна.

Та «Дев'ята елегія» — з погляду Гвардіні, найкраща — відкриває щось, що залишається надбанням такої жалюгідної істоти, якою є людина. Це земне, просте, в чому людське почуття стало формою, чимось «промовистим». Можна було б чекати, що тут Гвардіні знову висловить думку про секуляризацію християнського мислення. Втілення — ось те, на що Рільке прирікає людину в цьому творі. Ми, земні, настільки перевершуємо істот, здатних відчувати чисто — якими є ангели, — що наше почуття не опирається на категорії умовного й безумовного, воно будить речі до їх істинного буття. Ми здатні на це, оскільки таким чином ми формуємо правильне ставлення до зумовлення самих себе — до смерті.

«Вченню про смерть» Рільке Гвардіні протиставляє дуже поважні речі. (414). У протесті проти смерті він вбачає «онтологічну гідність» людини, а за відсутності такого протесту — її поразку. Це, звичайно, правильно, та чи спрацьовує це по відношенню до Рільке? Гвардіні справді вважає, що Рільке позбавлений «онтологічної гідності»? Чи намагався би поет постійно стверджувати смерть, якби він, ще більшою мірою, ніж будь-хто інший, не носив у собі протест проти неї? У цій «вченні», на мій погляд, якраз і міститься правда. Існує правильне й неправильне ставлення людини до своєї скінченності: брехливе несприйняття (через ілюзію «прикрашеного щастя») й визнання, яке змушує спрямовувати всю силу відчуття на те, що скінченне й існує лише раз. Гвардіні залишає без пояснення, чому «довірливу смерть» Рільке називає «найсвятішим нападом землі». Людське серце уможливило довготривалість речей, що існують, цим самим надаючи форми й духу своїм відчуттям. На таке воно спроможне, справді, завдяки досвіду власної скінченності.

Це було відомо ще за часів Есхіла. Та чи це не об'єктивне зображення земного буття, навіть якщо християнинові воно здається неповним, оскільки «напад землі», сама земля й людина повинні виконувати призначення Бога, який їх створив? Може виникнути сумнів, чи людина екзистенційно спроможна на таке ствердження смерті, однак не можна заперечити того, що Рільке концентрує багатства сенсів епохи, вкінці якої ми стоїмо. Хіба поет не має права — в якому йому тут відмовляє інтерпретатор, опираючись на лист Рільке, — не створювати в прямому сенсі філософської або теологічної системи, а підносити правду по крихті, не турбуючись про те, щоб ці крихти об'єднати в одне ціле? Листи Рільке, звичайно, можуть багато допомогти для розуміння його думок, проте систематизація, яку вони містять, дещо дилетантська, й Гвардіні надає їй надто багато значення. Тут приховане незнищенне зер-

но правди, зневаженого Гвардіні естетичного релятивізму (що у жодному випадку не вважається явищем Нового часу: варто згадати функціонування античної міфології в античній трагедії та комедії й критику поетів Платона). Безперечно те, що правда мистецтва, а водночас і смисл художнього вираження, формуються насамперед в інтерпретації, а вже потім стає можлива власне критика. Будь-яка критика на поезію, — якщо вона не твердить, що певна поезія не поезія, бо їй бракує «реалізації», — це завжди самокритика інтерпретації. Саме тому, що інтерпретатор шукає правди, його завдання — з'ясувати місце реалізації та межі цієї правди, а також віднайти в собі те, чим вона зумовлена. В самокритиці повинен звучати цей внутрішній відгомін. Не слід засуджувати як естетичний релятивізм саме те, що дає підстави поезії претендувати на правду.

Визнаючи особливі передумови інтерпретації Гвардіні поезії Рільке, я все ж не перестаю дивуватися, що його визначної проникливості щодо поезії не вистачило для того, щоб розібрати щільне плетиво образів «Десятої елегії».

Поетична мова Рільке пронизана рефлексіями, його метафорика надзвичайно вишукана. Та в межах його стилю «Десята елегія» — за власним свідченням поета — апогей поетичного перетворення. Слід лише рішуче з'ясовувати правду, яка тут виражена через дію.

Це історія витіснення з теперішнього світу всіх правдивих почуттів, і передовсім страждання. Де ще існує страждання? Де воно ще визнає себе? В наріканні! Юнакові, оповитому світовою скорботою, дещо відомо про тісний зв'язок болю й буття, нарікання виводить його за межі світової веремії, аж доки він, «дозрівши», повертається до тверезої дійсності. Нарікання не покидає юного мерця. У цьому випадку вшанування покійника, розсудливо організоване сучасною «індустрією страждання», не виключає ремствувань. Ці нарікання молоді. Згодом, за якийсь час юнака охоплять зріліші ремствування: починаючи від досвіду цих мук, перед ним відкриваються цілі неозорі простори болю й страждання, що впадають у величні володіння смерті; ці страждання — то частина цілого космосу болю. Зрештою, його покидають і зрілі жалі — з ним залишається лише німе страждання, з якого згодом візьме свій початок «джерело радості». У цьому, як ніде інде, чітко проступає міфопоетичний принцип творчості Рільке⁴.

Буття мерця супроводжується ремствуваннями, аж доки його смерть стає нескінченною — тобто він більше не відчуває болю і не може пла-

⁴ Детальніше див. про це мою статтю: «Mythopoietische Umkehrung in Rilkes Duineser Elegien», Gadamer H.-G. *Kunst und Aussage*, Tübingen, 1993, S. 289 ff.

кати. Тоді страждання, що дійшло до своєї межі, обертається на радість. Примирення «нескінченного мертвого» зі смертю означає згоду на скінченність, якою цей вірш довершує цілість усіх решти елегій. Справжнє щастя людського існування полягає не в «щасті, що збільшується», себто його немає в думці про майбутнє й тривання. Резигнація, яку містить у собі такий погляд, може здаватись непосильною для покинутих Богом людей. Та цю точку зору не можна заперечити, навіть якщо правда, що в ній відображена, має лише обмежену сферу впливу (якщо брати з погляду того, хто християнську надію на потойбічне життя поєднує зі сціленням тут). Навіть для таких людей цей погляд правдивий.

З цього випливає, що легітимна філософська критика поезії повинна відштовхуватись не від того, що говорить поезія, а лише від того, про що вона мовчить. Необхідно бачити межі правди вірша. Окрім багатства інтерпретаційних деталей, цінність книжки Гвардіні полягає, звичайно, в тому, що вона спонукає до увиразнення цих меж, хоча сама вона своєю критикою занадто безпосередньо втручається в те, що висловлено в поезії. Питання межі поетичної правди Рільке можна зрозуміти правильно лише тоді, коли мається на увазі межа в нашому внутрішньому світі, якої сягає ця правда. Будь-яка критика поета, яка ґрунтується на глибокому проникненні його слова в душу читача, стає самокритикою інтерпретатора.

