

критикою, наступним поколінням (традицією), часовою відстанню. Хай запропонований Канон буде першим випробуванням.

1. *Агеева В.* Апологія модерну: обрис ХХ віку : статті та есеї / Віра Агеева. – К. : Грані-Т, 2011. – 408 с. 2. *Александрова Г.* «Великі» і «другорядні» письменники: взаємодія рядів і рівнів / Галина Александрова // Філологічні семінари. Література і паралітература: де межа? – К., 2011. – Вип. 14. – С. 58–64. 3. *Блум Г.* Західний канон : Книги на тлі епох / Гарольд Блум ; пер. з англ. за заг. ред. Р. Семківа. – К. : Факт, 2007. – 720 с. 4. *Верещак Я.* 144000 : п'єси-фентезі / Ярослав Верещак ; упоряд. і авт. передм. О. Є. Бондарева ; Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К., 2008. – 344 с. 5. *Вірченко Т.* Атрибут «художній» у семіосфері літературознавчої термінології / Тетяна Вірченко, Роман Козлов // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія: літературознавство. – Харків : Нове слово, 2011. – Вип. 1 (65). – Ч. 3. – С. 155–162. 6. *Гундорова Т.* Літературний канон і міф / Тамара Гундорова // Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти) : збірник / відп. ред. Л. Скупейко. – К. : Фенікс, 2005. – С. 141–153. 7. *Дзюба І.* Інший формат: Олег Лишега / Іван Дзюба // Українська літературна газета. – 2012. – № 20. – 5 липня. – С. 18–19. 8. *Козлов А.* Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів / Анатолій Васильович Козлов. – К. : Вища школа, 1991. – 200 с. 9. *Козлов Р.* Європейський літературний канон 19 ст. за І. Франком (діалог на «Склоні віку») / Роман Козлов : доповідь виголошена на конференції «Іван Франко – історик літератури». – 25 жовтня 2012 року. 10. Критика прози: статті та есеї / В. Неборак, І. Котик, М. Котик-Чубінська, М. Барабаш, К. Левків ; Львів. відділення Ін-ту ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К. : Грані-Т, 2011. – 328 с. – (Серія «De profundis»). 11. *Курціус Е. Р.* Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус ; пер. з нім. Анатолій Онишко. – Львів : Літопис, 2007. – 752 с. 12. Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу. Бібліотека «ЛітАкценту». – К. : Темпора, 2012. – 544 с. 13. *Неждана Н.* Провокація іншості : п'єси / Неда Неждана. – К. : Український письменник, 2008. – 277 с. 14. *Паві П.* Словник театру / Патріс Паві. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2006. – 640 с. 15. *Поліщук Я.* Український літературний канон: перезавантаження / Ярослав Поліщук // Дніпро. – 2012. – № 1. – С. 148–151. 16. *Салига Т.* Франко – Каменяр / Тарас Салига. – Ужгород : Гражда, 2007. – 128 с. 17. *Сивокінь Г.* У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій / Григорій Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – 304 с. 18. *Усатенко Г.* Як розповісти про українську літературу студентам? Роздуми викладача напередодні нового навчального процесу / Галина Усатенко // Літературна Україна. – 2012. – № 33. – 30 серпня. – С. 6. 19. *Шевчук В.* Драматургія / Валерій Шевчук. – Львів : Сполом, 2006. – 416 с. 20. *Штонь Г.* «Джерельно живильною силою літератури є Добро, яке Господь передовірив нам» / Григорій Штонь // Українська літературна газета. – 2011. – № 6 (38). – 25 березня. – <http://www.litgazeta.com.ua/node/1752>. 21. *Штонь Г.* П'єси / Григорій Штонь. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 390 с. 22. *Юров П.* Театр без театру / Павло Юров // Дніпро. – 2011. – № 4. – С. 104–109.

*Сергій Холявка,
викладач*

МІМЕЗИС ТА МЕЖІ ГЕРМЕНЕВТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Грунтуючись на тотожності категорій мімезису та референційності у специфічному розумінні, автор проблематизує герменевтичну методологію інтерпретації неміметичних текстів. На прикладі тлумачення поезії К. Моргенштерна та типового тексту візуальної поезії Е. Яндля як зразків неміметичної літератури демонструється непослідовність їх теоретичної

рефлексії з позицій герменевтики як способу інтерпретації. Суперечливість підходу виявляється тоді, коли неміметична література та засади герменевтичної інтерпретації розглядаються на тлі теорії знака.

Ключові слова: мімезис, герменевтика, інтерпретація, референція, знак, звукова поезія, візуальна поезія, авангард, Модерн, К. Моргенштерн, Е. Яндль.

