

Порівняльне літературознавство

Ганс Роберт Яусс

РЕЦЕПТИВНА ЕСТЕТИКА Й ЛІТЕРАТУРНА КОМУНІКАЦІЯ

Ганс Роберт Яусс (12.XII.1921, Гайдельберг – 1.III.1997, Констанц) – німецький учений-літературознавець. Навчався в Гайдельберзькому університеті в Ганса-Георга Гадамера; 1957 року здобув там ступінь доктора. З 1967 року обіймав кафедру теорії літератури в Констанцькому університеті (ФРН). Викладав також у Колумбійському і Єйльському університетах, у Сорбонні.

Один із чільних представників так званої “констанцької школи”, яка обґрунтувала й розвинула рецептивну естетику.

Яусс прагнув повернути літературознавчим дослідженням історичну проблематику. Він заперечував три різні підходи до історії літератури: ідеалістичну концепцію історії як телеології; позитивістський історизм XIX ст., який уникав окремих питань, щоб зберегти об’єктивність; та *Geistesgeschichte* – історію ідей, ґрунтовану на ірраціоналістській естетиці. Натомість альтернативу їм він убачав у марксистській теорії й критиці та російському формалізмі, які намагалися примирити історію й естетику.

Спираючись на герменевтику Г.-Г.Гадамера, Яусс докладно розробив поняття і структуру естетичного досвіду, горизонту читацьких сподівань (*Erwartungshorizont*). Художній твір у його концепції – це наслідок діалогічного контакту читача з текстом. “Горизонт читацьких сподівань” позначав сукупність соціальних, культурно-історичних, психологічних та інших уявлень, які зумовлюють, з одного боку, зв’язок автора і твору з читацькою аудиторією, з реципієнтом, а з другого – зв’язок читача з твором. Тобто кожен із учасників діалогу має свій горизонт сподівань, а рецепція твору здійснюється за взаємодії цих горизонтів.

Історія літератури, з позицій Яусса, – це історія рецепцій, кожна наступна з яких має враховувати досвід усіх попередніх, адже саме в цьому досвіді реалізується сенс твору.

Українські переклади праць Ганса Роберта Яусса див.: *Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти)* / Пер. Юрія Прохаська // *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Л., 2002. – С. 368-403.

Рецептивна естетика, відома під назвою “констанцької школи”¹, дедалі більше й більше, починаючи з 1966 року, перетворювалася на теорію літературної комунікації. Об’єкт наших досліджень – це історія літератури як процес, в якому завжди задіяні три чинники – автор, твір і читач. Тобто це діалектичний процес, в якому взаємодія між твором і реципієнтом відбувається за посередництва літературної комунікації. Отже, тут поняття “рецепція” слід тлумачити в подвійному

¹ Див.: *Rezeptionästhetik. Theorie und Praxis.* – Munich, 1975; *Izer W. Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung.* – Munich, 1976; *Jauss H.R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* – Munich, 1977. – Т. 1; *Rezeptiongeschichte oder Wirkungästhetik. Konstanzer Diskussionbeiträge zur Praxis der Literaturgeschichtsschreibung.* – Stuttgart, 1978. Нещодавно рецептивній естетиці було також присвячене спеціальне, 39-е, число журналу “Poétique” за 1979 р.

сенсі — як прийняття (або присвоєння) і водночас як обмін. Крім того, поняття “естетика” вже відсилає не до науки про прекрасне, не до давнього питання про суть мистецтва, а радше до питання, що ним тривалий час нехтували: як вивчати мистецтво через його власний досвід, через історію естетичної практики, котра — як продукування, рецепція й комунікація — лежить в основі будь-яких мистецьких маніфестів.

Різничитання слова “Rezeptionsästhetik” призвело, на жаль, до фатального непорозуміння: у французькій і англійській мовах ним послуговуються лише в готельному бізнесі! Однак цей неологізм усе ж таки здобув визнання в міжнародній естетичній теорії, окреслилася сфера його застосування: рецепція як естетичне поняття охоплює водночас два значення — активне й пасивне. Рецепція в її естетичному розумінні означає двосторонній акт: враження від художнього твору і спосіб сприйняття читачем (або — якщо хочете — його “відповідь”). Читач (чи краще — адресат) може реагувати на мистецький твір по-різному: просто сприймати його чи (у кращому разі) критикувати, захоплюватися ним або заперечувати, гратися його формою, тлумачити його зміст, приймати визнані інтерпретації або прагнути самому написати оповідання. Зрештою, адресат може зреагувати на художній твір, створивши власний, новий. У комунікативному ланцюгу в історії літератури автор — це водночас “реципієнт”, для якого він починає писати. Унаслідок поєднання двох чинників — горизонту сподівань (первинний код), що його передбачає твір, і горизонту досвіду (вторинний код), який виникає завдяки реципієнтові, — зміст твору завжди складається в новий.