Пам'ятаючи про самокритику, що з'явилась завдяки віршеві, додаймо: основні теми творчості Рільке — кохання і смерть. Те, що ці теми тісно пов'язані між собою, найвиразніше проступає в словах поета, які стосуються закоханих: «І ворожнеча найближча нам». Наше людське самосприйняття передбачає трактування «ти» — на рівні зі смертю — як ворожого обмеження власного «я». У такий спосіб пов'язані між собою наука кохання й привчання себе до смерті. У поезії Рільке неможливо знайти, що з чого випливає. В цьому і полягає безнадія його світу. Так може здатися, оскільки «співчуття до всіх речей», а водночас і приєднання «я» до всього, що існує, починається із захоплення закоханих, а поет це лише висловлює. Але, з погляду Рільке, цілковита відданість, завдяки якій усе, що існує, занурюється у своє внутрішнє буття, можлива лише недовго — на початку любові. «І ворожнеча найближча нам». Слід сказати, що це правда. Та існує ще одна правда, не найближча, а, навпаки, мабуть, найвіддаленіша й найважча, яку Рільке не висловлює, — це правда прощення й примирення. Вона, власне, і є правдою закоханих, вона вміщує й примножує обопільну радість від існування один одного, радість, якій загрожує «ворожість». Лише завдяки їй людина стає справді людиною. В поезії Рільке це виражено майже ви-

нятково через нарікання. Гвардіні не має рації, невпинно повертаючи проти Рільке значення, яке друга особа (що не є предметом любові) має для правдивого самоусвідомлення. Християнський проповідник міг би сказати — і мав би рацію, — що погодження на смерть також означає примирення, а отже — порятунок особи; однак що згоду не в змозі висловити ні жодне «я», ні жодне «ти». Те, що право на висловлення цієї згоди Рільке дає «одинокому серцю», погоджуючись на скінченність, для християнина є свідченням християнської правди, яка править за підґрунтя поезії Рільке, хоч сам поет цього, можливо, й не усвідомлював. А той, хто не мислить як християнин, змушений визнати, що правда примирення — єдино можлива причина й умова титанічних зусиль поетової науки погодження. Це могло б означати — не лише з огляду ставлення Рільке до християнства, — що в філософському плані цей поет належить до когорти Гегеля.

У ЗАТІНКУ НІГЛІЗМУ (1990)

Те, що у зв'язку з цією темою я називаю двох німецьких поетів, двох німецькомовних поетів — Готфріда Бенна і Пауля Целана, — властиво, не результат вибору. Імена тих, котрі в німецькій літературі після другої світової війни справді змогли відтворити щось із внутрішньої, духовної й релігійної ситуації того часу, слід шукати серед ліричних поетів. Ми, німці, не є народом великих оповідачів. Навіть такі імена, як Герман Гессе, Томас Манн чи Роберт Музіль, асоціюються скорше з вельми своєрідною манеристичною технікою письма, ніж з потужним природним даром оповіді. Звісно, нас глибоко схвилювала «Гра в бісер» Германа Гессе, що з'явилася після війни, а ще дужче — глибоке й по-мистецькому герметичне тлумачення Томасом Манном німецької трагедії, і, — мабуть, найдужче — геніальна ретроспектива «Людини без властивостей». Безперечно також, що і стислість Генріха Белля, і бурхлива широчінь прози Гюнтера Грасса знайшли відгук не лише в Німеччині, але й поза її межами. Та чи можуть названі автори змагатися з великими романістами Англії, Росії, Франції: з Джойсом, Прустом, з «Бісами», «Братами Карамазовими» чи «Анною Кареніною», які завжди для всіх нас на часі? Натомість можна сказати, що німецька лірична поезія останнього сторіччя виступає адекватним виразником німецького духу, який завжди пов'язували з великими досягненнями науки — особливо філософії — та німецької культури. Я назву лише ім'я Стефана Георге, який, без сумніву, був найвизначнішою постаттю з царини німецького словесного мистецтва за останні сто років. Я назву імена Гуго фон Гофманнстала, Райнера Марія Рільке та Георга Тракля. Щоправда, з погляду політичного, це здебільшого — не німці. Та Republica litteraria не знає кордонів, окрім мовних, що їх ми всі намагаємося подолати, коли навідуємо чужі країни або слухаємо в себе на батьківщині носіїв чужої мови. Німецька повоєнна лірика не залишає вибору. Готфрід Бенн та Пауль Целан — два великі поети, які після

другої світової війни висловили в поетичній формі дещо суттєве з німецького світовідчуття, з німецької долі: стан невизначеності між вірою і безвір'ям, між надією й відчаєм. Обидва відомі за межами Німеччини. Обидва перекладені багатьма мовами. Але той, хто знає, що таке лірична поезія, розуміє, що переклади — це лише наближення, вони спроможні лише натякнути на те, про що йдеться в оригіналі.

Спочатку кілька слів про Готфріда Бенна. Він був лікарем, жив у Берліні, після 1944 року якийсь час марно чекав чогось позитивного від розвитку тодішніх подій, згодом, як і багато таких, як він, утік до армії, щоб, як то кажуть, «зберегти пристойність», не заплямувати себе. Для того, кому загрожував Третій райх, це був найліпший спосіб уникнути політичних переслідувань. Як військовий лікар, Готфрід Бенн вважався солдатом. Після другої світової війни його поетичний голос зазвучав сильніше, і треба сказати, що, властиво, лише тоді ми зрозуміли його справжнє значення. Це допомогло нам розпізнати поетів своєрідний архаїчний стиль, що значно пом'якшує провокативність його ранніх поезій і надає віршам чудесної мелодики. Твір, який я пропоную вашій увазі, став відомий уже після смерті автора.

Вже потім був поділ на звуки.
Спочатку — хаос і крик.
Немов в породільних муках
Народжувались голоси.

Перший сказав: скорбота.
Другий мовив — плачі.
Третій: благання — марнота,
Бог заперечить їх.

Пронизливий крик: у смуті
Зілля, вина, утіх,
Зректися, забути, забути
Самого себе і всіх.

Інший: нема провидіння
Ні сенсу, ні знаку в тім,
Що міняються покоління —
Смерть крилом їх вкриє своїм.

Інший голос казав: утома,
Безсилля, слабкість без мір.
Той лиш має поживу, відомо,
Хто гризеться за неї, мов звір.

І от, здавалося, наче
Голоси вже стихнуть. В цю мить
Мовив один: я бачу —
Вкінці мовчазний хтось стоїть.

Він знає: благання — марнота.
Бог відкрис своє лице.
Що пережив він, достоту
Господь заперечив усе.

Він бачить: в горнилі розбрату
Мруть народи, не зріши в сім'ю.
Він лишається осторонь світу,
Леліючи мрію свою.

Він не важкий для розуміння. Та зробімо кілька зауважень, щоб уявити авторську техніку письма. Спочатку я хотів би висловити кілька, можливо, дещо педантичних думок з приводу семантики, а потім запропонувати кілька тез, які стосуватимуться ліричного синтаксису цього вірша. Під «ліричною семантикою» я розумію, певна річ, не узвичаєне вчення про значення слова, а специфічність ліричної семантики, тобто спосіб, яким поет komponує не лише фігури звучання, але й звуки, що мають семантичне значення (себто слова), завдяки чому утворюється нова фонетична й семантична єдність. У випадку Готфріда Бенна це так яскраво виражено, що варто мені почути хоча б один його рядок, щоб визначити — це Бенн. Я хотів би продемонструвати поетову семантику на кількох прикладах, узятих почасти з цього вірша, почасти з інших поезій. Особливість Беннової семантики передовсім у тому, що вона побудована на поєднуванні фонетичних контрастів і завдяки цьому досягає нової єдності значення. Як приклад наведу перші-ліпші рядки:

Чи сенс, чи пристрасть, чи сага...
Або: троянда, чи сніг, чи жниво...
Або: припливи, племіння, питання...

