

ЕФЕКТ ВИСОКОЇ БАШТИ¹

У другій частині студії (першу див. у №1, 2016) висвітлено поняття “повної присутності”, яке відповідає Кантовому “живому уявленню”, Франковому “дійсному чуттю” і найповніше вбирає у себе смисли, пов’язані з т. зв. правдивістю художнього слова та його здатністю бути важливим чинником повсякчасного витворення людського в людині; на конкретних прикладах розглянуто морально-естетичний вплив образу автора на рецепцію його художнього творива. Доведено, що художній текст і текст дійсності пов’язані між собою складним і неочевидним, але доглибним чином.

Ключові слова: концепт “повна присутність”, “живе уявлення”, художня правда, автор і його текст.

Volodymyr Morenets'. The effect of high tower

The second part of the study (see the first at №1, 2016) highlights the concept of ‘full presence’, which corresponds to Kant’s ‘empirical apperception’, Franko’s ‘true sense’ and most fully absorb the meanings associated with so-called truthfulness of the writer’s word and its ability to be an important factor of creating the human in a man. Specific examples demonstrate moral and aesthetic impact of the author’s image on reception of his creation. It is proved that literary text and ‘text of reality’ are interconnected in a complex and non-obvious although profound way.

Key words: concept of ‘full presence’, ‘empirical apperception’, truth of art, author, text.

3. Повна присутність.

Тепер щодо переважно лайливого сьогодні слова й поняття “заангажованість”. На мою думку, годі вже спекулювати на протиставленні творчої свободи і заангажованості: це напряду не зіставлювані площини, до чого слід додати величезну розмитість так уживаного нині поняття “заангажованість”. Бо одна річ – це класова або партійна *сервільність*, а зовсім інша – причетність/дотичність автора до осмислення гуманістичної проблематики як такої або його закоріненість у волю його країни чи нації до життя, – це також, уявіть собі, “заангажованість” (щоправда, не в Сартровому її розумінні).

У світлі такого уточнення вся література раннього модернізму найвищою мірою заангажована у фундаментальну морально-етичну проблематику людського буття включно з головним питанням філософії, вона вся у кращій своїй частині була і є дерзновенною спробою відповісти на клятві питання “чому”, “навіщо”, “заради чого” людина має приймати (або не приймати) це життя як благо (або як покару). Заангажованість літератури раннього модернізму в Абсолюті як у точці віднесення всіх її вимірів та оцінок цілком очевидна.

Насправді художня думка ніколи й не розривалася між заангажованістю і незаангажованістю, а за будь-яких обставин *завжди ангажувалася у щось*: чи то в ідею соціального служіння (позитивізм), чи то в покликану дати вичерпні відповіді на головне ідею мистецтва для мистецтва (ранній модернізм), чи то в пошук Абсолютної істини (високий модернізм), чи то в концепт мистецтва як гри й тотального релятивізму (постмодернізм). Усе це – різні типи того, що ми називаємо гарним французьким словом “ангажемент”.

¹ Закінчення. Початок див.: Слово і Час. – 2016. – №1.

Сьогодні достоту зрозуміло, що перед жодним “розпуттям” із подальшим вибором між “заангажованою” і “незаангажованою” стежею ані в 30-х, ані в 50-х роках ані європейська, ані українська художня думка не опинялися (кон’юнктурна продукція “на замовлення” сталінської чи гітлерівської влади предметом серйозної розмови тут бути не може). Саме питання сформульоване некоректно: телеологічність незалежно від міри її текстуального оприявлення – це один із природних чинників вербалізації (словоявлення) авторського “я” [8, 19] – так само у “пражан”, як і нью-йоркчан, шістдесятників або поетів Київської школи.

Така неминуха вкоріненість у тому чи тому світоглядному позиціонуванні спричинена самою інтенційною природою людської мови, як це ще 1953 р. зауважив Р. Барт у студії “Нульовий рівень письма”: “Як і все сучасне мистецтво, літературне письмо одночасно вміщує в собі й відчужувальну силу Історії, і журу за цією Історією: будучи втіленням Необхідності, письмо свідчить про розкол усередині мови, невід’ємний від класового розколу суспільства; проте будучи водночас утіленням Свободи, воно постає як усвідомлення цього розколу і як поривання його здолати” [1, 96].

Себто літературне письмо як духовно-інтелектуальний акт прагне до максимальної суверенності й незалежності від обставин, сторонніх щодо авторської слово-мисле-дії, але як тут і тепер установлене слово, установлене саме в таких валентностях з іншими словами саме такого мовного контексту (соціально-історичного дискурсу) воно до решти звільнитися й абстрагуватися від цих обставин не може. “Нульовий рівень письма” під цим оглядом недосяжний.

Я б навіть наважився твердити, що не тільки недосяжний, а й *небажаний*, оскільки осягнувши цей нульовий рівень, людина, як цілком переконливо довів М. Мамардашвілі, знайшла б там не себе, найдорожчу, неповторну, унікальну, а – *ніщо*. Адже будь-яка пошукована “чистим письмом” неповторність, оригінальність і своєподібність особистості, хоч як повертай, а є властивістю духовною, морально-естетичною і вже тому – метафізичною.

“Метафізикою ми й називатимемо оте щось, чому не можна надати смислу в межах нашого життя та його умов. Наприклад, є такий термін, або поняття, або якість – “доброта”. Ви не можете слову або уявленню “доброта” надати смислу в рамках умов і границь вашого життя. Бо якщо ви мусите доброту визначити тільки в рамках умов свого життя, то вона не має смислу. Це безумовний факт, який ми знаходимо, якщо грамотно і послідовно, до кінця продумуємо те, що міститься в доброті” [4, 57].

Те ж саме із творчою неповторністю, духовною своєрідністю: якщо вони мають смисл тільки в межах й умовах мого життя, то й підуть із цього світу разом зі мною, лишивши на своєму місці порожнечу, ніщоту, себто не матимуть жодного тривкого сенсу. Тому я й стверджую, що підсумком вдалого досягнення “нульового рівня письма” для письменника була б не естетична повня вікопомного себеявлення й самовираження, а *ніщо*.

