

ВСТУПНЕ СЛОВО

В юні роки, читаючи Вітмена, я дійшов думки, що поезію, якою захоплююся, яка мене хвилює чи виводить зі звичного стану, на-вряд чи буду здатен пояснити та описати досвід власного пере-живання від прочитаного. Не тому, що стану безсилим у пошуку потрібних слів для пояснення (хоча цей страх лякав багатьох, хто намагався писати про поезію), а тому, що надзвичайно важко подолати внутрішній бар'єр: те враження від поезії, яке пробуджує своєрідне оніміння. Слово “оніміння” в українській мові має, загалом, негативний відтінок, що вказує на своєрідну недугу (німота) чи стан пригнічення й безруху. Щодо поетичного досвіду воно, проте, є дуже влучним, оскільки емоційно фіксує (на рівні першої сигнальної системи) первинний стан прочитання — вра-женневість, лише після надходить наше суб'єктивне розуміння. Найважчим є пошук конкретних причин у поезії, що вплива-ють на читача. Та, зрештою, й не це є головним. Чи зачаровані ми магією, чи енергією, чи поривом, чи унікальною поетичною уявою — все це наближає нас до не раціонального, а чуттєвого розуміння поезії. Це не потребує ані доказів, ані будь-яких ба-лачок про хибність її або правдивість. Ми просто віримо-захоп-люємося, бо нас приворожує художня автономія поета.

Я свідомий того, що мої подальші міркування будуть далекими від цього підходу. Тому пропонована книжка — су-б'єктивний і фрагментарний погляд на поезію. Шануючи різ-ні поетичні практики, світогляди, творчі орієнтації та художні словники й захоплюючись ними, я не раз ловив себе на думці, що найбільш продуктивними є міркування, котрі в рамках тих чи тих писемних комунікацій не з'ясовують стосунки, а перед-бачають розуміння різних художніх явищ, зокрема з позиції того, що оригінальне є їм притаманним, а не того, чого бракує. Це визначна пізнавальна й навіть етична умова, котра утверджує

рівноправність усіх творчих самобутностей, надто ж в умовах строкатої полікультурності сучасного світу.

Інколи відвідуючи сучасні поетичні вечори, фестивалі та акції, спостерігаючи за соціокультурною поведінкою нинішніх поетів, я часто бачу в їхній діяльності певну суперечність, що загалом зводиться до існування двох несумісних “груп” світоглядів та розуміння літературної творчості в цілому. Одним поетам властиве усвідомлення “важливості” свого творчого шляху й власного Слова (тут якраз із великої літери), що й мотивує їхній “пафос” у письмі та соціокультурній поведінці. Іншим, переважно представникам молодших генерацій, навпаки — будь-який натяк на усупільнення й відповідні соціальні привілеї є не лише чужим, а й часом гидким. Автори, котрі уникають такої “традиційної репрезентації” і долають *поетичну* риторіку, страждання, демонічність, харизматичність, провіденційність, словом, уникають будь-якої *поетичності*, дедалі більше наполягають на розриві з традиційними поетиками. І коли заглянути в те, що ми йменуємо “історіями літератур”, то й там помітимо обриси такої конфронтації.

Міркування, що розвиваються в книжці, непокоїли мене ще зі студентських років. Вони пройшли стадії суперечок, сумнівів, самозаперечень. У своїх симпатіях до поезії я постійно переживав певний внутрішній конфлікт: з одного боку, мене причаровують поетичні практики, які показують “глибини печалі” (Чоран), а з іншого — такі, що радикально й терористично демонтують естетичні “основи основ”. Ця розвідка певною мірою стосується саме “зустрічі” на перший погляд, несумісного. Я переконаний, що міжкультурні й міжсвітоглядні “перехрестя” дарують значно більше несподіванок, аніж сліпе сповідування статичних догм, систем, “ізмів”. Відчуття мистцем оцього “нейтрального” між протилежними полюсами реєстра здатне вилитися в неперевершену творчу модель, що їй аж ніяк не вдасться досягнути ні сліпим наслідуванням колишніх узірців, ані так само сліпим тотальним