Основываясь на тождественности категорий мимезис и референция в специфическом понимании, автор проблематизирует герменевтическую методологию интерпретации немиметических текстов. На примере интерпретаций стихотворения К. Моргенштерна и типичного текста визуальной поэзии Е. Яндля как образцов немиметической литературы, демонстрируется непоследовательность их теоретической рефлексии с позиций герменевтики как способа интерпретации. Противоречивость подхода проявляется тогда, когда немиметическая литература и принципы герменевтической интерпретации рассматриваются на фоне теории знака.

Ключевые слова: мимезис, герменевтика, интерпретация, референция, знак, звуковая поэзия, визуальная поэзия, авангард, Модерн, К. Моргенштерн, Е. Яндль.

Taking as a basis the sameness between the categories of mimesis and reference in the specific sense of the notion, the article argues against hermeneutical interpreting of nonmimetic texts. On the basis of the interpretation of a Morgenstern's poem and a typical text of concrete poetry by E. Jandl as examples of nonmimetic literature the inconsistency of their theoretical reflection using hermeneutical methodology is shown. The contradictory character of the approach becomes evident when nonmimetic literature and principles of hermeneutical interpretation are treated against the background of semiotics.

Keywords: mimesis, hermeneutics, interpretation, reference, sign, phonetic poetry, concrete poetry, the avant-garde, modernism, Ch. Morgenstern, E. Jandl.

Г.-Г. Гадамер у статті «Мистецтво та наслідування», аналізуючи безпредметне мистецтво ХХ століття з точки зору естетичних понять класичного мистецтва, висловлює спостереження, що сучасний живопис «пов'язан[ий] з відштовхуванням змісту. Поняття знака (третє з естетичних понять, крім наслідування та вираження, які він кладе в основу наведених у згаданій статті міркувань. – С.Х.) втрачає через це свою власну визначеність; і справді, від часів пізнього Пікассо вимога прочитуваності такого сучасного зображального письма поволі завмирає» [1, 20]. Вже майже наприкінці цієї ж статті Гадамер, підсумовуючи, повторює, власне, вже висловлену на початку думку, формулюючи її тепер дещо радикальніше і тим самим роблячи ще один крок на шляху осягнення природи модерністського мистецтва: «У мові таких картин закладене, здається, не так висловлення, як відторгнення сенсу» [1, 24].

Як відомо, революція в сучасному мистецтві з його експериментаторським духом не оминула і літературу (тут і надалі, якщо окремо не вказано інше, під «літературою» ми розуміємо художню (фікціональну) літературу). Одним з її основних виразів у цій царині стало те, що в сучасному літературознавстві дістало назву «критика мови» («Sprachkritik») або «мовний скепсис» («Sprachskepsis»). Позначені таким прагненням експериментаторства тексти (хоча деякі з цих текстів, можливо, і не завжди можна назвати текстами у розумінні впорядкованої у відповідності з правилами певної мовної системи сукупності мовних знаків), на нашу думку, нечасто знаходять у вітчизняному та

західноєвропейському літературознавстві підходи до їх теоретичної рефлексії, які б необхідно враховували особливості неміметичної літератури.

Проблема полягає у тому, що літературознавча герменевтика, яка традиційно легітимувала зусилля інтерпретатора для «віднаходження думок письменника у його викладі з необхідним розумінням» [2, 313], втратила перед лицем неміметичної літератури підґрунтя для слідування власним методологічним настановам, що пов'язано, як далі буде показано, з нехтуванням меж, на які герменевтика як метод неодмінно повинна наштовхнутися і наштовхується у зв'язку зі зміною природи об'єкта дослідження: де література не продукує значень через відсутність зв'язку між сигніфікатом та сигніфікантом, там стає неможливим віднаходження думок письменника в тексті, їх пояснення та розуміння. Спроби герменевтичного підходу до аналізу неміметичних текстів є запереченням цієї обставини і водночас прикладом суперечливої дослідницької поведінки, яка не бере до уваги особливого статусу об'єкта дослідження, який є відмінним від статусу доавангардистської літератури, у ході наукової рефлексії.

Спробуємо, крок за кроком, аргументувати сформульовану вище тезу.

Слово «мімезис» увійшло до новоєвропейських мов з давньогрецької, а саме, найвірогідніше, з філософських систем Платона та Аристотеля. Як естетична категорія, мімезис необмежений лише якимось одним конкретним видом мистецтва і знаходить застосування у теоретичних судженнях як у сфері живопису, так і театру, літератури, архітектури, пластики.