Треба також пригадати, що саме мислителі найбільше цінували в мистецькому, творчому акті, у чому, власне, убачали його позачасову “трафність”, що вважали запорукою історично незалежної промовистості й естетичної сили твору мистецтва. І. Кант цю здатність художнього слова “спиняти мить” називав “живим уявленням”, І. Франко одвічним рушієм і суттю ліричного переживання вважав “дійсне чуття” (див. його рецензію на збірку “Пальмове гілля” А. Кримського).

М. Мамардашвілі, занурюючись у романну структуру Марселя Пруста, шляхом тривалого й зосередженого розмислу доходить поняття “повної присутності”, за умови якої людина літературним текстом відкриває собі життєву повню, сконденсовану до граничної відчутності реальну мить існування: “реальність –

це одночасно й повна присутність. Реальність відкривається повній присутності. Або, навпаки, – те, що відкривається, те і є реальність” [4, 97].

Material, що ним оперує письменник, у плані досяжності цього вищого стану “повної присутності” фактично *не має жодного значення*, це може бути що завгодно: важлива історична подія, революція або й щось абсолютно малозначиме, один ковток гарячого чаю в ліжку – це не має ваги! Ті, хто цураються суспільно-історичної, політичної, якої завгодно іншої поза авторським “я” суцільної тематики та проблематики, зовсім не там шукають дверей до сучасної естетичної значущості!

У літературі втекти від того, що під носом, іще не означає сягти небесного позачасового сенсу. “Естетична якість предмета, – пише в цьому зв’язку М. Мамардашвілі, – не має жодного значення для відкриття краси. <...> Раніше ми впевнилися, що і якість у цій точці, де ми стоїмо, якщо спинилися, не має значення. Це може бути мило, може бути бензин. Якщо я спинився й під цим поглядом, що говорить мені про моє призначення, почав рухатися, то ця точка – *hic et nunc* – вона тут і тепер, вона закриває нам минуле, на яке ми могли б зіпертися (я казав вам, що на минулому не можна вкластися спати), закриває нам майбутнє, кажучи нам: ні, тепер, на завтра перекласти не можна. Це – властивість цієї точки (споглядання/вмислювання/вчування. – *В. М.*), це закон. І скільки я побачу квітів, немає значення. Однієї квітки достатньо. Більше того, це може бути навіть не квітка, це може бути бензин. <...> Що треба робити? – не вимагати, щоби було ще світло (щоби був іще концерт, щоби я вдесь пішов на цей спектакль). Спинися! Вгризися, руш углиб оцим внутрішнім колодязем, який десь, через якісь глибини єднає тебе із самим собою і який є колодязь страждання. Тобто – реальної події або реального переживання... Король ти чи жебрак, але ти пробіжиш цей цикл: ти щось зможеш пізнати, лише сплативши за пізнане ціною уяви і страждання. Ти не можеш натиснути кнопку так, щоб відкрилися двері й на таці тобі принесли знання. У тебе є кнопка, у тебе є стіл, у тебе є слуга, котрий відгукнеться на цей дзвінок і відчинить двері. Але він не принесе жодного знання, тому що цього знання на таці не існує” [4, 51-53].

Філософ говорить про зосереджену повноту рецептивного зусилля (у сприйнятті як літератури, так і самого життя – тут різниці немає!). Повноту, яка і є *заангажованістю* письменника у щось, суще й істотне поза самим описом, яка є так само *заангажованістю* реципієнта у щось суще поза прочитуваним ним текстом; повноту, яка за умови особистого духовного зусилля може дарувати людині *подію твору літературного мистецтва*. Це, власне, і є кантівське “живе уявлення”, франківське “дійсне чуття”. Тому філософ і твердить: “Основний психологічний тип людини, якій взагалі може відкритися світ (не перед кожною світ відкриється, навіть якщо вона цього захоче) і для котрої по якихось магнітних лініях розкривається або розверстується її власна психологія, – це *ангажована людина*” [4, 28].

Тому немає чого нарікати на *заангажованість* письменника тоді, коли річ навіть не в його сервільності, кон’юктурності, запопадливості, догідливості, а передовсім – у художній безпорадності створених ним літературних текстів. Не в тому біда, що він пристрасно або відповідно до свого світогляду, себто зумовлено поставився до цього світу, а в тому, що не досяг у цьому ставленні *повної присутності* й не спромігся її утривалити у словесній формі.

4. Автор і його твір.

Є ще один аспект оцінки твору літературного мистецтва, який, на думку багатьох сучасних гуманітаріїв, стоїть на заваді поцінування мистецтва як мистецтва. А саме: особа самого письменника, його людська, громадянська, світоглядна позиція. Зрозуміло, що твір літературного мистецтва має власне історичне життя, і сприймати його лише крізь призму людської біографії автора годі. Але чи можна до відрубності цілковито розмежувати особу автора

(зі властивою йому ідеологічною позицією та всією сукупністю практично явлених соціально-психологічних особливостей) і створений цією особою твір літературного мистецтва?

Добре питання, нещодавно полемічно загострене в українських соціальних мережах. Хоча відомо, що архітектоніка естетичного дискурсу (і в бахтінології, і в рецептивній естетиці) передбачає триаду “aesthesis – poiesis – catharsis”, у якій авторська “іпостась” (креативна функція дискурсу) *volens nolens* виявляє себе в різний спосіб; більше того: хоча естетичний суб’єкт існує лише у формі тексту (тобто не тотожний біографічному авторові), однак архітектонічне завдання дискурсу визначається “надсуб’єктом”, який обов’язково корелює з особистістю автора.

