

время свою роль и до сих пор имеющую место быть. И всё же это не совсем то: роль ведущей дефиниции – *текста* культуры классики заставляет мыслить не «меж», а изнутри, входя в диалог. «Текст по природе диалогичен», – пишет наш современник и соотечественник известный философ И. Т. Касавин. Из множества существующих концепций текста он останавливается на бахтинской, согласно которой «текст – объект гуманитарного познания». Это даёт ему право выйти на актуальную и вместе с тем универсальную идею гуманитарной коммуникативной природы познания, развитой многими влиятельными течениями современной философии (Х.-Г. Гадамер, М. Хайдеггер, Ю. Хабермас, Л. Витгенштейн и др.). «Роль и смысл этой идеи не только в её неисчерпанности, но в исключительной перспективности», – подчёркивает Касавин, показывая гуманитарную *диалогическую открытость* текста как исторического феномена от глубокой древности до сегодняшних дней, включая компьютерные воплощения [10,105].

Я солидарна с этим взглядом или своеобразным уроком соединения мыслительных начал XX и XXI вв. К чему в нём приникнуть другим желающим и чем в нём утолиться, – это уж как кому повезёт. Сама же идея действительно жива и перспективна.

1. *Скатов Н.* Наш Пушкин. Литературная газета. – 2004. – 9 – 15 июня. 2. *Білецький О.* Зібрання праць: У 5 тт. – К., 1965. – Т.5. 3. *Герцен А.* Собрание сочинений: В 30 тт. – М., 1956. – Т. 3. 4. *Белый А.* На рубеже двух столетий. – М., 1989. 5. См.: *Дзюба І.* Олександр Білецький і проблема літературознавчого синтезу // Слово і час. – 1997. – № 1.4. 6. *Серіо П.* Структура и целостность. Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе. 1920-30-е гг. – М., 2001. 7. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М., 1988. 8. *Рикёр П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М., 1988. 9. *Иванов Вяч.* Культурная антропология в системе наук (Программа нового гуманитарного образования) // Иванов Вяч. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – М., 2007. – Т. IV. 10. *Касавин И.* Текст. Дискурс. Контекст. Введение в социальную эпистемологию. – М., 2008.

**Ярослав Поліщук,  
д-р філол. наук, проф.**

### ***ЛИТЕРАТУРА: СТРУКТУРА, ФУНКЦИЯ, ПРОЦЕСС? або Про наслідки Аристотелевої двозначності***

Предметом дослідження є теоретична дефініція літератури, межі літературної творчості. Автор розглядає структуральний та функціональний аспекти, аналізує критерії „правди” та краси, які традиційно застосовують щодо мистецтва слова. Він концентрує увагу на провідних дискусійних моментах дефініції літератури. У статті обговорюються погляди багатьох теоретиків XX ст., як-от Р.Інгарден, В.Беньямін, Ц.Тодоров, Д.Еттридж тощо.

*Ключові слова:* література, мистецтво, естетика, дефініція, смисл, структура, значення, літературний твір.

Предметом данного исследования является теоретическое определение литературы и границ литературного творчества. Автор рассматривает структуралистский и функциональный аспекты, анализирует критерии „правды” и прекрасного, которые

традиційно використовуються в відношенні словесного мистецтва. Він концентрує увагу на ключових дискусійних моментах визначення літератури. В статті обговорюються погляди багатьох теоретиків ХХ ст., зокрема Р. Інґардена, В. Бенґяміна, Ц. Тодорова, Д. Еттріджа і др.

*Ключеві слова:* література, мистецтво, естетика, визначення, значення, структура, літературне вироблення.

The article of research is theoretical definition of literature and borders of literary work. The author examines structural and functional approaches. He analyses the criteria of "true" and beauty, which usually use the functions of art for determination. The author concentrates attention on the leading debatable aspects of problem. He examines conceptions of leading aestheticians of XX century, in particular of Roman Ingarden, Walter Benjamin, Tzvetan Todorov, Derek Attridge and other.

*Keywords:* literature, aesthetics, sense, definition, literary work, anthropology, literary theory.