Методологічний постулат, що його рецептивна естетика прагнула запровадити в інтерпретацію наукового типу, полягає в розрізненні двох горизонтів — очікуваного результату та сприйняття, актуалізованого твором мистецтва. Їх слід розрізнити, аби зрозуміти зчеплення структур, які зумовлюють враження від твору, та естетичні норми, застосовувані інтерпретаторами до історії літератури. Виявити літературну комунікацію, приховану за тим, що називають “фактами літератури”, — ось мета новітніх досліджень, які вимагають літературної теорії, здатної при аналізі процесів рецепції враховувати взаємодію між продукуванням і сприйняттям. Саме через цю взаємодію реалізується безперервний обмін між автором, твором і читачем, між теперішнім і минулим досвідом мистецтва. На протигагу традиційним історико-літературним дослідженням за схемою “життя і творчість...”, рецептивна естетика відновлює право читача на активну роль у послідовній конкретизації змісту творів упродовж історії. Водночас рецептивну естетику не слід плутати з історичною соціологією читача, який легко змінює свої смаки, інтереси чи ідеологію. Опіраючись цим двом методам, що зводять історію літератури до одностороннього причиново-наслідкового зв'язку, рецептивна естетика спирається на діалектичну концепцію: для неї історія інтерпретацій мистецького твору — це обмін досвідами або, якщо хочете, діалог, гра питань і відповідей.

* * *

У шістдесятих роках були спроби трансформувати теорію літератури відповідно до моделі номологічних наук за допомогою дескриптивного та формалізованого методів, які не залишають місця для інтерпретації. На протигагу цій тенденції, яка панує й досі, рецептивна естетика робить своїм кредо герменевтику й закріплюється в полі наук про значення. Але її, так би мовити, повернення до інтерпретації в даному разі аж ніяк не означає відмови від структуральних підходів або повернення до ідеалу іманентного трактування, де досить самоусунутися, аби досягти видимої об'єктивності. Згідно з рецептивною естетикою, інтерпретація радше вимагає, щоб інтерпретатор прагнув контролювати свій суб'єктивний підхід, визнаючи горизонт, обмежений його історичною позицією. На цій думці ґрунтується герменевтика, яка відкриває діалог між теперішнім і минулим та вводить нову інтерпретацію в історичну серію конкретизацій змісту. З цією метою сьогодні важливо розвинути нову літературну герменевтику, яка, відповідно до моделей теології та юриспруденції, врахує три моменти, котрі разом становлять акт розуміння, а саме: розуміння, інтерпретація та застосування.

Теологія та юриспруденція, наші сусіди в царині текстуальних наук, настільки прогресували в герменевтичних роздумах, які супроводжують їхню наукову практику, що внесок традиційної літературної герменевтики в нинішню суперечку про герменевтику взагалі зводиться до скромної ролі бідного родича, як сказав Петер Шонді ще 1970 року². Його збентеження стало очевидним, щойно в нього запитали про теорію розуміння, яка відповідала б естетичному характеру літературних текстів. В університетській традиції цю проблему розв'язують, відсилаючи або до риторики, компетентної в питаннях наслідків літературного дискурсу, або до літературної критики, компетентної в питаннях естетичної оцінки. Ця проблема, звичайно, в іншій формі, постала на початку ХХ століття. Мається на увазі проблема літературності, що її порушили російські формалісти, чи проблема критики краси, яку ввів у стилістику Лео Шпітцер³. Проте ні Шпітцер, ні формалісти не мали на думці перевіряти свої методи інтерпретації за допомогою герменевтичної рефлексії. Відсутність теорії розуміння й навіть перехід на антигерменевтичні позиції характеризують пізнішу новітню лінгвістичну поетику й семіотику, так само як теорії письма, текстуальної гри та інтертекстуальності. Книжка Сьюзен Зонтаг із прикметною назвою “Проти інтерпретації” (1966) мала успіх, бо засвідчила суперечності між модерною літературою і традиційною інтерпретацією. Остання, зводячи множинний сенс відкритого твору до єдиного значення — нібито об’єктивного, але прихованого за текстом, — неодмінно залишає поза увагою естетичну структуру, якою вирізняється більшість творів, написаних у наш час⁴. Відтоді дедалі більше вкорінюється упередження, ніби герменевтика — це не що інше, як застаріла езотерична доктрина, підпорядкована ідеологічному інтересу закріплення впливу традиції на сучасність.

Проте Сьюзен Зонтаг не завважила, що її гострі випадки проти спрощення позитивістської інтерпретації пішли набагато далі герменевтичних дискусій у Німеччині. Після 1966 року рецептивна естетика знову могла скористатися аргументами філософської герменевтики Ганса Георга Гадамера⁵, якого вона критикувала за об’єктивізм у трактуванні, що панував у літературній освіті. Вона розвінчала ілюзії історизму, які, апологізуючи “повернення до джерел” і “вірність текстів”, спонукали інтерпретатора ігнорувати обмеження, накладені на нього його історичним горизонтом; не визнавати те, що він сам — частина історії рецепції тексту; не бачити облудність переконання попередників, котрі вважали, що нарешті безпосередньо причетні до тексту, який має один істинний сенс. Рецептивна естетика, навпаки, визначаючи зміст твору через низку його історичних конкретизацій, не стільки вишукує помилки в попередніх інтерпретаціях, скільки досліджує сумісність різних тлумачень.