Людам, схильним і здатним до філософського розмислу, здавалося, годилось би при цій нагоді застосувати свої теоретичні знання, спробувати докласти методологічні інструменти до його різнобічного висвітлення... Де там! Домінує “чорно – біла” логіка, ґрунтована на хибно потрактованому ранньомодерністському концепті “мистецтва для мистецтва” і – відповідно – на засаді недотичності тексту мистецтва до тексту дійсності.

Звідси, приміром, сарказм Анатолія Дністрового, котрий радить любителям “занечищувати” оцінку літературного твору судженнями щодо морально-політичної позиції його автора перетрусити власні бібліотеки, адже прикрих розбіжностей тут буде безліч: “Так само їм рекомендую з такими ж критеріями (які вони застосовують до згаданих авторів) прочистити свою бібліотеку і викинути з неї всіх без винятку світових авторів, які сиділи на радянських грантах чи співпрацювали з комуністичними режимами, – Неруду, Тувіма, Незвала, Новомеського, Елюара, Маяковського. Мозок треба стерилізувати до кінця – не зупиняйтеся на Петрові, Костецькому, Косачу. Да – і не забувайте про реверс – вісті комбатантів, сонети мельниківців та інші мужні та гідні канали комунікації” (23 листопада 2015 р., допис у Фейсбуку).

Ну, крайність, до якої вдається Анатолій Дністровий, вона і є крайністю: можна легко спростувати “співпрацю з комуністичним режимом”, наприклад, Юліана Тувіма, бо його повоєнна поема “Квіти Польщі” – це ще не “співпраця”, він до партійного осередку ПОРП із доносами на колег не бігав! І так само далі за легковажно накресленим списком включно з Маяковським, котрий міг вірити – і тому помилятися, – але не “догоджати”. Але річ навіть не в тому. Нам важливіше, що порушена (не піднята, колеги, а порушена!!!) тема зібрала 37 “лайків” і в багатьох випадках вивела полілог на загальне питання, чи світоглядна позиція митця кладе свій карб на його твориво, чи належить / чи можна враховувати ідеологічний і морально-соціальний “профіль” художника, висловлюючи власні судження про його творчість?

Добре питання! Фактично А. Дністровий (а слідом за ним і купа інших достойних гуманітаріїв і не тільки) обстоюють принцип або підхід, за яким митець/письменник – окремо, а пісня/вірш/роман – окремо. Як казали в Одесі, котлети окремо, мухи – окремо. Насправді в цьому легко можна почути відгомін постмодерністської концепції “авторської маски” (автор забавляється, грається зі своєю “маскою”, знущається з наївного читача, котрий дошукується в написаному бодай якогось смислу): “Металітературна техніка в постмодерністській літературі основана на іншій епістемології, не впевненій у пізнаваності світу. Автор-“трикстер” є субститутом реального героя (бо жоден персонаж хаотичного фрагментування тексту не може претендувати на роль героя); він концентрує в дискурсі “постмодерністську іронію” [10, 165]. Усе це на Заході “було й загуло” ще до початку 90-х, коли теоретики смакували “постмодерністську епістему” (Ж. Дерріда, М. Фуко, Ж. Лакан, Р. Барт). Але ж панове просять! Що ж, спробуймо!

Берем обидва предмети в реальності, і що ж? А виходить ось що: письменник у реальній наявності є, більше того, його вихід чи не вихід на публіку, його

пост/перепост буде/не буде абсолютно незалежно від мого до нього ставлення, ба більше, незалежно від самого мого існування на цій землі. Захоплюватимуся я письменником чи слатиму йому навздогін прокльони – байдуже, бо письменник як біологічна й соціально-психологічна даність існує зримо, предметно й цілісно: він незалежно від мене є в усій своїй повноті й досконалості /недосконалості.

А що ж із твором, який високоповажні дискусанти й дискусантки закликають нас відділити від зримо даного нам у формах (предметної і психологічної) дійсності письменника? А твору як цілісного змістового масиву, придатного до коментування та оцінювання, – немає! Справді, чи маємо ми твір як об'єктивну змістову даність? Почасти – так, але: мовчазну, безмовну, даність, про яку ми нічого сказати взагалі не можемо: це даність бібліографічного факту, це бібліотечна одиниця на полиці, це книжка, яка лежить обік нас, це мовчазний факт історії літератури. Поза нашою рецепцією тільки це, а більше – нічого (ну, ще був твір-процес у ході його виникнення, але про нього, крім самого письменника, ніхто нічого сказати не може, отже, ця іпостась твору літературного мистецтва нам також не зарадить).

То як же бути із другим складником зіставлення чи то пак розмежування? Із твором як естетичною реальністю певного змісту, що тільки й може бути предметом рефлексії? “Утримання твору у видимих знаках, – пише І. Фізер, – швидше слід розглядати тільки як засіб для його здійснення, ніж правдиве його існування. Як формально організована даність він є словесною цілісністю, що реалізує себе в процесі засвоєння сприймачем. Його мета “досягається одночасно із створенням”, і тому “категорії мети і засобу, збігаючись за всіма ознаками, не можуть бути розрізнені”. Найменша зміна в структурі твору викликає зміни в його телеології: відповідно – його мета ніколи не випереджає його форми і не йде слідом за нею, вони виникають або відтворюються тільки разом. Ця часова симетрія не повинна, проте, розглядатися як постійність форми й змісту: вони якраз завжди несумірні.

Пов'язаність між собою поетичної форми та її семантичного значення несе важливе онтологічне навантаження, а саме: те, що поетичний твір існує тільки, користуючись терміном Гуссерля, в осучасненні, всередині “поширеного тепер”, яке має початок і кінець і в якому будь-що, наявне *in potentia* (лат.: в можливості), здобуває повну реалізацію. Це означає далі, що в потоці свідомості ця усталена конфігурація переходить у свіжу пам'ять, в якій поступово редукується до функціонального компонента синтаксичного взаємозчеплення. <...>...Поетичний твір набуває буттєвого статусу, коли обидві його форми – зовнішня і внутрішня – глибоко інтимно пережиті нашою свідомістю або коли вони, за термінологією Потебні, сприймаються апперцептивно (тобто *частина зображеного в розглядуваному об'єкті усвідомлюється крізь призму знань, набутих раніше*). До апперцептивного сприйняття твір існує тільки як інформація, або як X, що поза судженням не має жодного змісту. *Щоб поетичний твір дістає зміст і, таким чином, повністю сформувався як твір мистецтва, він потребує інтерпретаційної свідомості людини*” (курсив мій. – В. М.) [7, 26-27].