Обидва античні філософи, проте, вживали це слово не завжди в однаковому значенні. Платон у третій книзі «Держави» говорить про мімезис як про один із способів «як слід говорити» [3, 78], протиставляючи його «прост[ій] розповід[і]» [3, 79]. Для ілюстрації «просто[ї] розповід[і]», коли вона без наслідування» [3, 80], Платон наводить переказ уривку з «Іліади», викладений від третьої особи та з використанням непрямої мови для передачі слів персонажа. Мімезис же, чи то «наслідування» як один із варіантів перекладу українською цього слова, є способом висловлювання, коли «поет» (*Платон називає «поетом» у своїх міркуваннях з приводу двох способів викладу як конкретно Гомера, уривками з творів якого він переважно ілюструє свої судження, так і оповідача (розповідача) в наративних жанрах. При цьому Платон не розрізняє між Гомером-поетом як реальною історичною особою та Гомером-поетом як наратором: «...ти знаєш початок „Іліади“, де поет розповідає, як Хріс благав Агамемнона... [...] ... і старається всіма способами змусити нас думати, що то не Гомер говорить, а старий жрець» [3, 78-79]. Те саме стосується, забігаючи наперед, і аристотелівської «Поетики». В наратології ж чітко розмежовують між емпіричним автором та вигаданим наратором) «передає слова інших людей [...] наводить будь-які слова від чужого імені [...], щонайдужче уподібнює свою мову до мови того, про чий виступ нас попередив заздалегідь» [3, 79]. Тобто, платонівський мімезис у художній літературі – це або репліки персонажів у драмі, або спосіб передачі мови персонажів в епосі з використанням прямої мови. Це обумовлює, з точки зору Платона, класифікацію античних жанрів на цілком міметичні (трагедія,*

комедія), неміметичні (дифірамб) та змішані (епічна поезія) [3, 80], або, відповідно до пізнішої термінології, за родами – на драму, лірику та епос відповідно.

Повертаючись у десятій книзі «Держави» до місця поезії в державі, Платон торкається витлумачення природи наслідування взагалом і робить висновок, що як образотворче, так і поетичне наслідування є потрійно віддаленими від істини («справжнього буття») [3, 302]. Платон відштовхується при цьому від власного вчення про ідеї, відповідно до якого, усі земні речі є лише подобою єдиного у своїй суті взірця – ідеї. А живописець-наслідувач, як і поет-наслідувач, має за зразок для своєї творчості не ідеї, а речі (в широкому розумінні цього слова), які самі є лише подобою ідеального взірця – витвори майстрів, природні об'єкти, історичні події і т. ін.

Аристотель же розглядає мімезис дещо інакше. Починає він з того, що в першій главі своєї «Poetikos» він перераховує усі наслідувальні, тобто міметичні, види мистецтв: «Эпическая и трагическая поэзия, а также комедия и поэзия дифирамбическая, большая часть авлетики и кифаристики – все это, вообще говоря, искусства подражательные» [4, 40]. Як видно з наведеної цитати, Аристотель називає міметичними мистецтвами, крім епосу, драми та лірики, ще й музику («...авлетика и кифаристика и другие музыкальные искусства...») та, як вказано далі за текстом, танок («...некоторые из танцовщиков, так как они именно посредством выразительных ритмических движений воспроизводят характеры, душевные состояния и действия») [4, 40] і живопис [4, 43].

Три означені типи поетичного наслідування відрізняються за Аристотелем засобами (за допомогою чого здійснюється наслідування?), предметом (що наслідується?) та способом (як наслідується?). Щодо засобів, то наслідування відбувається в «ритме, слове и гармонии», при чому «отдельно или вместе» – відповідно до виду наслідувального мистецтва (Розд. 1). Предметом наслідування є «действующи[е] [лица]», які відрізняються за характером (Розд. 2). Відповідно до третього критерію, «як?», то в епосі наслідування відбувається «рассказывая события», а в драмі – «представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных» (Розд. 3).

У розділі 6 Аристотель уточнює предмет наслідування в трагедії: «Подражание действию есть *фабула* [...] Но самое важное в этом – состав происшествий, так как трагедия есть подражание не людям, но действию и жизни, счастьем и злосчастьем [...] и цель [трагедии – изобразить] какое-нибудь действие, а не качество» [4, 57-58]. Різниця між драмою та епосом у предметі наслідування полягає, за твердженням Аристотеля, у тому, що останній містить декілька фабул [4, 99]. Стосовно лірики та інших наслідувальних мистецтв, про які автор згадує на початку трактату, міркування або уривчасті, або взагалі відсутні.

На основі наявних відомостей про те, як Аристотель вибудовує власні погляди на природу трагедії, можна зробити певні висновки і порівняти їх з платонівською концепцією мімезису. У Платона мімезис постає двох типів: як перформативний, тобто як спосіб існування мови персонажів у драмі або на тлі

дієгезису, простої розповіді, як пряма мова; та як референційний, тобто як відношення естетичних практик до наперед заданих зразків та моделей. У Аристотеля ж, який детально говорить про мімезис в драмі та епосі, він є лише референційний, на що вказує, зокрема, такий виокремлений ним критерій як предмет наслідування – дія, яка є, отже, і референтом. В історії поезики актуальність зберіг саме спільний для обох античних мислителів тип мімезису, а саме – референційний. Тому мистецтво, яке традиційно характеризують як таке, що має статус міметичного, є нічим іншим як мистецтвом *референційним*.

