

**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  
(мармур бл. 2000 р. до Р. Х.).*

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

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

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

# 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 доль: 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 запитання<sup>1</sup>. 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,

<sup>1</sup> 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 написане 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 листі<sup>2</sup>.

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 вголос<sup>3</sup>. 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-

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

<sup>3</sup> 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 розрізнити: 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 ідеалізації<sup>4</sup>.

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.

<sup>4</sup> 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 тексту<sup>5</sup>. 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-

<sup>5</sup> 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 викарбованого 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 роману<sup>6</sup> 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

<sup>6</sup> 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 заперечувати<sup>7</sup>. 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 Фрідріха<sup>8</sup> 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 смислом. 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 Гельдерліна<sup>9</sup>, 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-

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

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

<sup>9</sup> 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 досконалості<sup>10</sup>; 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 понять<sup>11</sup>. 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.

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

<sup>11</sup> 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?<sup>12</sup> Як може одне слово бути чимось більшим, ніж інше, поетичне, порівняно зі словом щоденного вжитку?

<sup>12</sup> 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<sup>^</sup> 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»<sup>13</sup> 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 життя<sup>14</sup>. 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'яже 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-

<sup>13</sup> 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)).

<sup>14</sup> 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*

Малларме<sup>15</sup>. 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.

<sup>15</sup> Див. попередню статтю: «Філософія і поезія», с. 119.