І далі підсумкове щодо змісту: “твір як суцця мистецька даність складається рапше з двох, аніж трьох компонентів: зовнішня і внутрішня форми. *Третій компонент – зміст або ідея – існує тільки як семантична можливість*” (курсив мій. – В. М.) [7, 40]. І в цитованій студії, і в Р. Ингардена в його праці “Про літературний твір”, і – далі вглиб ХХ століття крізь рецептивну естетику, теорію читацького відгуку, *close reading*, Г. Гадамера й до Ж. Дерріда з П. Рікером – загальним місцем гуманітаристики стає розуміння того, що *зміст твору не є об'єктивною даністю*, яку можна мати “в готовому вигляді”, покласти на стіл і сказати – “дивіться, ось він”, яку можна “зіставляти” або “не зіставляти” з

архітектором-деміургом, бо зміст кожного літературного/мистецького твору – це завжди тільки “семантична імовірність”. Погодилися?

А коли так, то аби зіставити твір у повноті його естетичного змісту з особою автора (зіставити задля розмежування, сподіваюся, зрозуміло), я мушу здійснити цей твір у собі, сприйняти його апперцептивно, себто елементи зображеного в розглядуваному об’єкті поетапно “*усвідомити крізь призму знань, набутих раніше*”. Запам’ятаймо це останнє, бо воно в нашій полеміці може бути вирішальним!

А тепер розглянемо полярні у світоглядному й морально-етичному плані випадки, ну бодай для того, щоби вивести отой постпостовий/фейсбуковий, казав Юрій Шерех, балак за коло дешевих предметів, ну, скажімо, захопленої гарцюванням на ювілеях російських нуворишів Ані Лорак або на старість літ зубожілої умом, а колись народної артистки України Софії Ротару, яка днями одержала в Москві свій “золотий грамопатефончик”. Звернімося до літератури.

Антуан де Сент-Екзюпері, кавалер ордена Почесного Легіону (удостоєний за розвиток цивільної авіації), комісований із військово-повітряних сил 1923 року через травму в авіакатастрофі, 4 вересня 1939 р. – на другий день після оголошення Францією війни гітлерівській Німеччині – зголошується добровольцем у військово-повітряну частину. Іде воювати, попри намовляння друзів і їхні запевнення, що як письменник і журналіст він принесе значно більше користі своїй вітчизні, ніж як військовий пілот. Однак сам письменник (перший роман котрого “Південний поштовий” опублікований видавництвом Галлімара 1929 р.) відповів на це так: “Я мушу брати участь у цій війні. Все, що я люблю, – під загрозою. У Провансі, коли горить ліс, усі, кому не байдуже, беруться за відра й лопати. Я хочу битися, мене змушує до цього моя любов і моя релігія. Я не можу лишатися осторонь і спокійно дивитися на це” [5, 95].

Після поразки Франції 1941 р. Екзюпері переїздить до сестри у вільну від гітлерівської окупації частину країни, а згодом подається до США, де 1942 р. пише свого славетного “Маленького принца” (вид. 1943 р.), а вже 1943 р. знову з доброї волі записується до французьких військово-повітряних сил і домагається свого зарахування до бойової частини. Гадаєте, з любові до військової справи і пригод? Аж ніяк: “я обрав роботу на максимальну зношуваність і, оскільки треба завжди витискати себе до решти, уже не відступатиму. Хотілося б тільки, щоби ця мерзенна війна скінчилася до того, як я розтану, наче свічка у струмені кисню. У мене є що робити й після неї” [5, 249]. 31 липня 1944 року Екзюпері вилетів у високий розвідувальний політ із леговища на Корсиці й не повернувся.

Мені відома ця пунктирно накреслена вище доля письменника. І коли я читаю в “Маленькому принці”, що “ми несемо відповідальність за тих, кого приручили”, то це звучить для мене як постулат, підпертий людським учинком, як морально забезпечений принцип – як “слово”, зі смислами якого я не конче абсолютно погоджуюся, але яке не є олжею тільки тому, що воно промовлене. Гуманістичний і морально-естетичний смисл художньої притчі в тому горизонті сподівань, що я його був здолав як читач, не ввійшов у суперечність із життям самого митця як Чином. Бо життя – це Чин, “зусилля в Часі” (М. Пруст).

Тепер приклад іншого порядку: Вітольд Гомбрович, народжений у заможній польській родині, скінчив гімназію у Варшаві, після якої студіював право у Варшавському університеті (ступінь магістра дістав 1927 р.) і економіку та право в Парижі (1926–1932). 1933 р. дебютував повістю “Щоденник із періоду дозрівання”, що наразилася на гостру критику. Розголос і позитивну оцінку письменникові принесла повість “Фердидурке” 1937 р. Буквально напередодні вересня 1939 р., за кілька днів до гітлерівського вторгнення, В. Гомбрович виїхав до Аргентини, де благополучно перебував усе воєнне лихоліття. У романі “Трансатлантика” 1953 р., написаному на біографічному матеріалі, письменник відверто іронізував, а

подекуди й збиткувався з тих своїх земляків, які у вересні 1939 р. полишали благополучну Аргентину чи Францію і їхали боронити вітчизну у складі Війська Польського. Хоч і було відомо, що здолати німецьку навалу поляки навряд чи зможуть, що славна польська кавалерія лягає під танками, як трава...