Хоч Аристотель і говорить прямо про «подражание не людям, но действию и жизни», З. Мітосек, спираючись на філософські концепції деконструкції Ж. Дерріди та герменевтики П. Рікера, обґрунтовано ставить під сумнів поняття референції «у традиційному розумінні» [5, 229] в мистецтві. Під «традиційним» авторка статті має на увазі розуміння референта, що належить «дотекстовій» чи «домистецькій» реальності, чуттєвій предметній природі чи то сфері «чистої емпірії», що зводить проблеми мімезису та референції до класичної «теорії репрезентації дійсності» [5, 231]. Вона слушно посилається на Аристотеля, який визначає особливий характер наслідування дії та життя в літературі: «поезия говорит более об общем [...] Общее состоит в том, что человеку такого-то характера следует говорить или делать по вероятности или по необходимости, – к чему и стремится поэзия, придавая [героям] имена» [4, 68], позаяк за таким наслідуванням «він приховав [...] проблему фікції» [5, 224]. Іншими словами, пише дослідниця, узагальнюючи свої міркування щодо позиції Дерріди, йдеться про «наслідування того, чого немає, тобто [про] вигадування» [5, 227], абсолютну творчість.

Відмінною від «традиційного розуміння референції» є позиція, яка заснована на баченні світу, на який посилається твір, як «гомогенн[ого] світ[у] знаків, нарації, текстів» і тоді «міметична діяльність є операцією на значеннях, а не на предметах» (5, 234). Таким чином, З. Мітосек, по суті, констатує не зникнення референції (а з нею і міметичності) як такої, а лише наголошує на зміні референта: «Референція, оскільки взагалі про неї ще можна говорити, стосується не фізичних властивостей світу, а його символічних репрезентацій». Отже, мімезис, а з ним і референція, не втрачають своїх позицій в категоріальному апараті суджень про мистецтво та літературу, а й надалі включають усі семантично значимі відношення, й не лише між словом та світом, але й між словом та текстом.

У свою чергу поняття «неміметичний», яке приблизно з середини минулого століття використовується як атрибут для характеристики творів так званого безпредметного мистецтва й авангардистської літератури, вживається тут зі значенням «нереференційний», тобто такий, що не відсилає реципієнта до референта.

На тлі неоднозначності підходів до визначення понять «герменевтика» та «інтерпретація», вжите у заголовку словосполучення «герменевтична інтерпретація» видається досить проблематичним, а тому потребує певних уточнень щодо того, що саме ми розуміємо під ними у цій статті. Слід зазначити, що мова йде про літературознавчу герменевтику як спосіб, а не

теорію, інтерпретації тексту, який ґрунтується на поняттях розуміння (Verstehen) та пояснення (Erklären) [6, 25-26]. Саме поняття «розуміння» виступає спільним знаменником для обох частин словосполучення «герменевтична інтерпретація», оскільки літературознавча інтерпретація є як результатом, так і процесом розуміння тексту художньої літератури. Але герменевтична інтерпретація є особливим способом розуміння тексту, а саме таким, що «концептуалізує відношення між текстом та його історичними умовами як сигніфікативне відношення [...] Інтерпретація розглядає історичні умови, за яких виник твір літератури, як наявну в тексті мережу контекстуальних значень» [7, 9].

Поряд з таким неприховано шляєрмахерським розумінням герменевтики, Ф.А. Вольф ще у 1831 році дає семіотичне визначення герменевтики як «мистецтв[а] (*Мистецтво тут не вживається зі значенням «форми суспільної свідомості та людської діяльності», а є перекладом нім. «Kunst», що у свою чергу у XVIII-XIX ст. було перекладом лат. «ars» і вживалося зі значенням «Ausübung», тобто «виконання», іншими словами – практика (на противагу теорії)*) [6, 26]) пояснювати усі види знаків, т. б. мистецтв[а] розуміти під знаком позначене, т. б. досягти при цьому думки, які з цими знаками пов'язував хтось інший» [8, 271]. Таким чином, герменевтика, з цієї точки зору, теоретизує методологічний підхід до з'ясування значення тексту як об'єкта, що має знакову природу. Тут ми дозволимо собі узагальнення і стверджуватимемо, що герменевтична інтерпретація функціонує лише там, де літературний текст можна звести до білатеральної структури знака та, відповідно, розглядати як знак на зразок лінгвістичного (як це робить М. Фуко в «Les mots et les choses»). Більше того, герменевтична інтерпретація ставить собі за мету з'ясувати позначене (signifié, сигніфікат), яке було закладено ще у момент кодування знака, тобто продукування тексту самим автором: «Герменевтика, або мистецтво пояснення, розуміється як мистецтво саме так розуміти письменника, а, отже, і записані чи виголошені думки інших, як він хотів, щоб їх зрозуміли» [8, 271].