Принцип герменевтики, який вимагає визнавати зацікавленість, притаманну будь-якій інтерпретації, не єдиний спадок, що дістався літературній герменевтиці від її сестри — герменевтики філософської. Герменевтика Гадамера спонукала її, крім усього, досліджувати акт розуміння через три моменти — розуміння, тлумачення та застосування. У цій справі літературна герменевтика демонструє суттєве відставання від своїх сусідів у царині текстуальних наук. Теологія та юриспруденція насправді ніколи не випускали з поля зору той факт, що “у глибинах акту розуміння тексту завжди криється порух до застосування результатів акту в теперішній ситуації інтерпретатора цього тексту”⁶. Філологія

² Див.: Szondi P. Einführung in die literarische Hermeneutik. — Frankfurt, 1975. — P. 404.

³ Шпітцер Л. (1887–1960) — австрійський філолог. Перебував під впливом школи естетичного ідеалізму К.Фосслера. Автор праць зі стилістики літератури романськими мовами, особливо французькою та іспанською.

⁴ Хоча теорія інтерпретації, імпліцитно присутня у працях Лео Шпітцера, не надається до наслідування й не надто систематизована, вона далеко випередила маргінальні спостереження герменевтистів. Див. похвальне слово їй Жана Старобінського у кн.: Starobinski J. L’oeil vivant. La relation critique. — Paris, 1970. — P. 34–81.

⁵ Sontag S. Against Interpretation and other essays. — New York, 1966. — P. 6. Див. український переклад: Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / Пер. з англ. В.Дмитрук. — Л., 2006.

⁶ Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. — Tübingen, 1960.

⁶ Ibid. — P. 291.

єдина після приходу історизму звела свою методологію до інтерпретації; вона більше не намагалася досягти естетичного розуміння і зневажала проблему застосування як дидактично наївну. Проте акт розуміння закінчується для теологів проповіддю, а для правників – вироком. Текст закону або об'явлення мало просто зрозуміти в історичному контексті: значення закону має конкретизуватися при кожному його застосуванні, релігійний текст як послання про спасіння слід розуміти по-новому в кожній конкретній ситуації. Отже, на яких підставах літературна інтерпретація зупинилася на реконструкції минулого-яким-воно-було-насправді або на описі тексту для скромної втіхи від опису-як-такого? Якщо й літературна герменевтика прагне успішно завершити свою роботу в конкретну мить інтерпретації, то слід сказати, що, за логікою естетики й історії, вона має визнати застосування як невід'ємний складник будь-якого розуміння й відновити в естетичному досвіді єдність трьох моментів герменевтичного акту.

* * *

Новітні теорії рецепції й літературної комунікації, що їх незалежно одна від одної розробляли групи дослідників у Констанці та Східному Берліні, – це, звичайно, не феномени наукової традиції, культивованої винятково в Німеччині. Якщо ці теорії, як ми сподіваємося, можуть приводити до “зміни парадигми” й до повернення публічного інтересу, який літературознавчі дослідження, очевидно, втратили після війни, якщо ці теорії мали несподівані наслідки, то це тому, що вони були частиною загального перевороту, який стався в історії наук про людину в середині 60-х років. Рецептивна естетика виникла одночасно з переворотом, який панівній парадигмі структуралізму надав позаісторичного характеру й зумовив формулювання в лінгвістиці, семіотиці, соціології та інших науках схожих концепцій, котрі мали на меті поєднати протилежні полюси, щоб виробити всеосяжну теорію людської комунікації.

Структуралізм, що формувався спочатку в лінгвістиці й далі в антропології на універсальному рівні “суперечки про метод” нашого часу, викликав критику, яка стосувалася в основному таких вихідних положень структуралістів, як замкнутий мовний універсум, відсутність референта, отже, зв'язку зі світом; система знаків, відірваних від ситуації продукування та сприймання смислів; поняття структури в онтологічному значенні, тобто як абсолютно незмінної й абстрактної соціальної функції; зведення функцій прагматичної комунікації до комбінаторної гри в дусі формальної логіки. Ці положення паралельно були взяті під сумнів у різних дисциплінах: теорія літератури почала поновлювати у правах читача, слухача, глядача (або краще сказати – реципієнта); лінгвістика почала замінити текст фразою й розвивати прагматику “мовленнєвого акту” та комунікативних ситуацій; семіотика наблизилася до концепції кодів або ж культурних текстів; культуральна соціальна антропологія відновила питання суб'єкта, ролей та соціальних інституцій; відроджувалася феноменологічна соціологія (саме вона знову взялася зі своїх позицій до проблеми вибудовування сенсу). Зрештою, формальна логіка видавалася застарілою порівняно з логікою пропедевтичною, в якій діалог залучався до аргументації. Не забуваймо, що в ті роки кібернетика чи інформатика позиціонували себе так, що їх певною мірою вважали за “science de salut” – науки, які складні проблеми людської комунікації розв'язують, удаючись до найпростішого способу. Наперекір їм жевріла оманлива надія на інформаційну естетику, для якої чинник “комунікація” не втратив негативного естетичного значення⁷.