Засоби звукового вираження не залишають сумнівів: алітерації, асонанси, мелодика вірша поєднують у всеохопному жесті сенсу такі різнопланові явища, як вогонь і вода, з чимось зовсім іншим — зі словом «запитання», яке збиває з пантелику. Для ліричної граматики Готфріда Бенна характерне таке поєднування непоєднуваного, семантично дуже віддаленого, через що виникає особлива космічна перспектива. У цьому вірші можна знайти приклади такого самого ущільнення, як і в прекрасних рядках: «Із зілля, з соків, з вина — забути, забути...». Звичайно, «зіл-

ля, соки, вино» — це діонісійські компоненти усіх релігій, тут, щоправда, вони виражені ще у відносній єдності смислового поля. Інші приклади, які я навів, не мають навіть такої відносної єдності. Наприклад: «сене, пристрасть, сага». Фонетичний зв'язок, виступаючи тут фігурою, що служить для об'єднання, можна сказати, у безпосередній силі вислову ігнорує дистанцію між повним сенсу промовлянням через пристрасну залежність до далечі саги, правдивість якої не можна перевірити. Це і є виразна оригінальна ознака ліричної семантики Готфріда Бенна й нікого іншого. Тут взагалі немає прагнення досягти єдності поетичної картини світу, головне тут — єдність значень контрастного, яка стає джерелом невизначеної, але потужної сили. Поєднується різнопланове, внаслідок чого виникає новий мелос.

Оригінальний також синтаксис, зв'язок між реченнями. Початок вірша дуже поетичний. Перший рядок починається зі слова «потім»: «Потім був поділ на звуки». Це натякає на існування якогось іншого початку, про який ідеться в другому рядку: «спочатку був хаос і крик». Тут ніби підкреслюється неможливість відшукати істинний початок, справді першу мить, що загубилась у часових глибинах космосу, в історії людства. Такі асоціації викликають у нас ці рядки, а далі вірш говорить, що здатну промовляти до нас мову, яка виникла тому, як крик поділився на звуки, людство перетворило на стогін. Такий синтаксис вірша: одне-єдине довге речення з чітким протиставленням крику зі стогоном, а стогону, що затихає, — із візією знання, яке втихомирює цей стогін. Спочатку — це неартикульований крик, потім голосіння і плач, пронизливий оклик, забуття, марення, врешті відчай, втома, а далі — мовчанка: усі слухають одного, який «промовляє» більше не сам від себе, а ніби виголошуючи суддівський вирок: «У кінці я бачу...». Так цей останній голос закликає видіння чоловіка, який більше не чинить спротиву Богові, бо знає: «Бог заперечить». Мені здається, це чудовий вислів з теології *Deus absconditus*, який містить у собі потужний символічний заряд. Існує Бог, він не відкриває свого обличчя. Цей вірш симптоматичний для доби, гаслом якої був вислів Ніцше про смерть Бога, а основною характеристикою — зародження нігілізму. Водночас він добрий промовистий поетичний доказ сили ліричного слова, яке може не лише сказати правду, але й своїм існуванням зробити її безсмертною.

Значно важчі для розуміння вибрані мною герметично замкнені вірші Пауля Целана.

Пауль Целан — єврейський німецькомовний поет, який виріс на Буковині, далеко на сході, в місті Чернівцях і, переживши багато тяжких

подій, став викладачем німецької мови та літератури в Парижі. Він був одружений з французенкою, а вірші майже винятково німецькою — факт, що видається дивним. Мені відомі вірші Георге та Рільке, написані французькою мовою, та жодного написаного по-французькому вірша Целана я не знаю. Очевидно, зі своєю єдиною батьківщиною, якою була для митця німецька мова, він був пов'язаний міцніше, ніж інші поети, які при нагоді пробували своє поетичні сили в іншій мові. Я вибираю вірш із пізньої спадщини Целана, який у 1970 році добровільно пішов із життя. Твір тематично споріднений із розглянутим віршем Готфріда Бена — це буде зрозумілим після деякого пояснення. Вірш герметичний, замкнений. Він відображає велике зусилля для зосередження й для ущільнення водночас, відоме нам, мабуть, з модерної музики Шенберга та Веберна. У німецькій повоєнній ліриці це виражено особливо чітко — не в останню чергу тому, що німецька лірика послуговується мовою, слову якої притаманна свобода, подібної якій досягла, на мій погляд, лише класична грецька мова. Саме ця свобода править підґрунтям особливих можливостей концентрації ліричного вірша. Майже зовсім відсутні синтаксичні функціональні вислови та прозаїчно-риторичні засоби, за допомогою яких ми досягнемо логічного зв'язку мовлення. Вірш віддає себе лише гравітаційній силі слів:

Не дій задалегідь
не виряджай з посланням
стій
так, щоб тебе не оминати

заснований на ніщо
вільний від усіх
молитов,
пов'язаний покорою, після
пра-завіту
неперевшений

я прийму тебе
замість будь-якого
спокою

Читаючи вірш, слід увиразнювати поділ на строфи і рядки. Особливо — рядки. Це означає, що навіть поетичний рядок з одного слова має таке значення, як інші, довгі рядки вірша; ми, слухаючи й розуміючи, відчуваємо це значення своїм внутрішнім сприйняттям і з його допомогою створюємо ритмічний мовний образ. Цей завершальний вірш, хоч би яким складним він здавався, не складніший, ніж багато інших поезій

пізнього Целана. У цих творах він ближчий до оніміння, ніж інші поети, голос яким уривався, коли їм бракувало повітря. Семантику вірша спочатку можна показати [подати] на кількох прикладах. Знову ж таки, йдеться про мову, яка розвинула свою власну семантику. Якщо особливе навантаження лексики Готфріда Бенна великою мірою полягає в тому, що він ставив поруч і поєднував принципово відмінне, то тут ми маємо, в певному сенсі, протилежний принцип поетичної семантики. Щось, що здається словом, умить розбивається, а «черепки» його змісту складаються в нову єдність значення.

«Не дій задалегідь» — семантичне поле, притаманне вислову «діяти задалегідь, наперед» (*vorauswirken*), має бути щонайперше, попереднім визначенням і вказувати на християнську, особливо на кальвіністську догму. Певна річ, ми не знаємо напевне, чи прохання «не діяти задалегідь» звернене до Бога, чи ні, — читаючи вірш, ми спочатку залишаємо це питання відкритим. Натомість семантичне поле наступного рядка «не виряджай з посланням» майже однозначне. Без сумніву, це натяк на послання апостолів, на місію, започатковану християнською церквою. Йдеться про щось, що мусить бути почутим, і воно буде почутим, поки живе біблійне знання. Важче зрозуміти сенс протиставленого до «не виряджай з посланням» слова «заходь» (*steh herein*). Слово «*hereinstehen*» активно вживається в австрійському варіанті німецької мови. Як мені пояснили, можна сказати «*Steh herein!*», і це означатиме «Заходь!» (*Komm herein!*) Та в цьому випадку ліричний герой має на увазі щось інше. «Заходь» погано поєднувалося б з місією. Окрім того, це «заходь» (*steh herein*) поділене у вірші так, що одна частина (*steh*) — це один рядок, а друга (*herein*) — наступний. Отже, спочатку відзначмо для себе слово «стояти» (*stehen*), поки воно ще не обернулось на «*hereinstehen*» і не зафіксувалось у такій формі. Таким чином у дію вступить ще одне значення слова «*Hereinstehen*», а саме, «стояти на дорозі»: «*Es stehn herein*» — щось стоїть на дорозі так, що повз нього годі пройти. Отже, слід зауважити, що в цьому випадку «*steh herein*» означає не стільки «заходь», скільки «стій тут, щоб я не міг пройти повз тебе».