Розуміння літератури як знака легітимує підхід до неї з позицій де сосюрівської моделі лінгвістичного знака, який являє собою «поєднання поняття та акустичного образу» [9, 88], які він, як відомо, пропонує «замінити відповідно на позначене (сигніфікат) та позначення (сигніфікант)» [9, 89]. Ф. де Сосюр хоча і не був першим, хто вбачав у структурі мовного знака дві сторони, але став тим, хто таку концепцію розробляв і теоретично обґрунтував (ще Аристотель у трактаті «Об истолковании» (Розд. 1) вказує на двобічність мовного знака). Швейцарський структураліст називає дві сторони знака, жодна з яких, проте, не є, власне, значенням (signification) знака. Значення знака (signification), відповідно до цієї моделі, є функцією сигніфіканта (signifiant, форматива) вказувати на сигніфікат (signifié, референт) і сигніфікація (значення) виступає тоді як відношення між позначенням та позначеним [10, 14-17]. Тим самим стає зрозумілим, що у першій з наведених цитат Ф.А. Вольф говорить не про «Bezeichnete», дослівно – «позначене», а про «значення» (нім. Bezeichnung, фр. signification), про що свідчить зміст двох останніх

пояснювальних речень в цій цитаті: пов'язані зі знаками думки інших є значенням цих знаків.

Існування такого відношення, ефектом якого є значення, є запорукою знакового характеру знака, в основі якого лежить *референційність*. Позначення – сторона знака, яка сприймається чуттєво, умовно кажучи, його «зовнішня» сторона. Вона сприймається органами чуття і відсилає реципієнта, у разі успішного акту впізнавання знака як знака з його наступним декодуванням (т. б. ментальним встановленням існуючого довільного відношення між обома сторонами знака), до позначеного, умовно кажучи, «внутрішньої» сторони знака. Отже, узагальнюючи розміркування Ф. де Сосюра, знак функціонує тоді, і лише тоді, як знак, коли наявні відомі елементи структури знака, що дозволяє констатувати наявність відношення між формативом та референтом; відсутність хоча б однієї з вище наведених ознак знакового характеру знака або неупізнавання знака як такого, унеможливорює реалізацію референційності знака, що зводить його до статусу *об'єкта* (До такого розмежування ми вдаємося з метою уникнення суперечностей, адже можливо, щоб і об'єкти мали значення чи смисл, але тоді це значення не є ідентичним тому, про яке йдеться тут, тобто як функціональне **відношення** між сигніфікантом та сигніфікатом, яке Ф. де Сосюр називає, крім того, довільним).

Проектуючи де сосюрівську модель знака на художню літературу, питання її знакового характеру, чи то референційності, чи то міметичності можна розглядати, щонайменше, у двох площинах: 1) література і позалітературна реальність та 2) рекурсивність структурних рівнів художнього твору. У цій статті йтиметься лише про перший з двох виокремлених аспектів.

Питання відношення літератури до позалітературної дійсності (що, зазвичай, ще називають світом, об'єктивною реальністю та ін.) було чи не центральним у марксистсько-радянському літературознавстві. Воно є одним з тих наріжних каменів, що лежать в основі усталеної періодизації світового літературного процесу, оціночним критерієм у судженнях про якість художнього твору та навколо яких точаться дискусії щодо реалістичності, реалізму, вірності дійсності і т. ін. зображуваного в літературі. Такому стану речей, спричиненому швидше політико-ідеологічними, ніж науковими факторами, не стояла на заваді навіть інтенсивна та продуктивна рецепція творів Аристотеля радянською гуманітаристикою. У 9-му розділі «Poetikos» Аристотель пояснює різницю між поетом та істориком: «задача поета говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости», що імплікує досить обмежений когнітивний компонент в мистецтві, ставку на який, проте, намагалася зробити радянська пропаганда, відкидаючи художні тексти, які не улягали міметичним критеріям соціалістичного реалізму.

Співставлення фактів художньої дійсності та історичних фактів є вже саме по собі, з теоретичної точки зору, мало виправданим, адже художня література є фікцією (нім. Fiktion, від лат. fictio – вигадка) за означенням, а тому її фактуалізація може призвести до нівелювання її статусу як такої. З іншого боку, апелювання до позалітературного контексту, що включає не лише такі

факти емпіричної дійсності як історичні події, але й інтертекстуальність (саме це мається на увазі під зміною референта, про що пише З. Мітосек) як інтегративної складової інтерпретаційного процесу, є характерною рисою герменевтичної діяльності в літературознавстві. Будучи, фактично, ще з часу початку практикування біблійної екзегези найпоширенішою теорією тлумачення тексту, герменевтика, такою, якою ми знаємо її з початку ХІХ ст., займала монополічне становище в царині підходів до розуміння тексту та з'ясування його значення. Лише з утвердженням формальної, а надалі і структуралістської парадигм у методології літературознавчих досліджень, герменевтика отримала, хтось скаже, опонента, хтось скаже – поплічника на інтерпретаторській ниві.