Дискусія про межі літератури вже наперед, до моменту постановки питання, приречена на поразку. По-перше, вона скеровує нашу увагу на проблему дефініції літератури, яка виявляється значно глибшою, фундаментальною проблемою наук про словесність. По-друге, визначення меж передбачає радше статичний об'єкт, ніж рухоме явище, яким є література. По-третє, поставлене так питання дає нам ілюзію безстороннього об'єкта, яким, власне кажучи, дослідник не є, оскільки бере на озброєння ті чи інші методології й методики пізнання. Однак завданням теорії є порушення складних питань, на які не існує однозначних і простих відповідей. Поза тим, актуальний стан наших знань про літературу та її кондицію дозволяє верифікувати окремі акценти одвічної суперечки вчених, і це, мабуть, найбільшою мірою обумовлює потребу звертатися до подібних наукових апорій, котрі неможливі до розв'язання у принципі.

В естетичній традиції маємо безліч дефініцій літератури. Черговий раз ставити перед собою питання „що таке література?” було б науково некоректним, бо таке питання не вдасться задовільно осмислити не те що в межах статті, а й у поважній монографії. Таким чином, проблему варто обмежити якимось її ракурсом. Слушно починає свої розмірковування над нею Цветан Тодоров, який у засновках свого есею „Поняття літератури” (1987) не лише констатує неможливість охопити предмет розмови („поринути в безодню питання”, як пише дослідник), але чітко декларує прагнення обмежити розуміння проблеми до дискурсу досліджень, що намагаються зробити літературу об'єктом аналізу [6, 5]. Власне кажучи, на прикладі тих досліджень можемо діагностувати найбільше й найчастіше дискутовані аспекти, що є компонентами традиційної дефініції літератури.

Хоч якими б різними були доктрини літературної творчості, вони опираються, проте, на кілька ключових критеріїв. Випадає звести цю розмаїтість до кількох виразно окреслених наукових конструктів, кожен з яких ставить в основу традиційний принцип розуміння літературного дискурсу. Така операція буде очевидним спрощенням, але в нашому випадку подібне спрощення неunikнене, воно необхідне для того, аби спробувати заново окреслити предмет літератури, з одного боку, та означити ті чинники, які

опиняються поза його осягом, з іншого. Так само цей прийом дозволить означити критичну дистанцію щодо окремих критеріїв словесного мистецтва, котрі фетишизуються в тій чи іншій доктрині.

В одному випадку засновковим принципом літератури визнають її специфічну мову, а також *форму*, яка виникає в рамках цієї мови, її своєрідного тезаурусу. Прибічники таких поглядів будують аргументацію на спостереженнях унікальності літературного дискурсу, що постулює, по-перше, виразну відмінність від мови побуту та інших дискурсів, а по-друге, стає самодостатнім, творить замкнуту систему, в межах якої й функціонує літературна творчість, конституючи цей простір як відносно автономний, самодостатній, іманентний [4, 121–122]. На сьогодні такий простір не тільки посідає значне місце в житті освіченої людини, а й активно розширюється, що становить черговий виклик для теоретиків словесності. Відтак набуває слушності формула Н. Фрая, котрий писав про знаменний для сучасної доби перехід від „літературного універсуму” до „універсуму слова”.

Принцип мови літератури як своєрідного коду постулює переспективу різноманітних досліджень формальних ознак словесності. Не випадково з нього виходили формалісти, а пізніше багату дослідницьку літературу створили адепти різного роду структуральних методик аналізу літератури. Слабким місцем цієї теорії є визнання автономності літератури, її на свій спосіб шттивно окреслених кордонів, які дослідники намагаються не переходити, воліючи рухатися всередині системи та всіляко її розбудовуючи й деталізуючи. Таким чином, самопроголошена структуралістами іманентність літератури, хай які великі перспективи аналізу художньої форми вона передбачає, не є автономією однозначно „конституційною”, бо на помезжів’ї структурального розуміння літератури її критерії втрачають силу. З іншого боку, пізнання художньої мови як структури реалізувалося у винятково багатій гамі методик та прийомів, що їх застосовують окремі дослідники, причому цей кількісний показник у ХХ столітті перейшов у якісний [4, 15–16], бо на сьогодні формальний підхід має чимало здобутків, без яких важко собі уявити сучасну фундаментальну естетику.