запереченням. Промовистою щодо теми є період “понури” творчості Моцарта, яка, за спостереженням багатьох інтерпретаторів, перебуваючи за півкроку до номіналістичного розпаду, дає небувалі та сміливі взірці автентичної форми: новаторської і водночас такої, що “впізнається” не як чергова експериментальна спроба на певному витку історії музики, а як автономна й самотуння творчість. Іншими словами, саме “мерехтіння”, “балансування” між такими гранично різними ціннісно-смісловими установками у творчості, як традиція і експеримент-деструкція спроможне дати значно більше несподіваних результатів. І мої симпатії, як це не парадоксально, перебувають, “усюди” й “ніде”, бо тільки там — на території цілковитої невідомості — можна очікувати на несподіване, незнане й оригінальне, тільки там здатна постати і сформуватися автономія поета — в художньому, соціокультурному (на рівні авторської стратегії та поведінки) й навіть в етичному сенсі. Для мене запропонована читачеві книжка має радше лабораторне значення, ніж культурологічне.

По-перше, я не приховуватиму досить відчутну соціологічну заангажованість у своєму підході до поезії в теперішніх культурно-цивілізаційних умовах. На моє переконання, культурні процеси (а у випадку мого зацікавлення — поетичні практики) у своєму підґрунті мають ті умови (природні, соціальні, культурні, ідеологічні, цивілізаційні), в яких формується, розвивається та відбувається автор. Уже бодай через це власний підхід наважуся визначити як **культурно-цивілізаційний**. По-друге, мене бентежить те, що нині досить поширеним є таке розуміння поезії, згідно з яким їй приписують інколи “неземне”, “незнане” походження. На мотиваційному рівні з цим іще можна погодитись, оскільки навряд чи можливо “вирахувати” всю сукупність спонук автора, які змушують його писати. За такою логікою, уся поезія світу була б однаковою, позаяк вона має дещо спільне — “спіритуалістичне” походження. Ми прекрасно розуміємо, що саме обличчя мови (її простір, ритм, здатність до семантичної самотун-

ності, синтаксичні й фонетичні можливості) надає неповторних рис тій або тій поетичній практиці. Тому я віднаходжу ще одне виправдання власній соціологічній заангажованості: кожна мова також формується в конкретних природних, географічних, історичних та соціальних умовах, і це культурно й ментально визначає поетичні практики, що нею користаються.

На перший погляд — я цього не можу заперечити — *Автономія Орфея* присвячена становленню модернізму і його можливості після постмодернізму. Втім, це справедливо лише щодо розмови про поезію ХХ століття. На моє переконання, більшість *історій поезії* західної культури (літератури загалом) протікали в річищі дихотомії, яку я обережно й умовно окреслюю як “онтологізм – номіналізм”^{*}; хоча я б не сприйняв цієї тези, якби її намагалися накинути *всім* історіям словесності. Одначе такій дихотомії в жодному разі не слід приписувати схематичні ознаки раціональної конструкції. Доцільніше застосовувати такі підхо-

* Генетично окреслення цієї дихотомії походить від середньовічної дискусії про універсалії між реалістами та номіналістами в схоластиці, хоча обриси номіналістського мислення помітні ще в ранній античності: заперечення “сфери ідей” Платона кініками Діогеном Сінопським і Антисфеном. Три-валлий час номіналізму не існувало, оскільки в історичному аспекті він був лише *запереченням реалізму*. Номіналісти раннього середньовіччя, критикуючи раціоналістичність і містичність неоплатоніків, виступили проти статичних наліччюк і абстрактних нагромаджень у мисленні. Розвиток такого підходу надалі призвів до важливих семіотичних зрушень: загальне поступилося місцем одиничному, інерція – динамізму. Проте, аби не занурюватися в ці історико-філософські нетрища, наведу справедливе зауваження Шпета: “тяганина наміналізму й реалізму не тільки не вирішена в історії філософії, але завжди є новим стимулом для філософських суперечок, і треба відмітити, що будь-яка велика епоха у філософії позначена її формулюванням у нових формах і в новій інсценізації”. В *Естетичній теорії* Адорно ця тяганина проголошується визначальною ознакою й історії мистецтва (музики, літератури тощо) загалом.

Цікаве щодо теми є твердження Юнга, за яким основоположники реалізму й номіналізму різнилися психологічно: Платон – інтроверт, Аристотель – екстраверт. Зосередженість на об’єкті – важлива психологічна установка екстраверта, водночас як інтроверт заглиблений “у себе”, сприймаючи сам об’єкт (річ) як ідею будь-якої речі *навзагал*.