Історично це утвердження трапилося, випадково чи ні, приблизно в той час, який класична літературознавча історіографія називає авангардизмом та раннім Модернізмом. Вже тоді почали говорити про те, що не лише певні зразки мистецтва, але й деякі твори літератури мають неміметичний характер, тобто такий, який радикально відрізняє їх від традиційного класичного мистецтва попередніх епох. Яскравим прикладом літературного антиміметизису стали вірші німецьких дадаїстів, експресіоністів, твори представників французького *pouveau roman*, візуальна поезія Е. Яндля, деякі поезії Дж. Холлендера та ін. Загальновизнаний факт, їхня неформатність, опора на некласичні засоби літератури, які вже є ні виражальними, ні зображальними (адже лише міметичне мистецтво послуговується зображальними та виражальними засобами, оскільки зображення та вираження передбачає наявність двох сторін: те, *що* зображається чи виражається і те, *за допомогою чого* зображається чи виражається, іншими словами, має бути референт як передумова міметичного мистецтва) вимагає відповідно і адекватних засобів понятійного осмислення таких артефактів. Такий науково-аналітичний інструментарій і запропонував формалізм на терені літературознавства.

Оскільки об'єкти герменевтичного дослідження передбачають наявність когерентного літературного мовлення, що виражається у змісті, герметичність (нім. *Hermetik*) таких текстів як «*Fisches Nachtgesang*» К. Моргенштерна, «*Gadji beri bimba*» Г. Баля, «*Coiled Alizarine*» Дж. Холлендера, повинні були б засвідчити, щонайменше, обмеженість, або й нездатність герменевтичного інтерпретаційного мислення. Цього, проте, не сталося, а тавровані як неміметичні тексти й досі читаються як класичні твори на зразок тих, що продукувалися у ХVІІ столітті. Прикладами такого суперечливого методологічного підходу, на нашу думку, є усталена традиція інтерпретації звукової поезії, в якій використовуються елементи ономапоєї, та візуальної поезії.

Так, зникнення «семантичн[ого] навантаження [...] у суто звуковому вірші Моргенштерна „Велике Лалула“» [11, 12] констатує П. Шпренгель у статті «Нові та старі форми в ліриці початку ХХ століття: мовні ігри та сонет»:

DAS GROSSE LALULÄ
Kroklökwafzi? Se *me me mi*!
Seiokronto -- prafriplo:

Bifzi, bafzi; hulale **m̄i**
 quasti bast bo ...
 Lalu lalu lalu lalu la!
 Hontraruru miromente
 zasku zes rü rü?
 Enpente, leiolente
 klekwapufzi lü?
 Lalu lalu lalu lalu la!
 Simarar kos malzipempu
 silzuzankunkrei (;)!
 Marjomar dos: Quempu Lempu
 Siri Suri Sei []!
 Lalu lalu lalu lalu la! [12, 23]

З такою думкою важко не погодитися, адже відсутність семантичного навантаження є визначальною рисою неміметичної літератури, про що й велася мова вище. Впадає в око, втім, віднесення даної поезії до звукової (Lautgedicht). Фонетична поезія, за визначенням, ґрунтується на звуконаслідуванні – звуки упізнаються асоціативно. Звуконаслідування ж є ознакою міметизму, адже йдеться про референційність тексту на акустичному рівні. Те саме можна сказати і про інші форми оноματοпеї (Lautmalerei), які являють, по суті, синестетичне явище асоціювання акустичних сигніфікантів з візуальними чи гаптичними сигніфікатами (кольорами чи дотиковими відчуттями відповідно): в обох випадках ідеться про цілком чуттєві референти, тобто про міметичний характер літератури. Тому такий підхід до художніх творів авангарду є швидше позицією нехтування особливим статусом текстів, схожих на моргенштернівський.

Приклад суперечливого підходу до проблеми неміметичної літератури з точки зору того розуміння, якого ми притримуємося в даній статті, зустрічаємо й у дослідженнях Б. Сторохи. У статті, присвяченій візуальній поезії (*послуговуючись тут терміном «візуальна поезія», ми апелюємо до його перекладу та правопису у першій з цитованих тут статей Б. Сторохи. У німецькомовному літературознавстві поняттю «візуальна поезія», крім наведених Б. Сторохою варіантів, відповідає ще й Konkrete Poesie (див. Hartung Н. Konkrete Poesie // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. – Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007. – Т. 2. – с. 328 –331), правопис якого як терміна закріплено в цитованій літературознавчій енциклопедії*) (Konkrete Poesie) другої половини ХХ століття, дослідник характеризує візуальну поезію як «форму рефлексії стосовно Іншого, що ним виступає як суб'єктивне “я”, так і світ, перетворюваний поетом на тему творчості, а також мова – як засіб творення літератури і як її тема» [13, 97]. Наведені об'єкти рефлексії візуальної поезії (суб'єктивне “я”, світ, мова), які є, отже, її змістом та темою, є неприхованими референтами. Таким чином, попри твердження самого автора, що «візуальн[а] поезі[я] – [це] поезі[я], зосереджен[а] на творенні художнього еквіваленту реальності під знаком антимімезису» [13, 99], візуальна поезія постає в його статті як така, що, творячи «художн[ій] еквівалент[] реальності»,