З постструктуралістськими теоріями, що їх розвинула літературна критика у Франції після 1968 року, рецептивну естетику більше чи менше поєднували поняття відкритого твору (“*opera aperta*”, за Умберто Еко), відмова від логоцентризму, повторне введення суб'єкта й переоцінка літературного тексту через його функцію соціальної трансформації. Але літературні теорії німецького походження різняться від французьких теорій письма тим, що останні, очевидно, виводять генезу

⁷ Див.: *Brütting R. Ecriture und Texte. Die französische Literaturtheorie nach dem Strukturalismus.* – Bonn, 1976. – P. 41.

змісту тільки з відображальної діяльності, яка й служить для них письмом. Натомість німецькі теоретики тлумачать безперервне творення змісту як обмін (або взаємодію) між двома учасниками продукування й рецепції твору. Перший методологічний крок так само привів французький авангард від твору до тексту; чи не має наступний крок привести нас від суб'єкта, який пише, до суб'єкта, який читає й оцінює, якщо вже стоїть завдання зрозуміти літературу як процес соціальний — комунікативний і нормотворчий водночас? Літературна комунікація має бути репрезентована як інтерсуб'єктивне поле. Вона не могла виконувати свою соціальну функцію, доки не визнавали діалогічний зв'язок між текстом, його реципієнтами та посередниками між ними, доки інтерсуб'єктивний естетичний досвід зводили до монологічного “задоволення від тексту”, яке читаєч — за Роланом Бартом — знаходив у “райському саду слів”⁸.

* * *

Компаративна наука утвердилася в літературних дослідженнях гуманістів, якщо вважати, що їхні твори — від італійського Ренесансу до німецького ідеалізму — були задумані відповідно до плутархівської моделі “паралелей між давнім і новим”⁹. Ці паралелі випливали з необхідності, яка виходила за межі звичайної філології. Слід було виявити та обґрунтувати закони досконалості, які знову поєднували б красиве і приємне, естетику й мораль і були основою гасла гуманістів: *lectio transit in mores* (читання переходить у звички (лат.). — *Прим. перекл.*). Саме історизм романтичної доби розхитав таке гуманістичне застосування літературної естетики, поклавши край історіографічному жанру “паралелей” як науці про одиничне й індивідуальне в історії. Як можна сьогодні примирити історичну свідомість і потреби літературної комунікації? Ось тут я й бачу можливість оновити студії з порівняльного літературознавства.

Покликана компенсувати ізоляцію національних літератур, ця дисципліна надто довго залежала від позитивістської методології, історії ідей чи формалізму, щоб визнати повноправність знову порушених проблем літературної комунікації. В одній із дефініцій, запропонованій Жаном-Марі Карре (1951), вона трактується як “вивчення міжнародних духовних зв'язків, співвіднесеності подій”¹⁰. У цьому означенні пережитий досвід літературної комунікації залишається прихованим за щільною завісою “літературних фактів” і не враховується те, що вона існує завжди — за об'єктивними або “духовними” зв'язками суб'єктів, котрі через рецепцію як інтерпретацію, через відбір як відтворення попередньої літератури здійснюють літературний обмін. Автори “паралелей”, що вважаються “донауковими”, могли б довести не одному сьогоднішньому компаративісту, що будь-яке порівняння в історії літератури вимагає “*tertium comparationis*”, тобто теоретичних правил. Ці правила не впливають безпосередньо з об'єктів порівняння. Вони впливають з передрозуміння, з інтересу (часто прихованого або неусвідомленого) інтерпретатора, що він його негайно має задовольнити завдяки герменевтичній рефлексії і свідомо ввести у процес порівняння, якщо прагне, щоб його аналіз визначали не упередження, а осмислені питання.

Для гуманістів, як і для філософів епохи Просвітництва, порівняльна інтерпретація античної й модерної культур була не метою в собі, а способом сформулювати й описати ідеал для теперішнього або майбутнього суспільства. Шарль Перро у праці “Паралелі між давнім і новим у питаннях мистецтва і наук” (1688—1697), несправедливо недооціненій французькою літературною традицією, прагнув перевірити досягнення доби Людовіка XIV, послуговуючись нормами античної досконалості. Попри свій первісний задум, він дійшов висновку про

⁸ Мою ґрунтовнішу критику праці Ролана Барта “Задоволення від тексту” (Париж, 1973) див. у кн.: *Jauß H.R. Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik.* — Munich, 1977. — Т. 1. — Р. 55 sq.

⁹ Див.: *Jauß H.R. Literaturgeschichte als Provocation.* — Frankfurt, 1970. — Р. 34 sqq. Передруковано у кн.: *Pour une esthétique de la réception.* — Paris, 1978. — Р. 180 sqq.

¹⁰ Цит. за: *Gsteiger M. Zur Begriff der Literatur in vergleichender Sicht // Zur Theorie der Vergleichender Literaturwissenschaft / Ed. H.Rüdiger.* — Berlin; New York, 1971. — Р. 76.