Тут закінчується строфа і наступна починається сміливим ударом по слову, внаслідок чого воно розбивається на скалки. «*Durchgündet vom Nichts*» поєднує в собі два цілком відмінні значення: «засновано на чомусь» та «опановано нічим», і вони несподівано злилися тут в одне, як у музичній фразі Веберна. Замість надійного ґрунту для свого буття тут доводиться мати справу з Ніщо, яке не знищує всього існуючого, а будує для нього стійкий фундамент. І продовження: «вільний від усіх мо-

литов». Почувши «вільний від усіх...», очікуєш чогось зовсім іншого. Не обов'язково «вільний від усіх вантажів», а, наприклад, «вільний від усіх тягарів», від усього обтяжливого, безтурботний. А тут з'являється молитва. Це, звісно, означає, що сама молитва була тягарем. Наслідком звільнення від тягара є певна свобода. Далі читаємо: «feinfügig» — такого слова також не існує. Є слово «gefügig», воно означає «покірний», є слово «feingefügt», що має значення «те, що тонко, незримо пов'язується між собою». Знов у слові «feinfügig» вчуваються обидва слова: «fein» і «sich fugend». І насамкінець «Nach der Vor-schrift» — це, так би мовити, письмовий доказ семантичної практики Целана. Слово «Vorschrift» (1. Пропис, зразок письма, 2. Наказ, розпорядження, припис і под.) у тексті написано через дефіс: «Vorschrift»*. Тут безперечно, мається на увазі Святе письмо, тоді зрозуміло чому «після письма («Nach der Vor-schrift»). Виходить, те, з чим я незримо і тонко пов'язаний, — це, якраз, і не письмо, а щось, що існувало до нього (Vor-schrift), що з'явилося раніше, ніж, висловлюючись словами Гердера, найперша звістка про людський рід. Це досвід, який передує тому, що міститься у Святому Письмі, і який усе ж таки діє, як Письмо. Vor-schrift — це щось «незамінне», чого не можна замістити, як Старий Заповіт був заміщений Новим, чи знищити, як знищується будь-що написане. Отже, ліричний герой, чие «я» ґрунтується на фундаменті «ніщо», каже про себе: «Я прийму тебе замість будь-якого спокою». Те, що в кінці стоїть не спокій як знак упокореного сприйняття послання, що міститься в письмі, є несподіваним, мабуть, більше з погляду змісту, аніж семантично. Те, що приймає ліричний герой, не обіцяє спокою, а навпаки — віщує вічний неспокій, спричинений другою особою, яка «стоїть так, що повз неї не можна пройти».

Закінчивши вступний коментар, що стосувався семантики, звернемося до інтерпретації синтаксису вірша, власне, відчитаного нами змісту цієї поезії. Щодо Целана, ніколи не можна однозначно сказати, — зрештою, як і щодо будь-якого справді ліричного вірша, — кого має на увазі автор, вживаючи у творі займенник «я». На те, що він має на увазі не лише себе, вказує сама природа вірша. Як читач, я зовсім не можу відрізнити себе від нього — того, хто промовляє. Це вірш, і «я» у ньому — всі ми. Хто ж тоді та друга особа, до якої звертається «я» у вірші? Кому адресоване звертання у наказовій формі: «Не дій задалегідь»? Звісно, ми звикли й про себе говорити у другій особі, та й граматично, і синтаксично можна було б читати вірш, як розмову з самим собою. До

* Примітка перекладача: серед значень слова die Schrift — шрифт, букви, напис.

когось звертаються, хтось відповідає, і може виявитись, що йдеться про ту саму особу. Поки що залишимо це питання відкритим. Якщо вбачати тут звертання до себе самого, доведеться керуватися у своїх здогадах за девізом стоїків і утримувати самого себе від вольових зусиль та дій. Це цілком очевидно. Та «hereinstehen» — у тому чи іншому значенні не вписується в таке розуміння. Йдеться про когось іншого, хто мусить «стояти на дорозі», бути присутнім або з'явитися.

Незрозумілим спершу здається й те, кому адресоване сказане в другій строфі. Другій особі — хай там хто вона є — чи першій? Двокрапка наприкінці першої строфи свідчить, що наступні рядки пов'язані з попередніми, а отже, вони нібито обґрунтовують спонуку «стояти на дорозі». Звідси випливає, що говорить не друга, а перша особа, яка згодом скаже про свою готовність прийняти другу особу. Дві останні строфи поєднані між собою завдяки синтаксису, що виявляє себе. Досить складним є останній рядок другої строфи, слово «неперевершений». Це видимо означення для згадуваної першої особи. Воно стосується скорше іменника *Vor-schrift* («заповіт»). Багато заповітів вже не є актуальними, вони «перевершені». Цей же, найважливіший від усієї решти заповітів, ніколи не може бути перевершеним. Тобто, цей останній рядок граматично є атрибутивною апозицією до слова «*Vor-schrift*», а не означенням, що стосується першої особи (цю роль виконує, без сумніву, слово «*feinfügig*»). У кожному разі, можна припустити непряме поєднання значень: оскільки я скоряюся неперевершеному Заповітові (*Vor-schrift*), мене самого також можна назвати «неперевершеним». Це відчувається. Однак визначальним є те, що це слово стосується заповіту (*Vor-schrift*).

Окрім цих підстав, пов'язаних з ліричною граматиною, існує ще й інша, «герменевтична», підстава на те, щоб під «ти», до якого звертаються, розуміти зовсім іншого, а саме Бога. Цією підставою є місце, яке визначив для вірша сам поет в останній упорядкованій ним збірці. У цьому випадку в дію вступає відоме герменевтичне правило, сформульоване ще Шляйєрмахером: певна єдність змісту визначається, крім усього іншого, її функцією в контексті більшої змістової єдності.

Твір, що передує проаналізованому тут, а саме, відомий вірш «Ти будь як ти», має відвертий релігійний контекст. У вірші мовиться про страждання когось, кого терзає розрив із єврейською громадою і вірою батьків. Рядок «І той, хто розриває узи, що пов'язують з тобою» може бути натяком на події з власної біографії поета: Целан брав шлюб у католицькій церкві в Парижі. Та знову ж таки, не можна переоцінювати фактів суто приватного життя. Зрештою виявляється, що розрив із ві-

рою батьків стосується кожного. Це муки пошуків Бога, затінений бік певної релігійної приналежності, коли все ж таки можна уникнути питання про Бога, а отже й досвіду божественного. Цього не оминеш (*es «stehn herein»*). Отже, зрозуміло, що той, до кого звертаються, — це хтось інший, «зовсім інший», це Бог. Та тут немає нічого спільного з релігійною обітницею зцілення: жодної віри Провидіння, й ані слова про добру вість, з якою Ісус послав по всьому світі своїх учнів. Бог не повинен нічого робити, лише перебувати на одному місці так, щоб його не можна було оминати. Та саме в цьому й криється суть Його буття, а отже, набуває актуальності інше, транзитивне значення слова *hereinstehen*. Бог повинен лише стояти на одному місці, я хочу прийняти Його — хай не повториться те, про що сказано в пролозі Євангелії від Івана: світ не пізнав Його. Таким чином, продовження вірша після двокрапки стосується спонуки «стій на одному місці» (*«steh herein»*), обґрунтовує її. Саме тому, що я пронизаний нічим (*durchgründet vom Nichts*), і не маю жодних конкретних релігійних надій чи віщувань. «Вільний від усіх молитов» — це про мене. Молитва — це щось, чого я не можу нести далі, і все ж як такий, я не є вільним; я знаю, що мушу скоритися, підлягаючи не очевидності — заповітові (*Schrift*), а Празаповітові (*Vor-Schrift*), який є первиннішим і неперевершений від будь-якої релігії й будь-якої церковної громади. Особа, яка говорить, зовсім не хоче пройти повз другу особу. Друга особа повинна стояти так, щоб її не можна було оминати. «Замість будь-якого спокою» (*Statt aller Ruhe*) — це означає не те, що я віддаюся якійсь новій вірі, шукаючи й знаходячи спокій, а те, що я не можу сповідувати жодну з відомих мені вір, не можу сховатися перед неспокоєм, який не дозволяє мені пройти повз Тебе.