Якщо в попередньому випадку ми мали справу зі спробою окреслити ідентичність літератури відцентрово, від її внутрішньої якості, себто від мови, форми твору, то у другому обирається критерій зовнішнього характеру. Щоб визначити сутність літератури, прихильники цього погляду зіставляють її з різноманітними контекстами – з іншими мистецтва, науковим дискурсом, побутовою чи суспільною дійсністю, психологічним світом людини тощо. Тут увага зосереджується на принципі відображення, який в естетичній думці осмислюється, либонь, від Аристотеля. Щоб здефініювати літературу, її протиставляють іншим формам суспільної свідомості, й на цій zasadі визначають особливий статус художньої творчості. В основі цього підходу, як бачимо, не структура, але *функція* літератури, відтак можемо назвати його визнавців функціоналістами, обіймаючи цією умовною формулою різні течії та доктрини новітньої доби, що ґрунтуються на зовнішніх аналогіях літератури.

Розрізнення за аналогією зовнішньої та внутрішньої ознаки, функції (змісту, смислу, ідеї) та форми (мови, стилю), інклюзивності та ексклюзивності виразно унаочнює відмінність теоретичних підходів до дефініції словесності. Ц. Тодоров пропонує розділяти „функціональний” та „структурний” підхід до явища літератури. Перший визначає літературний твір як складник ширшої системи завдяки ролі, яку відіграє цей елемент у системі. В основі ж другого лежить прагнення з’ясувати, чи всі одиниці, що виконують ту саму функцію, мають однакові властивості [6, 6]. Є. Цурганова зіставляє різні теоретичні школи за принципом їхньої схильності до одного з двох типів побудови теоретичної концепції, а саме – до сцієнтистського або антропологічного. Ця типологія загалом близька до наведеної вище. „До першого напрямку, – твердить дослідниця, – тяжіє структуралізм, певною мірою „нова критика”, деякі соціологічні школи, що орієнтуються на неопозитивістські доктрини; до другого належить герменевтична, екзистенціалістська, феноменологічна, міфологічна критика, рецептивна естетика. Течії та школи, обмежені рамками першого напрямку, споріднює насамперед їхнє прагнення вибудувати методологію наукового дослідження, надати своїм концепціям форму точної науки та виключити зі сфери розгляду світоглядні, соціальні та ідеологічні проблеми. Прихильники другого напрямку, навпаки, виходять із фіксування моральних, психологічних станів особистості, що творить та сприймає. Вони вважають, що твір мистецтва не може бути досягнутий емпіричним шляхом, а може бути лише пережитим, відчутим, інтуїтивно пізнаним” [5, 4–5].

Проте на практичному рівні таке розмежування буває доволі-таки проблематичним, й це усвідомлює та застерігає чи не кожен видатний теоретик. Бо, в суті справи, згадані вище критерії в діалектичний спосіб переплітаються, блискучий приклад чого дає досвід провідних естетиків ХХ століття, як-от Р. Інгарден, М. Гайдеггер, Ж. П. Сартр, Р. Барт, М. Фуко, Г. Г. Гадамер та ін. „Структура складається з функцій, - пише Цветан Тодоров, - а функції утворюють структуру; але оскільки предмет пізнання будується поглядом на об’єкт, то відмінність між структурним і функціональним поглядом не стає менш стійкою. [...] Існування такого функціонального утворення, як „література”, зовсім не передбачає існування відповідного структурного утворення (хоча і спонукає нас передбачити таку можливість)” [6, 7].

У межах функціонального підходу можна означити ще й істотну дихотомію двох чинників, які претендують на роль домінанти в дефініції словесної творчості. В одному випадку за таку домінанту править категорія *краси*, в іншому – відповідно обґрунтоване поняття *правди* (правдивості, істинності, вірності) мистецтва. Коли говорити про красу, то саме цей критерій вважали базовим елементом своєї теорії такі видатні авторитети, як Аристотель, Платон, пізніше І. Кант, романтики, Т. С. Еліот та інші. Ця видатна традиція спонукає шукати ідентичність художнього слова у межах того естетичного ефекту, який це слово справляє на читача (варіант: на автора як іншого суб’єкта літературних взаємин). Вона стає зрозумілою в історичному контексті, коли від кінця ХVІІІ століття вимога „корисності” твору свідомо

витісняється на другий план і замінюється вимогою „приємності”, зокрема, у процесі сприйняття, під час читання твору. Таким чином, категорія краси, що віддавна була присутня в естетиці, підноситься в новочасній думці до рангу своєрідного культу, особливо в ідеології романтизму чи модернізму, що робили на неї особливий наголос.