непорівнюваність цих двох історичних світів. “Історія античного мистецтва” (1764) Вінкельмана*, задумана для протиставлення сучасному мистецтву, не тільки засвідчила поширеність у стародавніх ідеї Краси, що єдина гідна наслідування, – у нових інтерпретаціях високого або ж вишуканого стилю ця ідея постала перед тогочасним читачем як естетична утопія добродесного життя у громаді¹¹. Руссо, критикуючи сучасну йому цивілізацію, вдавався до порівняння античних міст-держав із державою новочасною, щоб, нагадавши про справжнє республіканське життя, виразити постулати й межі “суспільного договору”. Фрідріх Шлегель і Фрідріх Шиллер у своїх творах 1797 року намагалися по-новому розв’язати “суперечку давнини й сучасності”, спираючись на історичне розмежування епох античного й сучасного мистецтва. З цієї історичної філософії майбутнього мистецтва виросла естетична програма романтизму.

З огляду на все сказане, завдання і плани дисципліни, як вони бачаться компаративістам, сьогодні сприймаються як дещо скромні. Мені завжди здавалося, що навіть великий і знаменитий проект “Порівняльної історії європейських літератур”¹² за браком мети, більшої ніж методологічне порівняння, ризикує перетворитися на ще один уявний музей світової літератури. Очевидно, щоб уникнути цього, слід повернутися до питання літературної комунікації, тобто за непорушними відносинами традиційної історії літератури шукати й реконструювати відносини рецепції та обміну. Досвід мистецтва засвідчив, що вони можливі між націями – часто всупереч релігійним і політичним обмеженням, – як і між минувиною й сучасністю.

* * *

Завдання показати історію літератур як процес комунікації вимагає передусім реконструювання активної ролі рецепції, до розуміння якої ми повертаємося, та літературного обміну. Цей герменевтичний засновок надивовижу давній: *Quidquid recipitur, recipitur ad modum recipientis* (Усе, що приймається, приймається відповідно до природи того, хто приймає (лат.). – *Прим. перекл.*). Завдяки святому Фомі Аквінському тут знову може придатися рецептивна естетика¹³. Хто погоджується з цим засновком, той одразу розуміє, чому традиційні категорії історії літератури – джерела, впливи, модель, життя (“*Nachleben*”), творчість – неспроможні й чому їх слід тлумачити діалектично, коли йдеться про те, як розуміти історію літературної комунікації. Крім того, визнати активну роль “реципієнта” означає визнати, що кожний акт рецепції передбачає вибір і небізсторонність стосовно попередньої традиції. Літературна традиція конче формується у процесі взаємодії між опозиціями: присвоєння і відмова, консервація і оновлення минулого.

Перевага методологічного переходу від однолінійної нарації до діалектичної концепції історії літератури полягає в тому, що остання дає змогу вже сьогодні визначити весь перелік комунікативних відносин, прихованих за зв’язками, які зводять до простої причиновості. Там, де досі бачили тільки односторонню залежність від джерела чи моделі, нині можна вирізнити низку різних типів і форм рецепції. Діоніз Дюришин, який паралельно з ученими в Констанці та у Східному Берліні дослідив і довів визначальну роль “реципієнта” на всіх рівнях формування

* Вінкельман Й.Й. (1717–1768) – німецький історик античного мистецтва. Розумів давньогрецьке мистецтво як поєднання “шляхетної простоти і спокійної величі”, а його піднесення й занепад пов’язував із соціальним життям. Його ідеї вплинули на формування французького класицизму XVIII ст. й німецької класичної літератури.

¹¹ Див.: *Abli D. Winckelmann und die Entwicklungslogik der Kunst*. Лекція на отримання звання професора в Констанцькому університеті (1976).

¹² Див. виступ Іва Шевреля (Ives Chevreil) на VIII Конгресі Міжнародної асоціації з літературної компаративістики у вид.: *Revue de littérature comparée*. – 1971. – P. 434.

¹³ За словами Анрі-Домініка Саффі, Фома Аквінський запозичив його з “Книги про причини” (“*Liber de causis*”) – неоплатонічна компіляція фрагментів із “Першооснов теології” Прокла, яку тривалий час уважали твором Арістотеля. – *Прим. пер.*) Див.: *Platonismus in der Philosophie des Mittelalters* / Ed. W.Beierwaltes. – Darmstadt, 1969. – P. 482.

літературної традиції¹⁴, пропонує виокремлювати такі форми рецепції: ремінісценція, “мotto”, сугестія, запозичення, наслідування, адаптація та варіація. Гаролд Блум натомість вважає, що необхідна герменевтична теорія, яка дасть змогу замінити літературний міф про “предтеч” на перелік категорій “creative misreading” (“творчого хибного прочитання”). Отож зв’язки між великими авторами пояснюються як форми “revisionary ratios” (“коефіцієнту перегляду”) або, як частіше кажуть, форми відповіді поетів-синів на питання, що їх поети-батьки залишили відкритими: виправлення або відхилення (clinamen), антитетичне доповнення (tessera), самознищення (kenosis), самообмеження (askesis), повернення втраченого оригінального сенсу (apophrades) або вихід на непередбачувані наслідки (demonization)¹⁵.