Якщо вірш Готфріда Бенна можна назвати різновидом негативного гімну, хвалою тому, хто дозрів, щоб відкинути нарікання, то наведений вірш Целана може бути означений як герменевтичний діалог. Це твір, який каже всім нам, що зустрічі з божественним не уникнути, навіть коли Бог заперечує й відмовляється. Для багатьох зустріч із божественним може стати вирішальною, означати втіху й обіцяти зцілення; але перша особа, яка промовляє у вірші, нічого не чекає, а зізнається в неспокої серця: *inquietum cor nostrum*. Бог заперечить. Заключний вірш Целана внутрішньо узгоджується з віршем Бенна.

У збірці «Неуникність світла» є один вірш, що його Целан написав, побувши у Шварцвальді, в гостях у Мартіна Гайдеггера; він надіслав вірша Гайдеггеру і включив цей твір до своєї збірки.

Тодтнауберг

Арніка, очанка,
пиття з колодязя,
на якому жереб зорі

в хатині

рядки
в книзі —
чис імена занесені туди перед моїм? —
вписані в цю книгу рядки про
надію, сьогодні,
на мислителя
прийдешне
слово
у серці,

лісовий дерен, невіривняний,
орхіс* і орхіс, порізно,

шорсткість, пізніше, під час їзди
наразно,

той, хто нас везе, людина,
яка теж це слухає,

напів-
подолані стежки із палиць
у гірських мочарах,

Вологе,
багато.

Твердили, ніби вірш є фіксацією невдалих відвідин. Залишимо це на сумлінні біографів — навіть якщо сам поет виявиться на їхньому боці. Вірш нічого про це не знає, і має рацію.

Я сам добре знаю цю хатину, не раз там був. Це виглядає так: сходами на верхів'я Шварцвальду до тих нетрищ, до тих гірських мочарів. Вгорі, над самим лісом, стоїть, ніби міцно вкорінившись у схил, маленька хатинка, покрита дранкою, — дуже просто. Ніякого водопроводу. Перед хатинкою мала криничка, схожа на пристрої, які там, у Шварцвальді роблять, щоб напувати худобу. Тихо дзюркотить струмок, несучи свіжу воду. Біля цієї кринички з тропічною водою ми з Гайдеггером часто го-

* Орхіс — дика орхідея.

лилися. На кілку біля криниці — дерев'яний куб із вирізьбленим орнаментом у вигляді зірки. Звісно, не можна казати напевне, та за цим могло критись щось значуще — доленосна зоря, подарунок долі, добрий знак. Як і сама коротка присутність там, він є «втіхою для очей». Вірш викликає таке відчуття, бо його початок перегукується з назвою лікарської рослини, яка росте на верхогір'ях і називається «арніка», що в перекладі німецькою означає «втіха для очей». У хатинці — зошит. Гайдеггер мав звичку давати його гостям хатинки, щоб вони залишили в ньому свій запис.

Приїхавши, Целан, очевидно, також мусив щось написати в цьому зошиті, й написав¹. У кожному разі, зрозуміло, чого він очікував або навпаки, не очікував, які питання в нього виникали, чи мислитель, подібний до господаря, знає «слово, що приходить», слово «надії, сьогодні». Поет написав свої рядки з надією на це в серці.

Наступна сцена — це, очевидно, прогулянка в пралісі, у «лісових хащах, нерозчищених, орхіс, нарізно» («Waldwasen, uneingeebnet, Orchis und Orchis, einzeln»). Нерозчищені: саме такими насправді є ці нетрища. Та знову ж таки, щоб краще зрозуміти вірш, не треба їхати в географічну експедицію до Шварцвальду. Слід усвідомити, що для тих, хто мислить, для нас, мислячих, немає розчищених доріг. Орхіс (Orchis) — це маленька орхідея, що росте на верхогір'ях, та у вірші йдеться, звісно, не про вегетацію у Шварцвальді, а прогулянки, які в цю мить разом, та кожен з них залишається винятковим, як винятковою є кожна квітка, яку вони минають.

У наступній сцені йдеться про те, як гість від'їжджає додому автом. Хтось веде машину, ще хтось його супроводжує. Вони розмовляють, і лише під час цієї розмови гість розуміє те, що спершу не мало для нього ваги («Krudes»), себто те, що сказав Гайдеггер і чого Целан спочатку не збагнув. Гайдеггерові слова раптом набувають сенсу для поета й для когось іншого, «не для того, хто нас везе». Цим і закінчується розповідь про візит. У першій строфі йдеться про цілющий вплив непримітного витвору, дія другої строфи відбувається в хатині, розкриває значення господаря і таємні очікування гостя; третя строфа — прогулянка, перебування поряд двох окремішностей, а потім від'їзд, під час якого відбувається обмін враженнями. За цим настає вже не «дія», а радше висновок, зроблений у розмові під час їзди: ризикованість спроби йти через непрохідне. «Вологе, багато» («Feuchtes, viel»).

¹ Один німецько-американський філолог намагався довідатись, що написав Целан, та марно. Щоб краще зрозуміти вірш, можна піти й цим шляхом.

З'являються «напівпройдені стежки з дрючків у мочарах». Таке трапляється, фактично, лише у верхогір'ях. Болото можна перейти, якщо прокласти через нього «стежку» з дрючків. Тут мова про напівпройдені стежки, тобто цілком перейти мочарі не вдалося й треба було повертатися. Ці стежки — «дерев'яні дороги». Тут натяк на те, що Гайдеггер не хотів і не міг сказати «наступне слово» («kommendes Wort»), мати «надію, сьогодні» («Hoffnung, heute») — він наважився лише на кілька кроків на ризикованій дорозі. Це ризикований шлях. Кожен, хто ступає на нього, — грузне, і йому загрожує перспектива втонути в мочарах. Тут проглядає алегорія на ризиковані ходи думки Гайдеггера-мислителя, а з іншого боку — вказівка на ситуацію, в якій сьогодні більш чи менш свідомо, опинилися всі ми, люди, і яка спонукає наш розум іти ризикованими шляхами.

Отже, цілком зрозуміло, що внаслідок цих відвідин песимістично налаштований поет не прояснив і не здобув жодної надії. Та з'явився вірш, який висловлює досвід поета, що є досвідом нас усіх. Це не єдиний у спадщині Целана вірш, в якому поет описує реальний візит. Він написав чимало творів, які, так би мовити, прив'язані до ситуації. У промові з нагоди присвоєння поетові премії Бюхнера, він сказав, що його вірші відрізняються від символістських поезій Малларме саме цим «екзистенційним» забарвленням. Та це аж ніяк не є спонукою для дослідження біографії. Прив'язаність до ситуації, яка надає творові чогось оказіонального й створює враження повноти завдяки знанню певних обставин, насправді піднесена у сферу суттєвого й істинного, що робить вірш справжнім віршем. Твір промовляє від імені нас усіх.