Проте сучасні критики вказують на вузькі місця теорії, твердячи, що категорія краси не може бути визнана домінантною у визначенні літератури [7, 30–31]. Чому ж? По-перше, через те, що її поширення на все мистецтво є проблематичним, адже далеко не всі жанри і форми літератури (і не в усі часи) безумовно підлягають під таку формулу. Критерій краси може не бути для них визначальним, переміщаючись на другий план та поступаючись, скажімо, критерію дидактизму чи пізнання у випадку байки, гімну, апології, дитячої казки, історичної хроніки тощо. По-друге, краса не є винятковою доменою мистецтва. Вона так само присутня у природі, в нашому сприйнятті світу, а це розмиває її властивість бути критерієм власне мистецьким. До речі, І. Кант сприймав красу в універсальному смислі й був схильний радше бачити її прояви у сприйнятті людиною природи, ніж у мистецтві. Якщо естетичний чинник не можна віднести тільки до літератури й мистецтва взагалі, то виникає наступне питання: наскільки, якою мірою словесність „присвоїла” його собі, адаптувала до власних потреб? І чи може відтак краса вважатися іманентною ознакою літератури?

Окрім того, варто зазначити, що сучасна доба постачає численні приклади того, як література поєднує естетичність і прагматичність, себто принципи „приємності” й „корисності”. З’явилося чимало специфічних форм медійної епохи, які не тільки не виключають такої можливості, а й безпосередньо сприяють „гібридизації” художньої літератури, коли вона потрапляє в зону впливу інших, позаестетичних дискурсів і там, більшою чи меншою мірою, утверджує свою ідентичність, змішуючись з іншими ідентичностями, що проявляються в межах моделі функціональної культури [3, 213–215, 245]. Затирання меж літератури й нелітератури при цьому передбачає аналогічне затирання сфери впливу категорії краси, принаймні в її домінантній ролі.

Учені неоднораз чинили спроби поєднати два відмінні підходи в теорії літературного твору. Так, Роман Інгарден у своїй фундаментальній праці „Про літературно-художній твір” („Das literarische Kunstwerk”, 1930) розв’язує цю проблему таким чином, що окреслює багатозаровість твору: з одного боку, вертикальну, коли можемо оцінювати його в різних позалітературних контекстах, а з іншого (і це головний предмет його дослідження) горизонтальну, що полягає в поєднанні різних верств значення, які у свої сукупності й складають ефект художнього твору, творять його властивий феномен. Уже в першій частині своєї праці він визначає як основоположну проблему „способу існування літературного твору”, чим виявляє характерний філософський, онтологічний підхід до предмету дослідження. Разом з тим учений сприймає літературний твір як „уявлений предмет” [9, 39]. Коли йдеться про структуру, Інгарден принципово виводить поза його межі три істотні

елементи, які переважно вважають дотичними до літературного дискурсу, а саме: 1) психічні стани та враження автора; 2) властивості й психічні стани читача; 3) предмети і стани речей, які в конкретному випадку можуть становити взірць (модель) для твору [9, 46–51].

Утім, і запропонована Р. Інгарденом теоретична схема має свої вразливі місця, як це довели пізніші дослідники. Визнання в ній твору за іманентний суб'єкт виключає його конкретно-історичний характер, зводячи до абстрактного предмета, статичні параметри якого не задовольняють дослідника літературної своєрідності. Тому-то, як підкреслює Г. Грабович, концепцію вченого не можна сприймати як замкнуту систему чи статичну доктрину (цього, до речі, був свідомий сам філософ, який акцентував на відкритості своєї теорії), її слід цінувати за „феноменологічний метод, який постійно вимагає верифікації та нових досліджень, а тому дає безпосереднє, точне й послідовне розуміння об'єкта” [2, 52]. М. П. Марковський вважає, що Інгарденове нехтування культурними контекстами твору призвело до втрати авторитету феноменологічної теорії: „Його досягнення втратили привабливість у моменті, в котрому дослідження чистих феноменів та апіорного пізнання були віддалені через рефлексію культурних та екзистенційних контекстів літератури” [12, 95].