Тоді ж, у вересні 1939-го, як солдат Війська Польського на довгі шість літ потрапить до німецького полону геніальний К. І. Галчинський; блискучий поет Кшиштоф Каміль Бачинський у 23 роки накладе головою у Варшавському повстанні..... Вітольд Гомбрович збиткуватиметься над "провінційним" польським патріотизмом, попиваючи в компанії заможненьких місцевих землевласників славнозвісний аргентинський Мальбек... Це він невдовзі й опише у своєму романі "Трансатлантика" разом із деякими іншими своїми чуттєвими вподобаннями. Уточнювати не буду, мені байдуже.

Чи можу я, на жаль, знаючи все це й чимало іншого із життя реальної особи Вітольда Гомбровича, брати за чисту монету його "боротьбу з формою", розкручену критиками як спротив митця всілякій фальші, святенництву й позерству? У "Щоденниках" (три томи яких складені з есеїв, писаних упродовж 1953–1966 рр. для Гедройцевої – паризької – "Культури", видані 1966 р., у Польщі – аж 1986 р., в Україні в перекладі Роксани Харчук – 1999 р.) він повертатиметься до нестерпної для нього теми патріотизму, художнього чину, творчої свободи, покликання, суспільної ролі й пози митця з такою хворобливою настирливістю, що мені буде важко позбутися відчуття, ніби людина насправді виправдовується, прагне будь-що-будь наполягти на правильності власного вибору й тоді, 1939-го, і пізніше, 1945-го, і взагалі стверджує власну безумовну правоту в безкінечних полемічних герцях буквально з усіма навколо себе.

А з яких причин я мушу силувати себе й позбуватися цього враження, коли ненависна Гомбровичеві "форма" – неминуче "обтяження" будь-якого змісту? Коли оця його, дбайливо зіперта на власне благополуччя, "боротьба з формою" є в моїх очах виявом комплексів, мізантропізму та гордині, по суті невситимої жадоби вивищити себе – розумного й чесного (котрий знає справжню ціну всякій формі) над усіма іншими – дурними й лицемірними (котрі видають вимушено прибрану собою соціально-психологічну і всяку іншу форму за правду)? Якщо я ввійшов до хати і привітався, то я – раб форми й тупий традиціоналіст? Мені треба було зайти до хати і плюнути шановним господарям межі очі, як переважно й чинять персонажі Гомбровича, котрих він, утім, і так не обдаровує ані теплом, ані пошаною?

Таким він був: узяти на кпини опонента, проникливо підловити його на "красивому слівці" й вигорнути мішок темних і низьких мотивів, які той насправді приховує за личиною (польськ.: *gęba*) шляхетності. Уподобаний Вітольдом Гомбровичем спосіб спілкування з людьми – це така собі "земноводна" інтелектуальна "деконструкція", тонко описана ним самим у романі "Трансатлантика", що його тепер перекладає один літератор, очевидно, вважаючи, що саме цього аргентинського досвіду найбільше і бракує теперішньому українському читачеві...

Ще одне історико-літературне зіставлення. У роки Другої світової війни Ернест Гемінгвей, маючи котеждж в Кі-Вест, спорядив свій рибальський катер радаром, рацією, кулеметом, назвав його "Пілар" і вийшов у море вистежувати гітлерівські субмарини. Поранений ще на І-й світовій (мав у тілі понад 200 осколків від розриву німецького снаряда), він не міг далі всидіти у своєму райському куточку, не міг далі рибалити, полювати на марлінів, що полюбляв найбільше, а вийшов у море на досяжну його "Пілар" віддаль, стаючи одним із волонтерів берегової охорони США.

Я не знаю, чи вдалося йому впіймати бодай один німецький човен, але я знаю, що письменник устав і пішов на цю кляту війну так, як міг. І це моє знання – частина мого життєвого досвіду, яким зумовлена апперцепція

створених Ернестом Гемінґвеєм художніх об'єктів – ментальних структур. Тому коли в романі “По кому подзвін” 1940 р. головний герой Гордон лягає за кулемет, прикриваючи собою, своїм життям відступ товаришів, лишається, щоб померти, бо саме так він, американець, розуміє честь і свободу, то я розумію, що сповідуване письменником гасло особистої людської свободи й гідності – не порожній звук, а справді життєвий принцип. І я принаймні спиняюся, щоб замислитися над цим.

Коли в повісті “Старий і море” 1952 р. (Нобелівська премія 1954 р.) старий на ранок четвертого дня швартує в гавані свій човен із самим лише кістяком від утраченої здобичі – об'їденої акулами меч-риби – і майже непритомний падає без сил у своїй хижі, то я принаймні замислююся над ключовими словами повісті: “людину можна вбити, але не можна перемогти”; “людина не народжена для поразки”. Автор вийшов у море на власну війну з гітлерівцями, а я повірив у щирість його слів, повірив, що вони – не порожня красивість: морально-етична забезпеченість авторських слів стає фундаментальною частиною моєї апперцепції. Куди мені від цього дітися? І чи треба?!

У втечу В. Домонтовича 1949 р. “додому”, в СРСР дуже довго не могли повірити його приятелі, люди, які цінували його товариство й котрі, як це їм здавалося, близько знали Віктора Петрова (хоч би й той же Ю. Шевельов). Вони довго воліли вірити у версію “викрадення письменника НКВД”. Однак із часом різні свідчення й деталі злилися в домінантний тепер погляд на життєвий шлях Віктора Петрова – В. Домонтовича – як шлях радянського агента: спершу, ще із 20-х років, у колі українського “розстріляного відродження”, а згодом – в українських еміграційних колах, не виключено – подвійного агента, котрий випорснув із-під двох тоталітарних режимів, надуривши обидва.

Так, він лишив по собі філософсько-історіографічні й культурологічні студії високої проби, багато в чому випередив європейську філософську думку [7], його художні тексти формують масив української інтелектуальної прози, усе це так (широко й докладно це в останнім часі дослідив і далі досліджує В. Брюховецький, див.: [2]). І я тут не про винесення однозначних оцінок, а про неминуче накладання особистого ставлення читача до особи автора на рецепцію його творива.