Однак це не тільки форми актуалізації канонічних творів та діалог між великими авторами, які у світлі рецептивної естетики набувають своєї історичної динаміки. Стилї, жанри, епохи й “відродження”, трактовані в позитивістських дослідженнях як завершені й замкнуті об’єкти, знову постають на плінному горизонті множинності їхніх значень і потребують інтерпретацій, які враховуватимуть мінливу позицію інтерпретаторів. Скажімо, літературна доба — це не об’єктивний “факт”, визначений раз і назавжди, а історичний вияв, виокремлений у безупинному процесі означування. Суть літературної доби розкривається в безперервних конкретизаціях її “significance” (“означування”), користуючись терміном Ролана Барта, які в різні моменти виступають як наслідок подій і які, отже, можна реконструювати через їхню історію рецепції — від першої реакції до останньої інтерпретації. Для розуміння, скажімо, романтизму з історичних позицій сучасності недостатньо лише опису замкнутої однорідної доби, який подибуємо в наших підручниках. Якщо необхідно означити романтизм для нас і сьогодні, слід спиратися на літературні маніфести 1802—1827 років, на творчість, приміром, Новалиса чи Віктора Гюго, так само й на критику романтизму з боку Малларме або Валері. Необхідно усвідомлювати умови нашого сучасного розуміння: воно продовжує естетичний канон, котрий дискредитує всю поезію романтичного походження (тут спадає на думку книжка Гуго Фрідріха “Структура сучасної лірики”) і розглядається сьогодні як принесене хвилею неоромантизму, генезу якого ще треба з’ясувати. Нарешті, історію конкретизацій романтизму в панівних літературних традиціях слід зіставити з його рецепцією в літературах слов’янських і неєвропейських. Літературна комунікація — це процес, коли “отримувач” безперестанку вибирає з багатств, які йому пропонують минуле або зарубіжна література, тому питання, кого приймали й кого відкидали (чому, наприклад, Жана Поля або Е.Т.А.Гофмана одразу читали й наслідували поза Німеччиною, а інші автори, як Новалис чи Айхендорф, не були відомі й успіх їхньої запізнілий), дуже точно окреслює проблеми історичних конкретизацій суті літературної доби.

Наш приклад дає змогу дійти двох висновків. Рецептивна естетика підважує означення епохи, сформульоване Гегелем як вираз об’єктивного духу, і навіть концепцію символічної цілісності всіх одночасних виявів. Надалі стиль доби буде не більше ніж панівною естетичною нормою, яка у сфері мистецького вираження увиразнює неодночасність того, що виявляє себе одночасно. Поява нового стилю, що творить епоху, може змінити естетичну норму, яка досі домінувала в літературному минулому: її можуть забути або ж підпорядкувати новому естетичному канону (скажімо, так званий реалістичний роман після Флобера користує з різноманітних стилів уже пережитого романтизму). Крім того, рецептивна естетика протиставляється концепції літературної традиції, яка з огляду на професійні обов’язки гуманітарія чи згідно з неомарксистською

¹⁴ Durišin D. Vergleichende Literaturforschung. Переклад зі словацького рукопису, опублікованого у: *Sammlung*. — Berlin, 1979. — №18.

¹⁵ Bloom H. A Map of Misreading. — New York, 1975. Особливо див. таблицю на с. 84.

* Жан Поль (1763–1825) — німецький письменник. Поєднавав просвітницькі ідеї з принципами сентименталізму. Автор трактату “Підготовча наука з естетики”.

філософією історії буде або “тезаурусом”, завжди актуальним і позачасовим (“House of Beautiful”), або культурною спадщиною, яка постійно зростає і для всіх досяжна. Ці дві концепції сходяться в цілісність, що її порівняльне літературознавство героїчно намагається поєднати в історіографічний синтез під назвою “світова література”. З погляду рецептивної естетики, літературна традиція не може бути об’єктом дослідження, якщо умовою будь-якої літературної комунікації визнати небезсторонність позиції і постійний вибір. Отже, на літературну традицію теж поширюється закон, що повсюдно панує в історіографії і спонукає історика відмовитися від нереального прагнення пізнати цілісність історії. За словами Карела Кошика, цю відмову щедро компенсує здатність людини відновити минуле через “осмислення історичних підсумків, у якому людська практика інтегрує й оживлює елементи минувшини в їхній єдності”¹⁶.

* * *

У наші дні теорія літературної комунікації має започаткувати – через критику “уявного музею” та його прихованої метафізики – платонівську естетику, яка вимагає, щоб усе велике мистецтво було нам завжди й безпосередньо доступне. Теоретичні дискусії 60-х років, спровоковані новітніми рецепціями Маркса і Фройда, найбільше підважили упевненість гуманітаріїв, яка досі наділяла мистецтво необмеженими можливостями налагоджувати комунікативні зв’язки людини з людиною попри час і простір. Із дебатів про ідеології й маніпуляції щонайменше випливало, що літературна традиція завжди мала амбівалентну здатність переказувати про людські подвиги і страждання й рятувати їх від забуття, так само як і підпорядковувати мистецтво владним інтересам. Проте не забуваймо, що наперекір панідеологічним підозрам літературна комунікація ніколи не могла повністю підпорядковуватися ідеологіям, які домінували в державі й церкві. Історія літератури й мистецтва – це водночас історія служіння і природної непокори естетичного досвіду: саме тут людина завдяки своїй творчій і рецептивній діяльності може випрозорити всі інші функції людського діяння й піднести їх до рівня комунікації, який дає змогу розшифрувати досвід світу навіть на часовій, просторовій чи культурній відстані.