Нерідко теоретики протиставляли принципи правдоподібності та краси, визначаючи їхнє пріоритетне значення для оцінки літературного твору. Небезпечну похибку, яка перегадом перетворилася в фальшиву інтерпретацію, заклав у розуміння цих понять ще Аристотель. Ця ймовірна (хоча й не доведена) його помилка спроводила дискусію в хибному напрямку, себто до взаємного протиставлення обох важливих чинників літератури. Античний мислитель, з одного боку, визнавав у своїй „Поетиці” естетичний ефект, проте, з іншого, підкреслював, що мистецтво обдаровує „приємністю” того, хто від нього вчиться й пізнає основи світу. Можливо, він зумисне уникав протиставлення цих двох начал, висловлюючись про їхнє поєднання нечітко. Тому красу вбачав у „величі й порядку” [1, 34], тоді як правду – у „наслідуванні не людей, а дії й життя, щастя й нещастя” [1, 31].

Однак у контексті провідних ідей Аристотеля більш затребуваним є елемент правдоподібності, за допомогою якого вибудовується доктрина уподібнення (*mimesis*) мистецтва щодо дійсності. Звісно, вчений не трактував цей принцип надто прямолінійно чи утилітарно, він окреслив багатозначність міметизму, що адекватно відображає специфіку мистецтва слова. „Завдання поета, - заявляв він, - говорити не про те, що насправді сталося, але про те, що могло би статися, про можливе за вірогідністю або за необхідністю. Адже історик і поет відрізняються одне від одного не тим, що один користується розмірами, а інший – ні: можна було би переписати віршами твори Геродота, і тим не менше вони були б історією як з метром, так і без метра; але вони відрізняються тим, що перший говорить про те, що насправді сталося, а другий – про те, що могло би статися. Тому-то поезія філософічніша й серйозніша за історію: поезія говорить більшою мірою про загальне, історія – про поодинокі”

[1, 35–36]. Дистанцію поміж красою як основою самодостатності мистецтва та його корисністю як підставою до суспільної вартості творчості, як бачимо, Аристотель усвідомлював цілком виразно. Інша річ, що в давні часи сам літературний матеріал ще не давав, як можна гадати, підстав для таких гострих і розрізнених дискусій щодо завдання літератури, як це траплялося пізніше, починаючи від епохи ренесансу, а особливо упродовж XIX–XX століть. Характер таких дискусій досить влучно означив А. Мельберг (Arne Melberg) у формулі „міметичного напруження” [13, 62], яку він застосовує щодо сучасних теорій літературного дискурсу.

У естетичній думці XX століття, однак, переважала апологія автономності літератури як втілення краси стосовно її суспільного призначення. Критики останньої функції послідовно підкреслювали невідповідність реаліям погляду, коли в красній словесності дошукуються дійсних фактів та постатей з життя, коли її сприймають у шкалі суспільно-політичних цінностей. Принципову грань, яка унеможлиблює такий погляд на літературу, завважував Р. Інгарден, який зокрема писав з цього приводу (у підрозділі § 52 своєї найвидатнішої праці, який він назвав „Проблема „правди” та „ідеї” літературного твору”):

„У переносному смислі саме дійсне повідомлення називають „правдою”. Метафоричність та відмінність смислу заходить значно далі, оскільки правду розуміють як чисто інтенціональний відповідник дійсного повідомлення, що виконує функцію судження, і вже цілком недопустимим видається часто вживане слово „правда”, коли під ним розуміється не належний до цього типу об’єктивно усталений порядок речей. У жодному з цих значень слова не можна розважливо говорити про правду стосовно всього твору мистецтва або ж до окремих уступів, що входять у склад цього твору. В останньому, четвертому значенні не можна цього робити, тому що об’єктивно усталений порядок речей не є жодним елементом літературного твору. Але ж і в інших трьох випадках це не є можливе, бо жодне речення літературного твору не виконує функції судження у властивому значенні цього слова. Відтак, якщо всілякі часто висловлювані, а по-різному сформульовані, твердження не є хибними, то слово „правда” мусить бути в них ужите в якомусь зовсім іншому значенні” [9, 378–379].

Характерне для естетики XX століття „міметичне напруження” проявилось не тільки у послідовному розмежуванні понять правди й літературної правдоподібності. Провідні мислителі цієї епохи, як-от Гайдеггер, Адорно, Деріда, старалися представляти твір літератури таким чином, аби затерти відмінність поміж естетичним та міметичним ефектом літератури, а тим самим спонукати до пошуку нової формули, яка б на більш зрілому та відповідальному рівні охопила ці різні грані літературного дискурсу в його контекстуальних координатах.