ди, котрі враховують дискретність, нестабільність, амбівалентність і навіть містичну безмежність тих різних “центрів”, на які я **натякаю**, можливо, не зовсім переконливими поняттями “онтологізм” і “номіналізм”. Адекватніше буде говорити про певне **тяжіння** тих чи тих поетичних практик до цих полюсів, аніж намагання чітко їх визначити, окреслити чи втиснути в суворі рамці. Зрештою, я не впевнений, чи нині можна — незалежно від завдань і методологічних настанов — осмислювати поезію в одному правильному ключі. Таких рецептів не існує. Я свідомий того, що мій погляд на поезію крізь “окуляри” дихотомії “онтологізм – номіналізм” може бути недосить переконливим.

Звісно ж, “онтологізм” і “номіналізм” використовуються мною як об’єднавчі символи, а не як точні наукові терміни. Може викликати подив те, що “реалізм” я підмінюю поняттям “онтологізм”. По-перше, це зроблено навмисно, оскільки книжка — про поезію, іншими словами — в ній у той чи той спосіб розглядатимуться уявні художні світи, які вже через свою уявність (а відтак і **уявлюваність!**) мають онтологічний статус. Епштейн справедливо зазначає, що номіналісти заперечують існування можливих світів як надто сильне метафізичне припущення. За приклад він обирає позицію австралійського філософа Д. Армстронга, котрий уводить поняття “натуралізм” — як існування єдиного світу в просторі й часі; у ставленні ж до “можливого” світу — все, що притаманне цьому “іншому” світові, має фіктивне значення. Щодо розмови про поезію, то це “фіктивне значення” дуже добре відображає російське слово “**грезы**” (мрії, марення, уявлення, прагнення), якими були просякнуті уяви класичних авторів, а також романтиків і багатьох модерністів. По-друге, опозицію “реалізм – номіналізм” знято розвитком концептуалізму: концептуалізм помітно “звільняється” від метафізики реалізму, надаючи переваги психологізму, а також вивисує “форму” над “ідеєю” і тому стоїть, як це не дивно, значно ближче до номіналізму, ніж реалізм. По-третє, дихотомія “онтологізм – номіналізм” добре відображує два різні

способи вживання мови. Ще один з перших європейських номіналістів Абельяр виокремлював дві “функції” мови: перша спрямована на речі (власне мовлення), а друга — на думку (репрезентація мови). На перший погляд, це стосується більше раціональних або наукових структур мислення. У поетичних практиках обриси такого розрізнення також присутні. Поети “номіналістичного” нахилу виходять з емпіричного досвіду, зосереджуючись на “потоках” речей у повсякденному (цим умотивована їхня симпатія до буденного мовлення), тимчасом як поети “онтологічного” нахилу відстоюють якісну своєрідність тих самих речей, виокремлюючи з них, на їхню думку, “найважливіше”. Номіналіст відданий світові “тут і тепер”, водночас онтологист у всьому “найважливішому” прагне шукати суще. В цьому сенсі номіналізм рано чи пізно веде до іронії, сарказму, скепсису, а онтологізм стає романтичним поривом, візією, прагненням. Несподіване поєднання — через індивідуальну авторську мову й неповторну манеру — таких несумісних полюсів здатні зробити поезію автономним явищем щодо попередніх узірців.

Через це розгляд дихотомії “онтологізм – номіналізм” певною мірою складатиме один з відчутних сюжетів цієї книжки. Онтологізм мислиться мною як схильність до філософування: як історія становлення, розгортання, посилення занепаду значення Логосу, що формально і змістовно позначилося на тих чи тих літературних практиках і традиціях. Іншими словами, онтологізм — це своєрідна приреченість можливостями самої свідомості людини мислити саме в такий спосіб, а не в інший. І не суттєво, аналізуватимемо ми *Одіссею* й *Ілліаду* Гомера, *Втрачений рай* Мільтона, *Спустошену землю* Еліота чи традиції антиметафоричного конкретизму (Гадеуш Ружевич, Габор Гараї та ін.). Онтологізм є даністю мисленнєвих і пізнавальних здібностей людини, незалежно від місця й часу її існування. Саме ця позиція дає мені право не прив'язувати дихотомію “онтологізм – номіналізм” до конкретного часу або, за висловом Томаса

Куна, до “парадигмальних сутичок” між конкретними “конфліктними” епохами (їхніми ідеологіями, науковими методологіями, актуальними чи панівними ідеями), оскільки це властиво загалом усьому творчому й інтелектуальному становленню західного людства. Під номіналізмом я розумію певну ревізію “абстрактних”, “метафізичних”, “статичних” уявлень онтологізму і, відповідно, творчого (наукового, художнього) виробництва. Номіналізм являє собою алергію на онтологізм.