На початку рецептивна естетика репрезентувала себе як естетика незалежного мистецтва і спрямовувалася на мистецькі твори, які завдяки своєму новаторському чи “негаторському” значенню перевищили горизонт сподівань своєї першої публіки й завдяки багатству змісту породили щедрю інтерпретаційну історію. З часом, коли проблема соціальних функцій мистецтва поставала знову, поле досліджень мало б відкриватися для літературних традицій до і після доби незалежного мистецтва поза гуманістичним поняттям твору й навіть для літературної комунікації в повному обсязі її функцій, не відкидаючи і функцію “delectare et prodesse” (Приносити користь і насолоду (лат.). – *Прим. перекл.*), дискредитовану після ідеї “мистецтва заради мистецтва” і зневажену в наші дні як масова література. Вона, уже як література усна, існує тільки у формі “plurale tantum”, у серіях і в постійному русі, яких має уникати традиційна естетика, зорієнтована на “singulare tantum” шедевра. Отже, треба було відшукати літературну комунікацію в пережитому досвіді мистецтва й замінити онтологію досліджуваного твору естетичною практикою. Тут першопроходцями стали Джон Дьюї*, Ян Мукаржовський та Мікель Дюфрен**¹⁷. Але вони ще не виробили історію естетичної практики в її трьох базових видах діяльності, які б я назвав продукуванням, або

¹⁶ Košík K. Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt. – Frankfurt, 1970. – P. 148.

* Дьюї Дж. (1859–1952) – американський філософ і педагог, один із провідних представників прагматизму. Вважав, що “мистецтво – це життя”, і трактував естетичне як вираження гармонії, рівноваги між організмом і середовищем.

** Дюфрен М. (1910) – французький філософ і естетик, представник феноменології.

¹⁷ Dewey J. Art as Experience (1934); Dufrenne M. Phénoménologie de l’expérience esthétique (1967); Mukařovský J. Kapitel aus der Ästhetik. – Frankfurt, 1970.

poiesis; рецепцією, або aisthesis; комунікацією, або catharsis (див. мою працю: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. – Мюнхен, 1977). Моя теорія естетичного досвіду узгоджується з ідеями Мукаржовського, який визначає естетичну функцію як порожній і навіть трансцендентний принцип, що дає змогу організувати й динамізувати всі інші функції діяння в повсякденному світі. До цієї теорії естетичного знака, яка випрозорює приховані факти реального світу, я додаю, що естетична функція, на противагу функції теоретичній, залишається закоріненою в естетичній насолоді, котра – означена як самозадоволення в задоволенні іншого – відкриває комунікативну взаємодію. За Мукаржовським, естетична функція здійснюється не шляхом заперечення практичної й комунікативної функцій, за теорією ж констанцької школи, вона зберігає горизонт реальності, яку заперечує (як будь-яке заперечення відповідно до гегелівської діалектики) і, отже, повертає в естетичний досвід свою забуту комунікативну функцію. Класична дихотомія між вигадкою й реальністю втрачає свою правомірність: “замість того, щоб бути просто її протилежністю, вигадка повідомляє нам дещо про реальність” (за Вольфгангом Ізером*)¹⁸. Світ вигадки – більше не світ у собі, але виходить, що вигадка завжди була в естетичному й комунікативному досвіді мистецтва до того, як воно декларувало свою незалежність: горизонт, який нам відкриває сенс світу через бачення інших¹⁹.

Якщо хтось хоче написати нову історію літератури з наміром реконструювати на основі творів, історичних зв'язків та інтерпретацій, що залишилися, прихований за ними процес літературної комунікації, то йому слід скористатися історією й теорією естетичного досвіду. Вона видається мені незамінною в цій справі, адже пропонує “герменевтичний місток” для досягнення далеких у часі епох і чужоземних культур у європейській традиції. Для історика й антрополога це недосяжне: їм дедалі частіше доводиться аналізувати розрізнені й неповні документи і свідчення, які залишаються нікими, якщо не оманливими, і, на перший погляд, призначені не для глузду іноземного спостерігача, і не для того, щоб приносити “задоволення від тексту” пізнішому читачеві²⁰. Мистецькі маніфести, або краще сказати – свідчення віджилого світу, щойно вони набувають естетичної функції, завжди виходять за межі прагматичної ситуації свого походження; саме завдяки цьому вони не зраджують собі, навіть якщо мусять служити ритуальній чи ідеологічній меті. Як тільки естетичний досвід вступає у гру, людина обирає ту ж дистанцію, що й у служінні релігійному чи політичному ритуалу, яких завжди дотримуємось у ігровій поведінці: предмет культу, осягнутий і трансформований через естетичну функцію, більше не може бути таємницею. Перетворений на естетичний об'єкт, він набуває відмінності, структура якої подвійна: з одного боку, вона розкриває своє іншобуття (свою “чужість”), а з другого – через свою форму відсилає до чужого, до свідомості, готової цей предмет зрозуміти.