Унаслідок цього література в сучасній теоретичній думці дістає право на чергову редефініцію, вона знову претендує на дискусію стосовно власної міметичної вразливості та проникливості. Звісно, вже ніхто не стане трактувати „правду” як аналог наукового знання, як дійсний факт чи реальну особу, тобто

як сферу, котра однозначно ізольована від сфери естетичного впливу, що визначає сутність мистецтва. Свого часу В. Беньямін запропонував категоричну критику такої перспективи: він своєрідно підсумував попередню традицію розуміння літератури стосовно дійсності і виснував, що ключова властивість літератури – зовсім не „твердження чи інформування про що-небудь” [7, 91]. У визначенні вченого, однак, не виключається можливість критерію „правди”, незважаючи на те, що він відсувається на маргінес. Загадка того, яким чином твір задовольняє наші уявлення про правдоподібне й істинне, яким способом він утілює художній зміст та об’єктивне значення, що може промовляти до багатьох читачів незалежно від їхнього індивідуального досвіду, надалі лишається загадкою й продовжує інтригувати теоретиків літератури.

Варто в цьому місці звернутися до ще одного дискусійного аспекту сприйняття літератури. Цей аспект становить її *етична* позиція. Характерною є принципова розбіжність теоретиків Заходу та Сходу в трактуванні предмета літератури. Застерегти її випадає в нашому актуальному контексті, коли українські літературознавці вагаються поміж критичним сприйняттям своєї попередньої традиції дефініювання предмету літератури (М. Зеров, М. Рудницький, Д. Чижевський, О. Білецький тощо) та некритичним сприйняттям західних естетичних концепцій. Так, у західній гуманітаристиці ХХ століття простежуємо переважно схильність до пошуку смислу поза визнанням морального обов’язку літератури. Це своєрідна реакція на давніші (родом з позитивізму ХІХ ст.) або новіші (з тоталітарних суспільних практик середини ХХ ст.) спроби заангажувати мислення про літературу, обмежити її автономні права. Інакшу тенденцію можемо завважити в естетичній думці Центрально-Східної Європи, зокрема у слов’янських країнах (колишні СРСР, Польща, Чехословаччина). У доктринах, які поділяли вчені нашого простору, акцент моральності літератури незмінно присутній і належить до найактивніше дискутованих теоретичних проблем. Обов’язок літератури як мистецтва етичного, що є не лише „приємним”, а моральним і, таким чином, повчальним для читача, здебільшого артикулювали теоретики Сходу Європи. Можна це пов’язати із гострішим і драматичнішим спадком тоталітарної ідеології, який пережила ця частина континенту впродовж ХХ століття, і це, вочевидь, буде один з істотних чинників, проте не єдиний з можливих. Стан вітчизняної літератури, її драматичне виборювання права на свободу також мали значення для такої заангажованості.

Так, видатний польський поет і критик „нової хвилі” Станіслав Бараньчак, розвиваючи рефлексію свого старшого товариша, Чеслава Мілоша, у програмовому есеї „Змінений голос Сеттембріні” (1975) протиставляв дві етики, означуючи в цій системі координат місце актуальної творчості. Перша – етика авторитарна, що ґрунтується на тисковій й підпорядкуванні одиниці загалові: її неодмінно накладають людині суспільні умови її життя. Друга ж – етика власного вибору, „Етика без Авторитетів”, що виражає свідомий пошук людиною власної неповторної ідентичності. У ситуації „смерті богів”, яку констатує критик, література має стати по другий бік, тобто дати людині інші



цінності, ніж ті, що накладаються їй згори владою і суспільством. Вона, на його переконання, мусить „створити новий декалог. Такий, за яким не стояв би якийсь ірраціональний авторитет і котрий сам у собі так само не був би джерелом авторитарного способу мислення, жодним універсальним рецептом, жодною відразливою, догматичною нормою. Чим же натомість мав би він бути? Гадаю, що системою заохочення до самостійного мислення. Бо самостійне мислення раніше чи пізніше мусить привести до висновку, що кожен з нас несе індивідуальну відповідальність за свої вчинки і в кожній хвилині життя має робити індивідуальний вибір” [8, 35].