Докладніше я розглядаю це питання в першому розділі *Тінь Шлегеля*. Постать німецького мислителя викликала мою зацікавленість не дарма. Прикметно, що саме в добу романтизму відчутно зросла й посилилася ідейна редукція: це можна пояснити і значною соціалізацією мистецтв і літератури зокрема, і набуттям ними нових соціокультурних функцій: з аристократичної “розваги” й “дозвілля”, що могли собі дозволити загалом лише привілейовані прошарки населення, література стала відкритішою та доступнішою для соціуму (не дивно, що в багатьох суспільствах вона була відчутним і важливим елементом націєтворення — навіть альтернативним до тогочасної *газети* інформаційним простором). Епітети “національний”, які застосовуються щодо авторів романтичної та постромантичної доби, якраз і налякують на суспільний, усезагальний запит їхніх творчостей.

Через це “сенс” у творчості став функціональнішим і сфокусованим на дійсність. Промовистий приклад: слово “корова” у французькій поезії вперше було вжито у XVIII столітті й викликало значний негативний резонанс, бо здалося “деструктивним зазіханням” на чільні підвалини тогочасної естетики. Романтизм подарував нові можливості “сенсу”: з одного боку, він показав герметичну та суб’єктивну “прірву” душі (згадати хоча б невротизм Сореля з *Червоне і чорне*), а з іншого боку, подолавши класицистичні абстракції про статичні божества античності, він наблизив творчість до конкретних речей дійсного світу, до речей,

які непокоїли пересічну людину, але тривалий час ігнорувалися мистцями та їхніми аристократичними патронами.

Тож очевидно, що сучасні художні практики, зокрема початку XXI століття, інтенсивно користаються з таких визначних здобутків романтизму; між іншим, це стосується і формальних аспектів: дискретність і довільність у виборі жанрових структур, словом, цілковита мічуринівщина у формопошуках.

Функція “сенсу” у творчості набула в романтиків та кож значного теоретичного осмислення: і Гегелева *Естетика*, і *Філософія мистецтва* Шеллінга, й десятки інших трактатів інтелектуалів першої половини XIX століття створюють досить вичерпне уявлення про те, наскільки вагомого значення надавали когнітивним можливостям творчості в той період. Саме так — чи не вперше? — постало теоретичне питання про стосунки поезій і філософії. В романтичній настанові Фрідріха Шлегеля щодо доконечної потреби синтезувати поезію й філософію я вбачаю подвійний ефект: з одного боку, це прозорий натяк на логоцентристську динаміку західного літературного поступу (на рівні загального окреслення — від античної натурфілософії до “понурого” онтологізму в XX столітті), а з іншого — це посилення доконечності синтезу та “взаєморозчинення” раніше **стабільних** форм і жанрів, що виявляється в домінуючій нині поетиці есеїзованого (“приземленого”, “публіцистичного”, “непоетичного”) верлібру, яким сьогодні не бавиться хіба що лінивий. Утім, **верлібр** у даному випадку я розумію не як поетичну форму, а радше як метафору стану культури, яка здатна відобразити всі можливі й неможливі “зустрічі несумісного”.

Наступний розділ *Біла джерел гіпертексту: уява простір, реальне* дещо віддаляється від основного задуму книжки, а проте, демонструє, якою мірою докорінні зміни в царині художнього мислення (моделювання загалом) відбувалися в західній літературі, зокрема на рівні творчих пошуків нових **унутрішніх просторів** у тексті. Ілюстраційний матеріал, спонтанно дібраний

до цього розділу, якраз показує унікальні можливості подолання одновимірного тексту на прикладі методу пізнання Берклі, поезії Гельдерліна, європейської містики, експериментальних стратегій з “культурним матеріалом” Павнда, етнічного “космосу” поезії Василя Герасим’юка. Либонь, викличуть цікавість міркування про технічні можливості моделювання у письмі, бо наявність різних смислових стилістичних площин в одному тексті здатна створити ефект несподіванки та новизни. Певною мірою це стосується й своєрідного “розщеплення” семантичної монологічності, чим, знову ж таки, можна завдячувати тим творчим розробкам і практикам, що тривали протягом реалізації премодерністських і модерністських ініціатив. Звернення інколи до філологічного (або ж, якщо точніше, до текстуального) аналізу дали мені змогу побачити численні “потоки”, “пласти” й “площини”, що виявляються в густій тканині єдиного тексту. Почасти, розділ показує органічні “зустрічі” елементів номіналізму й онтологізму.