Таким чином, ми зробили ще один крок уперед (якщо його зафіксувала загальна теорія методів герменевтики) — я маю на увазі численність можливих ракурсів інтерпретації. Слідом за Шляйєрмахером, Август Боек (Boeckh) розрізняє чотири такі ракурси: граматична інтерпретація, інтерпретація за родами, історична інтерпретація, психологічна інтерпретація. Особисто я дотримуюсь тієї думки, що всі ці чотири ракурси інтерпретації можна поширити, й гадаю, приміром, що саме структуралізм і демонструє таке поширення, чи те стосується міфічних сюжетів грецької трагедії, чи розуміння поетичної форми мови. Я також намагався ввести семантику в методологічний обіг, залишаючи синтаксис на другому плані. Слово передає й розвиває граматично-семантичні сили. А словосполучення випромінює і розвиває синтаксичні сили. Якщо говорити про принцип, за яким працюють, щоб визначити особливу єдність цілості, то його можна назвати принципом гар-

монійного дисонансу. На противагу звичним старим формам поезії, для яких характерні ясність і блиск риторичного, дисонанси, руйнуючи єдність слів, стають тут композиційними елементами. У звучанні того самого слова вчуваються різні звучання. Таке ми спостерігаємо в заключному вірші Целана — у випадку «steh herein», «feinfügig», «nach der Vor-Schrift», «unüberholbar». Різнобій у звучанні називається дисонансом. Тут так само, як і в музичній композиції: консонанс можливий лише завдяки перетворенню дисонансу. Що гостріший дисонанс, то сильніший буде зміст. Пригадується слово «вантажі», що вібрує поряд з «молитви». Дисонанс величезний, і саме завдяки йому ціле замикається в осмислену мелодію змісту. «Вільний від усіх молитов» — враз спадає на думку щось на кшталт: запродати душу нечистому, аби знайти полегшення. Такій позиції вірш протиставляє смирення того, хто на таке не наважується. У цьому сенсі вибраний мною заключний вірш, як мені здається, так само важливий, як і ще один, «Tenebrae», в якому, незважаючи на гіркоту смерті, яка затьмарює все, є поклик і спів².

Пригадуються Гераклітові: «Гармонія, яка не є очевидною, сильніша за очевидну»³. Це стосується не лише поетичних образів. Протягом нашого сторіччя ми твердо переконалися в правдивості цих слів Геракліта. Вірші Целана, його місія, якщо можна так сказати, не є винятком. Ще раз нагадаю герменевтичний принцип, згідно з яким, пояснення того, що важко зрозуміти, слід шукати в ширшому контексті. Я зводжу погляд від творчості Целана й не зупиняю його на тому, що заведено називати літературою, а спрямовую на інші форми мистецтва. Вони відображають виникнення модерну з його внутрішньою напругою ще виразніше, ніж література, в якій інтерференція з прозою мислення, що проникає зі своїми рефлексіями всюди, часто затьмарює справу. Висловлене Целаном у рамках його місії має власний тягар і драматичний апогей — жахи злочинів другої світової війни. Та з погляду історії форми й філософії мистецтва передумови для цього склалися уже на початку нашого сторіччя.

Чого тільки не сталося в першому десятиріччі перед першою світовою війною! Це й велика революція модерного живопису, що також мала своїх попередників, як от Ганс фон Марє чи Поль Сезанн, які по-новому відкрили полотно, немовби вмонтувавши у площину перспективу

² Пор.: «Сенс та його приховування в ліриці Пауля Целана», у цьому томі, с. 452.

³ Геракліт, фрагмент 54: *ἀρμονίη ἀφανής φανερότερη κρείσσων*. Як правило, перекладають так: «Прихована гармонія сильніша, ніж відкрита». Та в грецькій мові той самий корінь слова з'являється в обох словах протиставлення: «прихована» й «неприхована». Пор. мої студії Геракліта у Зібранні творів, т. 7, с. 43—82.

картини. Аналогічні знахідки маємо також у музиці, як у теорії, так і в практиці. З погляду традиції форми — це розколювання на частини, які знов поєднуються, утворюючи нові, інтенсивно-виражальні, наповнені змістом складові, що самі є ніби текстами. Герметичні тексти Целана, які ми вчимося читати, доводиться сприймати за аналогією до них «текстів», досвід читання» й вивчення яких у нас давніший. Спадає на думку революція в живописі, що відбулася в роки перед першою світовою війною і знайшла своє вираження в кубістському руйнуванні форми, як це видно, наприклад, з портретів Пікассо. Це маса, що ніби розсипалась на тисячі скалок, і наш звиклий до образу і форми зір, вдивляючись у ці фрагменти змісту, помалу починає розпізнавати зміст цілого. Співзвучність, що лежить в основі тексту, реалізується (так повільно, як ми щойно це побачили на прикладі наших віршів) у єдності слів, для яких характерна своєрідна гравітація.

У портреті Пікассо, так само як і тут, у наказовому способі початку нашого вірша, раптом стають зримими фрагменти змісту — частина носа, рот чи око, — й тоді починаєш уважніше розглядати різні пласти цієї зруйнованої цілості, аж поки перед твоїм зором не постане монументальна цілість, що завдяки структуруванню утворила саму себе. Кубістичний спосіб малювання, як одна з багатьох спроб, був актуальний лише кілька років. Методи модерного живопису не обмежуються цією єдиною манерою. У багатьох великих художників ми спостерігаємо схожу рішучу спробу: елементи, що є носіями значення й вимагають трактувати себе як здатних до відображення, звести винятково до фрагментів змісту, які можуть мати якесь значення лише в складі більшої композиції. Це вимагає зовсім іншої активності від того, хто розглядає такі картини. Зі щільного плетива повноти значень зображеного та гармонійної форми ми не спроможні вивільнити висловлене з допомогою мистецтва живопису⁴.

Подібний досвід пропонує нам модерна музика цього самого періоду. Те, що почалося від Шенберга чи Антона фон Веберна, було не менш провокаційно-нове. Раптом з'явилися надзвичайно короткі композиції, стисла форма яких випромінювала власне могутнє світло. Це відбувається так, як і з накопиченням дисонансів, від яких, здавалося б, ніяк не можна було сподіватись творення гармонії. Та це й не гармонія більше, що так легко і впевнено-обіцяюче чекає нас, як у випадку музичних переходів, що притаманні віденській класиці.

⁴ Див. «Поняттєвий живопис?», «Мистецтво та наслідування» і «Про оніміння картини» у: Зібранні творів, т. 8.

Як це відбувалося в літературі? Не буду звертатися до глибинних порушень традиції, внаслідок яких роман почав позбуватися героя і сюжету, а драма — єдності зображення характерів. Навіть у поезії, в ліричному жанрі, надзвичайно для нас важливого, оскільки мова йде про Целана, стикаємось із великими змінами, що суттєво і радикально відмежовують поезію від натуралізму та притаманного йому пафосу описування. Я маю на увазі, наприклад, великі поетичні творіння Малларме та його послідовників, які писали французькою, і Стефана Ґеорге, який писав німецькою. Насамперед спадає на думку звільнення поезії від риторики. Поетичні картини та красивості, а також метафори, які вивільнюються з потоку мовлення як риторичні апогеї і які ми тому й називаємо метафорами, що вони не включаються в безпосередній зміст повідомлення, а переходять в іншу сферу, — являють собою риторичні елементи, що зникають із сучасної поезії. Поезія майже забула, що таке метафора, вона сама є метафорою в собі. За своєю суттю вона є такою, що, здається, цілком відкидає підґрунтя повсякденного мовлення, а разом з ним — і підґрунтя загальних, так би мовити, міфічних змістів, що залишилися нам ще від традиції минулих віків. На прикладі віршів Целана ми вже побачили, до якої міри з ліричного вірша зникла, скажімо, рима. Це також є складовою перетворення, внаслідок якого набули нових рис і інші форми літератури.