Очевидно, що в подібних твердженнях відлунює стан загроженості творчої індивідуальності, який однаковою мірою поширювався і на автора, і на читача. Той стан, що супроводжував підневільне існування мистецтва, відтиснув дуже сильний слід навіть у теоретизуванні предмету літератури, не кажучи вже про творчу практику. На сьогодні ми можемо оцінювати його амбівалентно. З одного боку, як рецидив тоталітаризму, який визначив сприйняття літератури як одного з bastionів культури, місця конфлікту й боротьби. З іншого ж, як власну традицію, яка, на відміну від західної, зберегла вимогу етосу стосовно літератури й продовжує її застосовувати вже у цілком відмінній ситуації, в умовах постколоніального суспільства.

\* \* \*

Виявляється, кожен зі згаданих вище підходів задовільно функціонує в межах повноважень, котрі закріплені за ним певною дослідницькою традицією. Як тільки вийти поза ці повноваження, цільність методу втрачає ефективність, проявляючи неспроможність охопити предмет в інших його якостях. Схоже на те, що сутність літератури не вдається осмислити в категоріях бінарних опозицій, бо вона щоразу виходить поза їхні рамці. Як тільки ми прагнемо надати якійсь теорії літератури універсального значення, її пояснювальна здатність стрімко падає, зраджує слабкі місця відповідного підходу, а то й перетворюючись у „методологічну фікцію” [3, 246]. То, можливо, саме в цьому й полягає таємниця літератури як предмету наукових студій? Принаймні до такого висновку схиляється дехто з сучасних теоретиків словесності. Так, англо-американський літературознавець Дерек Еттридж (Derek Attridge) зазначає:

„Хоч я й визнав, що речі, названі за допомогою досліджуваних термінів – (погано визначений) літературний корпус, індивідуальні художні твори, практика читання цих творів та літературність як властивість певних текстів – можна трактувати як дійсно створені через поняття, котрі мають їх стосуватися, так само є правдою, що труднощі, які оточують кожний теоретичний аналіз, походять з опору цих категорій концептуалізації. Термін „література” не називає простим чином чогось у світі, але й не надає простим чином чомусь існування. Він радше ускладнює саму цю опозицію, втягуючи у гру ті процеси називання і установлення або *відіграючи* її [...]. Література може бути твором культури, але культура її ніколи початково в собі не містить” [7, 19].

Оминаючи зазначені раніше апорії теоретичного розуміння мистецтва в його самодостатності (як структури, як феномену) чи, навпаки, відкритості (як функції, „значення” або чинника культури, форми втілення ідей, емоцій тощо), сучасні дослідники пробують вивести проблему поза рамки бінарних опозицій або представити її в ширшому, ніж досі, контексті. Таку інтенцію виявляють новочасні культурні студії, що намагаються вписати літературу в рамки широко окресленого культурного проекту з багатовекторними взамовідносинами його складових частин [11, 10–13, 21–24]. Подібний намір, хоча й у дещо іншому ракурсі, репрезентує літературна антропологія, котра ставить в основу постать людини як центрального мірила й критерію літературного дискурсу. Щоправда, в таких підходах існує загроза „розмивання” самого предмету дослідження. Так, осмислюючи досвід постмодернізму з властивими для нього кітчем, парадоксальним змішуванням форм, загальною стилізацією тощо, маємо говорити вже не про антропологію (у рамках відносин людини і мистецтва), а про метаантропологію (відносини людини й різноманітних надбудов-репрезентацій мистецтва), коли літературу сприймають як „енциклопедію різних стилів та способів мовлення про *humanum*” [10, 481].

Компромісним розв’язанням давньої дискусії можна вважати спроби перенести основний акцент на сам *процес* літературної комунікації. У такому випадку ми звільняємося від традиційної дихотомії, що змушувала чинити вибір між внутрішнім характером твору (структурою) та зовнішнім його впливом (функцією, значенням). Відповідно, зміщується і предмет дослідження, коли йдеться про літературу: він не постулює ані заглиблення в структуру, ані аналізу функційності. Тобто, ці аспекти вочевидь передбачаються, але не визначають оптики дослідника, лише збагачують його інструментарій. Натомість арбітральною основою й критерієм-домінантою такого підходу стає процесуальний чинник, на який переноситься, так би мовити, центр ваги.