Хоча, що означає дорога Страждання (*via Dolorosa*) “навспак”? Почесне зняття із хреста розіпнутого мученика? Дорога радості й утіхи? Що означає пройти шляхом страждання й самопожертви “навспак”/навапки? Не страждати особисто і нічим не жертвувати?

“Віктор Петров загалом-то й не потрапляв у категорію репресованих*”, проте мало не містична задзеркальна таємниця ховала його від читача не одне десятиліття – а хто може повідати про душевну драму молодій людині, яку заввиграшки потяг на голгофу совісті безжальний спрут ЧК?” [2, 21], – цим пасажем В. Брюховецький від початку визначає наскрізну інтонацію свого документально обґрунтованого дослідження – інтонацію розважливого розуміння і прихильної уваги до “свого персонажа” в його історичному часі. Ну, щодо самого питання, то назустрічно і я можу спитати, а хто може повідати про душевну драму, приміром, молодого Стуса, якого безжальний спрут КДБ спробував був потягти на голгофу совісті, але обламав об цю молоду й також незбагненну душу свої кадебістські зуби?

Я, безумовно, співчуваю всім, кому випало жити в переслідуваннях і насильствах – морально-психологічних, соціальних, фізичних... А проте не можу погодитися з тим, що хитромудрі загравання з дияволом – це вимушений, але також прийнятний спосіб утвердження людської гідності. Бо якщо важкі, а то й смертельні обставини самі по собі легітимізують будь-які наші вчинки, то яка тоді ціна героїзму й героям, усьому тому, що ми називаємо моральним спротивом, із якого нащадки й виводять для себе моральний авторитет? Та від

часів Есхіла й Софокла вся грецька трагедія ґрунтується на протесті приреченої людини, котра апіорі не має жодного шансу перемогти, то що, ми цю традицію вже поневажили, ми її викидаємо? Тому що до людини підповзла, скажімо, не раптова слава, а безжальний спрут ЧК/ГПУ//НКВД/КДБ/ФСБ?

Не заходитиму далі в це питання, додаю лише, що моє особисте уявлення про події в українському літературному середовищі ХХ століття сформоване й тим, що Віктор Петров виявляв особливе творче заповзяття саме тоді, коли хотів нагадати про себе й за всяку ціну стати в центрі важливих подій, “влізти в чолівку”, як це було, скажімо, у момент формування єдиного національно-культурного фронту у вигляді МУРу. Раз по раз, ідучи стежками його долі, я нашпортуюся на “додаткову агентурну мотивацію” його філософсько-інтелектуально-художніх зусиль, і нічого з тим удіяти не можу.

Цікаво, що й В. Брюховецький також це бачить: “Безперечно, найбільшою загадкою творчої спадщини В. Петрова воєнного часу залишаються обидва варіанти його розвідки “Українська інтелігенція – жертва більшовицького терору”. В її історії прохоплюються непрості стосунки розвідника Петрова зі своїми “невидимими шефами”*. Проте не лише перебіг постановки цих статей цікавий для нас, а й таке питання: виконуючи свій розвідницький маневр, чи вірив сам Петров у те, що писав? Чи він просто користався матеріалами, які йому хтось завбачливо постачав (і, схоже, навіть із домашнього архіву в київському помешканні...) для виконання спецзавдання, з метою надійно “вгрузнати” в емігрантське середовище?” [2, 96].

Отже, якщо він удавав, а не вірив, удавав тут і там – в інших текстах, то чому я маю вірити йому як художникові? Чому я маю уподібнюватися полковникам НКВД й оберштурмбанфюрерам абверу, яких він тим своїм талановитим удаванням славнесенько пошив у дурні? 1999 року я мав щасливу нагоду три години віч-на-віч балакати зі світлої пам’яті Ю. Шевельовим у його квартирі на Клермонт Авеню: питання про В. Петрова / В. Домонтовича Юрій Володимирович волів відвести від себе принагідним жартом. Чи маю я цьому дивуватися? Адже він був у числі тих достойних людей, першорядних інтелектуалів, яких В. Петров просто обдував, як нині кажуть – “кинув”...

Спокійний розмисел, до того ж без претензії на об’єктивність, каже мені, що в цій ситуації єдиним виходом для мене лишається мовчання й дистанціювання. Якщо я не змушений читати тексти В. Петрова або прозу В. Домонтовича з фахових принук, то, знаючи про автора те, що я знаю, себто маючи у своєму апперцептивному ситі всю оцю січку лукавства, облуди, живленого агентурною потребою натхнення, обману – причому і все це стосовно не тільки “ворогів”, а й друзів, найближчих, – тримаючи в пам’яті все це лицедійство й удавання, я його читати просто не буду, бо – не хочу. Інакше мені треба: 1) або притьмом зректися власних моральних уявлень через наявність у світі ще одного “Фігаро” (і то геть не такого веселого й меткого халамидника, що його був створив Бомарше); 2) або ж удатися до вибіркової точкової амнезії задля видалення з пам’яті – відтак й апперцепції – усього, що я знаю про радянського, а може, і “подвійного агента” Віктора Петрова.

Сказане стосується й описаного вище випадку В. Гомбровича. Анатолій Дністровий хоче розрізнити “котлети” і “мухи” – що ж, і я б теж хотів, але ось тут, отут і тут – не можу! Не розрізняється! Адже якщо я маю більш-менш усталене враження про автора, то воно, за визначенням, стає органічною частиною моєї рецепції, моєї “конкретизації” його художнього тексту (як казав Роман Інґарден), його “осучаснення” (як іще раніше казав про цю завжди особистісну операцію Гуссерль), себто частиною того, вироблюваного мною тут і тепер смислу художнього твору, що його я й хотів би відділити від особи автора.