Підводячи підсумок усіх спостережень, не можна оминати увагою посилену інтенсивність, спричинену цими змінами. Кожен, хто коли-небудь відвідував хоча б один з тих великих музеїв, у яких класичне та модерне мистецтво виставляється в окремих залах, і, перейшовши залу класики, надовше затримувався перед модерним живописом, глибоко ним проникаючись, по дорозі назад виявить, що звичне, гармонійне мистецтво Ренесансу й бароко здається йому блідішим, як тоді, коли він проходив тут уперше. Таке посилення інтенсивності ми відчуваємо в модерній музиці, причому це, по суті, зовсім не залежить від дотримання системи дванадцяти тонів. Екстремна функція дисонансу як такого є очевидною новацією на противагу класичній музиці. Щось схоже спостерігаємо — певна річ, з істотними поправками — і в деяких випадках словесного мистецтва.

Такий перший переломний момент, до якого ми вже звикли. Як мені здається, це був розрив із образотворчою свідомістю історизму та притаманною йому радістю наслідування. Навіть якщо це якісні, класичного зразка твори, гарні вірші та гарні картини, до яких ми прихильні, і які й надалі залишаються поруч нас, то все ж двадцяте сторіччя розвивалося в такому напрямку, що ці (послуговуючись висловом Гегеля)

форми відрадного примирення із загибеллю, обіцяного нам мистецтвом, в сучасному мистецтві відсутні.

Далі настає другий переломний момент, про який так проникливо говорив Целан у своїй промові з нагоди отримання премії Бюхнера і який глибоко запав у нашу свідомість. Такі суттєві зміни викликані не лише тим, що образотворча свідомість віджилої буржуазної епохи вичерпала наші змістища міфічних уявлень. Важливішим є страх перед безсиллям цього світу образів. Страх, що особливо загострився перед лицем нового варварства ХХ сторіччя. У зв'язку з цим і поетична мова набула нової інтенсивності порівняно з підвищеною інтенсивністю кольорів та їхніх контрастів, звуків та дисонансів. Хоча у всіх формах мистецтва завжди наявне щось від свідчення про гармонійний світ, а проте є ще щось, схоже на недовіру до легких примирень, деяке невдоволення вірою. Це, на мою думку, є тлом поезії Целана, і заключний вірш, з якого ми починали, містить дослівне вираження цього. Постулат гармонії, який ми дотепер сподівалися виявити в усіх багатозначних образах, що, безперечно, обіцяли смисл, ухилився. Неоднозначність смислу стверджується у формі сподівання, її не варто розшифровувати, шукаючи нової гармонії. Це крах сподівання смислу, це протистояння без спроб діяти заздалегідь і без віри в блаженство. Саме це знайшло свій поетичний вираз у вірші Целана, з якого ми розпочали розмову. Вірш, який, крім того, посідає особливе місце в поетичній творчості митця, про що я говорив вище, врешті саме тому й отримує свою остаточну силу вислову, що він витіснений на край непорушності, на край не-протистояння, з якого поет пішов від нас.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Августин, 28, 186
Арістотель, 5, 20, 21, 22, 25, 30, 37, 43, 48, 60, 61, 70, 89, 108, 125, 128, 129, 177, 178, 179, 180, 181, 229
Байрон, Дж. Н. Г., 245
Бальзак, О. де, 119
Баумгартен, А., 64, 65
Бах, Й. С., 96
Бекер, О., 142
Беккет, С., 162
Бель, Г., 258
Бенн, Г., 46, 258, 259, 260, 261, 262, 266
Беньямін, В., 80
Бергсон, А., 182
Берне, Л., 215
Бетті, Е., 141
Бетті, У., 141
Блох, Е., 130
Бодлер, Ш., 151
Боек, А., 269
Брак, Ж., 74
Брехт, Б., 57, 71
Вагнер, Р., 114
Валері, П., 120, 135, 139, 151, 157, 158
Варбург, М., 49
Вебер, М., 101, 147, 173, 262, 263, 271
Веберн, А. фон, 262, 263, 271
Веласкес, 74, 76
Вергілій, 161
Віко, Д., 110, 111
Віламовіц, У. фон, 116
Вітгенштайн, Л., 168, 169, 185, 192
Вітрувій, 37
Вольф, Г., 142
Вольф, Ф. А., 111
Вульпіус, Х., 218
Вьольффлін, Г., 19
Габермас, Ю., 177
Гайдеггер, М., 29, 30, 31, 32, 38, 47, 49, 81, 104, 119, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 163, 168, 172, 177, 194, 225, 266, 267, 268, 269
Гайзенберг, В., 169
Гайне, Г., 111, 215
Гаманн, Р., 75
Гегель, 7, 9, 49, 52, 53, 54, 61, 77, 79, 80, 83, 104, 112, 113, 124, 125, 126, 130, 143, 154, 175, 202, 213, 220, 221, 257, 272
Гейзінга, 69
Геллінграт, Н. фон, 196, 225
Гельдерлін, Ф., 45, 46, 110, 113, 124, 137, 140, 195, 196, 198, 199, 200, 202, 204, 205, 207, 209, 211, 212, 213, 215, 217, 224, 225, 231
Генкель, А., 233
Геракл, 202, 203, 204, 208, 238, 241
Геракліт, 107, 125, 151, 194, 270
Гердер, Й. Г., 110, 111, 119, 143, 177, 180, 217, 225, 226, 264
Гермес, 10, 241
Геродот, 108, 238, 239

- Гесіод, 102, 107, 143, 154, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242
 Гессе, Г., 258
 Гефест, 243
 Гільдесгаймер, В., 233
 Гоголь, М., 119, 150
 Гомер, 29, 46, 105, 143, 161, 213, 238, 239
 Горацій, 226
 Гофманнсталь, Г. фон, 225
 Гулевич, В., 250
 Гумбольдт, В. фон, 29, 111, 168, 169
 Гуме, Д., 111
 Гуссерль, Е., 46, 121, 168
- Гвардіні, Р., 69, 247
 Гелен, А., 92
 Георге, С., 47, 135, 149, 151, 163, 214, 223, 225, 226, 258, 262, 272
 Георгіадес, Т., 40
 Гете, Й. В., 14, 15, 78, 81, 110, 135, 158, 169, 181, 195, 214, 215, 216, 218, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 235, 245, 246
 Грасс, Г., 258
 Гріс, Х., 17, 19
 Гундольф, Ф., 149
 Геррер, Й., 113
- Данте, А., 110, 161, 216
 Дерріда, Ж., 135
 Джойс, Д., 16, 162, 258
 Ділтей В., 5
 Домін, Х., 191
 Достоевський, Ф., 74, 119, 149, 150
 Дройзен, Й. Г., 11
 Дюшан, М., 69
- Евклід, 184
 Евменіди, 242
 Еліасберг, А., 150
 Епіметей, 238, 244
 Есхіл, 96, 240, 241, 242, 243, 254
- Жід, А., 246
- Зевс, 29, 117, 203, 204, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 246
- Іммерманн, К. Л., 55
 Інгарден, Р., 40, 74, 136, 138
 Ісус Христос, 28, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208
- Каллас, М., 98
 Кальдерон, 216
 Канвайлер, Д.-Г., 17, 20
 Кант, 8, 9, 20, 21, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 75, 76, 77, 89, 103, 129, 136, 139, 170, 171, 174, 198, 221, 227, 228, 230
 Карл Август Ваймарський, 218
 Карл V Габсбург, 74, 76
 Кассірер, Е., 105
 Касснер, Р., 250
 Кафка, Ф., 46
 Керенї, К., 86, 117
 К'єркегор, С., 216, 217, 233
 Клопшток, Ф. Г., 161, 217
 Кляйст, Г. фон, 215
 Коген, Г., 128
 Коммерель, М., 214
 Кройцер, Ф., 111, 113
 Кроче, Б., 145
- Лакан, 187
 Леві-Стросс, К., 118
 Лоут, Р., 111
 Лукач, Г., 160
 Лютер, М., 28, 82, 211, 231
 Ляйбніц, 167
- Майнеке, Ф., 222
 Малахов, В. С., 5
 Малевич, К., 19
 Малларме, С., 122, 126, 136, 141, 144, 269, 272
 Мальро, А., 67, 94
 Манн, Т., 225, 258
 Маре, Г. фон, 55, 270