Згідно з таким поглядом, література трактується як подія, що акумулює властиві їй смисли упродовж самого процесу літературної комунікації, набуває їх у ході своєрідного „програвання” (*performance*), за яке може правити кореспонденція „текст – читач”. Прибічником такої концепції твору мистецтва виступає вже згадуваний Д. Еттридж. Він заявляє: „Те, що літературні твори є для нас не так об’єктами, як подіями – подіями, котрі можуть постійно повторюватись і, попри все, ніколи не бути цілком ідентичними – визнає багато хто, але мало хто досліджував наслідки цього факту. У всіх наших відносинах з мистецтвом, коли виступаємо в ролі творців, сприймачів, критиків чи продавців, робимо наголос на винятковості твору та виразності творчості автора або школи, однак наші естетичні теорії часто не вельми зарадні щодо цього ключового факту. І попри те, що вже зроблено багато спроб описати і проаналізувати акт творчості (художній чи ні), нечисленні з них формулювали те, що з нього витікає: як певна екзистенція, або непомисленна ідея, або уявлення в рамках існуючих структур та відчуттів стають частиною світу, який ми розуміємо та відчуваємо? І чому творці так часто описують це не як досвід

виконання чого-небудь, а як дозволяння, аби що-небудь сталося?” (курсив цитованого автора. – Я. П.) [7, 16–17].

Певно, що й така перспектива виглядає по-своєму неповною та ілюзорною. Вона не зможе охопити весь можливий потенціал, що необхідний для визначення літератури. Однак процесуальний підхід обіцяє заповнення певного, досі малодослідженого простору, в якому можемо знайти нові кореляції в одвічно творчих стосунках, що визначають багатство й феноменальність словесного дискурсу. Він дозволяє певним чином переакцентувати питання: де, властиво, проходять межі літератури й нелітератури?

1. *Аристотель*. Поэтика. Риторика / Аристотель. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 350 с. 2. *Грабович Григорій*. „Літературно-художній твір” / Григорій Грабович // *Тексти і маски*. – К.: Критика, 2005. – С. 25–52. 3. *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Ч. Вінквіста та В.Тейлора; [пер. з англ.]. – К.: Основи, 2003. – 503 с. 4. *Перкінс Д. С.* Чи можлива історія літератури? [пер. з англ. А. Іщенка] / Девід Перкінс. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. – 152 с. 5. *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины* / Науч. ред. и составители: И. Ильин, Е. Цурганова. – М.: Интрада, 1999. – 320 с. 6. *Тодоров Ц.* Поняття літератури та інші есеї [пер. з фр. Є. Марічева] / Цветан Тодоров. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с. 7. *Attridge D.* Jednostkowość literatury [przekład z ang. P. Mościcki ] / Derek Attridge. – Kraków: Universitas, 2007 (Seria: Horyzonty nowoczesności, t. 60) – 224 s. 8. *Barańczak Stanisław.* Zmieniony głos Settembliniego // Barańczak S. Etyka i poetyka. – Kraków: Znak, 2009. – S. 27–38. 9. *Ingarden Roman.* O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury / Przekładu dokonała M. Turowicz. – Warszawa: PWN, 1960. – 490 s. 10. *Kasperski E.* Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury / Edward Kasperski. – Pułtusk – Warszawa: Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztora, 2006. – 496 s. 11. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* [red. M. Markowski, R. Nycz]. – Kraków: Universitas, 2006 (Seria: Horyzonty nowoczesności, t. 50). – 514 s. 12. *Markowski M. P.* Fenomenologia // Burzyńska A., Markowski M. P. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. – Kraków, Universitas, 2006. – S. 93–94. 13. *Melberg Arne.* Teorie mimesis. Repetycja / Przekł. z ang. Jan Balbierz. – Kraków, Universitas, 2002. – 244 s.

**Анатолій Ткаченко,  
д-р філол. наук, проф.**

## **СИМПТОМИ ПАРАЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

Останнім часом більшість літературознавчих досліджень провадиться з дедуктивних позицій, причому незрідка від загального до окремого не дуже доходить. У статті наведено приклади поширених симптомів паралітературознавства: з одного боку, термінологічних надмірів і переускладнень, які часом не мають стосунку до філології, а з другого – саме філологічної глухоти (між ними, на думку автора – прямий і зворотний причиново-наслідковий зв'язок).

*Ключові слова:* мистецтво, художність, філологія, паралітературознавство, термінологічні надміри.

В последнее время большинство литературоведческих исследований проводятся с дедуктивных позиций, причем нередко от общего к отдельному так и не доходит. В статье приводятся примеры распространенных симптомов паралитературоведения: с одной