Зробити доступним мистецтво й літературу минулого, які стали нам чужими, і повернути їх, визнавши свою іншу самість, у наш теперішній досвід – ось завдання історичної герменевтики²¹. Коли йдеться про чужоземну культуру у традиції мистецтва європейського походження, яка не надається до жодного історичного розуміння,

* Ізер В. (19??-????) – німецький літературознавець, представник рецептивної естетики.

¹⁸ Izer W. *Der Akt des Lesens*. – Munich, 1976. – P. 88.

¹⁹ Так само я розумію тезу Карлгайнца Штірле: “Світ постає як горизонт вигадки, вигадка постає як горизонт світу”, висловлену в його важливій праці “Як сприймаються художні тексти?” (див.: *Stierle K. Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten? // Poetica*. – 1975. – №7. – P. 378. Див. також: *Stierle K. Réception et fiction // Poétique*. – 1979. – №39. – P. 299 sq.).

²⁰ Щоб проілюструвати цю дилему, я зачитую тільки один уривок із передмови Жоржа Дюбі до його книжки “Три стани, або Феодальні уявлення”: “Історикю дістаються лише рештки, малі уламки пам'яток, передусім пов'язаних із владою, простонародне й безпосереднє життя від нього приховане. Єдине, що дозволяє побачити його інструментарій, – це те, що Луазо назвав станом” (див.: *Duby G. Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*. – Paris, 1978. – P. 18; див. також російський переклад: *Дюби Ж. Трехчастная модель, или Представления средневекового общества о себе самом / Пер. с фр. Ю.А.Гинзбург*. – М., 2000).

²¹ Див. вступ до кн.: *Jauß H.R. Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. – Munich, 1977.

слід звернутися до систематичного підходу, що полегшує нам перелік літературних і усних жанрів, пропонованих теорією літератури й компаративістикою, або перелік моделей ідентифікації, підготованих літературною психологією, чи, врешті-решт, перелік ролей і соціальних інституцій, вироблених соціологією знання²². Синтезувати ці методологічні пропозиції для використання їх у літературознавчих дослідженнях, присвячених проблемам комунікації, що постають як у діахронії процесу рецепції, так і в синхронії системи комунікації²³, — ось першочергова вимога, яка мені видається актуальною. Можливо, наслідком цього буде новий шанс примирити герменевтичну і структуралістську методології, які отримали б змогу збагнути, що, з одного боку, *de singularibus non est scientia*, а з другого — *scientia sine communicatone sermonis non facit sapientiam* (з окремого нема знань... знання без спільної бесіди не робить розумним (лат.). — *Прим. перекл.*)

м. Констанц

*Пер. з франц. Ярини Цимбал
Коментарі Олександра Брайка*

²² Див. розділи В та Е в моїй книжці “Естетичний досвід і літературна герменевтика”. Тут я погоджуюся з Етьємблем, який 1963 року, критикуючи французьку школу літературної компаративістики, уже нагадав про те, що “наша дисципліна не вичерпується історією зв’язків і відносин між письменниками, школами чи літературними жанрами”. Він також прийняв позицію Рене Веллека: “література — це система форм, які людина надає своїй природній мові”. Етьємбль закликав розробляти порівняльну поетику, риторичку та естетику й заохочував свою дисципліну формувати естетичні судження (див.: *Etiemble. Comparaison n’est pas raison. La crise de la littérature comparée.* — Paris, 1963. — P. 70 sqq.).

²³ Приклад реконструювання системи літературної комунікації, малих літературних жанрів або якихось простих форм див.: *Јауш Н.Р. Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur.* — Munich, 1977. — P. 34–47. Той самий постулат нині сформульований в антропологічних дослідженнях: “Одне слово, підійшовши до літератури як до системи, а не фрагментарно, як це зазвичай роблять — вихоплюючи речі з контексту, нехтуючи материками, — можна закласти основи для справжнього компаративного аналізу і, можливо, сформулювати кілька справді дієвих теоретичних гіпотез” (див.: *Smith P. Des genres et des hommes // Poétique.* — 1974. — № 19. — P. 311).

Адріан Маріно

КОМПАРАТИВІСТИКА ТА ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ. ПОЕТИКА ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Маріно Адріан (5.IX.1921 — 19.III.2005) — румунський критик, історик і теоретик літератури, лауреат премії ім. Гердера (1985). Дебютував 1939 року в “Журналу Літерар” (“Jurnalul Literar”). Ступінь доктора здобув 1946 року за дисертацію “Житіє Александра Македонського”.

1949 був арештований за нібито протизаконну політичну діяльність. Повністю реабілітований 1969 року. У 1973—1980 рр. редагував журнал “Румунські зошити з літературознавчих студій” (“Cahiers roumains d’études littéraires”), який набув значного міжнародного розголосу.

Основні праці: “Модерн, модернізм, модерність” (“Modern, modernism, modernitate”), “Етьємбль, або Компаратизм у бою” (“Etiemble ou le comparatisme militant”, 1982), “Компаратизм і теорія літератури” (“Comparatisme et théorie de la littérature”, 1988), “Біографія літературних ідей” (“Biografia ideii de literatură”) (7 томів, 1992—2003), перший том “Словника літературних ідей” (“Dicționar de idei literare”, 1973).