Коли це враження позитивне, воно принаймні не гальмує моєї рецепції авторського творива. Якщо ж негативне, то, безумовно, більше або менше,

так чи так гальмує, живить недовіру й до форм, і до слів, змушує прискіпливим оком придивлятися до художніх конструкцій і напружено прислухатися до його тембрів та інтонацій, що в жодному разі не сприяє ані духовно-інтелектуальній переконливості авторського слова, ані його образно-чуттєвій сугестивності. Зрештою (стосовно прози – неодмінне й визначальне!) я мушу собою й сам виповнити “місця невизначеності” художнього тексту, а це – значне вольове, духовно-інтелектуальне й образно-чуттєве зусилля, і хай мені хтось скаже, чому, власне, я маю з доброї волі робити це зусилля, коли особа автора мені, м’яко кажучи, несимпатична? Адже у світі, хай я житиму й невідривно читатиму сто двадцять літ(!), світова література все одно здебільшого лишиться для мене нечитаною, бо написаного – океан, мені є із чого вибрати.

Тут мене цілком слушно можуть спитати: а коли не знаєш, то що тоді? Справді, а коли я не знаю про автора нічого, а тим паче нічого супротивного моїм уявленням про добре і зло, чесне і безчесне, коли я про нього просто нічого не знаю, то я тоді беру до рук книжку і, спираючись на забезпечену всім моїм життєвим досвідом апперцепцію, читаю новий для себе текст і формулюю про нього свою особисту думку на основі того, що знаю. Так, саме так.

Зізнаюся, що від певного часу я не шукаю особистого знайомства з митцями, волію обійтися без цього, переважно сумнівного, як на мене, юнацького щастя, хоча трапляються і приємні несподіванки.

Проте вплив цього реально-життєвого, “біографічного” чинника настільки широкий і багатоманітний, що дослідник мистецьких явищ, дослідник літератури, а тим паче історик літератури навряд чи може, ба й мусить його ігнорувати. Знання про автора – частина знання його історичного контексту, поза яким годі в належній повноті й міродайності збагнути сам твір літературного мистецтва. Десятки й сотні різних смислових “підсвіток” і нюансів відкриваються нам тільки з урахуванням відповідних соціально-історичних і культурних аспектів і підтекстів.

Чи можу я вповні збагнути Кордунове *звеличення світу* в акті творення поетичного міфу поза розкритою поетові *ницістю світу*, де “гості” з КДБ 1971 р. промацують двометровими сталевими щупами поетів город у Жулянах у пошуках буцімто схованої там забороненої літератури? Чим це не “запрошення на голгофу совісті безжального спрута КДБ”? А Кордун не піддався на ці “запрошення”, півтора десятки найкращих років свого життя (десь із 1968-го по 1982-й) просидівши в “літературному вигнанні” поза друком і славою, гонорарами й “повагою вдячних читачів”. А разом із ним – М. Воробйов, В. Голобородько, М. Григорів... і багато-багато інших.

Життєвий контекст, якщо вже ти його знаєш, оминати фактично неможливо, бо він не тільки обмежує, задає якісь рамці, а й збагачує наші смисли, розширює й поглиблює наше розуміння. Ну, чи каже мені щось те, що Вольфганг Амадей Моцарт був відомим у житті баламутом і вічним позичальником, що він же був похований у Відні як людина низького походження в “гуртовій” могилі з п’ятьма–шістьма іншими “посполитими покійниками” десь на кладовищі Святого Марка так, що й точне місце його поховання встановлювалося з трудами вже до круглих посмертних ювілеїв геніального композитора? Каже щось, чи ні? Звісно, і багато: і про самочинність таланту як промислу Божого (чи то кари, чи то дару), і про цю так звану земну “славу” та її істинну ціну. Чи кладе своє світло на новели Григора Тютюнника образ письменника, вкарбований у мою власну пам’ять: образ людини, яка у скріпленні серця, мовчки, з осоруюю до часу, в якому їй випало жити, до лестошів, запроданства й лукавства цього часу, попри все мала силу добачати справжнє за машкарою пихатої видимості? Звісно, що так.

Чи стане будь-коли В. Домонтович моїм улюбленим письменником, тексти якого я перечитуватиму з духовної потреби? Звісно, що ні. Але чи може він бути одним з улюблених письменників для когось іншого, котрому його знання про “великого комбінатора” з “розвідницькими маневрами” не заважатиме

насолоджуватися “Доктором Серафікусом” або котрий просто нічого не знатиме про подвійного агента і водночас автора “Дівчинки з ведмедиком” В. Домонтовича, себто – Віктора Петрова? Звісно, що так. “Знання примножує скорботу”, Ви ж це знаєте, пане Дністровий! Причому й тут ці два випадки *принципово відмінні*. Бо одна річ, коли я нічого про митця взагалі не знаю і це є апперцептивною даністю моєї рецепції його творчості. І зовсім інша річ, коли моє знання про нього має негативний характер, але ця свідомість авторської людської мізерності не заважає мені втішатися його літературним умінням і витворювати собі з його словесних пасажів ментальні структури життєдайної філософсько-естетичної ваги. Буває й таке.

Отже, підсумовуючи, хочу ствердити, що в естетичній рецепції (завжди особистісної конкретизації, у відтворенні смислу художнього твору, закодованого в мовних знаках як семантична ймовірність) відділити особу автора від його твору неможливо у принципі. Цілковите незнання про особу автора може до певної міри звузити, збіднити особистісну рецепцію художнього твору, але це незнання в жодному разі не може бути перешкодою для особистісної рецепції твору літературного мистецтва. Не конче знати все чи щось про автора: смисли, до яких ми й без того “дозріли”, ми з авторського тексту собі все одно витворимо (“виймемо”).

Негативне/суперечливе в морально-етичному (соціально-політичному, морально-психологічному тощо) сенсі знання про особу автора як людський особистий досвід стає частиною апперцептивних актів особистісного сприйняття твору літературного мистецтва. Як таке воно може ускладнювати особисту рецепцію творчості даного письменника аж до повного її неприйняття (що зумовлюється “фактурою” цього знання). Силове, зумисне витіснення (вилучення, ігнорування) цього досвіду актом власного вольового рішення має стосовно самого реципієнта ясний морально-етичний сенс. Бо цим актом реципієнт позиціонує сам себе, а до того ж із “красивого” силоміць і зумисне вилучає “добре”, у моральному сенсі “істинне”, що у плані *естетичного освоєння* твору літературного мистецтва навряд чи можна акцептувати [9, 171-224, 289-317].