Зовсім інші завдання я ставив перед собою у розділі *Між традицією і прийдешнім*. Не таїна, що в сучасних мовах, до яких удаються поетичні практики, відбуваються різючі трансформації. Якщо нині, в добу прискорених інформаційних обмінів, мережі й масових маніпуляцій, ми є споживачами поезії, то нам одразу впадає у вічі істотна відмінність її “природи” (мови — і поготів) від поезії, наприклад, першої половини ХХ століття, не кажучи вже про попередні часи. Та лавина семантичних новацій, що кожного дня підкорює-поглинає сучасні мови, зрозуміло, істотно позначається на поетичних практиках і на їхніх можливостях. Здебільшого до розуміння поезії застосовують **сформовані критерії**, що опираються на відомі раніше практики й узірці. Це вкрай консервативний (стереотипний) підхід, і в нього є чимало вад. Моє ж завдання полягало в дещо іншому (і тут я солідарний з думкою Мілана Кундери яку, взято як один з епіграфів до цієї розвідки): що хоч би якими шляхетними та першопрохідними були інноваційні стратегії, на них усе ж таки чатує одна

небезпека — остаточний “розрив” з ідентифікацією своєї практики як мистецької. Тому ми й захоплюємося блискучими взірцями величі художнього тероризму чи естетичної анатомії, але тільки у тому випадку, коли чітко їх бачимо в оболонці й річищі мистецьких процесів.

Прикметно, що я уникаю прямої відповіді на запитання щодо соціального статусу теперішньої поезії. Не впевнений, чи на нього взагалі можна відповісти. Це пов'язано не з браком або надлишком знань, а з самою неможливістю “позначити” чи “окреслити” реальність світу, в якому ми живемо. Схематизм і вибірковість, спонтанність і реферативність у моїх думках домінуватимуть над спробами певної “організації” матеріалу в суворе логічне коло. Зрештою, такі способи пояснення вже давно перебрало на себе не пізнання як таке, а гіперболізовані потуги ЗМІ акцентувати чи виокремлювати одну інформацію (факт життя) з потоку сотень тисяч інших. Функціонально подібна репрезентація ліквідує досить тривалі структури естетичного сприймання, що чітко позиціонували такі стереотипи щодо літератури, як “класик”, “початківець”, “графоман”, “золотий вік” або “майбутнє”. Ми опинилися в ситуації “необов'язковості” художнього тексту як такого, бо його іманентне значення стало вторинним відносно значення репрезентативного (соціально чи культурно запитаного). Відповідно, це посилює ще більшу релятивність Логосу й творчих практик, які відчутно ідеологізують певний сенс. Утім, таке звільнення призводить до інших крайнощів: порив, енергетизм, патетизм змінюється статичністю, конструкцією, схемою. Так відбувається прощання зі словами, прощання з оригінальною творчою мовою, так утрачається художня автономія, позаяк на її місце приходять загальноприйнята схема “репрезентації”. Наведу спостереження філософа: історія всього мистецтва протягом свого існування була не чим іншим, як зусиллям, якщо не можна вирішити антиномію номіналізму, то треба сформувати її таким чином, щоби створити на основі

її заперечення форму; в цьому історія нового мистецтва не тільки аналогічна історії філософії, а буквально адекватна їй.

Робота над *Автономією Орфея* розпочалася понад десять років тому, коли я ще не думав про книжку. Ця обставина пояснює певну світоглядну й методологічну “нестабільність” між окремими есеями, які було написано в різний час моїх ідейних пошуків і захоплень аналізом — феноменологічним, текстуальним або соціологічним. Перечитавши їх заново, я спробував надати есеям певної органічності й послідовності, але не настільки, щоб “затерти” характер, стиль, словник та інші деталі як виплоду часу їх написання.

Низка есеїв цієї книжки, серед них — *Берклі й творча уява*, *Уроки Гельдерліна*, *Поезія і містика*, *Контексти Павнда*, або *пластилін культури*, *Поезія юрського періоду*, *Археологія етнічної пам'яті*, — в тій чи тій редакції друкувалися в часописах «Література плюс», «Критика», «Кальміус», «Кур'єр Кривбасу», «Молода нація». Після нового опрацювання деякі з них зазнали суттєвих змін і редакційних уточнень.