- Марсель, Г., 119
 Менцель, В., 215
 Меріке, Е., 252
 Мерло-Понті, М., 119
 Мільтон, 161
 Мінерва, 17, 245
 Моріц, К. Ф., 227, 228, 231
 Музиль, Р., 225, 258
 Мюллер, М., 115
- Нетцель, К., 150
 Ніцше, Ф., 5, 43, 92, 102, 114, 119,
 127, 179, 195, 237, 246, 261
 Новаліс, 110
 Нольде, Е., 42
- Овідій, 188
 Отто, В. Ф., 86, 116, 117
- Павлова, Н., 138
 Пандора, 158, 217, 238, 239, 240, 246
 Парменід, 107, 193
 Пас, О., 152
 Пеламед, 243
 Пікассо, П., 19, 20, 74, 271
 Піндар, 45, 143, 196, 211, 212, 249
 Піфагор, 20, 24
 Платон, 5, 22, 25, 26, 37, 51, 59, 60,
 62, 63, 65, 78, 83, 103, 108, 109,
 115, 119, 120, 121, 124, 125, 126,
 131, 133, 142, 143, 144, 154, 161,
 185, 244, 255
 Плеснер, Г., 92, 182
 Прометей, 158, 220, 234, 236, 237,
 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244,
 245, 246
 Пруст, М., 16, 162, 258
- Разін, Е. К., 149
 Рассел, Б., 168
 Рейнгардт, К., 236
 Рікер, П., 35, 135
 Рільке, Р. М., 81, 105, 135, 151, 214,
 217, 225, 247, 248, 249, 250, 251,
 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258,
 262
- Річардс, І. А., 49
 Руссо, Ж.-Ж., 180, 225
- Сартр, Ж. П., 119
 Сезанн, П., 55, 270
 Сен-Сімон, 102, 114
 Сократ, 109, 131, 176
 Сорель, Ж., 102, 114
 Софокл, 96, 140, 200, 211, 212,
 243
 Стендаль, 119
- Таціт, 51
 Теогнід, 240
 Тиціан, 74
 Тік, Л., 41, 149
 Толстой, Л., 119
 Торвальдсен, Б., 73
 Тракль, Г., 258
 Трельч, Е., 100, 223
 Труссон, Р., 236
- Узенер, Г., 116
- Фемістіос, 180
 Фетида, 241
 Фіхте, Й. Г., 146, 199, 227
 Флобер, Г., 119
 Фос, Й. Г., 111
 Фрай, Н., 35
 Фрідріх Великий, 230
 Фройд, З., 118
- Цвінглі, 82
 Целан, П., 141, 162, 191, 258, 261,
 262, 263, 264, 265, 266, 268, 269,
 270, 271, 272, 273
 Ціцерон, 146
- Шадевальдт, В., 231
 Шекспір, В., 41, 68, 149
 Шелер, М., 92, 127
 Шеллі, 245
 Шеллінг, 112, 113, 117, 154, 188
 Шенберг, А., 262, 271
 Шіллер, Ф., 61, 78, 81, 135, 140, 185,

- 195, 200, 215, 217, 219, 222, 226,
231
- Шлегель, А. В., 111, 149
- Шлегель, Ф., 111, 146
- Шляйсмахер, Ф., 5, 38, 265, 269
- Шопенгауер, А., 119
- Штайгер, Е., 232, 235
- Штауффенберг, К. фон, 223
- Шютц, Г., 52
- Юнг, К. Г., 118
- Юнона, 201
- Якобсон, Р., 137
- Ясперс, К., 147, 216

ЗМІСТ

Вступне слово упорядника. <i>Дмитро Наливайко</i>	5
Естетика і герменевтика (1964). <i>Переклав Віталій Бабич</i>	7
Мистецтво і наслідування (1967). <i>Переклав Микола Кушнір</i>	16
Про істинність слова (1971). <i>Переклав Віталій Бабич</i>	28
Актуальність прекрасного (1974). <i>Переклав Микола Кушнір</i>	51
Міф і розум (1954). <i>Переклав Микола Кушнір</i>	100
Міф і логос (1981). <i>Переклав Микола Кушнір</i>	106
Міф в епоху науки (1981). <i>Переклав Микола Кушнір</i>	110
Філософія і поезія (1977). <i>Переклала Галина Петросаняк</i>	119
Філософія і література (1981). <i>Переклала Галина Петросаняк</i>	127
Читання і перекладання (1989). <i>Переклав Віталій Бабич</i>	145
«Емініентний» текст і його істинність (1986). <i>Переклав Віталій Бабич</i>	153
Різноманітність мов і розуміння світу (1990). <i>Переклав Віталій Бабич</i>	164

Межі мови (1985).	
<i>Переклав Віталій Бабич</i>	176
Батьківщина і мова (1992).	
<i>Переклав Віталій Бабич</i>	188
Гельдерлін і античність (1943).	
<i>Переклав Владислав Клочков</i>	195
Ґете і моральний світ (1949).	
<i>Переклав Микола Кушнір</i>	214
Природність мови Ґете (1985).	
<i>Переклав Микола Кушнір</i>	222
Прометей і трагедія культури (1946).	
<i>Переклала Євгенія Горева</i>	236
Інтерпретація буття Райнером Марія Рільке (1955).	
<i>Переклала Галина Петросаняк</i>	247
У затінку нігілізму (1990).	
<i>Переклала Галина Петросаняк</i>	258
Іменний покажчик	275

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Ганс-Георг Гадамер

ГЕРМЕНЕВТИКА І ПОЕТИКА

Переклад з німецької

Художнє оформлення *І. Коптілова*

Відповідальний за випуск *А. Савчук*

Відповідальний редактор *О. Жупанський*

Художній редактор *А. Лівень*

Оригінал-макет *В. Стрикун*

Коректор *Г. Колінько*

Підписано до друку 14.02.2001.
Формат 60×90 1/16. Папір офсетний №1.
Друк офсетний. Гарнітура Таймс. Умовн.-друк. арк. 18,00. Умовн.-фарб.
відб. 18,50. Обл.-вид. арк. 17,65. Вид. № 54. Зам. 149

МП «Юніверс», 01021, м. Київ-21, вул. М. Грушевського, 34/1.

Друкарня видавництва «АртЕк»
02160, Київ-160,
вул. Регенераторна, 4
Тел. (044) 224-73-43.

Гадамер, Ганс-Георг

Г13 **Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім. —**
К.: «Юніверс», 2001. — 288 с.

ISBN 966-7305-37-6

У цій книжці есе та статей Гадамер продовжує рух новітньої німецької філософії, починаючи з Ніцше, яка відкинула претензії на стерильну «науковість» і вводить читача у філософський дискурс мистецтва «як органону філософії, якщо не суперника, що переважає її в усьому».

ББК 87.3 (4 НІМ)