* * *

Фізики стверджують, що коли не вдається побачити закономірність у даному полі спостережень, то потрібно змінити рівень спостереження і стати на щабель, на порядок вищий. Приміром, упритул годі розгледіти візерунок на килимі, потрібно хоч би стати над ним. Але ж не видертися на дах і, втопивши погляд у небі, описувати символіку килимового орнаменту. Висота – це добре, але чи ж варто перетворювати цю функціональну дистанцію на комунікативний розрив із полем спостереження? Те, що зв’язки мистецтва із життям, зв’язки художнього слова з даною людині у відчуттях і слові дійсністю, попри всю свою величезну складність та опосередкованість бозна ще чим, таки існують, – це ще не причина нав’язувати митцеві хоч який ангажемент, бо це його особиста справа, погоджуюсь. Не можна тонкі резонанси перетворювати на сталеві ланцюги.

Але те, що зв’язок мистецтва з людською дійсністю такий складний і важко доступний для раціонального розуміння, – це ще не причина твердити про цілковиту незалежність від конкретної історичної дійсності й самого творчого акту, і його об’єктивно представленого результату, і його рецепції. Сьогодні у Криму палають книжки кримськотатарською мовою: якщо будемо базікати про недостатність створеного кримськотатарськими митцями слова до тексту дійсності, то завтра їм просто нічого буде читати. І не кажіть, що в цьому завтрашньому читанні буде відсутня ненависть до паліїв! Так само й у навколотекстовому просторі мого читання Є. Плужника неминуче присутні Соловки і СЛОН (Соловецкий лагерь особого назначения) уже тому, що я знаю, коли й за яких обставин Є. Плужника в тому СЛОНі замордували.

Спершу жартівлива і вмотивована, а далі спекулятивно розрошена й методологічно обґрунтована відрубність слова від дійсності завела українську гуманітарну думку не в Антоничів “дім за зорею”, а в безжиттєве ніщо. Цілком очевидно, що ця думка (яка виводиться з юнацьких захоплень нині вповні зрілих пасіонаріїв художнього оновлення не менше, ніж із духовно-інтелектуальної вбогості окремих, не згаданих тут “лідерів”) застрягла у твані між різними “пост-” і “де-”, переважно в тій зоні, яка знімає з митця будь-яку відповідальність за власне твориво, а теоретичному авангардові цієї української безвідповідальності гарантує хай маленький, а грантик, нехай на переклад суперечливої бздури, зате – нині, кешем і собі.

Однак я вірю, що все зовсім не так безнадійно, як могло би видатися. Бо, як відомо, завжди й за всіх обставин є “ludzie” і “ludziska”, просто люди зазвичай – тихші, бо зайняті, бо – працюють. “Коли я критикував “постмодерністські анархічні дискурси, – пише філософ Андрій Баумайстер стосовно основ консолідації сучасної Європи, а в тім і України, – то мав на увазі їхню ворожість до універсальних принципів та ідей. Вони довго привчали європейців до ціннісного релятивізму, до того, що “все є відносним”, що немає кращих та гірших цінностей, не існує кращих та гірших ідей. Тепер ми пересвідчилися, як же вони помилялися. Є цінності, довкола яких варто всім об’єднуватися. І є ідеї, проти яких ми маємо рішуче виступати. У світі існують добро і зло, справедливність та несправедливність. І розмивання відмінностей між ними – життєво небезпечне” [3, 19].

Ось і виходить, що жартівливо зарезервована митцеві Ю. Андруховичем башта зі слонової кості як позиція, що з неї відкривається небесна далечінь і шлях до мистецької вічності, при її генералізації може насправді виявитися шляхом до мистецької мізерності, нікчемності й марноти. Трапляється й таке. Що ж, великої біди при цьому спершу не станеться, але точно справдяться слова великого Констати Ільдефонса Галчинського, пронизливі слова, які на певній критичній висоті над землею і над часом утрачають свою ліричну щемність і починають звучати вповні скрушно: “Jeszcze jeden doróżkarz odleciał niewiadomo dokąd”. Але далі буде справді погано.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Нулевая степень письма // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 50-96.
2. *Брюховецький В.* Здійснення дійсності, або Via Dolorosa навспак // *Віктор Петров: верхи долі – верхи і долі.* – К.: Темпора, 2013. – Т. 1. – С. 20-106.
3. *Гринівський Р.* Після Парижа... Філософ Андрій Баумайстер – про цінності, довкола яких мають об’єднатися європейці // *День.* – 2015. – 27-28 листопада. – № 217-218. – С. 19.
4. *Мамафдашвили М.* Лекції о Прусте (психологическая топология пути). – М.: *Ad Marginem*, 1995. – 548 с.
5. *Сент-Экзюпері А.* Собр. соч. в 3-х тт. – Рига: Полярис, 1997. – Т. 3.
6. *Фізер І.* Деякі міркування про телічну спрямованість українського літературного процесу // *Наукові записки НАУКМА.* – 2001. – Т. 19 : Філологічні науки. – С. 18-26.
7. *Фізер І.* Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. Метакритичне дослідження. – К.: Видавничий дім “КМ Академія”, 1993. – 112 с.
8. *Фізер І.* Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів // *Наукові записки НАУКМА.* – 1999. – Т.17. Філологія. – С. 42-44.
9. *Ingarden R.* O poznawaniu dzieła literackiego. Z języka niemieckiego przełożyła Danuta Gierulanka. – Warszawa: PWN, 1976.
10. *Malmgren C. D.* Fictional space in the modernist and postmodernist American novel. – Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1985.

Отримано 9 грудня 2015 р.

м. Куїв