являє собою усе ж рефлексію під знаком мімезису. Хоч і художній, та усе ж «еквівалент реальності», йдеться у будь-якому разі про позалітературну реальність; наявність змісту та теми вже є ознакою референційності, з семіотичної точки зору, як констатація існуючого відношення між сигніфікантом та сигніфікатом, що уможливлює продукування значення (сигніфікацію).

Показовим для наведених міркувань дослідника є його інтерпретації віршів Е. Яндля зі збірки «Laut und Luise». Так, наприклад, у тексті «schtzngrmm» Б. Стороха вбачає «звуків[y] картин[y] бою, в рамках якої звуки наступу та важкого пересування військ перериваються за допомогою роз'єднаних літер «t» та тире, що асоціюються зі звуками пострілів та кулеметних черг» [14, 83]:

```
schtngrmm
schtngrmm
t-t-t-t
t-t-t-t
g r r r mmmmm
t-t-t-t
s-----c-----h
tzngrmm
tzngrmm
[...]
```

[15, 38]

По-перше, даний текст автор статті кваліфікує як «класичн[ий] зразок[] акустичної поезії», що одразу наводить на роздуми, схожі на ті, що було викладено вище: якщо це фонетична поезія, то чи є вона неміметична? По-друге, на чому наголошує уточнення «особливо у виконанні самого автора» [14, 83]? Чи на тому, що даний «вірш», як його називає Б. Стороха, є саме «класичним» прикладом звукової поезії, коли його виконує сам автор чи на тому, що він є взагалі прикладом звукового вірша, коли його виконує сам автор? А якщо його не виконує сам автор, тоді що?

Прикметним для інтерпретації даного вірша є джерело приписаних йому значень. Семантика вірша є плодом асоціацій («асоціюються зі звуками пострілів та кулеметних черг») інтерпретатора, що свідчить (якщо виходити із запропонованого на початку статті розуміння природи неміметичної літератури як такої, яка не продукує значень, будучи щонайбільше) радше про творчу уяву дослідника, ніж про інтерсуб'єктивний характер результатів аналізу тексту: передумовою семантизації є можливість сигніфікації.

Запропонована в статті інтерпретація «schtzngrmm» містить типову для герменевтичного літературознавства прив'язку до рефлексії автором власної творчості. Характерну рису тексту, відсутність голосних, що «зумовлена необхідністю передати панораму нелюдських звуків та шум техніки» [14, 83], Б. Стороха пов'язує з думкою Яндля, «що війна не співає» [14, 83]. Не вдаючись до полеміки по суті, яка була б вже сама по собі необґрунтованою (адже асоціювання справа великою мірою суб'єктивна і спирається на особистісний досвід того, хто асоціює), зауважимо лише, що послуговуючись формами

мистецтва, митець усе ж каже те, що теоретичне мислення мислити принципово не здатне, а посилання на судження автора навіть про власний твір в ході інтерпретації не може розглядатися як істина в останній інстанції.

Наведені вище приклади літературознавчого підходу до неміметичної літератури дають змогу продемонструвати неоднозначність та розбіжності в оцінці її статусу, тим самим ситууючи дану розвідку в тематичному дискурсі. Представлені тут інтерпретації неререференційних текстів, як ніби вони були б референційними, покликані, виправдати спроможність методологічного інструментарію герменевтики, до якого вдаються П. Шпренгель та Б. Стороха у згаданих статтях, під час роботи з подібним літературним матеріалом. У свою чергу, це є зразком дослідницької поведінки, яка нехтує особливостями об'єкта дослідження у ході наукової рефлексії, про що йшлося на початку статті. Звісно, тексти, схожі на розглянуті тут, можна і надалі інтерпретувати з герменевтичних позицій, як це не без успіху роблять літературознавці-герменевти, проте багатство асоціативної уяви та власна думка не повинні мати сили аргумента для підтвердження результатів дослідження текстового матеріалу.

1. Гадамер Г.-Г. Мистецтво та наслідування // Герменевтика і поетика: Вибрані твори. Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с. 2. Schleiermacher F.D.E. Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Aests Lehrbuch // Hermeneutik und Kritik. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977. – 468 с.: «[Hermeneutik sei die Kunst,] Gedanken eines Schriftstellers aus dessen Vortrag mit notwendiger Einsicht aufzufinden», цитоване в тексті в моєму перекладі місце починається у поданому оригіналі після квадратних дужок. 3. Платон. Держава. Пер. з давньогрец. Вид. 2-ге. – К.: Основи, 2005. – 355 с. 4. Аристотель. Об искусстве поэзии. Пер. з давньогрец. – М.: Художественная литература, 1957. – 182 с. 5. Мімосек З. Кінець мімезису? // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. – К.: Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2008. – 531 с. 6. Див. Weimar K. Hermeneutik₁ // Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. – Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2007. – Т. 2. – 777 с. 7. Kaute B. Die Ordnung der Fiktion. Eine Diskursanalytik der Literatur und exemplarische Studien. – Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2006. – 189 с.: «das Verhältnis zwischen dem Text und seinen historischen Bedingungen als Bedeutungsverhältnis konzeptualisiert. [...] Die Interpretation arbeitet die historischen Bedingungen der Literatur als im Text verdichtetes Netz von Kontextbedeutungen heraus». 8. Wolf F.A. Vorlesung über die Encyclopädie der Altertumswissenschaft // Vorlesungen über die Altertumswissenschaft. – Leipzig: Lehnhold, 1831. – Т. 1. – 498 с.: «die Kunst, alle Arten von Zeichen zu erklären, d. h. die Kunst, unter Zeichen das Bezeichnete zu verstehen, d. i. die Ideen dabei zu fassen, die ein Anderer mit den Zeichen verbunden hat» та «Die Hermeneutik oder die Erklärungskunst wird als die Kunst genommen, Schriftsteller, folglich geschriebene oder vorgetragene Gedanken eines Andern eben so zu fassen, wie er sie gefasst haben will». 9. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики. Пер. з франц. – К.: Основи, 1998. – 324 с. 10. Див. Staszak H.-J. Positionen der Literaturtheorie: Strukturalismus und Dekonstruktion. – Hagen: FernUniversität, 2007. – 267 с. 11. Шпренгель П. Нові та старі форми в ліриці початку XX століття: мовні ігри та сонет // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – № 1 (20) / 2006. – 152 с. 12. Morgenstern Ch. DAS GROSSE LALULÄ // Alle Galgenlieder: Galgenlieder, Palmström, Palma Kunkel, Gingganz. – Leipzig: Insel-Verlag, 1971. – 327 с. 13. Стороха Б. Рефлексія класичних поетичних форм і питань онтології у німецькомовній візуальній поезії другої половини XX століття // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – № 1 (20) / 2006. – 152 с. 14. Стороха Б. «Laut und Luise»: формування експериментальної поезики Ернста Яндля // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові

*Марина Бабенко,
аспірантка*

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ: ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Стаття присвячена аналізу основних проблем та перспектив дослідження філософської лірики, зокрема, увага акцентується на невирішеності багатьох питань та нагальній потребі оновлення методів дослідження. У статті розглядаються нові тенденції вивчення філософської лірики, такі як актуалізація національних студій, дослідження в контексті теорії літератури, цілісний аналіз змісту і форми філософського вірша, увага до нової ліричної інтерпретації вічних тем.

Ключові слова: філософська лірика, теорія літератури, національні студії, нові методи дослідження.

Статья посвящена анализу основных проблем и перспектив исследования философской лирики, в частности, внимание акцентируется на нерешенности многих вопросов и неотложной потребности обновления методов исследования. В статье рассматриваются новые тенденции изучения философской лирики, такие как актуализация национальных студий, исследования в контексте теории литературы, целостный анализ содержания и формы философского стихотворения, внимание к новой лирической интерпретации вечных тем.

Ключевые слова: философская лирика, теория литературы, национальные студии, новые методы исследования.

The article is devoted to the analysis of basic problems and prospects of research of philosophical lyric, particularly, attention is focused on unsolved of many questions and urgent necessity of update of research methods. The new tendencies of study of philosophical lyric poetry are examined in the article, such as actualization of national studies, research in the context of theory of literature, integral analysis of sense and form of philosophical poem, attention to the new lyric interpretation of eternal themes.

Keywords: the philosophical lyrics, the theory of literature, national studies, the new research methods.

*У філософській ліриці проблеми буття
завжди будуть превалювати над проблемами побуту
Р. Халілов*

Філософська лірика – явище цікаве і багатогранне в будь-якій літературі. Маючи глибоке історичне коріння, вона також своєю актуальністю засвідчує негасимий творчий потенціал. Загалом основні принципи теоретичного розгляду філософської лірики представлені в українському літературознавстві у працях Е.Соловей, Т.Волкової, В.Мовчанюка, Н.Мазепи, І.Козлика, Б.Тихолоза, студіях зарубіжних дослідників Є.Майміна, Р.Співак, Л.Гінзбург, О.Павловського, Л.Щемелевої, А.Дмитровського, Л.Малюкової, С.Пратт, Дж.Сантаяни та ін. Стан дослідження проблеми засвідчує недостатнє